Anales de Literatura Española

Nº 26, 2014 (SERIE MONOGRÁFICA, núm. 16)

Revistas Literarias Españolas e Hispanoamericanas (1869-1914)

Edición de Miguel Ángel Auladell Pérez

Rafael Alarcón Sierra El periodismo finisecular de Ramiro de Maeztu • Cecilio Alonso Noticia de «Plana del Lunes», suplemento literario de *El Globo* (1897-1898) • Pilar Bellido Navarro El más literato de todos los periodistas o el más periodista de todos los literatos: Mariano de Cavia en *El Liberal*. La retórica argumentativa de la serie «Plato del día» • María Pilar Celma Valero La crítica literaria en las revistas del fin de siglo como fuente historiográfica Diego Chozas Ruiz-Belloso *El Museo Universal* pintado por sí mismo: trayectoria de un proyecto editorial (1857-1869) Amelina Correa Ramón Melchor Almagro San Martín y sus colaboraciones en revistas literarias de su primera etapa (1896-1914) • Ángeles Ezama Gil Primeros datos sobre la presencia del reportero en la prensa española • Marta Giné La recepción del teatro lírico extranjero en las crónicas teatrales de *La Ilustración Española y Americana* (1888-1898) José Miguel González Soriano Miguel Moya y la revista *La América* (1879-1882) • Francisco Lafarga Literatura y literatos españoles en la revista *Les Matinées Espagnoles* (Madrid-París, 1883-1888) • Ramón F. Llorens García Un suplemento de *El Liberal* en los inicios de la literatura infantil española • Christian Manso *El Heraldo de París* (1900-1904): poesía necesaria • Margarita Merbilhaá *El Nuevo Mercurio* (1907) en el eje España/Francia/América • Diana Muela Bermejo La revista *La Vida Literaria* (1899) como reflejo de una nueva estética finisecular Marta Palenque *Un diluvio de almanaques*. Los almanaques de la prensa ilustrada: *Blanco y Negro* (1896-1900) Ana María Risco Canto y desencanto del cisne. Rubén Darío en el diario *El Orden* de Tucumán (Argentina, 1898) Inmaculada Rodríguez-Moranta *La República de las Letras* (1905): entre el regeneracionismo y el republicanismo militante. Correspondencia inédita con Galdós • Isabel Román Román Regeneracionismo y costumbrismo: los nuevos *Españoles pintados por sí mismos* del semanario *España* • Jesús Rubio Jiménez *La Ilustración de Madrid* (1870-1871). Revista de transición del romanticismo al realismo • Marisa Sotelo Vázquez Emilia Pardo Bazán en *La España Moderna* (1889-1910) • Dolores Thion Soriano-Mollá La revista *Germinal,* crisol de estéticas José Manuel Vidal Ortuño Rescatar del olvido (Azorín en *Blanco y Negro*) • Carole Viñals Recursos literarios en la prensa de fin de siglo: función de la ironía y función de la sátira en *La Ilustración popular* y *Don Quijote* (1893-1904)

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Universidad de Alicante

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Núm. 26. 2014 (SERIE MONOGRÁFICA, Núm. 16)

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

REVISTAS LITERARIAS ESPAÑOLAS E HISPANOAMERICANAS (1869-1914)

Edición de Miguel Ángel Auladell Pérez

Director
Enrique Rubio Cremades

Codirector
Miguel Ángel Lozano Marco

Secretaría académica
Eva García Ferrón
Cristina Ros Berenguer

Secretaría técnica
Alexandra García Milán

Consejo Editorial
Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)
Beatriz Aracil Varón (Universidad de Alicante)
Miguel Ángel Auladell Pérez (Universidad de Alicante)
Mª de los Ángeles Ayala Aracil (Universidad de Alicante)
Jean-François Botrel (Université Rennes 2)
Helena Establier Pérez (Universidad de Alicante)
Jean-Pierre Étienvre (Casa de Velázquez)
José María Ferri Coll (Universidad de Alicante)
Dante Liano (Università Cattolica di Milano)
Renata Londero (Università Degli Studi Di Udine)
Gregorio Martín (Duquesne University)
Remedios Mataix Azuar (Universidad de Alicante)
Ermitas Penas Varela (Universidad de Santiago de Compostela)
Ángel L. Prieto de Paula (Universidad de Alicante)
Monserrat Ribao (Universidad de Vigo)
Juan A. Ríos Carratalá (Universidad de Alicante)
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante)
Diego Saglia (Università degli Studi di Parma)
Marisa Sotelo Vázquez (Universidad de Barcelona)
Dolores Thion Soriano-Mollá (Université de Pau et des Pays de l´Adour)
Eva Valero Juan (Universidad de Alicante)

Comité Científico
Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC)
Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia)
Ana Mª Freire López (UNED)
Salvador García Castañeda (Ohio State University)
Davis T. Gies (University of Virginia)
José Manuel González Herrán (Universidad de Santiago de Compostela)
Yvan Lissorgues (Université de Toulouse-Le-Mirail)
Francisco José Martín Cabrero (Università di Torino)
Piero Menarini (Università di Bologna)
César Oliva (Universidad de Murcia)
Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza)
Santos Sanz Villanueva (Universidad Complutense de Madrid)
(†) Russell P. Sebold (University of Pennsylvania)
Philip W. Silver (Columbia University)
Mª del Carmen Simón Palmer (CSIC)
Adolfo Sotelo Vázquez (Universidad de Barcelona)

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - NÚM. 26 - 2014

Los artículos publicados han sido evaluados por informantes externos, que en pares y de forma anónima han recomendado su publicación

I.S.S.N.: 0212-5889
Depósito legal: A-537-1991
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión: Kadmos

Anales de Literatura Española se halla indizada en los índices RESH-CSIC y LATINDEX (catálogo). Asimismo, aparece recogida en las bases de datos de calidad PIO, ISOC y MLA.

ÍNDICE

Rafael Alarcón Sierra
El periodismo finisecular de Ramiro de Maeztu 11

Cecilio Alonso
Noticia de «Plana del Lunes», suplemento literario de *El Globo* (1897-1898) 43

Pilar Bellido Navarro
El más literato de todos los periodistas o el más periodista de todos los literatos: Mariano de Cavia en *El Liberal*. La retórica argumentativa de la serie «Plato del día» 81

María Pilar Celma Valero
La crítica literaria en las revistas del fin de siglo como fuente historiográfica 109

Diego Chozas Ruiz-Belloso
El Museo Universal pintado por sí mismo: trayectoria de un proyecto editorial (1857-1869) 127

Amelina Correa Ramón
Melchor Almagro San Martín y sus colaboraciones en revistas literarias de su primera etapa (1896-1914) 147

Ángeles Ezama Gil
Primeros datos sobre la presencia del reportero en la prensa española..... 167

Marta Giné
La recepción del teatro lírico extranjero en las crónicas teatrales de *La Ilustración Española y Americana* (1888-1898) 187

José Miguel González Soriano
Miguel Moya y la revista *La América* (1879-1882) 213

Francisco Lafarga
Literatura y literatos españoles en la revista *Les Matinées Espagnoles* (Madrid-París, 1883-1888) 239

Ramón F. Llorens García
Un suplemento de *El Liberal* en los inicios de la literatura infantil española..... 257

Christian Manso
El Heraldo de París (1900-1904): poesía necesaria..... 275

Margarita Merbilhaá
El Nuevo Mercurio (1907) en el eje España/Francia/América..... 287

Diana Muela Bermejo
La revista *La Vida Literaria* (1899) como reflejo de una nueva estética finisecular..... 309

Marta Palenque
Un diluvio de almanaques. Los almanaques de la prensa ilustrada: *Blanco y Negro* (1896-1900)..... 327

Ana María Risco
Canto y desencanto del cisne. Rubén Darío en el diario *El Orden* de Tucumán (Argentina, 1898) 363

Inmaculada Rodríguez-Moranta
La República de las Letras (1905): entre el regeneracionismo y el republicanismo militante. Correspondencia inédita con Galdós 393

Isabel Román Román
Regeneracionismo y costumbrismo: los nuevos *Españoles pintados por sí mismos* del semanario *España* 421

Jesús Rubio Jiménez
La Ilustración de Madrid (1870-1871). Revista de transición del romanticismo al realismo 451

Marisa Sotelo Vázquez
Emilia Pardo Bazán en *La España Moderna* (1889-1910)..... 473

Dolores Thion Soriano-Mollá
La revista *Germinal,* crisol de estéticas..... 499

José Manuel Vidal Ortuño
Rescatar del olvido (Azorín en *Blanco y Negro*) 521

Carole Viñals
Recursos literarios en la prensa de fin de siglo: función de la ironía y función de la sátira en *La Ilustración popular* y *Don Quijote* (1893-1904) 537

* * *

RESEÑAS

Luis de Tapia, *Poemas periodísticos*, edición de Álvaro Ceballos Viro, Sevilla, Renacimiento, 2013 557

Marta Giné, Marta Palenque y José Manuel Goñi (eds.), *La recepción de la cultura extranjera en La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*, Bern, Peter Lang, 2013, 604 págs. (Relaciones Literarias en el Ámbito Hispánico: Traducción, Literatura y Cultura; 9) 561

Las/los autoras/es..... 571

Normas para la presentación de originales 581

EL PERIODISMO FINISECULAR DE RAMIRO DE MAEZTU

RAFAEL ALARCÓN SIERRA
ralarcon@ujaen.es
Universidad de Jaén

Resumen

El presente artículo analiza la crónica y el periodismo finisecular antes de centrarse en el caso de Ramiro de Maeztu, del que estudia su práctica y concepto del periodismo, el análisis que en sus artículos hace de la situación española tras el «desastre», sus propuestas de «regeneración» y su crítica economicista del Estado y la Iglesia. También analiza su posición frente al anarquismo y sus puntos de contacto con Nietzsche (creación de una ética, un estilo y una máscara textual). Antecede a las conclusiones el estudio de su papel como crítico literario y artístico en las polémicas del modernismo.

Palabras clave: Ramiro de Maeztu, periodismo, crónica, fin de siglo, modernismo.

Abstract

This paper analyses chronicle and journalism at the turn of the century before focusing in Ramiro de Maetzu and studying his practice and conception of journalism, the analysis of the Spanish situation after the «Disaster» in his articles, his proposals for «regeneration» and his economistic criticism of State and Church. It also examines his position in relation to anarchism and his points of contact with Nietzsche (the creation of an ethics, a style and a textual mask). Before drawing conclusions, the article studies his role as literary and art critic of the Modernism's controversies.

Keywords: Ramiro de Maeztu, journalism, chronicle, turn-of-the-century, Modernism.

Anales, 26, 2014, pp. 11-41
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.01

La crónica y el periodismo finisecular

Aparte de algunas conferencias y folletos, Ramiro de Maeztu publicó pocos libros a lo largo de su vida, y cuando lo hizo fue, generalmente, reelaborando escritos aparecidos en diversas publicaciones. Su dedicación casi exclusiva fue el periodismo, al que consagró cientos de artículos y crónicas, diseminados en la prensa española e hispanoamericana (*vid*. Fox 1974 y 1988, Palacios 1983, Fernández, 1990). Fue el publicista que con más ímpetu y fortuna se dedicó a denunciar el fracaso de la Restauración en todos los aspectos de la vida española, y uno de los primeros periodistas profesionales en el sentido moderno de la palabra. Maeztu, designado a sí mismo como «el periodista» o «el cronista», formará parte de varias redacciones, reflexionando en voz alta acerca de la realidad política, exponiendo sus ideas y su visión del presente, creando una opinión pública sobre los hechos diarios. Su creciente prestigio intelectual como hombre de letras independiente y honesto fue posible gracias al desarrollo en España de un nuevo periodismo industrial.

Si la crónica periodística fue el molde primero donde se forjó la prosa finisecular, y uno de los lugares privilegiados para explorar la modernidad, ello fue consecuencia de la profesionalización de la escritura, del desarrollo urbano y de la consolidación industrial de la prensa periódica, proceso creciente durante todo el siglo XIX. La paulatina evolución del periodismo político y de partido hacia el informativo y literario, que debía entretener al lector de una naciente cultura de masas, propició el nacimiento de la crónica y la aparición de escritores como Maeztu. El tránsito desde la anónima sección periodística de los *faits divers*, noticias breves sin orden ni ilación, cada vez más numerosas, que se producen en la ciudad, hacia el nuevo molde de la crónica, supone la creación de un yo –a menudo sobre la marcha– que organice el caos de las informaciones heterogéneas y fugaces en un nuevo montaje, y les confiera un sentido revelador para aquellos lectores que a menudo ya las conocen (Alarcón, 2000: 14-31). En este sentido, la crónica se eleva a la categoría de género periodístico mediante el comentario personal de los sucesos que cotidianamente ocurren en la gran ciudad. Esta idea era reconocida por los primeros críticos que en España trataron de definir la crónica; así lo hace Gómez de Baquero (1905: 272-273) al escribir que «Su principal cualidad es el ingenio; su tipo el de una conversación escrita. Es el arte de la conversación aplicado a la comunicación con mil lectores por mediación de una hoja impresa».

En la era de la reproducción mecánica, el escritor finisecular muestra una postura ambivalente –dependencia y rechazo– ante el poder en aumento del periódico, medio a menudo indispensable para ganarse la vida, pero que en aparencia echa a un lado al hombre de letras: «el *maquinismo*, el *factory system*

de los diarios modernos, parece reducir al escritor a vil aditamento del aparato telegráfico o a relleno miserable de los borceguíes del reportero» (Maeztu, 1997: 154). Como institución mediadora entre el sistema de producción, la sociedad y la escritura, el diario *vampiriza* al verdadero creador, lo convierte en un *gris* gacetillero que pierde su «aureola» y la exclusividad de su oficio, y debe adaptarse al aceleramiento de la naciente «cultura de masas», según anota Maeztu –adelantándose a Benjamin– en *Hacia otra España*:

> Los verdaderos hombres de letras que se sientan en la mesa del café murmuran de la prensa. Tienen motivos particulares para odiarla. En esta labor del periodismo la belleza serena de la obra de arte no es posible. Se escribe con la cal y la arena del lugar común y de la frase hecha. El mármol y el granito literarios se agotaron con los clásicos. Hoy la cuestión estriba en fabricar mucho. Y a la gente de talento cuéstale gran esfuerzo resignarse a hacer del pensamiento una máquina de emborronar cuartillas.
>
> Los que me rodean no se resignan, pero se limitan a protestar en voz baja y a dejarse oscurecer por el reportero (Maeztu, 1997: 60; cf. la «Pérdida de aureola» en Baudelaire, 1969, y Benjamin, 1973: 15-17).

La interpretación del periodismo como una de las causas de la crisis de la literatura es un tópico que repiten sistemáticamente los jóvenes modernistas a ambos lados del Atlántico (Darío, 1950: 121-125). Este sentimiento de crisis corresponde a una reorganización tanto de los medios de comunicación social como del campo literario; pero la queja de los nuevos escritores también responde a su tentativa de lograr un espacio propio. La cultura es parte de la industria moderna, y el escritor debe poner a la venta sus ideas en el mercado si quiere que estas lleguen al ámbito público. De este modo, a la vez que critica orgulloso el periódico, el escritor hace de la necesidad virtud y utiliza esta tribuna no sólo como un medio de subsistencia, sino como una forma de incorporarse profesionalmente a la actividad literaria y de implicarse de forma activa en su tiempo y su sociedad; de fundar un nuevo lugar de enunciación; de analizar los hechos según su exclusivo punto de vista y de exponer sus ideas; de conformar un público a la medida de sus necesidades, receptivo a su nueva forma de escritura; y, por último, de consolidarse como escritor y conseguir legitimidad en el campo social y literario. Así lo detecta claramente Maeztu en un diagnóstico sociológico cercano a George Simmel, donde fundamenta el papel hegemónico del nuevo escritor finisecular –el suyo propio– y su ascendente intelectual sobre las masas y sobre la prensa como intérprete cualificado de la dinámica realidad:

> Esa misma intensificación de la vida moderna, que hizo al público apartarse de los periódicos doctrinarios y preferir aquellos otros que le enteraran de cuanto ocurriera de notable, le llevó a demandarles el comentario de los

> hechos y la previsión de sus consecuencias. En efecto, no obstante, el espíritu nivelador de las muchedumbres, no tardó en echar de ver el público, que el comentario no brota espontáneamente, sino en muy pocos casos, a la simple lectura de la noticia. Es necesario especular sobre ella, conocer sus antecedentes, estudiarla con madurez, abstraerse, pensar, dedicarse únicamente a la investigación de las concausas que unen entre sí a las noticias de una índole dada. No tardaron en advertir las multitudes que el comentario del escritor profesional era y debía ser más acertado y de mayor alcance que el suyo propio (Maeztu, 1997: 154; cf. Simmel, 1986: 247).

Este «comentario del escritor profesional» es lo que da lugar a la crónica, género nuevo con dos rasgos bien reconocibles: ser una breve e instantánea reflexión sobre hechos inmediatos –el diario impone las limitaciones de tiempo y espacio– desde el punto de vista de una original conciencia creadora, que aprovecha los fugaces temas de actualidad para escribir libremente de lo que en realidad le interesa. Estas dos características significan otro aspecto más definitorio y revelador: la crónica es un ejercicio enfático de derivación y *sobreescritura*. Como apunta Mainar (1906: 187-188 y 193), «La crónica es comentario y es información: la crónica es la referencia de un hecho en relación con muchas ideas; es la información comentada y es el comento como información», de forma que «en la crónica el comentar se reduce a informar, en cierta manera, sobre el comentario». El escritor incide en asuntos y noticias previamente conocidos y ya publicados en el periódico. Ello es lo que hace posible que este género periodístico adquiera categoría, porque lo que predomina en él ya no es la información, sino una reflexión de lo ya conocido bajo un nuevo punto de vista. Y esto se consigue ofreciendo un trabajo verbal e intelectual que su materia prima, la simple noticia, no tiene.

De este modo, el periodismo, para el escritor, constituirá una auténtica gimnasia del estilo, como escribe Darío. Ya Gómez de Baquero (1905: 270), avisaba de que «La crónica parece, y es sin duda, un género muy personal; pero lo es en la forma, en la manera de tratar los asuntos más que en el pensamiento», y Mainar (1906: 188 y 193) advertía que la crónica nace de «*cuidar la noticia*» mediante «una presentación agradable», «darle forma literaria, hacerla interesante y sugestiva». El estilo –concepto clave para los escritores finiseculares– será lo que conforme y dote de unidad a la crónica, y la vía para que el periodista se sienta un auténtico creador. Paradójicamente, el prosaico y «antiestético» diario se convertirá en un inadvertido aliado del escritor, quien gracias a él moldeará una prosa verdaderamente moderna, ágil, flexible, fluida y seductora. En ella, los rápidos cambios de tono y de ritmo, el refinamiento de matices y sensaciones, los distintos estados de ánimo, lo llamativo y lo insólito, el humor y la ironía, lo trascendente y lo mundano, lo frívolo y lo

agudo, lo formal y lo informal, lo cuidado y lo espontáneo, y todos los recursos imaginables de forma y estilo, encuentran su campo de experimentación y su lugar adecuado.

El periódico, por tanto, para Maeztu y sus compañeros finiseculares, no sólo fue un medio de vida y un propagador de la nueva literatura, sino uno de los factores que impulsaron al escritor a crear el nuevo lenguaje de la metrópoli, con toda la libertad que supone escribir en lo que se cree un género menor y efímero, tratando, por ende, aspectos de la realidad urbana hasta ese momento marginados de la representación literaria. Nunca se insistirá bastante en el papel que tuvo la prensa para la formación de una expresión adaptada a las realidades de la dinámica vida moderna, como bien señala Unamuno (1958, VI: 467):

> El periódico debe parecer escrito en la calle, entre el estrépito de los carruajes, las voces de los vendedores ambulantes y el ir y venir de los transeúntes, en el lenguaje suelto y hasta descuidado de que éstos se sirven. ¡Fecundo descuido el de tal lenguaje! / […]
>
> El que, atado al duro potro de una redacción, tiene que tener al público, a diario, hablándole hoy de arte, mañana de hacienda y de guerra pasado mañana, no dispone, afortunadamente, de tiempo para pulir sus escritos, limpiándolos de galicismos y otras bagatelas. Escribe como buenamente se le ocurren las cosas; el lenguaje de sus trabajos es el lenguaje interior de su pensamiento mismo. […]
>
> Es el único modo de que aquí se hagan escritores, gentes que escriban en la lengua de la conversación y no en la de la oratoria.

Maeztu (1899h) postulaba una literatura «que fuera acción, látigo e impulso», a la vez que, hostigando a Clarín, pedía libertad para «romper la métrica y ajustar una nueva a nuevos ritmos; dividir el cervantesco párrafo; arrojar del diccionario a los maestros Ciruelo; ensanchar el idioma y el alma» (1899q), puesto que sólo se podrá construir una lengua verdaderamente moderna «despedazando el diccionario y echando la gramática a los perros» (1899p). Su estilo tendrá todas estas características: claro y preciso a la vez que vigoroso, intenso y enfático, siempre como reflejo de su personalidad e ideas, y en función de sus intereses intelectuales.

La propia novedad y flexibilidad de un género en formación hace que este no tenga unas fronteras definidas, y así se entremezcla y confunde con cualquier forma ensayística, el artículo periodístico, la noticia y el suceso, la entrevista y el reportaje, la crítica, la revista y la reseña, la semblanza y el retrato, las impresiones y el apunte, la estampa y la evocación, el relato y el fragmento lírico, la prosa poética e incluso el poema en prosa. De este modo encontraremos la crónica noticiera, la crónica reportaje, la crónica de viajes,

la crónica-cuento o la crónica literaria, entre otros posibles tipos (Alonso, 1998: 220). Su indeterminación resulta manifiesta en uno de los primeros intentos por definirla en España, el que lleva a cabo uno de los principales cronistas de entresiglos, Enrique Gómez Carrillo (1902):

> ¿Qué es la crónica?
> Este dice:
> –Es una sonrisa en la prosa diaria del periodismo.
> Aquél asegura que es la conciencia de la actualidad social.
> El otro murmura:
> –Es el libro de memorias sentimentales de nuestra época.
> En realidad, es esto y es más, puesto que es todo. […]
> Los noveladores, los poetas, los filósofos, los publicistas, se especializan cada día más. Los cronistas no, porque son de consuno noveladores y poetas, filósofos y publicistas, psicólogos y artistas. El universo entero les pertenece.

La crónica ofrecerá un escaparate de la vida moderna, producido por un escritor que quiere ser moderno a toda costa. Se manifestará como el género propicio para explorar las cada vez más rápidas transformaciones de la realidad, gracias a su procedencia periodística y urbana. En este sentido, aunque la *chronique* como tal surgiera en la prensa parisiense de mediados del siglo XIX, los antecedentes inmediatos del nuevo género se remontan al artículo de costumbres, que ya poseía el mismo doble origen del que hace gala la crónica.

Ambos géneros comparten su propósito de revelar aquellos aspectos de la vida cotidiana de los que no se ocupa la Historia con mayúsculas, sobre todo los de las clases medias de la sociedad urbana, con unos procedimientos similares: la mezcla de lo objetivo con lo personal, de la descripción directa con la propia reflexión, creando un impertinente «mirón», espectador u observador que recorre a su antojo el teatro de la ciudad –retórica del paseo y del viaje– y anota cuanto ve, primero sin involucrarse y luego como su protagonista principal. Este sujeto perderá de forma progresiva su apariencia de neutralidad en la visión y en la escritura a favor de un yo cada vez más crítico y preponderante, y de un estilo cada vez más marcado, como sucede en la crónica finisecular y en Maeztu. Ambos géneros son conformados según las limitaciones propias del periódico: la concisión, por un lado, y el tratamiento de temas actuales ya conocidos por el lector, pero con una perspectiva inédita y un estilo revelador. La fugacidad –temporal, espacial y temática– y su consecuencia, el necesario fragmentarismo de lo tratado, unidas por una necesaria conciencia seleccionadora, son las condiciones que se acentuarán en la crónica periodística y que determinarán su triunfo. Sin embargo, muchos de los temas del artículo de costumbres seguirán perdurando en la crónica, como puedan ser las continuas transformaciones de la ciudad, los ámbitos urbanos de socialización –del

café al teatro–, las distintas festividades, y su tono crítico, humorístico o satírico, así como su enfoque dialéctico, la frecuente apelación a un interlocutor, a veces de forma epistolar.

El periodismo y la ciudad

Tanto el periódico como la crónica son productos netamente dependientes de la ciudad; es más: se constituyen mediante la segmentación temporal y espacial propia del mundo moderno. En su contacto diario con lo cotidiano, la crónica supone la recreación verbal de la nueva experiencia urbana, tanto de las ansiadas metrópolis modernas a las que el escritor se desplaza en calidad de guía especializado, como de las ciudades en vías de modernización, e incluso de las viejas «ciudades muertas».

La ciudad no es sólo el contexto o el escenario donde nace la crónica, sino el mismo campo de la significación, donde aquélla adquiere sentido. A la vez, de forma inversa, la crónica dota de lógica al espacio urbano al *recomponerlo* y *contarlo* a sus habitantes: la crónica es el nuevo lugar de representación de la ciudad. Ciudad y crónica crecen a la vez, y ambas representan la fragmentación del sentido, de los sistemas, discursos y códigos, distintiva de la modernidad. De este modo, como ya hiciera en menor escala el costumbrismo, la crónica *reinventa* la ciudad, cree dominarla al describirla, en un momento en que ésta desarticula la forma y la memoria de sí misma por efecto de su rápido crecimiento y del incipiente «caos en movimiento» que provoca el moderno tráfico urbano de coches y transeúntes.

Baudelaire, en el prólogo a *Spleen de Paris*, asegura que es esta experiencia urbana la que impone una nueva forma de escritura. Este otro modo de escribir, si bien afecta a todos los géneros, se quintaesencia en la crónica periodística, que muestra de preferencia ese otro modo de vivir. Y si el cronista experimenta *a trechos* la gran ciudad tanto al transitar por ella como al escribirla, el ciudadano, además, la experimenta al leerla en la crónica; de hecho, esta es frecuentemente interpretada como un *bocado de realidad*, «porque es reflejo del vivir, instantánea de la vida» (Mainar 1906: 188), y supone «auscultar un poco el corazón de la vida» –de los demás y de uno mismo– (Machado, 1923).

La escritura del Maeztu finisecular se construye necesariamente con los nervios y el dinamismo de la moderna ciudad, de la que es entusiasta partidario: «la belleza de las calles rectas, y de la fábrica, y de la máquina, y de la Bolsa», que «representa la eterna hermosura del movimiento» (1997: 173). Una nueva escritura y una nueva España, acomodadas al necesario progreso industrial y tecnológico, son sus objetivos paralelos, puesto que el desarrollo económico trae también consigo la riqueza cultural: «podemos considerar la

red ferroviaria y el hormigueo de fábricas como un pedestal sobre el que se yerga una generación de artistas. Sobre las cimas de las chimeneas vibrará la lira del poeta y vibrará desde lo alto…» (1997: 91).

Si el periódico se organiza gráficamente a imagen y semejanza de la ciudad, a la vez que privatiza la comunicación social, en su interior la crónica representa el simulacro de un tradicional espacio público de ocio y encuentro. De ahí, en parte, la apariencia de oralidad, de conversación o diálogo informal, que el cronista sostiene con sus interlocutores, apelando a un lector cómplice o interpelándolo con ironía, procedimiento tan frecuente en Maeztu. En definitiva, incluyendo al otro y a su respuesta en su tribuna, al modo de una comunidad de amigos, en contraste con la más real anonimia de las multitudes urbanas en movimiento. La crónica reinventa, además, el pasado de la ciudad, une el pasado con el presente, lo nuevo con la tradición de la misma, lo antiguo con lo moderno, es una memoria de todo aquello que desaparece por la fuerza de la modernización, como ya se proponía el artículo de costumbres. El cronista trata de unir o articular aquello que la modernización destruye con las novedades que procura.

La retórica del paseo es un modo fragmentario de experimentar la ciudad, alternativo a la convencional mirada totalizadora y omnisciente, que ya no se puede mantener en las heterogéneas urbes modernas. Al caminar indolentemente, el *flâneur* traza un itinerario y un discurso que establece un orden –arbitrario pero tan válido como cualquier otro– en el espacio, el tiempo y los acontecimientos desarticulados de la ciudad. A su vez, el paseo o «flanería» es una nueva institución cultural en la que un *voyeur* observa la ciudad como un objeto en exhibición, un espectáculo que se experimenta, se representa y se cuenta a los demás –Baudelaire, 1969: 138: «Quelles bizarreries no trouve-t-on pas dans une grande ville, quand on sait se promener et regarder?». Ello explica que Gómez de Baquero (1905: 273), escribiera que la vanidad del cronista era «la del *intelectual* que se figura que el mundo y los hombres han sido hechos para que él se recree o de algún modo se emocione con su contemplación; y que los sucesos ocurren para que él los saque punta». Pero de este modo el cronista desactiva la sensación de caos y el peligro de la gran ciudad al transformarlo en un espacio aparentemente conocido y familiar. En última instancia, cada crónica no es tanto una pieza referencial de un puzzle que acabaría conformando la ciudad como un imaginativo relato de ordenada ficción sobre la misma. De ahí también el entrecruzamiento de crónica y cuento en la literatura finisecular.

El periodismo según Maeztu

En Maeztu encontramos todas las características del moderno cronista que he citado, pero con una voluntad confesional y un espíritu crítico y combativo exacerbados, que busca el contacto directo con el lector, apelándolo y reflejándolo, en una relación dialéctica establecida a través de un estilo vehemente y torrencial, *musculoso* y *eléctrico*, tan pronto espontáneo como reflexivo, contradictorio como programático. La presencia autobiográfica en sus textos es constante: Maeztu no sólo es el yo narrador, testigo o protagonista que transforma estética e ideológicamente la materia de la que escribe, sino que se vierte en ellos como un yo múltiple, enfático y vivencial. No en vano, en su «Autobiografía» publicada en *Alma Española* (1904), se representa como una no-identidad capaz de asumir todas las contradicciones, contrafigura palmaria del diderotiano *neveau de Rameau:* «pensaréis que Maeztu es un filósofo o un buscavidas; un héroe o un ignorante; un poeta o un charlatán; un anarquista o un jesuita, o cualquier otra cosa [...] la solución de estas antítesis y tesis es la que da el protagonista; Maeztu no existe; es una boya desamarrada que flota en todos los mares».

Sin embargo, pese a estas paradojas de realización egocéntrica, en su papel de publicista y abanderado de la renovación social y política de su país –de la regeneración, en palabra de la época–, su influencia intelectual estará a la altura de Unamuno y Ortega y Gasset, con quienes intercambiaría a menudo ideas y puntos de vista en encendidas polémicas periodísticas. En los años finiseculares, Maeztu denunció con intensidad y perseverancia el fracaso de la Restauración en todos los niveles de la vida nacional. Pero, además, desde las páginas de la prensa diaria propuso un inusitado programa de alternativas desde una óptica peculiar, mitad socialista y mitad nietzscheana, mezclando lucha de clases y pensamiento aristocrático. Maeztu combinaba así la interpretación dialéctica de la historia en términos de *praxis* económica y la creencia en la fuerza individualista de la voluntad y la energía, encarnadas en el hombre de acción, el *self made man* capitalista. Este formaría la elite minoritaria capaz de transformar el paisaje estéril de la meseta española en un moderno entramado industrial, al margen del Estado y de una política caduca.

El papel del periodista era el de facilitar este proceso denunciando la situación, mentalizando a sus lectores y promocionando las soluciones para movilizar a la opinión pública. Según afirmaba en «Juventud menguante» (1904), «hacer de la pluma un instrumento de alcance y de eficacia». Maeztu entiende de este modo su función de escritor en la nueva prensa de masas. Desde su punto de vista, la misión del periodismo consiste en educar cívica y políticamente al pueblo, analizando de forma crítica los acontecimientos

trascendentes para el futuro de la colectividad. El periodismo es el sistema nervioso de las sociedades modernas, y actúa como un divulgador del programa de las minorías intelectuales, como correa de transmisión entre los dirigentes y la sociedad: «Creo que los periodistas españoles no hemos reparado en que a la prensa corresponde, si no la dirección suprema de los pueblos, función de los creadores de ideas, de los intelectuales puros, abstractos, andróginos, al menos la orientación inmediata de la vida colectiva, mediante la transformación de los productos ideológicos del intelectualismo en ideales eficientes, carne y sangre de un pueblo» (1997: 96), visión que repetiría en varias ocasiones (1966: 73-79). En esta interpretación, así como en el aprecio hacia las elites directoras, hay más de un paralelismo con las ideas que desarrollará Ortega.

¿Cómo se lleva a cabo este ideal, a la vez pedagógico y reformador? Maeztu en sus crónicas y artículos no teoriza dogmáticamente en el vacío, sino que denuncia casos concretos, elabora sus análisis partiendo de los problemas de la actualidad cotidiana que atraen la atención pública, para a continuación proponer soluciones con voluntad de concienciar y crear un clima de opinión favorable. De esta forma, demuestra conocer muy bien los mecanismos de la prensa moderna y de sus lectores desde el principio: «pocos artículos socialistas se han escrito con el propósito de hablar al corazón y a la cabeza del obrero, amoldándonos a su inteligencia, ayuna de cultura, y dando expresión a sus aspiraciones íntimas, esas expresiones que el obrero no ha sabido aún formularse con entera claridad […] hagamos lo posible por llamar al pan pan y al vino vino, y dejarnos un poco de disquisiciones doctrinarias para ocuparnos algo más de la carne, de la casa y del salario del obrero» (1897).

La crítica de la prensa desde la prensa

Este conocimiento profundo del periodismo lo manifestó no sólo en una dedicación absorbente, casi exclusiva –en una época en que todo escritor recalaba forzosamente algún tiempo en él– que le llevó a practicar todas sus formas y géneros, de la crónica al reportaje, sino en una sostenida reflexión teórica sobre sus principios y función, que no excluyó una crítica sistemática de la prensa contemporánea. El punto de partida de su análisis fue el alejamiento de la prensa y el país que se produjo a raíz de la derrota frente a los Estados Unidos, producido por supeditar la realidad de la situación a un infundado y demagógico triunfalismo patriotero. El periodismo nacional no estuvo a la altura de las circunstancias, en lo cual mostró el anquilosamiento y la misma falta de modernización que el resto de las estructuras sociales del país. Tres hechos quedaban al descubierto: su insuficiencia técnica y humana, su dependencia

política y su incapacidad para tomar el pulso a la realidad de la compleja vida moderna, paradójicamente frente a su inmenso y creciente poder social.

Maeztu pronto denunció, entre «los secretos de la crisis», los relacionados con los diarios: «El de la publicación de unos periódicos cuya vida ha de ser un compendio de todos los azares del hampa moderna [...] El de la gran penuria de la prensa española, penuria de ideas, de escritores, de público. El de nuestros periodistas, condenados a hacer política menuda, aunque se queden sin lectores. El de la parálisis nacional, porque su sistema nervioso –la prensa– sólo se agita por cuestiones de personas, que ha de falsear, exagerándolas, para que aparezcan como problemas colectivos. El de la sistemática ocultación de la verdad, porque del cultivo de la mentira política depende la existencia común» (1899g).

Al desfase entre los hechos y lo publicado se unía la «atrofia intelectual de la opinión», tanto causa como efecto de lo anterior, puesto que «El público español busca en los diarios un confesor que le absuelva sin penitencias y que cultive sus prejuicios, respetando prudentemente su letargo intelectual» (1899g). De este modo, la prensa es incapaz de detectar los asuntos de verdadera relevancia social: «Nuestra prensa es así. Comenta el motín, la batalla, el discurso, el personaje; vive de apariencias; lo substancial de la vida española pasa por sus narices y ni siquiera lo vislumbra» (1899p).

Bien es cierto que estas críticas contra «los periódicos vacíos de ideas y repletos de frases hechas» (1997: 63) no eran desinteresadas, y a la parte de verdad que tenían hay que unir el deseo de Maeztu de legitimar su papel intelectual y de conquistar un espacio –cuanto mayor, mejor– en el mismo centro del nuevo campo literario y social que él mismo estaba configurando al *dinamitar* el preexistente.

Todo ello le llevó a realizar un completo análisis del fenómeno en *Hacia otra España*. Allí sintetizó la rápida transformación del periodismo: desde la publicación doctrinaria y familiar, dependiente del político de turno, al moderno diario informativo industrial de grandes tiradas. La reconversión del periódico en una empresa moderna y en un medio de gran influencia social impone una nueva profesionalización: «no ha hecho el maquinismo periodístico más que decuplicar los deberes y responsabilidades del escritor, al implantar el sistema de 'Gobierno por la prensa', que ha sustituido virtualmente a la utópica 'soberanía popular', en todas las naciones democráticas» (1997: 155). La prensa de masas ya ha adquirido la categoría de cuarto poder en los estados modernos, tal y como claramente percibe Maeztu: de ahí también su interés por ocupar en él una posición central.

Sin embargo, «las cuestiones trascendentales […] no alcanzan de los diarios de la corte ni los honores de una mediana información. No parece sino que la vida nacional les es completamente extraña» (1997: 159-160). Frente a ello, insiste en su concepción del papel pedagógico y transformador que les corresponde: «Fuera empeño meritorio de la prensa estudiar concienzudamente las causas de nuestro atraso industrial y de nuestra postración agrícola. Los periodistas despertarían poderosamente el espíritu de asociación en las clases productoras, educarían a nuestros hombres públicos, infundirían el amor al trabajo a una juventud educada en el parasitismo de los destinos» (1997: 158-159). Los modelos que propone son los europeos, como el ejemplo francés frente al problema de la educación, ausente en los periódicos de Madrid.

«¿Cómo se explica esta ceguera de los periodistas madrileños?», se pregunta. Y la respuesta es su interinidad, sus deficientes condiciones laborales, su escasa preparación –«De los 200 escritores que redactan los diarios madrileños, apenas hallaremos una docena que hayan hecho del periodismo su profesión definitiva»– y su dependencia de los partidos o gobiernos: «Desde el propietario de un periódico al último reportero, todo el pensamiento del personal de redacción gira siempre en derredor de la política» (1997: 161). Maeztu ya había caracterizado al frecuente ejemplar de periodista *trepador* con un desdén donde se descubre además su propia afirmación, así como su deseo de ascenso social: «el tipo que todos conocemos de sobra en el periódico; el redactor sin enjundia y sin estilo, despreciado intelectualmente por sus compañeros, que *colando* reclamos de prohombres, y frecuentando tertulias de copete, acaba en la gobernación de una provincia, mientras sus compañeros, los escritores de valía, a vuelta de una lucha penosa por conservar su independencia, andan solicitando credenciales de dos mil pesetas letra» (1997: 71).

Pero, pese a esta penosa situación, la moderna prensa de masas es capaz de aupar o deponer gobiernos, y de promover la paz o la guerra, como acababa de ocurrir. Los periódicos habían alimentado vanamente las esperanzas de la nación en la victoria militar, e incluso su demagogia propagandística había precipitado el enfrentamiento bélico, en un delirio que «alcanza a todos» (1997: 60). Los diarios habían creado tal estado de opinión que la respuesta del gobierno y el ejército debía adecuarse a estas ilusorias expectativas: «La prensa madrileña nos lanzó a la guerra con los Estados Unidos, o cuando menos no hizo nada para evitarla» (1997: 162). Ambos quedaron en evidencia al mismo tiempo: «¡Todo el progreso de este siglo ha servido para entregar el destino de las naciones a aventureros de la política y la prensa, cuyo juicio

está falseado constantemente por la excitación artificial en que viven!» (1997: 119).

Por eso, razona Maeztu que su mayor delito no consistió «en haberse equivocado al juzgar belicosa a la nación sino en un *absoluto incumplimiento de algunos de sus deberes, especialmente del deber de información*» (1997: 155-156). Los corresponsales enviados a Cuba y Filipinas fueron «incapaces de formarse opinión, sobre ningún asunto de alguna trascendencia» o bien se dedicaron a «prepararse una posición fuera del periodismo». Sin embargo, «ante el derroche infructuoso de miles de vidas y cientos de millones», en ningún momento se detuvieron «a fin de preguntarse si valdrían las colonias la ruina y despoblación de la metrópoli» (1997: 156).

La interpretación razonada, objetiva y orientadora acerca de los hechos ocurridos ha brillado por su ausencia: «por ninguna parte hemos leído esos informes minuciosos, imparciales, escrupulosos, dignos, con que los grandes diarios de otros pueblos suelen ilustrar a sus lectores» (1997: 141-142). Por tanto, la culpabilidad por el desastre también alcanza a los medios escritos, en una retórica y *flagelante* primera persona del plural: «Sí, señores periodistas, en lugar de estudiar seriamente la causa de las guerras coloniales y sus remedios menos costosos, *como era nuestro deber*, nos hemos salido con el repertorio de las frases sonoras: ¡integridad, más soldados, más empréstitos, derramemos hasta la última gota de sangre!… Eso era más cómodo que pensar maduramente, sobre todo para decirlo desde la sala de una redacción. Pero, ¿no alcanza alguna de esas responsabilidades de que hablan los periódicos a los periódicos mismos, que han engañado al pueblo al tomarle la medida de sus fuerzas?» (1997: 141).

La autocrítica se impone. El interés de Maeztu por hacer de la prensa en España un contrapoder al caduco sistema político de la Restauración y un dinámico agente de transformación social resulta claro: «La prensa debió suplir con informaciones concienzudas, la ignorancia de nuestras clases gobernantes», pero «No lo hicimos los escritores españoles a su debido tiempo»; por tanto, «No tenemos derecho a hurtar el cuerpo a las censuras. Acaso al afrontarlas hallemos una recompensa a nuestra sinceridad; la de procurar hacernos dignos del elevado puesto en que nos coloca la intensificación de la vida colectiva moderna» (1997: 96), palabras finales que recuerdan de nuevo el diagnóstico de Simmel.

La realidad es que «los periódicos no dejan de advertir que la nación se les ha escapado entre las manos» (1997: 162). Ya no es solo un problema de adecuación informativa. Los diarios también vertebran la imagen y la cohesión de un país, como señala Maeztu: «la prensa debe desempeñar, respecto

de la nación, el papel de los sentidos respecto de los individuos». El gran peligro es que «España no vive de otra vida afectiva nacional que la que percibe diariamente por conducto de la prensa» y, por tanto, «la muerte del periódico madrileño es la muerte del espíritu nacional» (1997: 160). Por eso, advierte de la necesidad de «rehacer su crédito» para que «no lleguen tarde todas las soluciones», creando «un poderoso lazo espiritual entre los distintos elementos nacionales». Su reconstitución debe hacerse «con elementos nuevos», es decir, con «elementos completamente ajenos a los partidos presentes y futuros», o si no, nuestro periodismo «morirá con lo viejo» (1997: 165).

Maeztu demuestra en su análisis comprender el peso político y social que tiene la prensa en las sociedades modernas, y por ello enfatiza su interés en que esta tome una dirección *correcta*. Por ello margina los aspectos propios del periodismo industrial de grandes tiradas que no son útiles para sus objetivos, como el sensacionalismo y los asuntos intrascendentes, los cuales, paradójicamente, son frecuentes en la moderna crónica de entresiglos, que él contribuye tan poderosamente a crear.

El «desastre» y la regeneración

El mayor detonante para las propuestas de Maeztu fue el fracaso de la guerra colonial contra Estados Unidos en Cuba y Filipinas, y el estado de atonía en que se vio sumergida la nación tras «el desastre». Maeztu tuvo conocimiento directo del conflicto colonial en Cuba, y este es uno de sus temas prioritarios. Mientras que en la prensa española domina un patriotismo exaltado e irracional, Maeztu analiza de forma sociológica la situación, aun antes de la pérdida de las colonias, constatando la realidad de los hechos. En «¿Qué se debe hacer de Cuba?» (1897a) afirma que «se olvida que la revolución cubana, como todas las revoluciones, es un hecho eminentemente social» (Maeztu, 1977: 59). Ni la guerra sin reformas ni la autonomía son soluciones consistentes; el enfrentamiento es de la ciudad contra el campo, del comerciante contra el agricultor, debido a que los primeros explotan a los segundos. Con la guerra, el gobierno está despoblando España de trabajadores y aumenta la deuda nacional, con lo que se pone en peligro el progreso de la nación. Por lo tanto, lo más sensato sería olvidar la isla, abandonar la retórica imperial y quijotesca y dedicarse a industrializar el país.

Análisis similar repite en «La vara de medir» (Maeztu, 1997: 137-138). Su posición fue minoritaria en la opinión y la prensa española, aunque los hechos acabarían dándole la razón. La guerra fue popular, y Maeztu iba a recoger en los artículos de *Hacia otra España* la contradicción entre «la tendencia histórica, guerrera y heroica» y «la tendencia contemporánea, conservadora y

positivista» (Maeztu, 1997: 95). Refleja el fervor popular en el autobiográfico «La marcha del regimiento», pero también la visión de los soldados enfermos, inútiles o muertos, que regresan en los barcos («Una novela de Loti»), el «lúgubre desfile de *muertos vivos*» que devuelve América («Dolor que pasa», Maeztu, 1997: 145), el mercadeo de hombres para la guerra: «Quién se cambia por diez duros, quién por ciento, quién por mil. Fue problema de ofertas y demandas. Se cotizaba la carne para el vómito, como en la Lonja de Víveres de La Habana se cotizan los fardos de tasajo» (Maeztu, 1997: 107), o el tránsito de un momento a otro, con una invitación final al amotinamiento: «En la primera fase el pueblo hacía coro al entusiasmo militar»; «Hoy en día se agrupa en asambleas, aún no se niega a que sus hijos vayan a la guerra, pero un frenético anhelo de nivelación le sacude las vértebras, de su garganta brota un grito de dolor, que atraviesa las ciudades y aldeas […] Mañana […] pobres y ricos dirán […] 'A la guerra de Cuba ¡no vamos!'» (Maeztu, 1997: 108).

Todo lo ocurrido lo sintetiza de forma clara, con la misma óptica económica, tan lejana del florido retoricismo imperante –tanto el triunfal de los primeros momentos como el luego quejumbroso– y tan cercana a la posición del partido socialista, en un párrafo de «El separatismo peninsular y la hegemonía vasco-catalana»: «El deseo legítimo de aprovechar las colonias en favor de nuestras industrias, ha sido, durante largos años, el principal motivo de disgusto entre peninsulares y cubanos; ese legítimo deseo fue el causante del famoso movimiento económico de Cuba, preliminar importantísimo de la insurrección; ese deseo natural, incompatible con las aspiraciones de la industria norteamericana, ha dado origen a la última desastrosa campaña» (Maeztu, 1997: 189).

Pero antes del desastre ya propugnaba un profundo cambio en la realidad socioeconómica de «Este país de obispos gordos, de generales tontos, de políticos usureros, enredadores y 'analfabetos'» (Maeztu, 1997: 109), violento ataque con el que expresaba su rechazo de las estructuras decimonónicas, responsables de la parálisis nacional e incapaces de construir un estado moderno. Su voluntad y su escritura las pone al servicio de la regeneración de la patria, con una peligrosa concepción *antisistema:* hay que construir el país al margen de la política y el Estado, uniendo los esfuerzos de los intelectuales y los industriales, en una alianza nacionalista de hombres pragmáticos y superiores (proyecto sin duda bien intencionado, pero que *suena* a fascismo *avant la lettre*). En un momento en el que se creía en el triunfo de los anglosajones frente a la decadencia de los latinos, y el conflicto con los Estados Unidos había sido buena muestra de ello, más valía aprender la lección: «Si España presenta una resistencia invencible a la iniciada industrialización burguesa,

nuestra nacionalidad será arrollada por extranjeras manos» (Maeztu, 1997: 51).

Su tono y sus soluciones se separan de las de la mayoría de la literatura regeneracionista surgida a raíz del desastre. A menudo las expresa en términos nietzscheanos, como una *inversión de la tabla de valores:* el empresario capitalista es el superhombre del futuro, y él, el Zaratustra que lo proclama; la nueva epopeya, la industrialización del país, y su héroe, el burgués emprendedor y adinerado (1899ll). No comparte el general tono lastimero («…Diga lo que quiera el pesimismo, no moriremos de un hartazgo de dolor», Maeztu, 1997: 145), ni la tentativa de reconquistar o reformar la política: por eso, si en un principio simpatiza con el movimiento asambleísta de Costa, luego le decepciona su falta de consecuencia al proponer formar un nuevo partido. El nacionalismo de Maeztu es individualista y contrario al Estado: su ideología es la del darwinismo social, la iniciativa privada anglosajona y el nietzscheano hombre de acción, que logra el triunfo por su propia voluntad y energía, y no por la intervención y el apoyo estatal (*vid*. Blas Guerrero 1993 y Villacañas 1999).

Maeztu escribe en la prensa acerca de la realidad social y económica de España sin caer nunca en los determinismos filosóficos o culturales sobre el pasado de la patria, tan habituales en los diagnósticos regeneracionistas finiseculares, de Ganivet a Unamuno. Su posición es antihistórica; solo le preocupa el futuro de la nación, aunque es consciente de la *alucinación* de sus compatriotas por lo pretérito (Maeztu, 1997: 209). Tampoco sufre la mirada ensimismada de la mayoría de los escritores del momento, de Unamuno a Azorín o Baroja, hacia Castilla: Maeztu propone acabar con la meseta castellana generalizando el modelo industrial vasco y catalán en el interior de la península. Consecuentemente, su *hábitat* tampoco será la intemporal *ciudad muerta* del interior (Toledo o Granada), sino la moderna ciudad industrial, encarnada en el Bilbao de su primera juventud. Y su escritura, práctica y directa, alejada tanto de la plúmbea retórica decimonónica como del simbolismo decadente a la moda (aunque alguna vez se contagie de sus metáforas, recursos y motivos), corresponderá a este *ecosistema*, a sus necesidades de renovación y a la intensificación de la vida moderna que tiene lugar en él.

Frente a la visión nacionalista de Ganivet o Unamuno, Maeztu plantea una conquista de Castilla análoga a la del Oeste americano (no en vano, el valedor de la España intrahistórica lo acusará de *yanquismo*). Sus ideas al respecto las sintetiza en «La meseta castellana»: «La vida del litoral es imposible mientras el centro no se renueve y no progrese». Por ello propone la «colonización de Castilla». Los destinados a llevarla a cabo son los más preparados para ello:

son los comerciantes catalanes y vascos quienes tienen que emprender la revolución económica de la meseta (Maeztu, 1899ñ y 1997: 191).

El periódico debe ser la plataforma para el cambio, si no se dedica a ser «eco exclusivamente de la vida ciudadana» –su contexto natural– y denuncia «la incesante despoblación y consecuente abandono de la tierra» a la que quizá haya contribuido con su olvido de la España agrícola en beneficio de la urbana. A este programa industrializador también deben aplicarse los nuevos escritores, en una clara andanada contra los esteticistas de su tiempo: «Para los intelectuales es esa colonización un nuevo ideal. No se le tache de prosaico y pobre. ¡Pobres de ánimo son los poetas que no acierten la epopeya del dividendo y del negocio, cuando es tan tentador el empeño de transformar nuestro romanticismo huero en práctico entusiasmo!…» (Maeztu, 1997: 171). Este, advierte, no es un ideal altruista; en línea con su óptica nietzscheana y económica, la industrialización se hará únicamente por egoísmo, espíritu de lucro y ambición de poder (Maeztu, 1997: 185).

La crítica economicista al Estado y a la Iglesia

La modernización de la meseta requiere que los hombres de negocios se sobrepongan a los poderes políticos. La crítica al Estado es en Maeztu una violenta posición *antisistema* basada tanto en sus ideas nietzcheanas como en la convicción de que aquel dedica los recursos financieros que deberían destinarse a la industrialización a una inútil clase media que vive a expensas del presupuesto: los funcionarios, el ejército y el clero, por no hablar del clientelismo creado por los partidos políticos de la Restauración. La solución es el «abaratamiento del Estado para desarrollar la riqueza pública» (1899c), puesto que «el pan del presupuesto no basta para mantener a tanta gente». La solución ha de ser radical, y en ella han de participar tanto los productores como los obreros (1899d).

Puesto que «España es un país por hacer», Maeztu repite su diagnóstico y su propuesta de limitar todo lo posible el intervencionismo estatal (1899f), porque la verdadera «Obra patriótica es la de intentar reducir el Estado» (1899n). Esta es la razón de su fe en la iniciativa individual: el Estado está anquilosado y es impotente para llevar a cabo una modernización; capta de forma inane los capitales y los hombres y no es capaz de crear nada: «Por donde quiera se nos aparece el parasitismo presupuestívoro, ahogando cuantas iniciativas de desarrollo brotan en el país, pesando sobre el lomo de las clases laboriosas» (Maeztu, 1997: 184). Por ello critica la confianza de Costa en los partidos políticos y proclama que «Sólo cuando las clases burguesas se hayan desembarazado del expedienteo, comenzará decididamente para España una

tarea de labor eficiente» (Maeztu, 1997: 176). En esta posición también influye su conocimiento de la historia política y social de Inglaterra (Maeztu, 1900d; Santervás 1987).

De modo análogo, la primera motivación de su anticlericalismo también es economicista: la Iglesia absorbe de forma estéril el capital y su educación es inservible, porque no promociona la idea del enriquecimiento, el espíritu de lucro, no forma individuos ambiciosos, «hombres capaces de bastarse a sí mismos» que sepan «lo que el dinero vale y cuesta». Es una institución que, como el Estado, impide el desarrollo industrial del país (Maeztu, 1899a; vid. además 1899m y 1901a).

Maeztu exalta al hombre de negocios; considera que es el objetivo más útil de su labor como periodista: «Ya que siendo un contemplativo no puedo convertirme en un *money maker* (hacedor de dinero) haré lo posible para ser siquiera un *money maker's maker* (hacedor de hombres que hagan dinero). / …No veo otro modo de cooperar eficazmente con la pluma en la obra de hacer patria» (1899ll). Entonces, ¿dónde queda su socialismo? Maeztu es un socialista peculiar: está de acuerdo con su interpretación económica de la historia, y cree en él «por cuanto significa movimiento, acción, lucha, más que por su ideal de armonía y calma» (1899i). La lucha de clases la pasa por el filtro nietzscheano, y su fe en el individualismo, tan marcada por el filósofo alemán, hace imposible que se reconcilie con el objetivo final de la propiedad colectivizada. Maeztu apoya la voluntad y la energía tanto de los capitalistas como del movimiento obrero, porque del incremento de ambos depende la industrialización del país: el patrono cuida de sus operarios socialistas porque son los que mejor trabajan (1897b).

El problema es que en España no se ha desarrollado lo suficiente una burguesía emprendedora, por culpa del Estado, las oligarquías caciquiles, la Iglesia y el clientelismo político. En una concepción dialéctica de inspiración marxista, el aumento de las fuerzas productivas es necesario para la implantación del socialismo (*vid*. Blanco Aguinaga, 1970); pero el Maeztu de *Hacia otra España* no defiende la industrialización nacional primordialmente en beneficio del obrero; los elogios persistentes son para el capitalista emprendedor (*vid*. Abellán, 1973 y Zaratiegui, 2006), pronostica un socialismo integrado en el parlamento y el individualismo del superhombre nietzscheano (Maeztu, 1997: 177).

Maeztu y el anarquismo

Bajo esta misma óptica se entiende que Maeztu, a pesar de su crítica al Estado y a la política de la Restauración (y a pesar de Nietzsche), no estuviera de

acuerdo con el anarquismo, a diferencia de otros escritores (Baroja o Azorín entre ellos) que se sintieron atraídos por un movimiento de gran fuerza social en el fin de siglo. La razón estaba clara: la agitación ácrata podía paralizar o dañar el desarrollo económico de la nación. Por el contrario, el socialismo era un movimiento obrero disciplinado y capaz de desarrollarse a la par que el necesario proceso de industrialización. Maeztu analiza el anarquismo en una serie de artículos. Tras reconocer su preponderancia social entre el proletariado y pasar revista a sus objetivos, la propaganda por el hecho y la huelga general, llega a la conclusión de que para erradicarlo hay que combatir la incultura del obrero y evitar la violencia gubernamental, que sólo es capaz de producir mártires ácratas y un incremento de su popularidad. El verdadero remedio contra el anarquismo consistirá en difundir unos métodos de enseñanza racionales, ya que «la crítica destruye sus fundamentos» y reducir el analfabetismo, puesto que «el anarquismo no existe o no es temible en los países donde más se difunde la cultura», y está comprobado que «disminuye la importancia del anarquismo a medida de los analfabetos». De acuerdo con Unamuno, Maeztu propone una campaña cultural frente a una apocalíptica anarquía: «¡Sólo un ambiente de general cultura puede acabar con las propagandas separatista y libertaria, sólo la cultura podrá salvarnos!» (1901f).

Maeztu, sensible a la agitación anarquista, y con un buen conocimiento del movimiento obrero en España, fue corresponsal de diversos paros y huelgas: muestra de su dinámico periodismo *sobre el terreno* fue la serie de artículos que publicó en el *Diario Universal* sobre una huelga en Reus (del 11 de enero al 11 de febrero de 1903), reportaje en el que analizó detenidamente sus causas, las reacciones de las dos partes en conflicto, obreros y patronos, y los resultados del mismo. Análogo interés social tienen las posteriores entregas sobre el campo andaluz (1903b), crónica autobiográfica y reportaje del viaje, donde incluye, al modo de un análisis sociológico, entrevistas y opiniones de diversos afectados, además de numerosos datos y cifras económicas. Denuncia el retraso tecnológico y la mala explotación de las fincas, para acabar defendiendo a los capitalistas que, de modo emprendedor, reinvierten sus beneficios y así enriquecen también su comunidad.

Maeztu y Nietzsche: una ética, un estilo y una máscara textual

Maeztu comparte con sus compañeros de la joven literatura, además de su afán iconoclasta contra todo lo establecido, jerarquías o valores, y el deseo de conquistar el campo literario, su aprecio por Schopenhauer, Stirner o Nietzsche, de modo destacado este último (Sobejano 1967), pensadores individualistas de gran presencia en el ambiente intelectual y creativo del fin de siglo:

«Max Stirner, Schopenhauer, Etiévant, Malthus, y sobre todo Federico Nietzsche dirigiendo sus lógicas hacia su instinto, nos han señalado el derrotero» (Maeztu, 1997: 210). Al último lo califica como su ídolo, y proclama el triunfo de la moral nietzscheana, creador de un futuro despotismo de la belleza, la inteligencia y la voluntad (1899o).

Maeztu aprovechó de Nietzsche, además de su prestigio e impacto intelectual y revolucionario, diversos aspectos de su teoría ética y estética, quizá más de la primera que de la segunda; su impugnación del horizonte trascendente platónico-cristiano, tanto racional como espiritual; su llamada hacia un renovado vitalismo –el ideal de la juventud nueva ha de ser el «de la vida misma», el de «la vida por la vida» (Maeztu, 1997: 205)–, y su creencia en el venidero superhombre, el hombre de acción y de presa, ambicioso y amoral. Todo ello se adapta bien a su visión pragmática, antihistórica, antitradicional, antiestatal y anticlerical de la nueva España, a su labor de *acoso y derribo* del sistema social, político y moral de la Restauración, y a su ideal de regeneración económica, encarnado en el capitalista negociante e industrializador, al margen de política y gobiernos.

También es deudor de Nietzsche en su construcción de un *personaje textual* brillante y contradictorio, siempre polémico y de gran energía expresiva: paradójicamente, al lado de sus análisis socioeconómicos, su prosa está henchida de frases y lemas del filósofo alemán. El joven Maeztu combina el frío análisis racional de los hechos con una apasionada exaltación nietzscheana, y no deja de empuñar el látigo, la soberbia, las paradojas, los símbolos y la máscara de un Zaratustra hispano, como era conocido entre los jóvenes escritores de su tiempo. Estos elementos a veces se funden con el empleo, como vehículo retórico, de algunos rasgos, imágenes y metáforas empleadas por los modernistas (por ejemplo, las visiones crepusculares urbanas, de tradición baudelairiana y simbolista[1]). La vehemencia expresiva de Maeztu se concreta en frecuentes repeticiones, anáforas y paralelismos que enfatizan y subrayan las ideas que plasma en sus escritos. Su modelo de una escritura viva y orgánica, al margen por completo de retóricas castizas, lo expuso en su autobiográfica «Juventud menguante»:

1. *Vid*. Maeztu, 1997, 127: «La lectura del discurso me causó una impresión profundísima. Era en un crepúsculo de la tarde; leíalo en el balcón y los contados transeúntes que pasaban, por debajo de mí, llevaban impresa en los rostros la melancolía desesperada del acabamiento de un día más. Frente a los colores espléndidos y suaves del crepúsculo, sentíase un inefable decaimiento, como si toda la luz fuera a apagarse para una noche eterna. Las caricias del aromado viento sugerían la imagen de un moribundo gigantesco, como si al agonizar la tierra de una enfermedad voluptuosa y extraña, placentera e incurable, exhalase un suspiro de enervador perfume».

> a ratos, uno o dos ratos cada mes, todo el artículo se anima con un fuego interno, plenitud cerebral, embriaguez ideológica, que reduce a unidad suprema palabras y conceptos, como si los huesos y la médula, los músculos y la sangre, se incorporaran al papel, y entonces sea cualquiera la índole del escrito –cuento, crítica, artículo político, lucubración metafísica, estudio social, análisis económico–, vibra con vibraciones de calor y de luz, despierta curiosidades aletargadas, enciende pasiones y ternuras y provoca, indefectiblemente, ardorosas polémicas, con adhesiones entusiastas y con protestas llenas de odio (Maeztu, 1904).

Sin embargo, quizá por influjo de Unamuno, Maeztu (1902) se despoja de la radical y apasionada máscara de Zaratustra: una vez que ha alcanzado cierto prestigio y tiene a su disposición las páginas de los mejores periódicos, ya no la necesita. Por eso, en un nuevo rasgo de egocentrismo exhibicionista, disfruta escenificando las exequias de su identidad y renaciendo con otra de estilo más sobrio, que se adapte mejor a la realidad española, en una fábula narrada en tercera persona: «Cuando volvió a escribir su tono era distinto. La prosa, antes forzada se hizo honesta; cambió los colorines por los tonos grisáceos; abandonó afeites y pinturas, como ornamentos pecaminosos; trocó el dios fuerza por la hermana humanidad; los amoríos de la paradoja y la postura por los amores de la delicadeza y la bondad; su patriotismo ruinoso y agresivo se hizo amable, resignado, casi místico; el cantor de la violencia se convirtió en amigo de la piedad» (Maeztu, 1904). No por ello pierde su apasionamiento ni su vehemencia.

Los rasgos vitales y formales del poderoso estilo de Maeztu, periodístico pero cuidado y literario, establecen un vaso comunicante con sus escritos puramente creativos: amén de algunos poemas de inspiración baudelairiana, Maeztu escribe en el fin de siglo relatos de ficción similares a los del Azorín o el Baroja de aquellos años, y con una temática análoga: cuentos de propaganda social, cuyos motivos eran las huelgas, el hambre y la vida de los obreros (aparte de algunos componentes de erotismo), ejemplificación de las tesis revolucionarias y socialistas de su pensamiento (Maeztu, 2000).

Maeztu, crítico literario y artístico. Las polémicas con el modernismo

Maeztu también practicó la crítica literaria; junto al periodismo, el arte es un elemento aprovechable para su campaña de regeneración nacional: «Todo es cuestión de concertar nuestras fuerzas en sintética vida de arte y de trabajo» (Maeztu, 1901). Para él, como para Tolstoi en *¿Qué es el arte?*, la literatura debe ser un revulsivo social, un elemento vivo, capaz de expresar la lucha por la vida (1899j). De todos los géneros, el teatro era el más poderoso instrumento de propaganda, puesto que llegaba a gran cantidad de espectadores,

incluso a los que nunca leían. Por eso las candilejas podían colaborar en la regeneración de la patria. Así, las obras preferidas de Maeztu, que desdeña el teatro convencional de su tiempo, son las de denuncia social, como *Juan José* de Dicenta, *Electra* y *Mariucha* de Pérez Galdós, que exponen los conflictos entre las clases explotadoras y ociosas, burguesía y clero, por un lado, y el nuevo trabajador de la naciente España, por el otro[2].

En «Mi programa», Maeztu expone teóricamente su concepción de la literatura y de la crítica literaria. Su punto de partida nuevamente es el vitalismo de Nietszche: «*ver la verdad por la óptica del artista, pero el arte por la óptica de la vida*», puesto que «antes de artista y después de artista el escritor ha de ser hombre, y hombre de su tiempo». La razón para ello es que «la vida hace al artista… más artista» (concepción similar a la de Antonio Machado). Esta insistencia denota una prevención contra la idea de «el arte por el arte», que Maeztu rechaza por artificial, decadente y alejada de la realidad social e histórica de España. Sin embargo, la creencia de que la escritura debía de reflejar la vida y la propia personalidad, de que «el estilo es el hombre» (Maeztu, 1904b), parafraseando a Buffon, no era exclusiva de Maeztu, sino que estaba ampliamente extendida y aceptada en el fin de siglo, desde Pío Baroja (1899), quien declaraba que el estilo modernista es deudor de «una individualidad poderosa, que es la única que puede producir materia artística», a Manuel Machado (1902): «Detrás de un libro hay un artista, un hombre, una personalidad, o no hay nada».

En cuanto a la crítica literaria, las cuestiones que le interesan a Maeztu tras la lectura de una obra son «¿Qué me deja? ¿En qué se han esclarecido mis nociones del mundo? ¿En qué ha aumentado mi sensibilidad ante lo bello? ¿Ha crecido mi fuerza? ¿Me ha señalado peligros nuevos? ¿Soy más apto para el combate de la vida?» (Maeztu, 1901). Estas preguntas encauzarían sus comentarios de libros en las publicaciones en que se encargó de esta labor, desde *El País* a *Vida Nueva* y a *Electra*.

Con estas ideas, Maeztu terció polémicamente en la reivindicación del *Quijote* como guía espiritual de los nuevos escritores, proceso que culminó con la celebración en 1905 del tricentenario de la primera parte de *El ingenioso hidalgo* y los conocidos ensayos cervantinos de Unamuno o Azorín, entre otros. Frente a sus compañeros, en una serie de artículos dialogados, Maeztu denostó la obra por considerarla un libro que, aunque genial, muestra

2. A Galdós lo admira sin reservas; sin embargo, de Dicenta escribe que «colocado, por un capricho de su genial instinto, en el punto donde acaba el concepto calderoniano del amor y de la honra y comienzan las positivas luchas de estos días, no atina con el modo de desprenderse de la corcova romántica» (Maeztu, 1899b).

la decadencia de un pueblo y de un imperio, escrito por un fracasado en el momento en que España perdía el tren de la historia, de la reforma y del renacimiento (1901c). Los ensueños de su protagonista nada podían aportar a la nueva España, y sólo interesaban a los literatos y eruditos: «no pretendamos convertir en libro vital de España ese libro de abatimiento y de amargura» (Maeztu, 1903c; *vid*. Alarcón, 2006).

Igual de polémico es en su consideración de la nueva literatura de su tiempo, a la que, sin embargo, pertenece de pleno derecho. Las letras de la Restauración también estaban hundidas; en España no había literatura, puesto que «una vez realizado el desarrollo económico de un pueblo, es inminente la era de su apogeo artístico», pero todavía había que realizar lo primero. Cuando se alcanza dicho objetivo, «la literatura nace a su tiempo, desempeña una misión completa y corona una nacionalidad, añadiendo a la rudeza de la vida práctica los encantos fugitivos, pero inefables del ensueño». Según esta consideración, la literatura es el descanso de los pueblos trabajadores, no de los ociosos. Por consiguiente, en España «no hay literatura porque primeramente necesitamos hacer patria, y las patrias no se hacen con la pluma, sino con el arado, aunque luego la pluma las exorne». Además, ¿qué literatura necesitaría esta nación atrasada?: «una que fuera acción, látigo e impulso, que se identificara con los modernos combates económicos, que barriera la *grafomanía* que en Madrid se estila, inmóvil como las estepas castellanas, odiosa como un rezo, huera como un discurso democrático, inútil como las aguas de esos ríos que en el mar se pierden sin fecundar las tierras…» (1899h).

En síntesis, Maeztu pide una literatura viva, renovadora, dinámica y moderna, adaptada en su forma y contenido a las necesidades y a los problemas contemporáneos. Este ideal de escritura supondría la ruptura del canon de su tiempo: «esa literatura que fuera a la vez lucha, literatura de las calles rectas y de la máquina, de la Bolsa y de las empresas por acciones, frente a la literatura crepuscular de las añoranzas y de los ensueños… ¿no sería esencialmente antiliteraria?» (1899h). Con este razonamiento, parece adelantar las bases de una cuestión que volvería a plantearse años después, con la irrupción iconoclasta de las vanguardias.

Maeztu rechaza el anquilosamiento de la crítica tradicional y la *gente vieja* ante el surgimiento de una nueva estética: «¡Y ahí está esa literatura, a la vez española y exótica, que nos avergüenza con sus bríos juveniles, escrita por los americanos en un lenguaje apenas inteligible para nosotros, y por los españoles en dialectos e idiomas que creíamos olvidados literariamente para siempre!». El naciente modernismo comienza a sentar las bases de un cambio profundo y renovador. De hecho, frente a las burlas de Leopoldo Alas y la

castiza literatura defendida desde las páginas de *Madrid Cómico*, Maeztu defiende a Benavente y a los jóvenes escritores como un valor superior: «Aceptemos las manos liliales, las torres ebúrneas y demás letanías de nuestros seudodecadentes, naturistas y estetas, como un anhelo indefinido, como un vago vislumbre de otra literatura, como un preludio cuatrocentista de un renacimiento» (Maeztu, 1899q).

También escribe positivamente de otros autores modernos: de Valle-Inclán, al que respeta como «modelo y ejemplo de energía» (1899r), cualidad compartida por el propio Maeztu, quien seguramente vería a Valle como un hermano de sangre *virado* hacia la estética, puesto que ambos comparten una temprana experiencia americana, la necesidad de un auditorio que los escuchara sin rechistar (desde el periódico o desde la tertulia) y, sobre todo, la construcción autobiográfica y exhibicionista de su propio personaje (*hacerse una cabeza*). Sus elogios alcanzan a Blasco Ibáñez (1900b) y a Baroja (1901d), amén de a Unamuno, citado en numerosos artículos. En el Rubén Darío de *Azul*… y *Prosas profanas* reconoce a «un talento de primera fila» con «un arte personal, rebuscado y sabio», en quien sin embargo agudamente advierte «un hombre de carne y hueso que aún no ha escrito» (1899e). Quizá tenga razón, a la vista del Darío de *Cantos de vida y esperanza*.

Sin embargo, la situación cambia en poco tiempo. Maeztu percibe que el modernismo está ocupando cada vez más espacio en el campo literario y social, y sus intereses y objetivos son, en general, distintos a los que propone el nietzscheano periodista. Los jóvenes estetas ya no son una promesa, sino una realidad que puede hacer sombra al impetuoso Zaratustra hispano. Paulatinamente serán aceptados por el lector burgués y, desactivado su primer ímpetu iconoclasta, acabarán representando sus valores. Adelantándose a este momento, Maeztu descubre el juego *hipócrita* de los jóvenes escritores, que no se ocupan en sus textos de la realidad social y económica aunque dependan de ella: «los literatos hoy de moda –hermanos intelectuales del megaterio– que se hacen ascos de la moneda y luego la imploran a dos manos» (Maeztu, 1997: 222) –cruda imagen del artista inmerso en el mercado– y, por tanto, critica a los modernistas como un estorbo para sus ideales de regeneración social. La «epopeya nueva» es la de «la industrialización del suelo», pero «sólo un escritor, Pérez Galdós, ha desentrañado del burbujeo de los gérmenes la España capitalista que se nos echa encima», porque «¿cómo van a cantar esos [nuevos] literatos la nueva España, si ésta es la máquina, la dinamo, la empresa por acciones, el combate económico, sañudo e implacable, y las ideas que de este mundo tienen son reflejas, librescas, no personales ni directas?» (Maeztu, 1997: 199-200).

En «Mi programa», Maeztu localiza la nueva España «en esas industrias que han transformado rápidamente el aspecto de la estática Castilla. Y la presiento, ¡oh mineros, mercadores y bolsistas que jamás enfocasteis la mirada hacia una creación del arte!, la presiento…, en nuestra juventud intelectual»; pero, a continuación, arremete con la parte de esa juventud refractaria a sus intereses:

> Por ley del contraste los escritores jóvenes se encastillan en su torre de marfil. Uno de los más jóvenes, y a la vez de los más estimables, asentaba el principio de que la humanidad no merecía ningún idealismo. Aunque el pensamiento no era nuevo, me enfurecí leyéndolo. ¿Y quién, entonces, lo merece?… ¿Tu impotencia para sentir?¿Tu miopía para ver?… Guarda, decadente, no empuñe el látigo y descubra el raquitismo de tu cuerpo… La vergüenza sólo puede excusarla el heroísmo de callar (Maeztu, 1901).

Al poco tiempo, Manuel Machado, implicado junto a Maeztu en la dirección de *Electra* y quizá aludido en el artículo anterior, le contesta (lo que la crítica no había advertido) haciendo una evidente caricatura del exacerbado escritor, de su estilo nietzscheano y de sus ideas regeneracionistas, con el que establece un ficticio diálogo:

> Otra variedad del *super-López*, que concierne al arte y principalmente a la literatura, es un joven Zaratustra, que habla en versículos y maneja en el vacío un formidable látigo. Este clama contra el turrieburnismo «¡Hay que sacar a los jóvenes poetas de su torre de marfil, arrojarlos enmedio de la vida para que la canten y sublimen en sus versos. Nada de aislamientos ni de idealismos. Hay que cantar el obrero y la obra, la mina y los mineros, y lo mejor no cantar y bajar a la mina. El progreso, las máquinas, el comercio, los viajantes de comercio…!».
>
> –Enhorabuena. Que hagan eso los que quieran hacerlo; pero deje a los demás que sean como son, único medio de ser artistas; usted, hombre fuerte, vaya a cavar enhorabuena (con este tengo confianza) o baje a la mina o invente una máquina. Pero ya sabe usted que el arte puede estar ahí en eso y en todo lo contrario. Sobre todo en esas torres de marfil que usted quiere derribar. Además, un poeta de alientos positivos y enamorado de la vida en nuestra pobre España de hoy, me parecería tan falso, tan falso.
>
> Este no me citó filósofos, sino se fue restallando su látigo y llamándome «venenoso» porque le dije que al cabo todo podía ser lo mejor (Machado, 1901b; para el «látigo», *vid*. además Maeztu, 1898).

A los tres días de aparecer este artículo, Maeztu contraataca arremetiendo sarcásticamente contra «el arte por el arte», al que considera poesía estéril, sin pensamiento: «Es el modernismo como ciertas mujeres; bueno jugar con ellas, ¡pero no enamorarse!», para acabar con una alusión a la hiperestesia de Juan Ramón Jiménez, que «ha dado con sus huesos, a los veinte años de su edad, en una casa de alienados…», y una pulla indirecta a Manuel Machado:

«No imitéis a los que han buscado el secreto de París, 'la hora cárdena', en las copas de ajenjo…» (Maeztu, 1901e): «la hora cárdena» era sintagma repetido en el poema de Machado «Mariposa negra», publicado en el mismo número de *Electra* en que Maeztu escribió «Mi programa».

Maeztu rechaza la posibilidad de un arte puramente estético, sin otro objetivo que sí mismo. Sus argumentos de nuevo los fundamenta en las ideas de Nietzsche: «El arte es el gran estimulante de la vida: ¿cómo creerlo sin finalidad, sin objetivo, cómo llamarlo el arte por el arte?» (1903a). Además, a Maeztu le preocupa que a él mismo lo confundan con uno de ellos, puesto que en España se aplica el adjetivo «modernista» a todos los jóvenes iconoclastas y contestatarios lanzados a la conquista del campo literario, al margen de sus méritos y de sus intenciones; es la misma crítica que hacía a dicha denominación Manuel Machado, quien no la aceptaba por estar vacía de contenido (*vid.* Machado 1901a, 1903 y 1907, textos analizados en Alarcón Sierra, 2000). A Maeztu, todo lo que no fuera preocuparse de las realidades políticas y económicas de su tiempo, incluso en la literatura, le parecía un desgaste de energía inútil y una pérdida de tiempo[3].

Maeztu también fue un persistente crítico de arte, dedicación no extraña si, al interés del vitoriano por todos los aspectos de la cultura española, unimos el hecho de que su hermano Gustavo era pintor. En las primeras décadas del siglo –sobre todo a partir de 1903– se ocupó preferentemente de la pintura española en diversas publicaciones como *Diario Universal*, *El Pueblo Vasco* o *España*. Además de otros pintores vascos, como Juan de Echevarría, alabó sobre todo (al igual que Unamuno y Azorín) la pintura de Ignacio Zuloaga, al que calificó de luminista y pintor de ideales, destacando su combinación de la tradición de Velázquez, El Greco y Goya, iconos del espíritu finisecular, con las técnicas modernas. Sin embargo, el ideal pictórico de Zuloaga nunca fue el moderno e industrial País Vasco, sino esa Castilla mesetaria, negra, atemporal y abandonada que con tanto ímpetu quería transformar Maeztu. Quizá viera en la pintura de Zuloaga un componente de crítica social a las lacras nacionales que tan obsesivamente retrataba, de los curas a los toros. El interés de Maeztu por la pintura se extenderá a la década siguiente, en la que dedicó interesantes artículos al cubismo, el futurismo y el expresionismo. A su informada visión de las vanguardias artísticas deberá mucho *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset (*vid.* Bernal Muñoz, 1998, Fox, 1988, Flores Pavía, 2000).

3. En otros artículos critica a Benavente, Manuel Reina, Gregorio Martínez Sierra, Icaza o Eduardo Marquina: Maeztu, 1899k, 1899l, 1900ª y 1900c, respectivamente.

Conclusiones

En la encrucijada de socialismo y capitalismo encontraba Maeztu la solución al atraso español. Pero, puesto que los verdaderos colectivos burgués y obrero del país no eran capaces de llevar a cabo la transformación, esta la confiaba, en un acto de fe, a las poderosas «individualidades sensatas y enérgicas, perspicaces y estimuladas por una ambición noble» que, al margen de gobierno y Estado, debían surgir en el futuro: «en ellas depositamos nuestra esperanza de mejores días». Maeztu se adjudica el papel de profeta, guía y faro que ilumina el camino desde su tribuna periodística: «Esos hombres, que hoy son pocos y están desparramados, mañana serán más, se organizarán, agruparán en torno suyo a la nación trabajadora; de ellos saldrá otra España más noble, más bella, más rica y más grande» (Maeztu, 1997: 151).

La misión que Maeztu reservaba a sus compañeros de letras era la de emplear su poder de convicción en consolar a los afligidos colectivos que dependían del presupuesto, primer objetivo a batir: «Cumple a los escritores, en esta gran transformación, un papel importante, ya que no de primer orden. Ellos han de dulcificar la inevitable caída de las no adineradas clases medias» (Maeztu, 1997: 221). Y el final de *Hacia otra España*, contrafigura de «La canción del oro» del rubendariano *Azul*…, era la nueva oración que Maeztu proponía a sus creyentes: «Cuando sobre la espada del militar, sobre la cruz del religioso y sobre la balanza del juez, ha triunfado el dinero es porque entraña una grandeza más intensa que ninguno de esos otros artefactos. ¡Torpe quien no la vea! Cantemos al oro; el oro *vil* transformará la amarillenta y seca faz de nuestro suelo en juvenil semblante: ¡el oro *vil* irá haciendo la otra España!» (Maeztu, 1997: 222-223).

De este modo, la suma de contradicciones en sus análisis sociológicos, aparentemente objetivos e impecables, llevaba al anticlerical Maeztu a caer en la fe de un nuevo irracionalismo donde, si se me permite el juego de correspondencias, el *Espíritu Santo* no era otro que el verbo inspirador de Nietzsche, junto con algunos otros pensadores ya citados; el *Dios Padre*, salvador y redentor, el dinero; su *Hijo* encarnado en la tierra, el hombre de negocios del futuro, el superhombre venidero; el propio Maeztu, su profeta y su *Moisés*, que difundiría a través de la prensa su mensaje y las nuevas tablas de la ley; mientras que a los escritores jóvenes, todavía díscolos e incrédulos, les reservaba la tarea de formar el *cuerpo eclesial* que consolara desde la prensa a su *feligresía*. La evolución posterior de Maeztu no iba sino a acrecentar este «sentido reverencial del dinero», a poner cada vez más de manifiesto los aspectos en el fondo autoritarios y dogmáticos de esta nueva concepción, y a convertir su crítica al Estado y a la Restauración en la defensa de una monarquía militar

antiparlamentaria. Finalmente, la vehemencia de su fe, tras el hundimiento de su primer ideal renovador, se pondría al servicio, con el mismo ímpetu, del cristianismo más integrista.

Sin embargo, al Maeztu finisecular, todavía lejos de su posterior evolución, no se le pueden negar numerosos méritos: la tentativa de situar a su nación en el mismo nivel de desarrollo y progreso que los países europeos de su entorno; el ocuparse aguda y críticamente de todos los aspectos de la vida española; el practicar un nuevo periodismo, moderno, riguroso e independiente, capaz de denunciar cualquier lacra, viniera de donde viniera; su insobornable honestidad intelectual; y finalmente, y quizá a su pesar, el adelantar en sus contradicciones las tensiones internas –políticas, sociales, económicas y culturales– que iban a estallar en Occidente a lo largo de todo el siglo XX.

Bibliografía citada

ABELLÁN, José Luis, «Ramiro de Maeztu o la voluntad de poder», *Sociología del 98*, Barcelona, Península, 1973, pp. 141-160.

ALARCÓN SIERRA, Rafael, Manuel Machado, *Impresiones. El modernismo. (Artículos, crónicas y reseñas, 1899-1909)*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

— «El Quijote modernista (Unamuno, Maeztu, Azorín)», en R. Alarcón Sierra (ed.), *«No ha mucho tiempo que vivía»... De 2005 a Don Quijote*, Jaén, Universidad de Jaén, 2006, pp. 345-389.

ALONSO, Cecilio, «Confluencias generacionales. Algunas notas sobre prensa diaria y literatura entre la Restauración y la Regencia». En L. Romero Tobar, ed. *El camino hacia el 98 (Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo)*, Madrid, Fundación Duques de Soria/Visor, 1998.

BAROJA, Pío, «A la juventud intelectual», *Revista Nueva*, 1 (1899), en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1951, VIII, p. 847.

BAUDELAIRE, Charles, *Petits poèmes en prose*. Ed. crítica de R. Kopp, París, José Corti, 1969.

BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973.

BERNAL MUÑOZ, José Luis (comisario), *Arte y literatura en la Edad de Plata. La mirada del 98*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, «La otra España de Maeztu». *Juventud del 98*, Barcelona, Crítica, 1970, pp. 175-193.

BLAS GUERRERO, Andrés de, *La ambigüedad nacionalista de Ramiro de Maeztu*. Barcelona, Institut de Ciències Politiques i Socials, 1993.

DARÍO, Rubén, *Obras completas, II. Semblanzas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950.

FERNÁNDEZ URBINA, José Miguel, *La aventura intelectual de Ramiro de Maeztu*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 1990.

FLORES PAVÍA, María José, «Del modernismo al arte puro: Ramiro de Maeztu y Ortega y Gasset en las polémicas literarias del primer cuarto del siglo XX», en P. L. Crovetto y L. de Llera (eds.), *Autobiografías y polémicas*, Génova, Università degli Studi di Genova, 2000, pp. 135-156.

FOX, E. Inman, «Un bibliografía anotada del periodismo del joven Ramiro de Maeztu y Whitney (1897-1904). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 291 (1974), pp. 528-581.

— *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique, «La crónica parisiense», *El Liberal* (3 de febrero de 1902).

GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo, *Letras e ideas*. Barcelona, Imprenta de Henrich y Cía- Editores, 1905.

MACHADO, Manuel, «El modernismo y la ropa vieja», *Juventud*, I, 1 (1 de octubre de 1901a).

— «El super-López», *Don Quijote* (11 de octubre de 1901b), p. 4.

— «De literatura. RIMAS.-Colección de poesías por Juan R. Jiménez.-Madrid, 1902», *El País* (3 de abril de 1902).

— «Eso del modernismo…», *El País* (20 de marzo de 1903).

— «El modernismo según Manuel Machado», *El Nuevo Mercurio*, 5 (mayo de 1907).

— «En, con, por, sin, sobre… la crónica», *La Libertad* (21 de marzo de 1923), p. 1.

MAEZTU, Ramiro de, «¿Qué se debe hacer de Cuba? Cuatro palabras con sentido común», *Germinal* (6 de agosto de 1897a)

— «La dignidad obrera en el taller madrileño», *Germinal* (24 de septiembre de 1897b).

— «Ideal nuevo», *El Progreso* (6 de febrero de 1898).

— «El dinero frente a la iglesia», *Vida Nueva* (23 de febrero de 1899a).

— «Hacia otra España (fragmento)», *La Vida Literaria*, 9 (4 de marzo de 1899b), p. 151.

— «Los secretos de la crisis», *Revista Nueva*, 3 (5 de marzo de 1899c).

— «Los secretos de la crisis (conclusión)», *Revista Nueva*, 4 (15 de marzo de 1899d).

— «El pensamiento de América», *Vida Nueva*, 1 (abril de 1899e).

— «El dinero frente al Estado», *Vida Nueva,* (9 de abril de 1899f)

— «La cuestión hidraúlica», *Las Noticias*, Barcelona (15 de abril de 1899g).

— «En la charca. Allá van los hechos», *Revista Nueva*, I, 7 (15 de abril de 1899h), p. 314.

— «Las minas del Bilbao», *Vida Nueva* (30 de abril de 1899i).

— «Marx en la literatura», *El Socialista,* (1 de mayo de 1899j).

— «Un rato a libros», *Vida Nueva*, 50 (21 de mayo de 1899k).
— «Un poeta», *Vida Nueva*, 50 (21 de mayo de 1899l).
— «La moral que muere y la que nace», *Revista Nueva* 12 (5 de junio de 1899ll).
— «Una ciudad comida por el clero», *Vida Nueva* (9 julio de 1899m).
— «La Nación contra el Estado», *Revista Nueva*, (25 de julio de 1899n).
— «Cataluña y las Vascongadas ante España», *Las Noticias* (6 agosto de 1899ñ).
— «Nietzche y Maquiavelo», *Vida Nueva* (13 de agosto de 1899o).
— «Solidaridad española», I, *Las Noticias* (22 de septiembre de 1899p).
— «Clarín, Madrid Cómico and Cº Limited», *Revista Nueva*, II, 25 (14 de octubre de 1899q), pp. 52-53.
— «Valle-Inclán», *Las Noticias* (3 de diciembre de 1899r).
— «Un poeta joven», *Vida Nueva*, 86 (28 de enero de 1900a).
— «Blasco Ibáñez», *El País* (3 de febrero de 1900b).
— «La gente que viene», *Las Noticias* (1 de febrero de 1900c).
— «La liga de Manchester y la Unión Nacional», *Revista Política y Parlamentaria* (mayo de 1900d).
— «El público. Desde dentro», *El País* (31 de enero de 1901a).
— «Mi programa», *Electra*, 1 (16 de marzo de 1901b).
— «El libro de los viejos», *La Correspondencia de España* (12 de mayo de 1901c).
— «Pío Baroja», *Madrid* (4 de junio de 1901d).
— «Poesía modernista» en *Los Lunes de El Imparcial* (14 de octubre de 1901e).
— «El ideal anarquista en España», *El Imparcial* (28 de noviembre, 6, 16 y 24 de diciembre de 1901f).
— «Cómo muere un Superhombre», *La Correspondencia de España* (19 de enero de 1902).
— «Todos modernistas», *Diario Universal* (15 de marzo de 1903a).
— «Un viaje a Jerez. El pantano de Guadalcacín» y «Después del viaje», *Diario Universal* (10, 17, 19 y 23 de abril de 1903b).
— «Ante las fiestas del Quijote», *Alma Española,* (13 de diciembre de 1903c).
— «Autobiografías. Juventud Menguante. Ramiro de Maeztu», *Alma Española*, 12 (24 de enero de 1904a), pp. 14-15.
— «Un libro de Giner», *España*, (28 de marzo de 1904b).
— *Los intelectuales y un epílogo para estudiantes*. Ed. V. Marrero, Madrid, Rialp, 1966.
— *Artículos desconocidos. 1897-1904*. Ed. E. Inman Fox. Madrid, Castalia, 1977.
— *Hacia otra España.* Intr. J. Varela. Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
— *Obra literaria olvidada*. Ed. Emilio Palacios Fernández, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

MAINAR, Rafael, *El arte del periodista*. Barcelona, José Gallach Editor, 1906.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *Ramiro de Maeztu. La labor literaria de un periodista (1897-1910)*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1983.

SANTERVÁS, Rafael, *La etapa inglesa de Ramiro de Maeztu*, Madrid, Universidad Complutense, 1987.

SIMMEL, Georg, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986.

SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967.

UNAMUNO, Miguel de, *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958.

VILLACAÑAS, José Luis, *Ramiro de Maeztu y el ideal de la burguesía en España*, Madrid, Espasa, 1999.

ZARATIEGUI, Jesús M., «El periodismo económico de Ramiro de Maeztu», en L. Perdices de Blas y M. Santos Redondo (coord.), *Economía y literatura*, Madrid, Ecobook / Instituto de España / Consejo Económico y Social / Comunidad de Madrid, 2006, pp. 433-490.

Fecha de recepción: 05/04/2014
Fecha de aceptación: 17/09/2014

NOTICIA DE «PLANA DEL LUNES», SUPLEMENTO LITERARIO DE *EL GLOBO* (1897-1898)

CECILIO ALONSO
cecilnico@msn.com
U.N.E.D., C.A. «Francisco Tomás y Valiente»
Alzira-Valencia

Resumen

«Plana del Lunes» (1897-1898) fue suplemento literario del diario madrileño *El Globo* dirigido por José Francos Rodríguez. Se ofrece aquí una aproximación de conjunto a su contexto, una cuantificación analítica de algunos aspectos del contenido, el esbozo de su evolución, un índice de autores y un resumen de la aportación de los más destacados: entre otros Francisco Navarro Ledesma, Jacinto Benavente, Andrés Ovejero, Manuel Bueno, Pío Baroja y Bernardo González de Candamo. Este último contribuyó a publicar un texto de Henri Cornuty sobre Mallarmé, indicio del giro simbolista del suplemento tras la guerra con Estados Unidos.

Palabras clave: Suplementos literarios, *El Globo*, índice de autores y títulos, Francos Rodríguez, Navarro Ledesma, Benavente, Andrés Ovejero, Manuel Bueno, Bernardo G. de Candamo, Pío Baroja, Henri Cornuty, Mallarmé

Abstract

Between 1897 and 1898 «Plana del Lunes» was the literary supplement of the newspaper *El Globo* from Madrid, which was directed by José Francos Rodríguez. We are hereby presenting a comprehensive approach to its context, an analytical account of some aspects of its contents, the outline of its evolution, index of authors and a summary of the contribution of its most relevant contributors, including Francisco Navarro Ledesma, Jacinto Benavente, Andrés Ovejero, Manuel Bueno, Pío Baroja and Bernardo González de Candamo. The latter contributed to the publication of a text by Henri Cornuty about Mallarmé, a sign of the symbolist twist taken by the supplement after the war against the United States.

Anales, 26, 2014, pp. 43-80
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.02

Keywords: literary supplements, *El Globo*, index of authors and titles, Francos Rodríguez, Navarro Ledesma, Benavente, Andrés Ovejero, Manuel Bueno, Bernardo G. de Candamo, Pío Baroja, Henri Cornuty, Stéphane Mallarmé

El medio y sus redactores

Fundado en 1975, *El Globo* había conservado su pedigrí castelarista de republicanismo moderado en progresiva acomodación al canovismo, bajo la propiedad y dirección de Eleuterio Maisonnave (muerto en 1890). Al político alicantino le sucedió su redactor-jefe, Alfredo Vicenti con quien acabó rompiendo Castelar en 1893 cuando, tras la recuperación del sufragio universal, sin opciones de acceder al poder, se sintió agotado ante la presión de los prohombres de su partido que clamaban por la incorporación formal del posibilismo al campo dinástico (Alberola: 1950: 157-160). En plena crisis abierta por el naufragio del crucero «Reina Regente» (marzo de 1895), *El Globo* sufrió el asalto de un numeroso grupo de militares y paisanos que, so pretexto de defender el honor del ejército afectado por un artículo de Robustiano Sánchez Marroquín, exigían el restablecimiento de la jurisdicción militar para los delitos de opinión. Aquellos sucesos –repetidos en la redacción de *El Resumen*– precipitaron la crisis del gobierno de Sagasta y acentuaron el fraccionamiento liberal en la oposición, alguno de cuyos líderes emergentes –siguiendo el ejemplo de Canalejas, que se les había anticipado al fundar *El Heraldo de Madrid* en 1890– trataron de hacerse con órganos propios desde los que defender sus intereses políticos sectoriales en las delicadas circunstancias generadas por el rebrote independentista en Cuba.

Tal fue el caso de Álvaro Figueroa y Torres (1863-1950), conde de Romanones, que, en febrero de 1896, adquiría la propiedad de *El Globo*[1] y confiaba su dirección a José Francos Rodríguez (1862-1931). Éste, médico y periodista de procedencia republicana, se había iniciado en la redacción radical de *El*

1. Pese a sus primeros pasos como politólogo positivista (*El régimen parlamentario o la política de gabinete*, 1886 y *Biología de los partidos políticos*, 1892) se dijo del pragmático Romanones que había llegado al poder «desnudo de historia y de obra intelectual, sin fama y sin partido… para satisfacer su vanidad» (Barriobero, 1916: 280-281). En 1902, cuando ya había sido alcalde de Madrid y ministro de Instrucción pública, fundó otro periódico de nuevo cuño –*Diario Universal*– traspasando *El Globo* a Emilio Ríus, quien propició una efímera fase de brillantez literaria (1902-1903) de la mano de Pío Baroja, Martínez Ruiz, López Pinillos y otros jóvenes intelectuales, sin conseguir evitar la decadencia de la publicación. En 1913 su tirada había descendido a ocho mil ejemplares (Desvois, 1977: 30).

De izquierda a derecha: José V. Alcañiz, E. Zamora, Francisco Navarro Ledesma (*de pie*), Andrés Ovejero, Leandro Niño (*de pie*), Juan José Daza de Campos, Pérez Esteban (*de pie*), Manuel Castro y Tiedra, José Francos Rodríguez, Francisco Serrano de la Pedrosa, Santiago Oria y Calixto Ballesteros (*de pie*). [*Blanco y Negro*, 283, 3 de octubre 1896. Fot. de M. Franzen] [Colección del autor]

País y había proclamado su fe en la ciencia «redentora de la argolla del verdugo» en *La novela de Urbesierva* (1887) colección de relatos en los que predominaba la nota anticlerical. En pleno auge de la Unión Republicana (1893) dirigió el diario salmeronista *La Justicia* a propuesta de Ruiz Contreras (1946: 31) quien alardeaba de haberle asignado una mensualidad de 76 pesetas por sus colaboraciones en el semanario *La caricatura* donde firmaba con el seudónimo *Juan Palomo*[2]. Pío Baroja (1951: 238-239; 1945: 322, 327), que lo trató primero en *La Justicia* y más tarde en *El Globo*, lo juzgó con despego al recordar que se tomaba la literatura a broma y que se las echaba de sentir un gran

2. Ruiz Contreras conservaba buena relación con el diario de Francos Rodríguez a juzgar por la elogiosa reseña sin firma dedicada en la «Plana del Lunes» («Índice de libros», 29-3-1897) a su librito *Tres moradas* donde describía sus visitas a las casas de Menéndez Pelayo, Pereda y Galdós.

misticismo republicano. Sin embargo, este entusiasmo se extinguió pronto. Concejal republicano en 1895, su brusco compromiso con Romanones fue el primer indicio de un desplazamiento ideológico hacia el campo monárquico que, con el tiempo, lo llevó a acomodarse en el centro del espectro político liberal-demócrata, tras ejercer la dirección del *Heraldo* (1902-1906). Obtuvo reconocimientos institucionales, desempeñó altos cargos del poder ejecutivo y llegó a académico de la lengua en 1924.

Fue Francos Rodríguez quien tomó la decisión de publicar en *El Globo* un suplemento semanal que –siguiendo los modelos establecidos por *El Imparcial*, *La Época* o *El Liberal*– concentrara los contenidos literarios y culturales dispersos irregularmente durante la semana. Se tituló «Plana del Lunes» y se sostuvo con pocas intermitencias desde marzo de 1897 a diciembre de 1898, coincidiendo con el periodo álgido de las guerras coloniales. *El Globo* había gozado de una envidiable posición en la prensa madrileña durante el decenio anterior, cuando compartía con *El Liberal* el tercer puesto en difusión, tras *La Correspondencia* y *El Imparcial* (Castillo, 1975: 193). Pero sus circunstancias financieras en 1897 no permitían dispendios extraordinarios a juzgar por las firmas de los colaboradores, en buena parte oscuros o muy jóvenes que, presumiblemente, cedían sus plumas a título gratuito.

La producción de la «Plana» en el aspecto literario recayó sobre los hombros de redactores y colaboradores fijos del diario, entre los que descollaba el toledano Francisco Navarro Ledesma (1869-1905), proteico escritor llamado a mayores empresas pero malogrado por su muerte prematura. Funcionario del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios desde 1890, cuyo sueldo de mil quinientas pesetas anuales era insuficiente para afrontar la delicada situación económica de su familia, se trasladó a Madrid donde se multiplicó en diversas actividades periodísticas y docentes que mejoraron sus ingresos. De ahí su presencia intensiva en el semanario ilustrado *Apuntes* de Silverio de la Torre, en *Gedeón*[3] junto a su amigo el redactor de *Blanco y Negro* Luis Royo Villanova, y en *El Globo*, introducido por Romanones, en enero de 1896, para que se encargara de varias secciones con el estipendio mensual de treinta duros. Por las mismas fechas comenzó a colaborar en *El Imparcial* y en otros periódicos alcanzando –según propia confesión– rendimientos próximos a las mil pesetas mensuales en abril de 1896 (Zulueta, 1969: 43-47,

3. Semanario que comenzó a publicarse a fines de 1895 dirigido por el dibujante Joaquín Moya y redactado por Navarro Ledesma, Royo Villanova (1866-1900) y José Roure (1865-1909).

125-134). A mediados de 1898 obtuvo por oposición la cátedra de Preceptiva Literaria del Instituto de San Isidro y desde entonces su actividad en la «Plana del Lunes» se redujo a un par de comentarios circunstanciales motivados por la recepción de *Fernanflo*r en la Academia (14 de noviembre) y por la muerte de su íntimo amigo Ganivet (5 de diciembre), aunque siguió publicando en el diario entre semana reseñas y secciones fijas como «Entresijos» o «En tal día como hoy», esta última con el seudónimo de *Calínez*, el más famoso personaje de *Gedeón*. Recordaba Francos Rodríguez (1930: 200-201) que entre el grupo de jóvenes «sobresalientes» reunidos en la redacción de *El Globo*, Navarro Ledesma destacaba por su talento y por su conocimiento «de las hermosuras del idioma».

En la redacción se hallaba también un versátil *Mínimo*, seudónimo opaco que bien pudiera ser de uso colectivo, por más que lo utilizara en *Revista Nueva* poco después Ruiz Contreras (1946: 269). *Mínimo* rubricó «Instantáneas» de candente actualidad, versos humorísticos, pies de grabados y algunos artículos que traslucen notable conocimiento de literatos, artistas y filósofos extranjeros, como el titulado «El individualismo literario» (27-9-1897). Otro joven redactor con regular actividad en el suplemento, al que aportó crónicas y semblanzas literarias, fue Andrés Ovejero Bustamante (1871-1954) futuro catedrático de Literatura en la Universidad de Madrid que había de evolucionar más tarde hacia el socialismo[4]. Presencia similar tuvo el también médico murciano Francisco Serrano de la Pedrosa (c. 1855-1926) –sainetista, colaborador de *Madrid Cómico* y director literario de *La Caricatura* (1892-1893)–, autor de cuentos, crónicas de costumbres y análisis educativos en la «Plana». Entre noviembre de 1897 y febrero de 1898 aparecieron las crónicas literarias y sociológicas más incisivas del joven Manuel Bueno (1874-1936), que alternaba su nombre con el seudónimo *Lorena*. Su aportación doctrinal y artística fue primordial para la introducción controlada de conceptos estéticos modernistas en el suplemento. De su misma edad, José Rocamora, *Tersites*, (1874-1936) salteaba cuentos, crónicas, divulgación científica y otros modestos menesteres como el de comentar fotograbados. El director, Francos Rodríguez firmó cuentos, un poema y otros asuntos de actualidad. En menor escala se hicieron notar otros redactores: Calixto Ballesteros –habitual de certámenes poéticos y juegos florales–, el granadino Manuel Castro y Tiedra,

4. Ovejero interrumpió sus colaboraciones en la «Plana» a fines de 1897 al marchar a Puerto Rico, de donde regresó repatriado en el vapor *Montevideo*, un año después («Andrés Ovejero», *El Globo*, 5-11-1898, p. 1). Aquella experiencia le inspiró una serie de doce sonetos testimoniales titulados «El año terrible» (*El Globo*, 31-12-1898).

Barón de Sttoff, cronista de salones que acompañó después como hombre de confianza a Francos en el *Heraldo*, y David Miranda que firmó una sola vez. Copiosa fue la colaboración del corresponsal de *El Globo* en Segovia, Silverio de Ochoa, que contribuyó con una veintena de cuentos. En cambio se redujo a cinco firmas la presencia del corresponsal en la capital francesa, A. Sea, que rubricaba habitualmente entre semana la sección «Notas parisienses». Próximo a la redacción, pero sin integrarse en ella, estuvo el artillero valenciano radicado en San Sebastián, Vicente Sanchís Guillén, *Miss Teriosa* (1849-1907). Al agravarse la situación colonial, dejó de lado cuentos y crónicas literarias para centrarse en aspectos militares.

Cronológicamente la pirámide de edad de los redactores y colaboradores aparece invertida, lo que podría abonar la sospecha de que el suplemento estaba en manos de veteranos históricos del Sexenio. Sin embargo el peso de su orientación semanal recaía en otros más jóvenes, formados intelectualmente en la Restauración o en la Regencia. Sobre una muestra aleatoria de sesenta firmas suficientemente documentadas, un 45% de los firmantes habrían nacido antes de 1860 y frisarían los cincuenta y tantos años de edad. Los nacidos en el decenio 1861-1870 serían poco más del 30%, y apenas un 12% los venidos al mundo a partir de 1871, que en 1898 contaban entre 17 y 27 años. De los primeros fueron los más activos Sanchís y Serrano de la Pedrosa, en un tramo de edad madura en el que también figuraban Concepción Gimeno, autora de didascalias femeninas, Manuel Ossorio Bernard, Rafael Salillas, Eusebio Blasco y los poetas Salvador Rueda, su amigo Ricardo Cano y Fernández Grilo. En el segundo escalón, entre los treinta y los cuarenta años, se integraban las firmas fuertes de la «Plana», Francos Rodríguez y Navarro Ledesma junto a Silverio de Ochoa, el granadino Nicolás María López –luego colaborador de *La Vida Literaria*– y, ocasionalmente, Sofía Casanova, López Silva o Jacinto Benavente. Por último, la «gente moza» –definida por Navarro Ledesma en una memorable serie de artículos en «Los Lunes de *El Imparcial*» a fines de 1898– la encabezaban los redactores Ovejero, Bueno y Rocamora con Pío Baroja, incorporado al suplemento en su la última fase, Manuel Calvín y Redondo que dejó una interesante serie de cuentos para eclipsarse después, la educadora Magdalena de Santiago y los jovencísimos Martínez Sierra, el zaragozano Antonio Mompeón Motos y el asturiano Bernardo González de Candamo, nacidos en 1881.

La «Plana del Lunes» en su contexto periodístico

Antes de concentrarlos en el suplemento, entre los diseminados contenidos literarios de *El Globo* predominaban cuentos, crónicas y correspondencias europeas. La crítica de libros era irregular. En el primer número del año, Navarro Ledesma, había ofrecido una panorámica sombría de la producción literaria española en 1896. En su resumen, el magro estado de la lírica en 1896 lo llevaba a observar mayor interés en la poesía catalana de Verdaguer, reciente autor de *Flors del calvari* y de *Jesús Infant*, que en los últimos libros de Rodríguez Marín, López Silva o Federico Balart. En narrativa, la inactividad de Galdós la compensaban el ingenio de Valera (*Juanita la Larga*) y el vigor narrativo de Pereda (*Pachín González*) mientras –a su juicio– habían pasado desapercibidas para la crítica *Memorias de un solterón* de Pardo Bazán y *Los majos de Cádiz* de Palacio Valdés. Días después, Navarro en su sección miscelánea «Libre plática», donde ensayaba una especie de particular *causerie*, apelaba a la sombra pesimista de Larra para arremeter en abstracto contra la censura que acechaba al periodista en aquel tiempo de guerras (4-1-1897). En la misma sección juzgó con amable severidad al autor de *Paz en la guerra* (18-1-1897) a quien reprochaba el no dar con el lenguaje adecuado para expresar rectamente la profundidad de su pensamiento, y respondió fogosamente a las críticas de *Clarín*, tildándolo de «soberbio y mal educado» (21-2-1897), lo que derivó en polémica al disentir el entonces redactor del *Heraldo* Federico Urrecha. El 8 de febrero, Navarro introducía una extensa información a doble página sobre el ingreso de Galdós en la Academia, y quince días después hacía lo propio en la recepción de Pereda. Con menor asiduidad, se hacían notar las firmas de Andrés Ovejero tratando asuntos diversos; la de Castelar sobre política internacional; algún cuento de José Zahonero –autor incluido en la nómina de «gente nueva» por Luis París (1889)–; alguna «dolora» inédita; informaciones musicales de M. Manrique de Lara y una sección de «Hojas sueltas» con firmas esporádicas de autores europeos –Adolfo Ribaux, Hugues Le Roux, Armand Silvestre, seguramente de agencia. El corresponsal en París, A. Sea, publicó una semblanza de Verlaine (18-1-1897) en el primer aniversario de su muerte que incluía un informe exclusivo de Gabriel Echaupre, amigo del poeta. Folletines compaginados en los faldones del periódico formaban la «Biblioteca de *El Globo*» donde alternaban novelas de género –*El collar de la muerta* de Henri Demesse y *Donde conduce el amor* de Léopold Stapleaux– con documentos generados por la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid con textos de Pedrell, del arqueólogo Celestino Acevedo, de Jenaro Alas y otros. Completaban la dispersa información cultural índices bibliográficos, reseñas ocasionales y avances fragmentarios de libros recientes en los

que, a veces, se trasluce el móvil de la deferencia amistosa y el compromiso clientelar con amigos y correligionarios[5].

Materiales de esta especie se centralizaron desde el 1 de marzo, previo aviso pero sin explicación programática, en la tercera página del diario, compuesta a cinco columnas de unos treinta mil caracteres, equivalente a un cuadernillo de unas 19 páginas, inferior al volumen de lectura que proporcionaban por las mismas fechas los suplementos de *El Liberal*, que lo duplicaba, o de *El Imparcial* que daba una tercera parte más.

Seña tipográfica identificadora desde el nacimiento del periódico había sido la inserción de imágenes. En esta tradición la «Plana» se articulaba en torno a un fotograbado, no siempre de actualidad –paisaje, retrato, pintura o motivo artístico…– que prestaba cohesión visual al conjunto tipográfico, acompañado de un pie explicativo–«Nuestro grabado»– al modo de las «Ilustraciones» decimonónicas, frecuentemente firmado por redactores. Contra lo que era habitual en las imágenes que, a mediados del decenio, se insertaban en «Los Lunes de *El Imparcial*» subordinadas a los textos con objeto de completarlos, en *El Globo* se llegó a defender que la imagen no era subsidiaria del texto, sino al revés. El comentario verbal servía para superar las insuficiencias de aquélla y prevalecía sobre la representación gráfica porque «la impresión puramente plástica de tipos y paisajes» no daba idea moral de las costumbres, cuyo trazado requería reflexión e instrumentos más adecuados para expresar su complejidad (*Mínimo*, «Un mercado en Murcia», 13-12-1897). En ciertos casos estos comentarios mostraban una intencionada extrapolación transversal: un fotograbado del cuadro *La Floralia* de un pintor de oficio como el malagueño Antonio Reina Menescau, medalla de bronce en la exposición de Bellas Artes de 1887, daba pie a N.[*avarro*] para menospreciar a los Goncourt, al feísmo naturalista y al socialista Jaurès a quien imaginaba cantando «los brutales y roncos acentos de la *Carmagnole*» (29-11-1897). En otro momento, tras la catástrofe naval de Santiago de Cuba, durante dos semanas consecutivas (1 y 8-8-1898) se ofrecieron grabados relativos al bombardeo y entrada de las tropas británicas en Alejandría (1882), considerando increíble que tales métodos no disuadieran a los pueblos de buscar el amparo anglosajón. «Fuerzas muy superiores a éstas –rezaba el segundo pie– se pusieron en juego por

5. Como muestra véase la apostilla a la reseña de *«Prosa y versos» (1897) de Fernando Franco Fernández,* redactor de *El Diario de Albacete* y colaborador de «Plana», cuya venta, a peseta ejemplar, destinaba el autor a redimirse del servicio de las armas. «Justo es que sus amigos y compañeros, que le estiman mucho, le auxilien para que logre la consecución de su objeto».

la nación americana para rendir la plaza de Santiago de Cuba hace poco más de tres semanas».

Si el estado de los asuntos coloniales en 1897 y el inicio de la guerra con Estados Unidos, en abril de 1898, desarbolaron la oferta regular de contenidos literarios en los periódicos madrileños de información general, en cambio reforzaron el papel de semanarios gráficos como *Madrid Cómico*, *Blanco y Negro* o *Nuevo Mundo*, incluidos los satíricos *Don Quijote* o *Gedeón*. En los diarios, la información de las guerras ultramarinas y de la grave situación política creada tras la muerte de Cánovas, invadió los espacios destinados normalmente a las secciones culturales. Ni el *Heraldo* ni *La Correspondencia* publicaban hojas específicas. *La Época*, diario conservador de antigua tradición literaria reducía a la mínima expresión sus esmerados suplementos ilustrados (cuatro números entre marzo de 1897 y enero de 1898[6]). Al iniciarse la publicación de «Plana del Lunes» sólo *El Imparcial* sostenía su hoja semanal. Poco después (9 de mayo) se sumaba el último diseño suplementario de Isidoro Fernández Flórez en *El Liberal*, «Nuestros Domingos», con colaboraciones del propio *Fernanflor*, Valera, Núñez de Arce, Pardo Bazán, Benot, Echegaray, Eusebio Blasco, García Ladevese, Manuel Reina, Vital Aza, Octavio Picón, Oller, Pérez González, Blasco Ibáñez y Ricardo de la Vega, entre otros. Pero no alcanzó a completar un año de vida y desapareció el 20 de marzo de 1898 al declararse la guerra hispano-yanqui (Alonso, 2002: 40-44 y 88-103). Incluso la incombustible cabecera de «Los Lunes de *El Imparcial*» se eclipsó por el mismo motivo durante más de un semestre, al tiempo que se producía una drástica reducción de los contenidos literarios del periódico. En tal contexto, «Plana del Lunes» fue un caso de máxima resistencia formal con sólo nueve ausencias a lo largo de ochenta y seis semanas, aunque suspendió puntualmente la salida de un par de números y hubo de reforzar las claves patrióticas en los instantes de mayor tensión. Una de las entregas de la serie titulada «Nuestro adversario» (18 de abril), llegó a ocupar con un solo artículo toda la «plana». En ella Vicente Sanchís exponía sus recuerdos como agregado militar en la embajada española en los Estados Unidos y analizaba sus poderosas fuerzas armadas, mostrándose decepcionado por el giro belicista de la democracia norteamericana:

6. 21-3-97, textos de Rodrigo Soriano, *Zeda* (Fernández Villegas), José Herrero y *Mascarilla* (Alfredo Escobar); 16-4-97, dedicado a la Semana Santa; 27-6-97, textos de Pereda, Patrocinio de Biedma, Juan Catalina, *Zeda* y Rafael Altamira que publicó su cuento «Despedida» fechado en 1892; 6-1-98, lujoso monográfico dedicado al cincuentenario del periódico con testimonios de los históricos Fernando Cos-Gayón, Carlos Navarro Rodrigo, Joaquín Maldonado Macanaz, *Kasabal* y otros.

«Si la guerra estalla, si la gran iniquidad se realiza, si triunfan los mercaderes de conciencias arrastrando a la masa indiferente hacia el abismo de una lucha desesperada, el país que blasonaba de figurar en cabeza de las tablas de la ley de la civilización y del progreso, habrá iniciado la marcha retrógrada en el sentido de la obcecación y la barbarie».

Entre el 1 de marzo de 1897 y el 31 diciembre de 1898, las nueve suspensiones de «Plana del Lunes» obedecieron a elecciones, a festividades locales o al mentado impacto informativo de la guerra. Salieron en total ochenta y siete suplementos (cuarenta en 1897 y cuarenta y siete en 1898). Durante el mismo tiempo *El Liberal* sacó el suyo durante cuarenta y tres domingos, y *El Imparcial* «Los Lunes» durante cincuenta y seis semanas. Pero, sin mediar explicación, *El Globo* suprimió la «Plana» al comenzar 1899, mientras que «Los Lunes de *El Imparcial*» se consolidaba como suplemento literario de referencia hasta 1933 (Alonso, 2006).

Respecto a la cuantificación de contenidos, prescindiendo de reseñas anónimas y de otros sueltos, el nomenclátor del suplemento supera los 140 autores, de los que un 9% son extranjeros (franceses, italianos, griegos, daneses, norteamericanos y rusos), y tan sólo un 2% clásicos españoles y latinos. Los artículos firmados sobrepasan tres centenares, los no firmados ascienden a setenta y cinco:

Cuadro I. Distribución cuantitativa de textos

	1897	**media de artículos por n.º**	**1898**	**media de artículos por n.º**	**total**
a)					
Artículos firmados	153		159		**312**
Con seudónimo	17		16		**33**
Con iniciales	13		10		**23**
total	**183**	[4,06]	**185**	[3,08]	368
b)					
Artículos no firmados	12		14		**26**
Publicidad	2		0		**2**
Espectáculos. Cartelera	1		0		**1**
Pies de grabados	10		26		**36**
Totales (a+b)	**208**		**225**		**433**

Entre el centenar y medio de autores las firmas femeninas sólo representan el 3,3%. Cinco mujeres, a cuya cabeza estaba, con siete colaboraciones, Concepción Gimeno de Flaquer (1850-1919), veterana publicista curtida en

múltiples empresas feministas desde una perspectiva conservadora (buenos consejos, modas y salones). Jesusa de Granda, profesora de Normal y miembro de la Asociación de la Prensa de Madrid desde 1895 (Ossorio, 1903: 186) fue autora de cinco colaboraciones (reflexiones morales, pensamientos, prosas literarias). Tres poemas de filiación becqueriana rubricó la actriz dramática Elisa Casas Vigo (colaboradora de *La ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Ibérica*, *Pluma y Lápiz*). La conquense Magdalena Santiago Fuentes (1873-1922), entonces maestra en Huesca, publicó en 1898 dos cuentos de interés desigual y una sola vez firmó Sofía Casanova (1861-1958), ya establecida en Polonia, que gozaba de cierta reputación por su libro *Poesías* (1885) y por su novela *El doctor Wolski* (1894).

Los géneros

El *Cuadro II* trata de resumir información sobre los principales géneros literarios y periodísticos que aparecen, con la estimación –siempre aleatoria– de sus correspondientes despliegues sub-genéricos y de algunas modalidades formales. Como era habitual en este tipo de suplementos el cuento es el género dominante. La particularidad de la «Plana» es que el segundo lugar corresponde al verso lírico, otro género de tradición literaria, desplazando a la crónica, género genuinamente periodístico. Los versificadores superaban la cuarentena pero no fueron precisamente los de mayor reputación –Salvador Rueda, Melchor de Palau o Fernández Grilo– los más pródigos, sino otros más oscuros como Ruperto Bosque, Ricardo Cano, Fernando Franco Fernández o Calixto Ballesteros. Son testimoniales las aportaciones de Ricardo Gil, López Silva, Sofía Casanova, Bueno o Martínez Sierra. Comparativamente, por las mismas fechas en los suplementos de *El Imparcial* y de *El Liberal* había menos versos y, en su mayor parte, satíricos, firmados por Javier de Burgos y Vital Aza, en «Los Lunes», y por el propio Aza, Manuel del Palacio, Felipe Pérez González y Ricardo de la Vega, en «Nuestros Domingos». Fernández Vaamonde y Manuel Reina fueron las respectivas excepciones en la tendencia festiva de ambos diarios.

Los fragmentos de reclamo, avances de publicaciones nuevas o en preparación, de hecho no eran colaboraciones exclusivas pero indican las tendencias selectivas de los responsables del suplemento y, sobre todo, evidencian un aprovechamiento del movimiento editorial para ofrecer sin gasto novedades de interés para los lectores.

Cuadro II. Géneros y formas

Géneros y formas	1897	1898	Total
Avance obras nuevas	15	14	29
Crítica de arte	6	0	6
Crítica literaria	14	6	20
Reseñas sin firma	2	5	7
En forma epistolar	0	1	1
Crónicas	29	20	49
Actualidad	8	3	11
Literarias	7	6	13
Sociales	4	0	4
Correspondencias extranjeras	1	3	4
Actualidad bélica	3	3	6
Artística	4	3	7
Científica/tecnológica	0	1	1
Femenina	2	2	4
Salones	1	0	1
En forma epistolar	0	3	3
Crítica teatral	0	1	1
Cuentos	38	76	114
Alegóricos	1	0	1
Amatorios	10	20	30
Costumbres sociales	4	7	11
De guerra y repatriación	2	6	8
De artistas	2	4	6
Regeneración	0	5	5
Motivos crepusculares	1	4	5
Asunto rural	1	3	4
Cuento histórico	3	1	4
Cuento folclórico/legendario	1	3	4
Cuento taurino	1	1	2
Cuento fantástico	0	2	2
Cuento navideño	1	1	2
Crónica-cuento	1	2	3
Otros	11	10	21
En forma dialogada	1	3	4
En forma epistolar	1	4	5
Divulgación	13	13	26
Histórica	3	2	5
Medicina, higiene, sanidad	3	3	6
Histórico literaria	2	1	3
Científico-técnica	0	1	1
Etnográfica y folclórica	1	1	2
Artístico cultural	2	2	4
Geográfica y geopolítica	1	1	2
Histórico monumental	0	0	1
Histórico religiosa	1	0	1
Historia política	0	1	1
Militar	0	1	1
Historia	3	0	3
Metaperiodismo	2	3	5
Reseñas musicales	2	0	2
Textos dramáticos	3	0	3
Verso	39	25	64

Fases de la publicación y aportaciones más significativas

En «Plana del Lunes» no hubo solemnes declaraciones generacionales, ni manifestaciones orgánicas de carácter intelectual. Tampoco llamativos posicionamientos ante un hecho tan ruidoso como el Proceso de Montjuïc, aunque el diario (14-10-1897) no hizo oídos sordos al escrito de los presos barceloneses dirigido al Presidente del Consejo de Ministros. En cambio, como suplemento desarrollado en tiempo de guerra se vio condicionado por sus presiones tanto en la selección de los asuntos como en la urgencia de sus tratamientos[7], que en los momentos más críticos adoptaron un sesgo abiertamente patriótico.

En un principio, la página se planteó con un criterio culturalista que permitía la propuesta de números monográficos dedicados a los carnavales, a la civilización helénica, a Valera autor de *Genio y figura* (29-3-1897), a la Semana Santa y a la feria de abril en Sevilla, a la Exposición Nacional de Bellas Artes, a las relaciones entre Francia y Rusia, a la inauguración académica del curso escolar o a la Nochebuena. Pero este diseño fue diluyéndose conforme los apremios de la actualidad imponían nuevas exigencias componiendo números marcados por el acarreo de asuntos varios. En uno de estos números se publicó un cálido texto de Ovejero («Cristo en el cementerio», 12-1897), aproximación elegiaca a la crisis del yo artístico a partir del suicidio del escultor sevillano Antonio Susillo (diciembre de 1896), atribuido en términos neorrománticos al envilecimiento del ideal y a la decadencia del arte, con sujeción al moderno tono agrisado: «Músicos, pintores, poetas, todos los que sueñan con la perfección sublime de la forma y despiertan para ver las imperfecciones de la estúpida existencia de un mundo monótono y de un cielo gris, acorralados por la indiferencia de las gentes y abrumados por la impasibilidad del cielo».

En el aspecto estético-literario, el desarrollo del suplemento permite periodizar tres fases en las que parecen incubarse diversas tendencias intelectuales a título individual. La primera, la más extensa, entre marzo de 1897 y febrero de 1898, abarca casi un año de aparente normalidad crítica y creativa en clave preferentemente realista con atención predominante a valores literarios consolidados –Valera, Feliu y Codina, Pérez Galdós– y a alguna figura emergente como Ángel Ganivet, de doble actualidad por ser autor de *La conquista del Reino de Maya por Pío Cid* y por su trágica muerte. Una segunda tendencia durante este primer periodo la encarnó Manuel Bueno quien, desde diciembre de 1897, intentó definir las líneas de la contemporaneidad literaria

7. «Hablemos, pues, aunque deprisa y corriendo como es obligado hacerlo en estos días»– se justificaba Navarro Ledesma en «Índice de Libros», 30-5-98.

bordeando la polémica con Martínez Ruiz y con Unamuno en defensa de la estética dannunziana.

En este periodo no faltaron textos enalteciendo el patriotismo –«Héroes de Fuerte Victoria» de Ovejero (10-5-1897)– donde se apelaba a Spencer, Carlyle, Robert de Sizeranne, López de Palacios o Jerónimo de Urrea, para concluir que las lecciones morales y políticas de la guerra eran superiores a sus aspectos matemáticos, tácticos y estratégicos. Así los supervivientes de aquel lance en Filipinas –Emilio Sánchez Arrojo, capitán, y el teniente médico Felipe Trigo, futuro novelista– aparecían hermosamente heroicos, vistos «con ojos de artista», mitificados y revestidos con «la plasticidad de líneas de los combates antiguos». El propio Trigo, a petición de su colega Francos Rodríguez, había publicado en *El Globo*, fuera del suplemento, un detallado relato de los hechos sin pretensiones literarias («Fuerte Victoria», 20-4-1897). Pero fue entre marzo y septiembre de 1898 cuando se abrió una fase de convulsión patriótica activa en la que menudearon los paralelismos heroicos de la situación colonial con los tópicos de Numancia y el 2 de mayo, entre estridencias de españolismo herido, invocaciones a los héroes nacionales y belicismo sin ambages contra el «pueblo americano» del que se decía que traicionaba a su historia interviniendo en Cuba, como atestiguan estas ripiosas décimas de Ulpiano Romaña («¡Viva España!», 25-4-1898): «*Basta ya de sufrimiento / y vanas contemplaciones; / templemos los corazones / de Patria en el sentimiento. / De la lucha en el momento / cumplan todos sus deberes, / hombres, niños y mujeres, / demostrando al mundo entero / que no es este pueblo ibero / un* pueblo de mercaderes. *// Ese pueblo americano, / traición haciendo a su historia, / con avilantez notoria / quiere ejercer de tirano. / Pero ¡por Dios! que el hispano / a la pelea se advierte / con tesón y ánimo fuerte / para demostrar a todos / que prefiere de mil modos / a la deshonra, la muerte*».

La tercera fase corresponde al otoño de 1898, cuando la derrota estimuló el simbolismo crepuscular y acentuó el cambio de tendencia literaria –fragilidad, regeneracionismo, postración, humanitarismo expiatorio…– con la leve presencia de Pío Baroja y de Candamo, a lo que se sumó el latigazo penitencial que supuso el suicidio de Ganivet motivo del regreso de Navarro Ledesma para diseñar el último monográfico del suplemento, con una extensa antología de su amigo y confidente granadino.

Derroteros críticos. Navarro Ledesma y Benavente

Como queda dicho la máxima jerarquía crítica durante la primera de las fases mencionadas recayó en Navarro Ledesma que –atento a las novedades editoriales– tuvo oportunidad de reseñar algunos libros relevantes, entre ellos

Genio y figura, encomiando «la sana y fresca alegría» de Valera con la que –sin ser un escritor popular– se las arreglaba para que el lector nunca dejara de entenderlo «remozando lo envejecido y resucitando mil resortes y formas de enderezar el pensamiento y de construir el lenguaje» (29-3-97). También abordó los tres libros publicados por Galdós en aquel bienio, sin que su metodología divulgativa llegara a explicar convincentemente el último giro espiritualista del autor. Tanto a propósito de *Misericordia* (17-5-97), como de *El Abuelo* (6-12-97), el comentarista –galdosiano a toda prueba– se limitaba a insistir en la insuficiencia de las sutilezas intelectuales y del instrumental naturalista –leyes de la herencia o principios fisiológicos puros– para esclarecer una sustancia inefable tan alta y difícil que escapaba a la crítica al uso: la sublimación del amor universal. Así, *Misericordia,* era «obra de amor, más para sentida que para pensada» y el conflicto de *El Abuelo* sólo se explicaba por el amor «más alto que todas las previsiones de la ciencia y que todos los prejuicios de la historia o de la tradición». Sirvió de relativo contrapunto el planteamiento incidental de Jacinto Benavente («Notas de un lector», 7-6-97), quien ironizaba sobre los críticos *de espera* que no se atrevían a pensar por cuenta propia ante la imprevista evolución del estilo galdosiano y aguardaban pronunciamientos de autoridad para ponerse a su sombra. En relación con el esquematismo simbólico historicista con el que había expresado el primer Galdós los conflictos ideológicos del XIX, el bisoño dramaturgo justificaba la ambigüedad del moderno espiritualismo como producto de una «natural y lógica determinación del pensamiento humano» que bajo apariencia de retroceso más bien respondía a un «impulso progresivo». Más allá del misticismo moderno, la diferencia esencial entre las últimas obras de Galdós y las de su primera época venía dada, en su opinión, «mejor que por la influencia de místicas ideales de raíz rusa, por una comprensión más verdadera, más elevada (en el sentido artístico) del alma humana, de la psicología social». Así el realismo de Galdós, lejos de predicar la caridad desde una óptica de clase burguesa, presentaba un cuadro de miserias interiorizadas, iluminado con tan poderosa luz que la miseria misma parecía en él consoladora, con ayuda de una imaginación exenta de «efectos terroríficos», léase residuos naturalistas sin reivindicaciones socialistas.

Navarro Ledesma, atento a la reanudación de los *Episodios Nacionales*, dedicó a *Zumalacárregui* (6-6-1898) una reseña divagadora, retórica y muy condicionada por las circunstancias bélicas, donde, tras entonar el *non sum dignus* por no sentirse a la altura del objeto, evocaba intencionadamente la reserva de «energía nacional» acumulada en los conflictos civiles del XIX: «Previendo luchas con los extraños en el porvenir, no hemos dejado apenas un momento

de luchar con nosotros mismos; el horno casi no se ha enfriado y el temple no se ha perdido». A mediados de 1898, al comentar el naturalismo idealista e íntimo de Juan Ochoa (*Un alma de Dios*) y el psicologismo de Gustavo Morales (*Más allá*) («Índice de libros. Novelas cortas, 30-5-1898), Navarro reflexionaba sobre la coyuntura de la producción novelesca. Estimulada por la fácil lectura de la prensa, se estaba produciendo la pérdida del gusto por los libros extensos de calidad obligados a reflejar una realidad que no podía achicarse ni reducirse. Esto conllevaba que el arte narrativo se estuviera desviando hacia el relato breve y el cuento. La «micrografía» lo iba invadiendo todo en perjuicio de aquella manera «amplia, *épica,* por excelencia, que se tuvo antaño de entender y de pintar la vida. […] Al portentoso *París,* de Zola ya lo han declarado *abrumador* varios apreciables señoritos de la sección de *Annunzios* –satirizaba Navarro a costa de la moda sensualista y decadente– y milagro será que no intenten hacer lo mismo con la nueva serie de *Episodios nacionales,* que emprende el gran Pérez Galdós, con brío juvenil»

Desigual interés ofrecen sus referencias a Ganivet («Un libro raro», 5-4-97 y la semblanza necrológica que le dedicó el 5-12-98). La primera era un resumen empático de *La conquista del Reino de Maya*, donde el reseñista, soslayando los aspectos utópicos de la novela se identificaba patrióticamente con Pío Cid, «conquistador romántico e idealista, como conviene a su nación gloriosa y a su gloriosísimo apellido». La segunda, una elegía hagiográfica a las virtudes del amigo íntimo entre la ternura y el desgarro que se añadía al desolador panorama de la derrota ultramarina: «La muerte de Ganivet es una gran desventura, una burla cruel de nuestro sino desdichado, que se nos lleva a los mejores, a los necesarios, a los capaces de remediarlo todo con el soberano poder de sus entendimientos y de sus plumas, que son los que hacen las revoluciones y producen las regeneraciones de los pueblos». El castizo aliento regeneracionista de Navarro Ledesma, reticente con el simbolismo moderno, se dejaba entrever (7-2-1898) al comentar la versión en metro castellano con la que José J. Herrero había sabido mantener «el indefinible encanto de las poesías de Heine» como «en un espejo», ante la que tenían que rendirse incluso los «espíritus fatigados y decadentes de estos tiempos». A esto añadía un oblicuo comentario sobre la escasa disposición de nuestro idioma «a las vaguedades del sentimiento y a dejar indiscernidos y súbitamente anublados los asuntos». Poco antes ya había expresado con ambigüedad paródica su desapego al simbolismo, en su poema «El Cisne» (*Blanco y Negro*, 20-11-1897): «*Por las verdes aguas del estanque / sigue sin rumbo el cisne solitario, / que echa de menos sus brillantes días / y al verse confundido con los patos / en este pavoroso*

desconcierto / que todo lo domina, resignado / tiende el cuello flexible y ondulante, / pronto a exhalar su moribundo canto».

En la «Plana» de *El Globo*, Navarro se mostraba poco inclinado a respaldar innovaciones literarias radicales, y en sus críticas, generalmente elogiosas, se limitaba a valorar *grosso modo* el ingenio, la originalidad y la honestidad. Benévola crítica comprensiva pensando en contagiar al público el entusiasmo por sus autores predilectos al tiempo que facilitaba documentación con asequibles referencias comparatistas a escritores extranjeros. Se deja ver que no era la «Plana del Lunes» el lugar preferido por el polígrafo toledano para desarrollar una crítica literaria exigente.

Manuel Bueno y sus ideas literarias en la «Plana del Lunes»

A Manuel Bueno –crepuscular sin ambages en sus crónicas «Volanderas»– le correspondió hacer de puente conciliador entre lo viejo y lo nuevo en su aportación crítica a la «Plana». Su primera reseña («Crónicas literarias», 13-12-1897) ponía en relación *El esgaña pobres* de Narcís Oller –en la reciente traducción de Rafael Altamira– con la forma de los relatos de *Les soirées de Médan* y con la profundidad psicológica de Balzac, ponderando la amarga objetividad del catalán en la obligada comparación con el Pereda de *La Puchera* más tocado «de la manía de adoctrinar». Poco después (20-12-1897), a propósito de *Soledades* de Martínez Ruiz, practicó la crítica epistolar con asomos polémicos entre protestas de amistad, lamentando que el futuro *Azorín*, «cediendo a idolatrías pasajeras», exagerara al declarar primer literato de su siglo a Leopoldo Alas. Asimismo le reprochaba que en su libro alternaran planteamientos profundos con vulgaridades «extraídas del dorso de un almanaque». Las reconvenciones culminaban con el rechazo de la idea defendida por Martínez Ruiz acerca de que todo modelo moral –místico, metafísico o utilitario– desde Epicuro a Guyau, se fundaba en el egoísmo más o menos consciente para evitar el dolor, la tristeza y las molestias de la vida. A Bueno, en cambio, estas ideas le parecían simplistas por la incompatibilidad entre moral individual y moral social, pronunciándose por la moral «mística» cuya expresión era la caridad, que al menos intentaba imponer «cierto renunciamiento al ejercicio de nuestras facultades perversas».

En su primera crónica literaria de 1898 («Decadencia», 10-1-1898), apresado por la contradicción entre elitismo y realismo populista, a partir de ciertas opiniones de Julio Burell sobre la «manía sociológica» que invadía los periódicos, cuestionaba la función de los jóvenes intelectuales –«señoritos» de clase ilustrada, nutridos «con la ciencia que rezuman las ubres universitarias»– empeñados en dispensar a las multitudes el maná que les había llegado

de Darwin, Spencer, Stuart-Mill, Kropotkine «y otros dioses de la moderna sociología» cuyas palabras no llevaban traza de llegar a un pueblo que no sabía leer, «un pueblo amodorrado en la pasividad y en el quietismo, en el silencio interior absoluto». Descarriados iban los jóvenes sociólogos en su afán de despertar el instinto de protesta, sólo efectivo si derivaba de las necesidades materiales satisfechas y de una «cultura educatriz» que regulara la vida de los cerebros: «un pueblo no se solivianta si no es sobre la base de una alimentación suficiente; y aquí, en España, el hambre cierra todas las vías pasionales». Tras reconocerse influido por Ruskin y Nietzsche, Bueno se declaraba partidario de las «aristocracias intelectuales», distantes del «pueblo ignaro» pero capaces de sentir, a la vez que desdén, compasión y amor por él. Sin marcarse plazos ni vías prácticas, aquella necesidad educadora pasaba por alejarse de la escuela tabernaria y seguir la del Arte, puro o útil, incardinado éste con la obligada referencia a la literatura nacional: «Lo urgente aquí es hacer arte aprovechando elementos de la propia nacionalidad, extrayéndolos, según el ejemplo de Pereda y Galdós, de la entraña popular». Pero finalmente se inclinaba hacia la noción del arte por el arte: «Venga el arte en novelas, en cuadros, en estatuas, en partituras; vengan esas auras de remozamiento intelectual que Gabriel D'Annunzio espera de la literatura italiana, y entonces será llegado el momento de pasear a Marx, a Engels, y, quizás, quizás, al príncipe de Kropotkine, alma generosa como pocas, por las planas de nuestros periódicos...»

Bueno recurría de nuevo a la crítica epistolar («Sociólogos y artistas», 24-1-1898), esta vez dirigiéndose a Mariano de Cavia, para arremeter contra Unamuno –«escritor espartoso» cuya notoriedad apenas rebasaba «los límites de su muceta» –que había tildado a D'Annunzio de esteta decadente y plagiario. El crítico hacía la apología del escritor italiano contra los ataques que sufría en Francia y en España: «Para hacer arte, es menester que, a las primicias del temperamento se junten otras cualidades que rara vez suelen darse en los hombres que viven para una propaganda: desinterés, olvido de prejuicios y estilo; estilo ante todo». Siete días más tarde, a partir de las intervenciones del joven psicólogo José Verdes Montenegro y Montoro en el Ateneo, se interrogaba por «¿El espíritu nuevo?» y confirmaba con todo lujo de referencias su posición favorable al arte por el arte, sin excluir un precavido eclecticismo al admitir la posible convivencia de naturalismo, decadentismo, sensualismo, idealismo y misticismo. Shelley, Stendhal, Zola, Huysmans, Tolstoi, Dostoievski, Mæterlink, Ibsen, D'Annunzio –sin olvidar a los pintores prerrafaelitas Rosseti y Burne Jones– podían coexistir en función de la diversidad de los receptores: «Nada hay pernicioso dentro del arte; y una obra, por inmoral y extravagante que parezca, encuentra su público. No importa que la

popularidad del artista no se extienda más allá de cinco personas. El número de los admiradores no hace al mérito de la obra[8]». Algo había cambiado en la redacción de la «Plana» desde que, un año atrás (19-7-97), en un pie de grabado anónimo titulado «El arte socialista», que representaba la figura de un pintor contemporáneo desnudo e indeciso ante el caballete, se ponía en duda la novedad de la moderna tendencia simbolista y se defendía la integración «esemplástica» o unificadora (Coleridge), del arte «bello-útil» ajustado en su forma a los preceptos estéticos, provechoso para la colectividad de acuerdo con las «miras sociológicas» defendidas por Guyau.

Los artículos de Bueno, la inhibición creciente de Navarro Ledesma y el gusto crepuscular incentivado por la derrota ultramarina, abonaron la entrada de nuevos colaboradores –Martínez Sierra[9], Pío Baroja…– estableciendo una mínima cabeza de puente simbolista en el otoño de 1898 que tuvo como base una doble referencia a Mallarmé asociado a los nombres de Henri Cornuty, Valle Inclán y el jovencísimo Candamo[10] (como articulista, destinatario y traductor, respectivamente). Es bien sabido que estos y otros colaboradores de «Plana del Lunes» se foguearon durante el año siguiente en *La Vida Literaria*, en *Revista Nueva* (Ruiz Contreras, 1946: 106-125) y en la *Hoja literaria del País* donde reaparecieron Baroja, Candamo y Martínez Sierra, pero no Navarro, Ovejero, ni Bueno, quizás lo suficientemente profesionalizados como para no insistir en acumular capital simbólico en una empresa donde la

8. Verdes Montenegro dictó dos conferencias (26 de enero y 9 de febrero) sobre «El nuevo espíritu en la literatura contemporánea», presumiendo el ocaso del neo misticismo, defendiendo el esteticismo d'annunziano y dedicando frases de simpatía a Zola por su actuación en el caso Dreyfus. De ellas se hizo extenso eco la prensa. Bueno se ocupó de la segunda disertación en *El Globo* entre semana («Impresiones literarias. El espíritu nuevo», 12 de febrero), mostrándose conforme con las tesis del conferenciante. A fines de octubre de 1898 el diario anunciaba la publicación en folletín de *El preludio de Chopin*, de León K.Tolstoi (hijo) traducido por Bueno y prologado por Verdes.
9. Su primera colaboración fue una dramatización lírica firmada escuetamente por Gregorio Martínez –nueve redondillas, bajo el título de «Confiteor», 8-8-1898– cuyo interés radica en observar el acentuado protagonismo psicológico de un sujeto lírico femenino.
10. La coincidencia de estos nombres en aquellos momentos la atestigua también Pío Baroja (1945: 78) al recordar que acudían con frecuencia a la redacción de *Revista Nueva* en 1899 donde colaboraron los tres. Ruiz Contreras (1946: 118-119, 310) recordaba que Candamo soñaba con poemas de Mallarmé y estaba tan deslumbrado por Cornuty que le servía de secretario. Fue él quien lo presentó en la revista donde publicó el artículo «A un indiferente» (25-3-1899). El «desmemoriado» ampurdanés se aventuraba al suponer que fue lo único que publicó en Madrid, ignorando su texto anterior en «Plana del Lunes». Andando el tiempo Candamo pergeñó una imagen grotesca de Cornuty –patojo, bisojo, mugriento– aunque sin restar un ápice a su decisivo papel como «teorizante» en la eclosión del modernismo en España («Prosas a la deriva. Juan Ramón Jiménez y la desintegración de la poesía», *ABC* de Sevilla, 22-6-1958, p. 7).

creciente presencia de jóvenes parece indicio de colaboración gratuita (Alonso, 2002: 44-49 y 104-111).

«Golfos intelectuales»: González de Candamo

Mientras la prensa diaria madrileña ignoraba la muerte del poeta francés (9-9-1898), la «Plana del Lunes» dedicó a su memoria un texto de Cornuty «A propósito de Mallarmé (19-9-1898) y la traducción libérrima sin firma, presumiblemente también de Candamo, de su prosa «La Pipa» (*Divagations*, 1897) publicada en el número siguiente bajo el marbete de «Los simbolistas». El artículo de Cornuty, sin pretensiones programáticas, sublimaba al poeta desaparecido como un hombre de conciencia, atormentado por la expresión, «hombre interior» cuya lectura intraducible exigía silencio y atención. Días después, en *Madrid Cómico* se le dedicó una página ilustrada bajo la firma de *Arlequín*, seudónimo de su director Jacinto Benavente[11]. En dicho artículo («Stéphane Mallarmé», 24-9-1898), con la «estéril y cruel ironía» que Cornuty atribuía al dramaturgo madrileño –según Ricardo Baroja (1969: 47)–, tras declararlo «ídolo de los decadentes, incoherentes, etc., iniciados por sobrenatural revelación en el esoterismo de su doctrina poética», terminaba absolviéndolo pero condenando burlescamente a sus imitadores simbolistas «esos ratés del Arte que no buscan la fuerza en sí mismos, sino en la bandera de que se amparan».

Entre las restantes colaboraciones de Candamo merecen mención la elegía en prosa lírica (1-8-1898) en memoria del frustrado poeta Emilio Covisa, muerto a los 17 años[12], y su respuesta a Verdes Montenegro por haber observado el descrédito de «la literatura de ideas» entre la «golfería literaria» –esteticista, decadentista– que la confundía con la «literatura de tesis». Ello motivó la arrogante autoafirmación del joven asturiano: «Tengo el gusto de contarme en el número de los que tal piensan: *golfos intelectuales,* o como quiera llamarlos el *simpático* Verdes».

Algo más que curiosa resulta en el mismo artículo[13], compuesto a modo de dietario periodístico, su temprano juicio sobre la opera prima de María Lejárraga. El crítico simulaba husmear, con cierto talante cervantino, entre los

11. Seudónimo utilizado también en la revista *La Vida Literaria*, editada por Bernardo Rodríguez Serra, que Benavente dirigió en los primeros meses de 1899 (Rubio, 1982: 215).
12. Bien pudo ser Candamo quien consiguió que Benavente incluyera a título póstumo en *Madrid Cómico* (10-12-1898), un breve poema de su amigo Covisa: «Si yo fuera Dios», que apareció junto al soneto «Ella» de Manuel Machado.
13. «Impresiones de literatura. Páginas de un diario», 7-11-1898.

EL GLOBO

PLANA DEL LUNES

DOBLE CRIMEN

DECLARACIÓN DEL PROCESADO

—Señor Juez, yo adoraba á mi esposa con verdadera idolatría. Cuando aquella loca cantidad pago delante de mis ojos la vacía, pretendo inquirirme de su adulterio, sentí un brusco estremecimiento de espanto y de rabia que me sublevó mas colonel se me vinieron unidos. Los primeros días bien comprendo estuvieron para dirimirse y resolver los latidos que golpeaban mi corazón como queriéndolo romper, y hasta creí ver que perdía esposa mas amabilidad y complacencia que nunca. Pero, acostumbrado á la vanidad de mi ojos, los celos que hicieron ver claro, desvirtuaron á mi mejor tal vez, ungiendo, tonta, fatua, discola. No hacía nada con gusto. Yo la parecía desdichoso, serio, enojadizo. A vista fuerza acogiendo mi conversación. ¡Una mujer á quien yo había querido como un bienhechor pues, acaricio mi cabeza muy malos pensamientos. Pensé primero ocultar en secreto el cariño que hasta de mas bondadosa y arrojarla á la cama como se arroja á una mujer perdida... pero era poco así; muy poco. Hay manchas de lodo que no se limpian más que con sangre, con sangre tenía que lavarse aquella mancha de mi honor, otras salpicaduras lograban hasta mi apellido.

Dormían de anhelo y angustia con un amante, pues evitar la ingratitud, ejecuté un viaje repentino á Sucesión. Al principio me mandaba salir con una comitiva. Era consolar de algunos días. Al desperdiciar, la adulterá, muy alegre, me dió un beso que me quemó la cara. ¡Quedaba consecia porque quedaba libre para satisfacer su antojo! ¡Inocente! Aquella ultima noche la corpuscul, porque los celos me habían mordido el corazón y la herida se gangrenaba por momentos. La tirpe, compañero cambio de Barcelona, otro á mi amante en la última casa donde después á un marido con el beso de Judas... Acababan de dar las doce. Oía una llave manejada hacia á propio interior, abrí la puerta de la escalera interior y entré. La criada durmió profundamente. Avanzando de puntillas llegué hasta el gabinete preferido á la alcoba de mi mujer. El gabinete estaba perfumado con cosmos finos, tal vez para ocultar los sudores del amante... ¡Un del cisne amica es gemacen perfumes, señor Juez! Con una forma de velocidad de hiena, seguí avanzando vigilantemente hasta colocarme junto á la puerta de la alcoba y escucha... ¡Qué momento aquel, qué momento! Agrandado sorprendiendo los latidos para alcanzar los rugidos, que compuso de batallas tinieblas dentro de mi determinaba aquella, salían á la boca entre borbotones de espumarajo, sólo rechazaba del vicio que empañaban el alma. Allí escuchaba los dos... La amante rompiendo entre los brazos de su amante... Oí la hablada de amantes del placeres Felcos... ella le decía un... no sé qué de mí... y entonces, cambiando tan bruscamente, sin fuerza para superar más, el medio vuelta á la llave de la luz eléctrica, se tiraba la cama y levantando el cortinón me presenté en la alcoba...

Mi sorpresa fué á no mismo cuando reconocí en el amante al que yo tenía por mi mejor amigo. Mañanda tan de la última cuando fría las manzanas tan instante con la compañía que se sorprendía á dos amanecidas á mientra, y hasta reclamaba que de más labios se escapó una sonrisa siniestra... Después de dar un grito de pavor se tomó por el amante, Marianelli con la vista algún objeto para defenderme. ¡Todavía me buscaba cuando el mal amigo! Pues se le el tiempo, que arrojándome á tu cuna el impera forma de una loca rabiosa, disparó dos veces el revólver, apoyando el cañón sobre su cabeza. Mi mujer asustada, horrorizada sale por mi cuerpo, que por su pronto, me pregunta: —¿Qué has hecho? Los ojos de la mujeres brillaban con resplandores terribles; quizas podía amorosa y me llamó sus el... No le dejó acabar! Almorzó su cuerpo con mis manos, y después de apretar con toda mi fuerza, le dejó caer ensangrentada sobre el cuerpo de su amigo, que, bañado en sangre, se agitaba con el último estertor de la agonía. Cogiendo mi cabeza pude sus cabezas para que se tocaran otra vez, y salí de la habitación horrorizado de venganza, dejándolos como los encontré, juntos y mudos, para siempre.

Me acosó al hacerlo para ir al frente de la noche conjurada mi borrachera y respeto á la justicia con la conquistidad del que ha cumplido con su deber.

—¿Se declara usted convicto y confeso?

—Sí, señor.

—¿Ya usted á nombrar abogado que le defienda?

—No, señor. La ley es un freno que han puesto los hombres á los hombres: con freno sujeto la cabeza, pero no ejerce dominio sobre el corazón. ¿Castiga el Código el delito? ¿Extinta delito en mi mujer? ¿Castigado el amante? Pues si matar á los dos no hice más que anticiparme al Código. Ahora bien; que si no llegar de entregarme á la ignorancia no los entrego á la justicia, la ley, nunca implacable que si matado, porque no siento la mordedura de la desdicha, no los mata, los mordería por un corto tiempo y luego los cansa. Yo me atrevió en la prisión, sin rémis, dándose por nuestro la tumba, que es lo que merecen. Ruego venganza y aguardo tranquilo el golpe de mazo de la ley. No necesito abogado defensor.

Arturo DÍAZ y ADAME.

A propósito de Mallarmé

A Sandro del Valle Inclán.

Uno de esos hombres que no se exhiben en las columnas de los periódicos como entre las efeberas al pensado elemento que se llama agua, que doctrinado hasta el Código, desde se pierde, ha Stephane Mallarmé, que acaba de morir.

Vienen los diarios hablando de él, porque hay muchos grandes que hablan, pero pocos que piensan.

Stephane Mallarmé fué mucho más un pensador que un poeta.

Le que no se olvidará de él es que fué un hombre que tuvo para todos formas acogidas y por el que las escribió tuvo tanto de rutinad para no malo que no publica y para todos los regimentaron orgullosos; sabía que pasaran sólo dejar hondo tales tildas y tales hombres.

Se dice mucho acerca del arte de Mallarmé; no realmente, Mallarmé fué un pensador, y la inconcilad algún elemento de si la cobardía. Es muy natural que los fallos de sinceridad se acuerdo de su arte, porque sólo, sino los que la piensen, pueden comprendarlo.

Los elementos son, artículos, los que no lo son hayan del entendimiento. Entre últimos vienen por la hipocresía y por sus artículos finos de odio contra los hombres. Ellos, son lo que hacen creer que sólo mismos producirían obras tan bellas pronunciando los enfuecos terminatos para embarlar.

Mallarmé nunca fué estatuar; quedan de él ciertos, dos volúmenes: *Divagaciones* y *una Pasión*. Traducir impecablemente los poemas de Edgard Poe.

Con palabras abstractas es muy fácil escribir páginas interminables. Un poeta hablo de un cuerpo *hermoso*; pero yo no sé cómo esto gusta comprende la belleza del cuerpo ella que provoca descripción; yo puedo comprender la belleza de maneras diferentes. Pues la pensión los lógicos publicar un pensamiento á hacer una descripción.

Es también muy fácil escribir prólogos sutiles literatos diciendo cosas *semejantes: Esta mujer tenía los ojos tan bellos que no podía expresarse su belleza por medio de la palabra.*

Es, sinónimo, fácilmente escribir para engañar una página *propaso mi papel, tomo mi pluma, etc.* ¿Por qué no ha de decir, además, si no cetter de dicho viento, aunque sea de no mal tiempo?

No se comprende á Mallarmé, porque ha dicho un hombre de conciencia, que no escribía cosas de no sería nada que decir, cuando no había escrito, y que para la expresión de sus pensamientos empleaba el menor número de palabras posible. Anonadaríamos de tal modo por la expresión de lo que pensaba—Mallarmé fué un hombre—que á menudo sus frases formas eran bacanas encantadoras para los almacenes, para los que sabían leer, para los que sabían pensar. Mallarmé fué un hombre interior, y ha tenido á un que lo comprendía—ya hemos dicho cuál—obligándose al silencio y á la atención, en un arte ambiguo, degenerado y encomplejo, despojado de toda idea.

Abominaban de los que inconstante, inconsciente, sin ningún fin, pensaban que el arte es una cosa bella, porque comprendían bien todo el alcance de semejante doctrina, de dicho poeta y á quienes interesaba el que tendiese el arte poco á poco hasta convertirse en total antiquitismo. Y el literato, cualquiera, gritaba—¡No, y mil veces no! El arte debe permanecer en fin, no en de ser forma solamente, sino la idea, la forma, sólidamente compacta, del y al mismo, é inseparables como el calor y la luz. El arte, según la feliz expresión de Taine, parte lela de la ciencia, y los artistas, colaboradores suyos, son cada uno de arte.

Qué, ¿hace acaso á obscurecer el triunfo la luna de la ciencia, la de dulcísimo de arte? Sólo los del idioma, los cretinos y alucinaciones de cerebros enfermos, sapientísimo, exigiendo, artificialmente cretinoso, adoran maravillosos creaciones del genio? El arte sería de largo tiempo tenaces en diversos, y en cuanto que los hacedores interesen que fantasía en substituyen en diversión.

Era la estéticos mielín del arte la de difundir por medio del color y de la forma, las grandes ideas que los hombres de ciencia elaboraban, constituyendo así de poderosos manera á acelerar la revolución en un mundo más recto, más equilibrado, más justo, de los pensamos poderosos. Mallarmé fué un hombre interior, y ha tenido á un que lo comprendía—ya hemos dicho cuál—obligándose al silencio y á la atención.

para que el lector encuentre el plano exterior de sus escritos.

Mallarmé es lúcido sutiles.

Y qué de cosas problemas desde aquí!...

Contemplemos, sin embargo...

Los que adoran, tres Verlaine, abandonados, sin embargo por los cinco de los que lo rodean, ríen sardónicos de un pensamiento de vida, impotente de expresar de otro modo que por el adjetivo—los otros, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, por medio de la epiteto, calvos, inquietos las manifestaciones de su dolor,—de otro modo poder explicarse las frases ó versos sonoros de estos últimos poetas.

Henri CORNUTY.

(Traducción de Fernando G. de Cevallos.)

Buscando asunto

(FRAGMENTO)

Y aunque por no desdecirlo pero más sentían aspecto de cosaina que de otra cosa, ellos eran dos buenos glorias del arte, el uno pintor y poeta el otro. Arribaban por el establecimiento á las altas horas de la noche, y en aquella habitación servida ya al mono de la taberna la cuarta media bolella de vino, á cuyo fuego iban arrojando poco, ellaniza en poderosa imaginación se capaitaba por las sublimes regiones del arte, de la filosofía y de la historia. Después, animado, de imitación sólida y vasta, revelaban las tres cosas estrictas que alcanza del Pirineo oran mofa, y no sólo también epítetos bastante buenos para condenar á los escritores vanales que pretendían la hermosura de la ciencia, la vistita de los ingenios á la principia de como único remedio contra los males del siglo, y al estudio de mas que la moderna sociología la planteada.

Atacar y destruir odiosos privilegios, desenmascarar á los impostores y malvados, denunciados del cual son; salir ahogado á la defensa de los débiles; impedir que la ciencia y la violencia del poderoso hallasen por más tiempo los fueros de la justicia; tender la mano al caído, ahogar por la lancecia, reducir al miserable, vencer lágrimas por todos los opriditos y sacar desplazadamente el entero de los opresores; tal era y dicha ser, según él, la finalidad del arte.

Después, enchuchar fragmentos de obras geniales, palabrabras sin hetiosal, enchuchar los grandes caracteres creados que desafían hoy los mas en cuchazos de los siglos, agrandándoses cada vez más que aumenta la cultura; y por último, cansados de pensar, tomaban un taciturno, continuabanos pensando en su propia obra, en las delicadezas tomaranas que el artista ha de vencer para dar forma á la idea, estando, como le esta, acostumbrado de continuo por la mano derecha de la idea y constantemente preocupado por la incontribuente del mañana: mostrar la dirección que de la concepción al parto hay que recorrer; sentían sensaciones queríendo cuando nos los humanoritos chaqueros en que forzosamente habían de respirar cuchicando orgullosos por sus lapsos sendero; y respetándoles ya en sus cerebros las cachadinas de la barbaraitia agigantada á las ordinas del cerebro. Y las de los que, cacios, se vuelvan más inyectó y cantidad blanda; quedaban sus carnes las desgraciadas de antelles que, porque no adoraban más de tres días sobre la talla del Pilgrí, sólo por que mismo compendiaba, admiradas, pagados y gloriándose por él; y, dada su manera de ver, enseñaban extranjeros en un país donde la natural es exploraría verdaderamente que igualmente, que no conciben otro arte al otra clientela si no es la que va seguida del lucro: sus planes, sumas las heridas de los ahorjas; su corazón mamaba sangre por las sequerosas manos de la Esperanza, que hundió varias veces en el pecho de su infortunada compañera de desvelo una navaja, que un trapero de la basura quería comprar aquella misma mañana. No tal hado sólo más que la misma batalla por la vida, en rango de fiera agotada, arrastrada por el instinto de conservación.

Las dos muchachas habían salido, como otras noches, á mendigar con su cruzoje, dulce inocencia que podían ofrecer. La Cristina que explotaba á aquellas infelices, más bestias que asqueros, los había amancado en su rectitulas en casa de un rodeo no sólo algún tiempo trascurrido, desinteresado por los fuertes colores de desvanecido por el fuerte olor de pachuli que despedían aquellos seres. La Cristina podía agarlos, y los ayuda, la cuchía; pero no los protegía de sus profundos horror, cuya principal necesidad es el Rancio.

Salieron las muchachas, como dejamos dicho, á hacer el entierro, y á poco pasó de un tabuco diroso de amanc á foca con un rojizo blanquecino, dejándose quiere, se ingió del hoyo de la agricultura, que matóle con Lola.

Debían Esperanza alma de nuestra de su compañera y jactáse de dejar á Lola las mismas de sus compañeras, así que, desesperada al verse primerida aquella noche en muchos las angustias y hartóla en su amor propio, agarrió la navaja aquella que tenía dentro bajo quedar vendar para comprar un pedazo de pan, y pasó á la desnuda vida de su compañera.

Tal fué el crimen.

Un crimen en un periódico es un mucos que no se debe desperdiciar, al ayer ha de servir los gustos del público, nuevo sedimento de emoción.

El día que se cometió no debía que cometa la vida á un hombre á que le daja mal hecho, es día de revelaciones la una redención; todos los individuos estaba en combinar, se pensaría cosa sociale todo, las dradas que tiene el criminal y los cálculos que llevaba el interlocutor.

No me extraño, pues, la conciliáo que, como antiáoma, es un sentimiento aquella noche.

Dulcia pensaron al habla con la Cristina de Lola y Esperanza y conocer algo de la vida de ellas, algo intimo, algo que llegaran á causar escándalo á los lectores.

Y así fué.

Vertían las lubricos en un infecto cepillamiento de una de esas calles que por la noche, y así durante muchas horas del día, es una concurrida en movedo de blancos.

Yo la habitación que propiamente se llamaba, alumbrada amoriolamente por un quinqué, cuya luz exprimía por falta de potencia, y sentadas la Cristina y yo en unos sombríos que algún día fueron blancos, y cuyo color no pudía definirse por la multitud de manchas de grasa que ensuciaban la tela de que estaba tapizada, se reclinaron en ellos, que sirvió á su de cuando la noche terminaba.

—... Ya no sé; ya sea como que debo sentirse —me decía la Cristina cuando ya estaba yo en el umbral de la puerta.—Tengo, en efectos que ser pues infelices, á la salvar á casa de una amiga, por no encontrarme que pasaban al día sin probar bocado; como así sabe, los tiempos están malos, todo está perdido y yo no podía darles más. Bastante se llevan, porque la una en el ayuntamiento y la otra en el prendido, no han de pagarnos lo que me debe.

Y al ha de decirlo á sabe la verdad, aquí, no confiamos, lo doy todo por libre empleado, porque si la Esperanza no mata á Lola, y llega á casa sin fiasco, esta capaz de arrrmaharme á pedazos, como acabó con ella.

KOVELÁS

NUESTRO GRABADO

UN MENDIGO

(Acuarela de García y Ramos.)

Los cretinos trasportadores que la vida impone á los pueblos hacen que varios sobos los tigre, y así como el grande de ser sada tiene de parecido al de nuestros días, el mendigo que nos pide ahora es muy distinto del que no hace muchos años solicitaba una limosna.

La compañía en que nos toca terrible; ya no pandeo existirá los mendigos pródigos y ensoberbio, que se ríqueban á demandar calidad con un sombrero y alpacaca. Hoy son ancianos, son abrumados, son menores con su desvío, impertinos y quieres las más de las veces.

El tipo antiguo—relativamente antiguo, porque existía no hace aun diez años—se ve que ha servido al inspirado artista sevillano Sr. García y Ramos para la acuarela que reproducimos al frente hubierto en esta plana, acusando que es un modelo de ejercicio, sentido en que no hay de más oriidado, otra artística, en fin, digna de la acreditada firma que lleva.

INDICE DE LIBROS

«Nuovo Annuario del Commercio e dell'Industria dell'Italia per l'Esportazione,» publicato in italiano sotto l'auspicio del Cavaliere Loreto Pesquelucci.—Pesquelucci, editore, Roma, 1896.—(3 tira.

El Sr. Pesquelucci, bibliotecario del ministerio de Negocios Extranjeros de Italia, ha tenido, con la ayuda de los ministerios y del de Agricultura, Industria y Comercio, la idea de hacer una obra extraordinaria sin igual en Europa y en todo el mundo *Universo*. Este libro se divide en tres partes:

La primera, *Geografía*, comprende la geografía y la estadística económico-financiera de Italia.

La segunda, *Algunas*, ilustra 132 productos italianos, dando de cada uno informaciones de su producción, de su precio, exportación y otros muchos datos relativos á las tarifas de aduanas y de transporte.

La tercera, *Extranjera*, da á conocer las principales plazas comerciales del mundo.

A esto eso no añade una extraordinaria cantidad de estimaciones y de documentos inéditos é poco conocidos, que hacen de la compilación del Sr. Pesquelucci una obra de primer orden, originalísima, y cosa no bastante. Desgraciadamente, ninguna en España.

Un índice alfabético en francés, alemán, inglés y español, facilita el uso del precioso *Annuario*; este índice se divide en índice de exportadores, en índice de productos y en índice de plazas. ¡Es la más completa y práctica!

Toda la prensa europea (citaremos la *Revue Encyclopédique et Economique*, de París; *La Journal de Genève*, el *Bulletin du Musée Commercial*, de Bruselas, la *Neue Illustrirte Zeitung*, de Berlín) y americana ha reconocido la importancia y oficialidad de esta obra, y aconsejan á los comerciantes de todos continentes—la recomendamos á los comerciantes españoles—que adquieran con la seguridad de hacer una buena recomendación y de ser un buen negocio. De esta obra se han vendido muchos miles en ejemplares fuera de Italia.

Nuestra más grande enhorabuena al Sr. Pesquelucci.

En la primera quincena de Enero de 1899 se publicará la tercera edición de este *Annuario*, que será una empita, completa é interesante que las anteriores.

Luis LUCCHESI.

MI CANTO

(A mi amigo Felipe A. de la Cámara.)

No canta que vuelvo alegres cantinos
que á los corazones
con esos dulces tonos puedas alegrar.
No del pobre lirio los tristes lamentos,
sólo escuchamos
profundos y amargos pueden entonar.
Quiero que no pueda en lágrimas la tristeza,
y aunque así calcen
permanezcan siempre con tanto sufrir,
cesar ya debiera de blanco infinito,
porque de esta vida
tan sólo encierra lo que no el gozar.
En cuanto amores encontrar la calma
otra alma que amores dulces la impiri.
Abrigad en mi pecho una pasión pura
que nos trae
sustoniar, cuyo hacerla viste;
mas, vuelo ligero, y ahora solamente
de ese amor ardiente
el recuerdo queda espejado en mí.

Así es que placeme no pueda mi canto
inspirar á nadie, que sufro yo mismo,
que siempre que siento un nuevo pesar,
acude á mis labios alegre sonrisa,
porque las tristezas ya son cantares ríos,
y en alegría, en cambio, me hace suspirar!

José CUESTA VILLASECA.

«Plana del Lunes», 19-9-1898 (BNE).

pliegos en rama hallados en una imprenta: «Hizo la casualidad que yo fijase la atención en alguno de los pliegos impresos de un libro nuevo. Me dijeron que estaba escrito por una mujer. Se llama la autora María Lejárraga, y el libro se titula *Cuentos breves*[14]. Los artículos que leí los encontré bien escritos; no carecen, sin embargo, de defectos. Los por mi preferidos son los titulados *La inundación, Los abuelos* y *El gusanillo*. En algunos he hallado gusto exquisito, sensaciones delicadas y frases ricas en matices y sonidos. En ellos se habla de genios, de niños y de corazones infantiles; son cuentos que recuerdan, por su niñez, las antiguas historias de castillos encantados y de hadas hermosas de cuerpo de espuma y de ojos *inquietantes*».

Tendencias de la ficción narrativa

Siendo el cuento el género literario dominante en este suplemento, su análisis pormenorizado nos permitiría apreciar la variedad temática, las modalizaciones narrativas –entre ellas la propuesta de «Cuentos-diálogos» por el albaceteño Fernando Franco Fernández (14-2, 7-3 y 25-7-1898)– y el deslinde entre fórmulas naturalistas, espiritualistas, regeneracionistas o simbolistas. En el espacio disponible nos limitaremos a reseñar que en 1897 se concentra la magra aportación literaria de Francos Rodríguez, limitada a una evocación narrativa de recuerdos estudiantiles («La blusa negra, 6-9-1897), lejano anticipo de sus futuras «Memorias de un gacetillero» y a tres cuentos propiamente dichos. El primero es una visión satírica del drama de honor, vivo en el teatro pero acomodaticio en la realidad, adornado con tópicos regeneracionistas y situado en un lugar de simbólica geografía –Quijanes– donde vegetaban «mangoneadores de la política local» y «señoritos herederos de casas vinculadoras, empobrecidas de todo, menos de alcurnia» («Comedia y realidad», 5-4-1897). Los otros dos son esbozos moralizantes sobre el anhelo femenino de triunfar en la vida mundana sin más medios que la hermosura, en procesos paralelos de desclasamiento predestinados a la destrucción («La última casa», 4-6-97; «La reina destronada», 29-11-97, éste con pinceladas clínicas de raíz naturalista). En el mismo periodo Jenaro González Carreño aborda el erotismo femenino en «Vicios del sistema» (19-7-1897) y José Rocamora, «Resurrección» (15-11-1897) funde en moldes clasicistas sensualismo erótico y una ilusoria redención espiritualista de carácter individual.

14. Se trata de *Cuentos breves. Lecturas recreativas para niños* (Madrid 1899). Véase Martínez Sierra (1953: 28-29). Por estas fechas la autora todavía no se había casado con Gregorio.

No falta la alegoría política realista de añejo corte galdosiano con el bipartidismo reinante traspuesto al imaginario pueblo de Peñasa (David Miranda, «Guerra y paz» 28-6-1897). Hay episodios patrióticos minimalistas de exaltación heroica antes de la derrota (Rafael Maroto, «La Cruz Roja», 15-11-1897; Magdalena Santiago Fuentes, «Dos amores», 30-5-1898); Enrique Decoro, «El cabo Villoria, 27-6-1898). El dolor materno no resiste la ausencia del hijo en «La laureada» de Francisco Cortés (23-5-1898), ni en «La vuelta al hogar» de Calvín (7-2-1898) donde la moderna imagen de la «interminable caravana» de los primeros repatriados aparece flanqueada por la adjetivación naturalista más común: «desfigurados por las heridas, tísicos, anémicos, calenturientos, extenuados».

Tras la adversa conclusión de la guerra con los Estados Unidos, a partir de agosto de 1898, menudean simbolizaciones más o menos imprecisas, en forma de ansias frustradas de regeneración, temores inconcretos, personajes que deambulan desorientados por ciudades dormidas y solitarias, como ocurre en el antológico «Remordimiento» de Nicolás M. López (8-8-1898). La renuncia a la voluntad de vivir en respuesta a una sociedad injusta, ya patente en «Chaumet» de Rocamora (29-11-1897), se conjuga ahora con insatisfacciones existenciales y sentimentales en la crónica-cuento «Un día» (22-8-1898) del mismo autor y en «El suicida» (5-9-1898) de Calvín. Motivos de adversidades, autodestrucción, amores morbosos, naufragios, vicio y muerte hallamos en «La Poderosa» de Silverio de Ochoa; en «Sor Engracia» de Alfonso Fernández Ramos; en «Regenerado» de Andrés Aragón (los tres publicados el 29-8-1898); en «Un drama en el mar», intenso y medido relato todavía en clave naturalista de Gregorio Martínez Sierra (12-9-1898). «Retorno a la patria» de Manuel Navarro Alonso (5-9-1998) volvía al asunto de la repatriación tras el hecho irreversible de la derrota, sintetizando el proceso del gran fraude patriótico ya convertido en Historia, que se cerraba con la vuelta en el sollado del buque de «los humildes, aquéllos a quienes no se habían otorgado alabanzas ni ascensos, los infelices que un día salieran de sus hogares, fuertes y robustos, con plétora de vida, brazos arrancados al trabajo y a la industria y que ahora regresaban con rostros enflaquecidos que denotaban sufrimientos físicos inauditos y diezmados por las enfermedades del país», con el contrapunto de los acordes de «unos valses que en el piano del salón tocaba un pasajero de primera, sin que llegara a disipar la inmensa tristeza...». El motivo crepuscular se evidencia en el cuento de Magdalena Santiago «En el balneario (Crepúsculo)» (12-9-1898) que ponía como fondo a la desilusión amorosa de una cantante la «indeleble tristeza» acentuada al «declinar el crepúsculo» a través del lúgubre cristal de los recuerdos dolorosos. Asunto que alcanzaba

EL GLOBO

PLANA DEL LUNES.--CARNAVAL

ESCENAS ÍNTIMAS

Gabinete amueblado con regusto, pero cual gusto; de estilo que pretendemos llamar á la Renacimiento. Pálido y metal dorado con profusión. Cual'qu moderno, pasiegos la mayor parte. Plantas artificiales. Luz eléctrica.

Personajes: Josefina, de cincuenta y dos años, paraphernalia en las últimas trepidaciones de los reumatismos; pelo pintado de color castaño, con turmalinas de cuerpo, acostumbrada por un corset gruesísimo á estallar. Traje de corte á la última moda muy exagerada; pendientes de rubíes enormes, rodeados de grandes brillantes, pulseras y sortijas con magnífica pedrería. Lola, de veintidós años, delgada, nervioso, bonita á fos, según la lui y la profesión. Traje muy serio, de paño oscuro, al cuello medio de oro con medallas metálicas y amuletos.

JOSEFINA. (*Empujando el dintel de la habitación.*) Pandorita. Mira, aquí hay un bombón (traje de lantejuela, de *crinolinetes*) que se me revuelve que han entrenado en París...

LOLA. (*En tono de loro.* La imitación de Cotta, *si fuera ella.* Ya le he visto. (Un traje de lantejuela)...

JOSEFINA. Claro que para un baile de sociedad habría que alargar la falda y al escote no podía ser tan exagerado, aunque no fuera tan gracioso... Pero es muy bonito; todo es gasa corta'ada!

LOLA. ¿Pintan bastante uno igual?...

JOSEFINA. ¡Qué disparate! A tu edad si me hubiera atrevido. Yo entro por los trajes de fantasía. Los trajes de hoy cuelan son muy cacos, y no se los llevan con todos los detalles.

LOLA. A mí me parecen ridículos todos los detalles.

JOSEFINA. ¡No seas!... Los hay lindísimos. Relicarios todos. Bolsita. Margarita...

LOLA. Los de ópera no me gustan... Pero los de fantasía...

LOLA. Si, como el de la Campodorido, de raso de lana en el hongo; mediias hojas verdes y cuatro varas de ruiseñado... Por mi no te cases en buenos trajes, porque ya te he dicho que no voy al baile...

JOSEFINA. Pero, ¿hija! ¿Qué dirá Pilar? Es un compromiso. Creerán que no queremos gastar... ¡Que no podemos... Y á mi padre no le conviene, después de lo que se habló en Bolsa...

LOLA. ¡Que lo crean! Por mi parte todas cuidas. Es un cargo de conciencia gastar un dineral en un adefesio que sólo sirve para una vez...

JOSEFINA. Pero, hija mía, si todos se hacen esa cuenta, ¿dónde vivirías el dinero? Los que tienen dinero están obligados...

LOLA. A no quedarse sin él. No parece si no que hay tanto dinero de sobra. Cuenta las familias conocidas que se han arruinado en muy pocos tiempos...

JOSEFINA. ¡Pero novotroll...

LOLA. ¡Nombre!... ¿Quién sabe? Toda nuestra fortuna está en papel... y con estas cosas... Papá debía comprar alguna finca...

JOSEFINA. ¡Buenas están las fincas! Por cosas parecen no se sen más que cuestos desalquilados... Eso sí que es tener la fortuna con papeles... Pero que es papel.

Hasta de más. Todo está muy malo. Luego papá se mete en esos negocios...

JOSEFINA. ¡Te está oíendo!...

LOLA. Mejor. Que no lo he dicho.

JOSEFINA. ¿Qué sabe la hermana?

LOLA. ¡Nada! Eso hace tanto. Siempre los negocios son asunto del papá...

JOSEFINA. No parma en otra cosa...

LOLA. Y lo dicen así, como con pena...

JOSEFINA. Es que Manolo... ha empezado demasiado pronto... Ya veó como está; hecho un trapo... ¿Quién dice que lo pasó en un pasó?

LOLA. Y tú ya sabes, ¡no es cosa! Si, es verdad. Manolo parece un trapo, pero ya tendrá tiempo de repararse cuando sea rico; porque Manolo será muy rico. Me entusiasma ostensible. Ya ves, las 30.000 pesetas que le dió papá para que empezara por su cuenta, las ha duplicado en dos años; ahora piensa emplearlas en una empresa lejosa.

JOSEFINA. ¡Ay, hija! No sé que me da cuando hablan de lejosdeis...

LOLA. Hablaré de trapos... Es preferiá que no entiendas...

JOSEFINA. ¡No parece que por un traje de salvaje!...

LOLA. ¡Vaiola si traje! Si tanta gana tienes ó al baile, ve en sala.

JOSEFINA. ¿Qué estas tienes? Estaría bueno. (*Llorosa.*) *Que he dicho, Lola es tu hermana.*

LOLA. Hasta mañana, mamá. Muy buenas noches. (*Dando á su madre en la frente, sale en punta: ella, la saca por ella sin poner en la cabeza de la hermanita.*)

JOSEFINA. Hija mía, que desanuncen.

Escena segunda

JOSEFINA Y ROMÁN: Cincuenta y ocho años, barba postiza, respira salud y satisfacción, vestido de frac con condecoración, pechera blanquísima, con botonadura de perlas redondas de brillantes. Trae un periódico en la mano.

ROMÁN. ¿Y Lolita? ¿Se ha acostado ya?

JOSEFINA. Ahora mismo. Esta noche no ha querido ir á ninguna parte... ¿Y los del Espada?

ROMÁN. No. Venga del Casino. Nos entretuvimos de sobremesa.

JOSEFINA. Yo creí que no vendrían. ¡No pusiéisos á hablar del Círculo de Bellas Artes!

ROMÁN. Si, pensaba... Aquí tengo el billete... el de Manolo...

JOSEFINA. ¡Bueno no va Manolo!

ROMÁN. No. Eso que tiene mucho que trabajar. Que no le conviene acostarse tarde, que le hace daño comer á las tantas... que no le divierten los bailes...

JOSEFINA. ¡Qué chico! Tampoco Lola quiere ir al baile.

ROMÁN. ¡Qué chica! ¡En que tiene no precisamente hoy! Cualquier día que haga falta, que no vaya nadie como ella...

JOSEFINA. ¡Si á mí me hubiera dicho eso cuando era muchacha!

ROMÁN. ¡Pues si yo hubiera tenido un padre... como yo!

JOSEFINA. Nada, si lo comprendo en no ir... Le vendría; será un baile magnífico.

ROMÁN. Ya lo creo! (*Pausa.*) Vaya, voy á desvestirme.

JOSEFINA. Pero ¿no van al baile?

ROMÁN. No, ya no... ¿Qué quieres? Me da vergüenza... Con mi hijo que se acuesta á las tres y media... ¡Cualquiera que me viera así el día del baile!

JOSEFINA. Si. Yo tampoco voy á poder ir á ninguna parte. ¡Estoy voy solo!... No podemos tener queja de nuestros hijos. ¡Qué formales!

ROMÁN. Sí; muy formales... Hasta muy formales.

JOSEFINA. Bueno, ¿pues entonces para el cumpleaños... ¿Qué Fausto, Aida ó la Imitación de Cristo, *que hoy Lola sabe la cosa, prefiere á pedaso-libro, como Eduardo?* Lo Diplomático.

FIN

Julián Benavente.

EL CARNAVAL EN MURCIA

Allá en un rincón de la Península, en Murcia, el pueblo más pacífico del orbe, he visto los fastos de Carnaval más brillantes, más ridículos y espectaculares que hubieran podido soñar los antiguos cortesanos de Versalles, y que en vano se alzan en invocar los nombres de Luis XIV y Luis Felipe, en Paris.

Al recordar hoy aquellas maravillas, producto exclusivamente de la fantasía, se realizaban en la población menos bullanguera y más laboriosa de España. Murcia es la perdida de jesuitas, porque así lo quiere la latitud, Cartagena y Orihuela grandes á la sombra (un día de San Bartolomé, por cierto) y un suelo bendito, que da á cualquiera las ganas de trabajar. Como hay quien es rico por su casa, nosotros somos pobres por la tierra.

Además, ¿de qué servirla así ambicionar, conseguir y acumular riqueza? La misma vida pasa; el mismo cielo tiende y en la misma fila de tedaces nubes el que gana cuatro mil reales, y el que tiene de renta cuatro mil duros. La Murcia de aquel período ha dicho adiós en la lucha de aquella sociedad.

Por si la persona tiene pasa, hay que tener en cuenta el espíritu religioso de los murcianos, de quienes dicen los cartagineses que todo lo hacen á la sombra de campanas, así como en Cartagena se hace todo á toque de cañón.

De varios que la pintan y el mantenimiento ininterrumpido aquella magnífica explosión del sentimiento pagano, si no encuentra pábulo en la poderosa mano que la determinara, Murcia y Aljucera, inconsciente, consideraban con indulta colonias griegas. No hablaría en la mujer murciana la más exquisita y la hora semejante á una mentira, que se advierte en el que valenciano, de mente más al Oriente, precisamente que los pómulos y la barba lucen en las Pasiones de los Ingres del Norte: la murciana ha conservado en toda su pureza la regularidad arquitectónica y la solemnes harmonía con tal fetichismo, la línea de la nariz en prolongación de la línea de la frente, la perfecta horizontalidad de los ojos y la boca expresan la sensibilidad clásica, reflejada en los marcadores rosaros de Jaénes, Venus y Minervas, la barba se redondea con arreglo á los cánones fidiacos...

Luego vino el dulzón y soplo.

Y entonces el hongo del cilindrómo de la confitería chicas en las puertas antes de operar, y junto con los cabellos el negro delicado con cólogos metálicos de la tinta que «, gasta en los idiomas y perfumes el clásico olor el aroma fetal de aquellas flores cubiertas con un enfermedad que amenaza á no de preservar á los hijo de los pecadores humanos, de que se hallan en un pecaminoso espíritu, cuyo color y cuya tinta no me han sido de la memoria.

Pero aquaro que en Murcia queda, el diablo dejó.

Si el lo dado hongo y asimismo á la correctísima bellaza gringa. Saldrlo ha encontrado para sus Vírgenes, sus Cristos y sus Angeles la más perfecta. Herada de composición entre una belleza humana, que por lo divina parece soñada, y un monumento fidiaco, que por lo humano parece sentido; el espíritu griego y el fervor cristiano de fundan maravillosamente en el corazón de aquel pueblo, nacimiento de lo católico, y que ve en María la más hermosa de las mujeres, en Jesús el más releto y carmesín de los niños, y en Dios Padre el más longo y venerado de los ancianos.

Las mismas Marcia es, por ley de raza, un pedido de la antigua Grecia, y Yacinto prefiere de ella es que allá encontró Navarro Reverter, en una de sus excursiones científicas que le han acontecido la ciencia recordar de Nadie, el famoso Pindo, Salto hay de toda bonita leyenda, porque el Jiménez no hay pedigrí.

Y vendo Marcia la tierra por excelencia de los precursores, ¿cómo halda de quedarse de Mitología sin la capa?

¿Cómo no había de salir alguna vez á la calle el Olimpo entero, con toda la pompa y magnificencia que merecían sus excelsos personajes, representados y desmembrados individuo en Jupiter con sus barbas y sus rayos, Vulcano con sus dislocadas fraguas, la incomparable Diana con sus nudos, Neptuno con sus tridentes y tortugas, y por último, el mismo Ar la ancina, al cual, la madre de Venus prestaba un desbordante catálogo de ideas, empresas, sudes y cercados de ¡Sala!

Las compañías de caballitos rosanos, de mangaritas, de jefes ó de agencias que en bronce corrían precedían á los carros. Los vecinos jueces y jurados de la ciudad iban de diademas, al lado de tranquilas y lanzas, la agrupación artística de ninfas, nairas, algas y conchas marinas, entre cuyas vallas formaban coqueta como perfiles, la fealdad espantosa de los monstruos, la bellísima cavalgata de sátiros y faunos, los cuchicos de las de las bengalas, hasta el color de la pólvora que resaltaba fantástica de blancos chispas en la base de los carros, resultado al cho de los innumerables fuchas de cuyo cartucha en cuanto los espectáculos que en dos filas formaban á lo largo de Jaénistico cuerpo, iba cantando á cualquier de Jaénistic del nuevalidad repetendo de aquel sindo de hablan.

¡Mal año para el Olimpo griego si no nos agaciaos al pagaito la pólvora y las bengalas!

Y pobre de mí que no tengo hoyoos para describir aquella Roma inmen, cuyos maravillosos grupos pasaban envueltos en nubes de blanco humo, entre olandas de fuego é chamaiso por el Sanatorio Trigo de potentes fuegos rojos, azules, verdes y amarillos.

¡Y cabalgaduras Vírgen los pagaitos verde, estaba una granizada, por las de los balcones de la carrera acostumbrada las Ninfas cuidad

Jamás dosa algunas las Intercesión con los pagaitos de bronce cuya correspondía carrilaje *Cybele* cuando, tomo-bado la Roma, se quedó desmontada del artístico carro y acompañar en carroza en el restaurant del baile.

Hace trienio, hasta en Murcia, se ha perdido la antigua forma, y hacen prácticas ello es que allá encontró Navarro Reverter, en una de sus excursiones científicas que le han acontecido la ciencia recordar de Nadie, el famoso Pindo, Salto hay de toda bonita leyenda, porque el Jiménez no hay pedigrí.

Y vendo Marcia la tierra por excelencia de los precursores, ¿cómo halda de quedarse de Mitología sin la capa?

¿Cómo no había de salir alguna vez á la calle el Olimpo entero, con toda la pompa y magnificencia que merecían sus excelsos personajes, representados y desmembrados individuo en Jupiter con sus barbas y sus rayos, Vulcano con sus dislocadas fraguas, la incomparable Diana con sus nudos, Neptuno con sus tridentes y tortugas, y por último, el mismo Ar la ancina, al cual, la madre de Venus prestaba un desbordante catálogo de ideas, empresas, sudes y cercados de ¡Sala!

Las compañías de caballitos rosanos, de mangaritas, de jefes ó de agencias que en bronce corrían precedían á los carros. Los vecinos jueces y jurados de la ciudad iban de diademas, al lado de tranquilas y lanzas, la agrupación artística de ninfas, nairas, algas y conchas marinas, entre cuyas vallas formaban coqueta como perfiles, la fealdad espantosa de los monstruos, la bellísima cavalgata de sátiros y faunos, los cuchicos de las de las bengalas, hasta el color de la pólvora que resaltaba fantástica de blancos chispas en la base de los carros, resultado al cho de los innumerables fuchas de cuyo cartucha en cuanto los espectáculos que en dos filas formaban á lo largo de Jaénistico cuerpo, iba cantando á cualquier de Jaénistic del nuevalidad repetendo de aquel sindo de hablan.

¡Mal año para el Olimpo griego si no nos agaciaos al pagaito la pólvora y las bengalas!

Y pobre de mí que no tengo hoyoos para describir aquella Roma inmen, cuyos maravillosos grupos pasaban envueltos en nubes de blanco humo, entre olandas de fuego é chamaiso por el Sanatorio Trigo de potentes fuegos rojos, azules, verdes y amarillos.

¡Y cabalgaduras Vírgen los pagaitos verde, estaba una granizada, por las de los balcones de la carrera acostumbrada las Ninfas cuidad

Jamás dosa algunas las Intercesión con los pagaitos de bronce cuya correspondía carrilaje *Cybele* cuando, tomo-bado la Roma, se quedó desmontada del artístico carro y acompañar en carroza en el restaurant del baile.

Hace trienio, hasta en Murcia, se ha perdido la antigua forma, y hacen prácticas ello es que allá encontró Navarro Reverter, en una de sus excursiones científicas que le han acontecido la ciencia recordar de Nadie, el famoso Pindo, Salto hay de toda bonita leyenda, porque el Jiménez no hay pedigrí.

Y vendo Marcia la tierra por excelencia de los precursores, ¿cómo halda de quedarse de Mitología sin la capa?

¿Cómo no había de salir alguna vez á la calle el Olimpo entero, con toda la pompa y magnificencia que merecían sus excelsos personajes, representados y desmembrados individuo en Jupiter con sus barbas y sus rayos, Vulcano con sus dislocadas fraguas, la incomparable Diana con sus nudos, Neptuno con sus tridentes y tortugas, y por último, el mismo Ar la ancina, al cual, la madre de Venus prestaba un desbordante catálogo de ideas, empresas, sudes y cercados de ¡Sala!

Las compañías de caballitos rosanos, de mangaritas, de jefes ó de agencias que en bronce corrían precedían á los carros. Los vecinos jueces y jurados de la ciudad iban de diademas, al lado de tranquilas y lanzas, la agrupación artística de ninfas, nairas, algas y conchas marinas, entre cuyas vallas formaban coqueta como perfiles, la fealdad espantosa de los monstruos, la bellísima cavalgata de sátiros y faunos, los cuchicos de las de las bengalas, hasta el color de la pólvora que resaltaba fantástica de blancos chispas en la base de los carros, resultado al cho de los innumerables fuchas de cuyo cartucha en cuanto los espectáculos que en dos filas formaban á lo largo de Jaénistico cuerpo, iba cantando á cualquier de Jaénistic del nuevalidad repetendo de aquel sindo de hablan.

EL CARNAVAL ETERNO

Cuando, que no voy á repetir los lógicos remordimientos y no estar que tantos autores han aprovechado sobreponerse á sacarlo de quicio los conceptos de Lucca en su famoso artículo de *El Poder de Satanás*, *El mundo está en manos de Satanás*, etc.

No *repetiré* esos lógicos que es sabido de memoria. Repetiré sólo, ya que es esta del Carnaval el tema que nos ocupa, nada nuevo.

A ese que me acusa, como el general Weyler al rey, que *invente ya*.

El arlequín de Lucca está vivo, como *cual todos* los días, en la forma y en el fondo. Lo que el tiempo ha cambiado es solamente la apariencia, la parte alegórica. Hoy convive las mismas cosas... en mayor escala. Sigue la humanidad protestando indagando y divertirse... no consiguiendo, por supuesto, lo cual es muy digno, toda vez que el espíritu nada consigue con que el cuerpo de unas cuantas personas á con que la cara se oculte tras un pedazo de cartón. Desde Filagro y aun desde antes se halla probado la inutilidad de la careta, por cuantos filósofos, historiadores y moralistas.

Aun cuando sea rigurosamente cierto el apotegma de que hoy las costumbres adelantan que en una barbarídad, es desgraciadamente sucesionado muy poco, por una cuarto sensiblemente. En cuando los hombres se convierten de que es más conocedles en la cara las antiguas no á los disfraces que los capitanes, convertirá el cerdo en cerdo, el cobarde en cobarde cualquier á la toga y á los ojos y ya no las ¡Hoy! monedas que valga. Por eso hacen bien Lombroso y los antropólogos de no cercata en deslumbrar las observaciones que han hecho acerca de las fisonomías, gestos, miradas, etc, de los criminales. En cuanto sino se entera, ya verán nuestro saber de los premios criminales de carne pálidas, rosadas y bonachonas... y no aciaiaos las observaciones. Con tanto monstruo con la geología, contra la cual, la fisionomía resulta ajustadas y indicando de cuerdo, y para la cual es gran acontecimiento la tendencia á indicar las letras, con la difusión de la escritura conocemos los hombres y de la escritura llegando *de cuanto á de colgar en las mujeres.*—Lo mi *cuanto, no no cuanto*—le dice al geólogo el escribiente, disfrazando los ángulos de su letra inclinaá á colocado mano del jesuita para evolver, tan usado hoy.

—Si no cuanto, si no cuanto—le dice al dibujo escribir al escribiente ahuecar, que cuidaos con gusados cuando jesuita de subalterno.

—Si no cuanto, si no cuanto—repite por todos lados los tarjes, los grosores, los letrales, ensimismando en tarjeta, en grosería y en brutalidad en un *Sancho de Santa Cruz*, *Sancho*, *Sancho*, *Sancho

mayores cotas literarias en uno de los cuentos que Pío Baroja[15] había de incorporar a *Vidas sombrías*, «La playa en otoño» (7-11-1898), donde el discurso del amor perdido por María Luisa, la protagonista, cuyo punto de vista asumía con aliento neorromántico un narrador extradiegético extremadamente comprensivo, se expresaba con un lenguaje simbolista de «plazas desiertas», «piedras ennegrecidas», «gasas de nieblas», «brumas grises», «cielos cenicientos», «toques de campana» vibrando «en el aire empañado del angustioso crepúsculo», hasta culminar con la conciencia femenina del agotamiento vital, el presentimiento melancólico y desesperado de la decadencia física, tras el brillo momentáneo de la plenitud en que los espíritus de los amantes se habían fundido con las fuerzas cósmicas, «con el espíritu que late, en las olas, en las nieblas, en el mar inmenso».

* * *

Podría decirse que, en el amargo desconcierto de los últimos meses de 1898, esta «Plana del lunes» vino a ser estación de encuentro donde comenzaron a reunirse algunos de los viajeros interesados en tantear nuevos rumbos literarios y donde ensayó algunos de sus primeros pasos la avanzadilla de la inminente caravana modernista.

Autores y títulos de «Plana del Lunes» (1897-1898)

Año en negritas entre (). Títulos entre «» precedidos del día y mes de publicación. Entre [ ] notas

Artículos firmados

A. H.: **(1898)**: 25-7: «El derecho de la fuerza. Cuento de actualidad» [cuento]

AGUILERA Y ARJONA, Alberto: **(1898)**: 21-3: «Carlos Peñaranda» [semblanza literaria y reseña crítica]

ALCAIDE DE ZAFRA, José: **(1897)**: 19-4: «¡Hispalis!» [verso]

ALMENDROS CAMPS, José: **(1898)**: 26-12: «La travesía» [avance libro nuevo, verso]

ÁLVAREZ GARCÍA, Domingo: **(1898)**: 5-9: «El estreno de un artista» [cuento].– 19-9: «Buscando asunto (Fragmento)» [cuento].– 26-9: «La instrucción pública y la literatura» [opinión].– 7-11: «Vísperas solemnes» [cuento]

15. En su primera fase de *El Globo*, Baroja publicó otros dos textos: la estampa de «Los panaderos» (10-10-1898) donde anticipaba pinceladas «de la ancha llanura madrileña», que preludiaban *La Busca*; y su crónica «La forma es todo» (17-10-1898) –la forma de la moral social– reescrita con el título de «La condenada forma» para *El Tablado de Arlequín* (1903).

ANDERSEN, Hans Christian: **(1897)**: 11-10: «Cuentos escogidos. La última perla» [avance libro nuevo]

ARAGÓN, Andrés: **(1898)**: 30-5: «Contrastes» [cuento].– 29-8: «Regenerado» [cuento].– 24-10: «La calavera fantástica» [cuento].– 28-11: «El retrato de Lilí» [cuento]

ARAUS, Alberto: **(1897)**: 5-7: «Un caso» [cuento]

ARTEAGA Y PEREIRA, Fernando: **(1897)**: 28-6: «Cantares» [avance libro nuevo, verso]

BALLESTEROS, Calixto [*C. B.*]: **(1897)**: 3-5: «Amorosa (Fragmento)» [verso]; 2-8: «La Puerta Santa en la Catedral de Santiago» [divulgación histórico– religiosa].– 6-9: «Amorosa. Noche de estío» [verso].– 4-10 «Médicos ilustres. D. Alfredo Rodríguez Viforcos» [semblanza].– **(1898)**: 31-1: «Una historieta vieja (con su correspondiente moraleja)» [verso narrativo]

BAROJA, Pío: **(1898)**: 10-10: «Los panaderos» [cuento].– 17-10: «La forma es todo» [crónica].– 7-11: «La playa en otoño» [cuento]

BARREDA, Luis: **(1898)**: 14-3: «Cancionero montañés. Canción de Nochevieja. A Javier Bustamante» [verso]

BASELGA Y RAMÍREZ. Mariano: **(1897)**: 3-5: «Cuentos de la era» [avance libro nuevo]

BENAVENTE, Jacinto: **(1897)**: 1-3: «Escenas íntimas» [apunte dramático].– 12-4: «Escenas de *La Divina tragedia*» [traducción, teatro, v. Longfellow].– 3-5: «La canción de la camisa de Tomás Hood (traducción del inglés)» [leyenda].– 17-5: «Oración fúnebre)» [crónica].– 7-6 «La última novela de Pérez Galdós (Notas de un lector)» [*Misericordia*, crítica literaria]

BLASCO, Eusebio: **(1897)**: 17-5: «Corderos» [crónica].– 14-6: «Tedio. (Del libro «Corazonadas»)» [verso]

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: **(1898)**: 28-11: «La barraca» [avance libro nuevo]

BOSQUE Y ROS, Ruperto: **(1898)**: 8-8: «La verdad y la mentira. Fábula (pensamiento de Florián)» [verso].– 29-8, «El libro de la razón (Pensamiento de Aubert» [verso].– 12-9: «El loro. Fábula (Pensamiento de Lamotte)» [verso].– 24-10: «La Caridad (Traducción de Victor Hugo)» [verso].– 31-10: «Ausencias. Soneto» [verso]

BUENO, Manuel [*Lorena, M. B.*]: **(1897)**: 20-9: «Puesta de sol» [verso] y «El País vasco (Traducción directa)» [crónica].– [*Lorena*]: 15-11: «La mujer ideal» [debate feminista].– 13-12: «Crónicas literarias» [crítica literaria].– 20-12: «Crónica literaria. Para Martínez Ruiz en *El Progreso*» [crítica literaria, forma epistolar].– 27-12: [*Lorena*]: «Crónicas volanderas. Después de fiestas» [crónica]. **(1898)**: 3-1: «Crónicas volanderas. «Novelerías»» [crítica literaria].– 10-1: «Crónicas literarias. Decadencia» [crítica literaria].– 24-1: «Sociólogos y artistas. Para Mariano de Cavia» [crónica literaria, forma epistolar].– 31-1: «¿El espíritu nuevo?» [crónica literaria].– 13-6: «Almas y paisajes» [avance

de un libro en preparación].– [*M. B.*]: 20-6: «Índice de libros» [reseñas bibliográficas].– 27-6: «Almas y paisajes» [avance, segunda entrega].– 18-7: «Rosas de té (En un álbum)» [verso]

C.R.: **(1897)**: 22-11: «Índice de Libros» [reseñas]

CALVÍN Y REDONDO, Manuel: **(1898)**: 10-1: «La confesión» [cuento].– 7-2: «La vuelta al hogar» [cuento de repatriados].– 28-2 «El beso del loco» [cuento].– 4-7: «La regata» [cuento].– 25-7: «El número 37» [cuento].– 5-9: «El suicida» [cuento].– 12-12: «La diva» [cuento].– 26-12: «Cuento de Navidad sin nacimiento» [cuento]

CAMBRONERO, Carlos: **(1897)**: 12-7: «Los guantes del corregidor. Del libro inédito *Historia de Madrid*» [avance de libro nuevo].– 15-11: «La Regalía de aposento» [divulgación histórica].– 6-12: «Cosas de antaño. El Real de Manzanares. La sargentía mayor de Madrid» [divulgación histórica]. **(1898)**: 31-1: «Cosas de antaño» [divulgación histórica]

CAMPO MORENO, J.: **(1898)**: 25-7: «Indecisión» [cuento].– 17-10: «Luceritos» [verso]

CANDAMO, Bernardo G. de: **(1897)**: 4-10: «Ensayos de crítica literaria. (D. Arturo Cotarelo y Mori)» [semblanza-reseña]. **(1898)**: 1-8: «Elegía en prosa. Emilio Covisa (Ideas y sensaciones)» [prosa literaria].– 19:9: [Trad. de Cornuty: «A propósito de Mallarmé»].– 7-11: «Impresiones de literatura. Páginas de un diario» [reseñas críticas en forma de dietario]

CANO, Ricardo: **(1897)**: 26-4: «Esclavitud» [crónica]; 19-7: «Versos».– «Versos» 6-9.– 13-9: «Versos» [Elegía III, lib. I de los *Amores,* de Ovidio].– 15-11: «Versos».– **(1898)**: 24-1: «Versos»

CASANOVA, Sofía: **(1897)**: 23-8: «Óyeme» [verso]

CASAS, Elisa: **(1897)**: 31-5: «¡Era la misma!» «El falso espejo» [verso].– 20-9: «¡Bécquer! *Mi vida es un erial…*» [verso], «Cantares» [verso]

CÁSTOR Y POLUX (seud. de ¿?): **(1898)**: 26-12: «Efemérides artísticas» [divulgación]

CASTRO LES, Vicente: **(1898)**: 24-10: «Impresiones de las fiestas del Pilar» [crónica de actualidad]

CASTRO Y TIEDRA, Manuel [*El Barón de Stoff*]: **(1897)**: 6-12: «Luchas del alma. Del libro "Novelerías", próximo a publicarse» [avance libro nuevo]. **(1898)**: [*El Barón de Stoff*]: 8-8: «Amor extraño» [diálogo dramático].– [*El Barón de Stoff*]:: 26-9: «Los hijos de la Condesa» [cuento]

CEBALLOS, José G.: **(1898)**: 12-9: «El periódico» [divulgación]

CHAMPBRUN: 24-10: **(1898)**: «Tijera en mano» [recortes de prensa]

COPPÉE, François: **(1897)**: 27-12: «Nochebuena imperial» [cuento]

CORDERO VELASCO, F.: **(1897)**: 10-5: «A Dolores» [verso]

CORNUTY, Henri: **(1898)**: 19-9: «A propósito de Mallarmé. A Ramón del Valle Inclán» [semblanza crítica]

CORTÉS, Francisco: (**1897**): 6-9: «Cuento. El Cristo de los Milagros» [cuento].– 29-11: «Un devaneo» [cuento]. (**1898**): 23-5: «La laureada» [cuento de guerra].– 22-8: «Visitas artísticas. En el estudio de Juan Aldaz» [crónica de arte].– 31-10: «Represalias» [cuento]

CUESTA VILLASECA, José: (**1898**): 19-9: «Mi canto. (A mi amigo Felipe A. de la Cámara)» [verso]

D. M.: (**1897**): 22-3: «Sociedad de Conciertos» [gacetilla musical]

DECORO, Enrique: (**1898**): 27-6: «El cabo Villoria. (Recuerdos de Filipinas)» [cuento de guerra]

DEL, Rafael: (**1898**): 6-6: «Los impertinentes de Juanita» [cuento]

DICENTA, Joaquín: (**1898**): 4-7: «Los jóvenes. (Del libro *Crónicas*)» [avance libro nuevo]

DÍAZ Y ADAME, Arturo: (**1898**): 19-9: «Doble crimen. Declaración del procesado» [cuento]

DÍEZ VICARIO. V. de: (**1898**): 24-1: «Desde el destacamento. Impresiones de Nochebuena» [crónica de guerra]

E.S.: (**1897**): 22-11: «Índice de Libros. Una obra de utilidad» [reseña bibliográfica]

EL BEDEL SOTELO (seud. de ¿?): (**1898**): 3-10: «Un buen estudiante» [semblanza de José Goyanes]

ELEDECÉ (seud de ¿?): (**1898**): 14-3: «La extinción de una raza» [divulgación]

ESCALANTE GÓMEZ, Manuel: (**1898**): 28-2: «A un arroyo» [verso]

FELIU Y CODINA, J.: (**1897**): 10-5: «Mi huella (Inédito)» [verso]

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro: (**1898**): 14-11: «Fragmentos del Discurso del Sr. Fernández Flórez. La literatura de la prensa» [información actualidad]

FERNÁNDEZ RAMOS, Alfonso: (**1898**): 22-8: «El cornetilla» [cuento de guerra].– 29-8: «Sor Engracia» [cuento]

FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ, Ildefonso: (**1898**): 4-4: «Recuerdos del Madrid Viejo. Bernardino de Obregón» [crónica histórica].– 2-5: «Los héroes del Dos de Mayo» [semblanzas patrióticas].– 18-7: «La religión de los recuerdos» [crónica de actualidad]

FÍGARO: 1-11: (**1897**): «El día de difuntos de 1836. Fígaro en el cementerio» [conmemoración]

FRANCÉS, José María: (**1898**): 20-6: «Tipos filipinos» [avance libro nuevo]

FRANCO FERNÁNDEZ, Fernando: (**1897**): 23-8: «Escena íntima» [diálogo dramático].– 11-10: «Otoñal» [verso].– 8-11: «La estatura» [verso]. (**1898**): 7-2: «Soneto» [verso].– 14-2: «Cuentos– diálogos. Ingrata» [cuento].– 21-2: «Piñata» [cuento].– 28-2 «Indiferencia» [verso].– 7-3: «Cuentos-diálogos. La veda. A Enrique Sepúlveda» [cuento].– 4-7: «Sonetos» [verso].– 18-7: «Mi ambición (soneto)» [verso].– 25-7: «Cuentos-diálogos. El único plan. A mi respetable amigo D. José Francos Rodríguez» [cuento].– 12-9: «De

viaje» [cuento].– 21-11: «Enferma (En la caída de la hoja)» [verso].– 28-11: «Amorosa» [verso]

FRANCOS RODRÍGUEZ, José: **(1897)**: 5-4: «Comedia y realidad» [cuento].– 28-6: «La última casa» [cuento].– 6-9: «La blusa negra» [memorias].– 29-11: «La reina destronada» [cuento]. **(1898)**: 14-2: «Médicos españoles. El Doctor D. Eugenio Gutiérrez» [semblanza].– 17-10: «El Doctor Castro» [semblanza]

GALVARRIATO, J. A.: **(1897)**: 4-10: «El anónimo» [debate periodístico]

GANIVET, Ángel: **(1897)**: 23-8: «Del "Idearium español"» [avance libro nuevo]. **(1898)**: 5-12: «Los borrachos (De las *Cartas Finlandesas*)» [ensayo]; «El carácter español (De *Granada la Bella*)»; «Del *Idearium español*» [ensayo]

GAST, Camille du: **(1897)**: 22-3: «Los dos rivales» [cuento]

GIL, Ricardo: **(1898)**: 4-4: «Non est hic (Del hermoso libro *La caja de música*)» [avance libro nuevo, verso]

GIL, Rodolfo: **(1897)**: 13-9, «Oro de ley» [avance libro nuevo, verso]

GIMENO DE FLAQUER, Concepción: **(1897)**: 26-4–: «Grecia» [divulgación].– 3-5: «Madrid elegante» [crónica de salones].– 23-8: «Cuentos breves. Por no amar» [cuento].– 13-9: «La edad de la mujer» [crónica femenina].– 22-11: «Semblanzas femeninas. S.A.R. la Infanta doña Isabel» [etopeya]. **(1898)**: 10-1: «La mujer asturiana» [costumbrismo].– 7-3: «Semblanzas femeninas. Americanas célebres. Excelentísima Señora Doña Carmen Romero Rubio de Díaz» [etopeya].– 22-8: «El médico» [divulgación]

GÓMEZ-QUINTERO Y CALÉ, L.: **(1897)**: 18-10: «La colcha blanca» [cuento-leyenda]

GONZÁLEZ CARREÑO, Jenaro: **(1897)**: 19-7: «Vicios del sistema» [cuento].– 6-9: «El secreto del amor» [cuento].– 13-9: «Manos blancas» [cuento].– 4-10: «Idiotismo y coquetería» [cuento].– 25-10: «Predestinado» [cuento]

GONZÁLEZ LLANA, M. y FRANCOS RODRÍGUEZ, José: **(1897)**: 8-3: «Los plebeyos…» [fragmento dramático]

GRANDA, Jesusa de: **(1897)**: 17-5: «Primaverales. Luz» [prosa literaria].– 14-6 «Cadenas» [prosa literaria].– 2-8: «Pensamientos» [aforismos].– 25-10: «El cansancio» [divulgación higiénica, trad. del francés]. **(1898)**: 25-7: «Fuerza suprema» [cuento]

GRANDE BAUDESSON, Luis: **(1898)**: 25-4: «Con motivo de la corrida nacional (Cuento)» [cuento alegórico]

GRILO, Antonio F.[ernández]: **(1897)**: 5-7: «El primer beso» [verso]

IÑARRA, Javier: **(1898)**: 18-7: «La última rosa» [cuento]

HERNANDO DE ESPINOSA, Dr. Benito: **(1898)**: 3-10: «Cisneros» [semblanza]

HERRERA, José J.: **(1897)**: 5-4: «Dos poetas de amor» [avance libro nuevo, verso]

J. T. F., Doctor: **(1898)**: 7-3: «La higiene pública» [divulgación médica]

KOVELÁS (seud. de ¿?) [corresponsal en Madrid de *Revista Gallega* en 1895]. **(1898)**: 19-9: «La bestia humana» [cuento-crónica]

L. P.: 25-4: **(1898)**: «Un monumento de Querol» [crónica artística]

LAMBROS, S.P. 15-3: (**1897**): «Los juegos olímpicos» [historia antigua]

LE ROY, Edmond: (**1897**): 27-9: «El parecido en el teatro» [actualidad teatral francesa]

LONGFELLOW, Henry Wadsworth: (**1897**): 12-4: «Escenas de *La Divina tragedia*. (Traducción del inglés)…» [teatro]

LÓPEZ, Nicolás María: (**1898**): 25-7: «Tarde granadina» [cuento].– 1-8: «Última postura» [cuento].– 8-8: «Remordimiento» [cuento alegórico].– 22-8: «El veleta» [crónica paisajística].– 17-10: «Episodio del drama universal» [cuento].– 28-11: «Carta jaculatoria» [cuento, forma epistolar]

LÓPEZ SILVA, J.: (**1897**): 26-4: «Nuestros mendigos» [verso]

LUCHESSI, Luis: (**1898**): 19-9: «Índice de libros» [reseña bibliográfica]

MACIEL, Santiago: (**1898**): 27-6: «Iberia» [verso]

MALLARMÉ, Stéphane: (**1898**): 26-9: «La pipa (Página de Mallarmé)» [traducción de *Divagations*]

MALO, Doctor: (**1897**): 13-12: «Medicina popular. Lucha contra la tisis. VII» [divulgación]

MALUQUER Y SALVADOR, Manuel: (**1898**): 17-1: «El último invento» [crónica tecnológica]

MANTEGAZZA, Paolo: (**1897**): 13-12: «Literatura italiana. Sinfonía extraña» [aforismos]

MAROTO, Rafael: (**1897**): 15-11: «La Cruz Roja (Episodio)» [cuento de guerra].– 22-11: «Rojo y azul» [verso]. (**1898**): 21-2: «Confetti» [verso]

MARTÍNEZ FALERO, R.: (**1898**): 8-8: «Nubes fugaces» [cuento]

MARTÍNEZ OROZCO, F.: (**1897**): 31-5: «Buen tiempo» [cuento]

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio: (**1898**): 8-8: «Confiteor» [verso].– 12-9: «Un drama en el mar (cuento)».

MÍNIMO (¿seud. de…?: (**1897**): 22-3 «El Puente de Segovia» [divulgación].– 26-4: «El viático en la aldea» [verso].– 24-5: «Índice de libros» [reseñas].– 31-5: «Estatua de Alfonso XII» [crónica informativa].– 2-8: «Crónica de la semana» [actualidad].– 20-9: «El castillo da Penha» [divulgación histórica].– 27-9: «El individualismo literario» [crítica literaria].– 22-11: «El músico callejero» [pie de grabado].– 6-12: «Al amor de la lumbre» [verso].– 13-12:«Un mercado en Murcia» [pie de grabado].– 20-12: «El "record" del feminismo» [verso satírico].– 27-12: «La gruta de Belén» [pie de grabado]

Miranda, David: (**1897**): 28-6: «Guerra y paz» [cuento]

MOLINA DE LA TORRE, E.: (**1897**): 15-11: «Severo» [verso]

MOMPEÓN MOTOS, Antonio: (**1898**): 21-11: «La mejor obra (Cuento)» [cuento]

MORERA Y GALICIA, M.: (**1897**): 19-7: «Marinas leiquitianas» [verso]

NANFREDO (seud. de…?): (**1897**): 19-4: «Sevillanas» [crónica].– 26-4: «Sevillanas. El real de la Feria» [crónica]

NAVARRETE, José: **(1898)**: 31-10: «Niza y Rota (Un libro de Navarrete)» [avance libro nuevo]

NAVARRO ALONSO, Manuel: **(1898)**: 5-9: «Retorno a la patria» [cuento de guerra]

NAVARRO Y LEDESMA, F.: [*F.N.L.*, *N.*] **(1897)**: 1-3: «El carnaval eterno» [crónica].– 15-3: «Paráfrasis de un soneto "helénico" de Heredia. Epigrama votivo» [verso].– 15-3: «Un "Gedeón" griego».– [divulgación histórica].– 29-3: «*Genio y figura*» [crítica literaria].– 5-4: Un libro raro» *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*] [crítica literaria].– 10-5: «Exposición de Bellas Artes. Visita anticipada» [crítica arte].– 17-5: «*Misericordia*. (Novela de D. Benito Pérez Galdós)» [crítica literaria].– 31-5; 7, 14, 28-6; 5 y 19-7: «Exposición de Bellas Artes. (Notas de un aficionado)» [crítica arte].– 2-8: [*N.*]: «Una guitarra nueva» [reseña libro de versos con antología].– 27-9: «*Oraciones* por Santiago Rusiñol…» [prosa, trad. del catalán].– 1-11: «La muerte de la muerte» [crónica filosófica].– 29-11: [*N.*]: «*La Floralia* (Cuadro de Antonio Reina Menescau)» [pie de grabado].– 6-12: «*El abuelo*. (Notas sueltas)» [crítica literaria].– 27-12: «Nochebuena en el Parnaso. Diálogo pseudo-filosófico» [diálogo dramático]. **(1898)**: 7-2: «*Poetas del amor*. Versiones de Kalidasa y de Heine por José J. Herrero» [crítica literaria].– 21-2: «Carnal y carnaval» [divulgación histórico-literaria].– [*F.N.L.*]: 30-5: «Índice de Libros. Novelas cortas» [crítica literaria].– 6-6: «*Zumalacárregui*» [crítica literaria].– [*F.N.L.*]: 14-11: «Un Lunático, Fernanflor, Fernández Flórez» [semblanza].– 5-12: «Ángel Ganivet y García» [necrológica]

NEBLIS, P. de: **(1898)**: 14-2: «La klecksografía» [divulgación técnico-artística].– 28-2: «Recuerdos de antaño. Un amigo menos» [necrológica].– 14-3: «Su Majestad el reclamo» [crónica]

OCHOA, Rafael: **(1897)**: 8-11: «Noche de Cádiz (soneto). A mi bellísima amiga Petra Ruiz» [verso].– 22-11: «El Cristo de mi Iglesia. Soneto. A mi ilustre y muy querido amigo el artista de la palabra D. Antonio Maura» [verso].– 13-12: «El alcázar de Segovia. A mi ilustre y querido amigo el general Martínez Campos. Soneto» [verso]

OCHOA, Silverio de: **(1897)**: 12-4: «Loca de celos» [cuento].– 10-5: «Duburuya» [cuento].– 14-6: «Cascabeles» [cuento].– 23-8: «Los dos caminos» [cuento].– 11-10: «Don Ténico» [cuento].– 18-10: «El respeto a la ley» [cuento].– 25-10: «Venganza campesina» [cuento].– 20-12: «Nobleza» [cuento]. **(1898)**: 3-1: «Tarjeta de año nuevo» [cuento].– 7-2: «Las cometas» [cuento].– 14-2: «Historia de un clavel» [cuento].– 14-3: «Los talismanes del Bracman Kiak» [cuento hindú].– 23-5: «Amores de un ciego» [cuento].– 6-6: «Sor Nati» [cuento].– 13-6: «El rincón de la huerta» [cuento].– 27-6: «La subida del puerto» [cuento].– 18-7: «La leyenda de Peña Citores» [cuento-leyenda].– 8-8: «El mejor libro» [cuento oriental].– 29-8: «La poderosa»

[cuento].– 17-10: «La deidad "imposible"» [cuento].– 26-12: «Escenas castellanas. En el encinar» [cuento]

OLMEDILLA Y PUIG, Dr. Joaquín: (**1897**): 11-10 «Eduardo Jenner» [semblanza]

OSSORIO Y BERNARD, Manuel: (**1897**): 8-3: «Teodora Lamadrid» [semblanza en verso].-

OVEJERO, Andrés: (**1897**): 15-3: «Grecia» [crónica elegiaca]: 29-3 «Don Juan Valera» [semblanza].– 5-4: «Recuerdos. Monólogo» [monólogo dramático].– 12-4: «Cristo en el cementerio» [crónica].– 19-4: «La catedral de Sevilla» [crónica].– 3-5: «Don José Feliu y Codina» [semblanza].– 10-5: «Héroes de Fuerte Victoria» [crónica de la guerra].– 24-5: «Las cigüeñas de Estrasburgo» [crónica].– 30-8: «Francia y Rusia» [actualidad].– 27-9: «Los tres amigos. (A Rosarito C.)» [verso]

OVEJERO Y MAURY, Mariano: (**1898**): 19-12: «La cabeza por adorno» [cuento]

P. S.: (**1897**): 29-11: «Paseo por Europa» [revista de prensa]

PALACIOS GARCÍA, Carlos: (**1897**): 11-10: «A medias» [verso]

PALAU, Melchor de: (**1897**): 12-4: «Del Poema inédito *Una historia de amor*» [verso]

PAZ, Abdón de: (**1898**): 21-11: «El Concejo» [avance libro nuevo]

PEREYRA DE ARMAS, Miguel: (**1897**): 18-10: «Tipos de mi tierra. El boticario viejo. Abril 1896» [avance libro nuevo]

PICATOSTE, Valentín: (**1897**): 17-5: «Cuenca» [avance libro nuevo].– (**1898**): 21-3: «Granada» [avance libro nuevo]

POLITIS, N. G., 15-3: (**1897**): «Atletas» [Historia antigua]

POTOUS, Juan José: (**1898**): 20-6: «Puerto Rico. La capital y la isla» [divulgación geopolítica]

POYATOS, Felipe, cura párroco de San Andrés: (**1897**): 12-7: «El discurso de un párroco. La educación en el distrito de la Latina de Madrid» [divulgación]

REDONDO Y MENDUIÑA, Juan: (**1898**): 6-6: «El árbol» [verso; avance libro nuevo]

ROCAMORA, José [*Tersites*]: (**1897**): 15-11: «Resurrección» [cuento].– 29-11: «Chaumet» [cuento]. (**1898**): 3-1: «Solidaridad (Cartas perdidas» [crónica-cuento, forma epistolar].– *Tersites*: 17-1: «Instantánea» [divulgación científica].– *Tersites*: 24-1: «Instantánea. Ansiedades infantiles» [pie de grabado].– *Tersites*: 31-1: «Instantánea. Los dos amigos» [pie de grabado].– 7-2: «Ángeles (Soliloquios de un marido)» [cuento].– 4-4: «La crisis de Juan Martel» [cuento histórico].– *Tersites*: 22-8: «Un día» [crónica]

RODAO, José: (**1897**): 13-12: «Fabulillas. La presunción de los débiles» [verso]

RODRÍGUEZ PINILLA, Cándido: (**1898**): 7-11: «Cantos de la noche» [avance libro nuevo, verso]

ROMAÑA, Ulpiano: (**1898**): 25-4: «¡Viva España!» [verso]

RUEDA, Salvador: (**1897**): 15-3: «El golpe (soneto)» [verso].– 22-3 «Dos Sonetos» [verso]

RUSIÑOL, Santiago: **(1897)**: 27-9: «*Oraciones* por Santiago Rusiñol» «Traducido del catalán por F.N.L.» [avance libro nuevo]

SALILLAS, Rafael: **(1897)**: 24-5: «¿Qué es el periódico?» [reseña crítica]

SANCHÍS, Vicente [*Miss-Teriosa*]: **(1897)**: 1-11: «Las dos madres» [crónica sobre la guerra].– [*Miss-Teriosa*]: 22-11: «La hembra de Caín» [crónica-cuento].– [*Miss-Teriosa*]: 6-12: «Índice de libros. *Le repórter*, novela contemporánea por Paul Brulat». [reseña crítica]. **(1898)**: [*Miss-Teriosa*]: 24-1: «*Cleopatra*» [crítica teatral].– [*Miss-Teriosa*]: 21-2: «Un ballo in maschera» [cuento].– [*Miss-Teriosa*]: 28-2: «Balas y caramelos» [cuento].– 7-3: «*Isolda*. El código del honor» [avance libro nuevo].– [*Miss-Teriosa*]: 21-3: «Eleonora» [cuento].– [*Miss-Teriosa*]: 4-4: «Uno siquiera (Recuerdos de los Estados Unidos)» [crónica de actualidad militar].– 18-4: «Nuestro adversario. (Recuerdos de los Estados Unidos)» [carta abierta a Francos Rodríguez, crónica de actualidad].– [*Miss-Teriosa*]: 25-4: «Nuestro adversario. (Recuerdos de los Estados Unidos)» [invectiva, carta abierta al embajador estadounidense, Steward Woodford].– 15-8: «En el extremo Oriente» [actualidad política]

SANDOVAL, Manuel de: **(1898)**: 14-3: «Fugaces» [reseña crítica]

SANTIAGO FUENTES, Magdalena: **(1898)**: 30-5: «Dos amores» [cuento].– 12-9: «En el balneario (Crepúsculo)» [cuento]

SANZ CASANOVA, Abraham: **(1897)**: 22-11: «Romeo y Julieta» [cuento]

SANZ OBIETA, Carlos: **(1898)**: 26-12: «Diálogos íntimos» [cuento en forma epistolar]

SEA, A.: **(1897)**: 8-3: «Notas parisienses. El Carnaval en París…» [correspondencia francesa].– 29-3: «Panamá, Artón y Compañía» [correspondencia francesa].– 7-6: «Canción de estío» [prosa poética].– 8-11: «París, Noviembre 1897» [cuento epistolar]. **(1898)**: 1-8: «París, Julio 1898» [cuento epistolar]

SERRANO DE LA PEDROSA, Francisco [F.S.P.] **(1897)**: 1-3: «El carnaval en Murcia» [divulgación etnografía y folclore].– 8-3: «¡Cuándo se acabará» [crónica].– 29-3: «El porvenir de los chicos» [crónica].– 3-5: «El moscón» [cuento dialogado].– 24-5: «La mala letra» [crónica humorística].– 14-6: «Las cuatro esquinas» [costumbres literarias].– 2-8: «Los tiesos» [tipos y costumbres].– 20-9: «La talenta» [cuento].– 27-9: «¡Pchs! No le conocía» [cuento]. **(1898)**: F.S.P., 28-2:«La Caja de música» [reseña crítica]

SILBÉN, Pío: **(1897)**: 4-10: «¡Pedaleando!» [costumbres de actualidad].– 8-11: «La Prensa y el Correo» [divulgación].– 20-6 «Quisicosas» [cuento]. **(1898)**: 10-10: «Las apariencias engañan. Historia que parece cuento» [cuento]

SOLER, Antonio: **(1897)**: 25-10: «Minucia» [verso].– 27-12: «La visita del diablo. (Cuento)» [verso]. **(1898)**: 1-8: «Minucias» [verso]

T.: **(1898)**: 25-7, «Nuestro grabado. Luchar por la vida» [pie explicativo]

TERÁN, Luis de: **(1897)**: 12-7: «Importancia científica de la expedición de Nansen» [divulgación].– 8-11: «"Plaza partida" por Don Luis Siboni» [reseña crítica].– 20-12: «Alfonso Daudet» [necrológica]

TERCERO, Manuel: (**1898**): 5-9: «Un ideal» [cuento].– 10-10: «Desprecio» [cuento]
TORROBA, José: (**1898**): 21-11: «Notas de Inglaterra. Ruskin. I» [estudio crítico].– 12-12: «Notas de Inglaterra. Ruskin. II» [estudio crítico].– 19-12: «Notas de Inglaterra. El ejército de salvación» [crónica]
TORROMÉ, Rafael: (**1897**): 8-3: «La casa de la Emperatriz» [cuento]
TURGUENEW, Ivan: (**1897**): 4-10: «Maruja (Traducción directa)» [cuento]
VALERA, Juan: (**1898**): 14-11: «Contestación de D. Juan Valera» [a Fernández Flórez, discurso]
VALLE, Albert del: (**1898**): 7-3: «Hojas sueltas. Voluntad» [cuento]
VEGA, Lope de: (**1898**): 3-10: «Soneto» [verso]
VELASCO GARCÍA, Víctor: (**1898**): 1-8: «El beso» [cuento].– 12-12: «El primer artículo» [cuento]
VILA VELASCO, J.: (**1897**): 22-3: «La barrera del once» [cuento]. (**1898**): 21-2: «El capuchón verde» [cuento].– 26-9: «Infidelidad» [cuento]
X.: (**1897**): 13-12 «Inauguración de un Hospital modelo» [divulgación]. (**1898**): 21-2: «Batalla de flores» [versos].– 21-3: «¡Misterio! Escena íntima» [diálogo dramático]

Artículos sin firma

1897

«A orillas del río» 19-7 [pie de grabado]
«Bermeo, 12-7 [divulgación]
«Bibliografía europea. Noticias al vuelo», 13-9 [actualidad bibliográfica]
«Buenos Aires», 14-6 [pie de grabado, divulgación]
«Cervantes y sus modelos», 18-10 [pie de grabado]
«Costumbres de la China», 28-6 [divulgación]
«Don Joaquín Sorolla», 31-5 [semblanza]
«El arte socialista», 19-7 [pie de grabado]
«El maestro Pini», 12-4 [semblanza]
«El Prólogo de "Los Pirineos"», 22-3 [reseña musical]
«El secreto sorprendido», 23-8 [pie de grabado]
«Enriques famosos», 19-7 [divulgación]
«Espectáculos» 6-9 [cartelera]
«Exposición de Bellas Artes. Fecha de inauguración, 25 de mayo», 22-3 [gacetilla]
[Francisco] «García Ayuso»,17-5 [necrológica]
«Índice de libros», 29-3 [reseñas]
«La ciudad de Rotterdam», 4-10 [divulgación]
«La pena capital en España» por Don Ángel Pulido, 5-7 [reseña crítica]
«Nuestro grabado», 25-10 [pie de grabado]
«Nuestro grabado. Calle Mayor de Fuenterrabía», 13-9 [pie de grabado]

«Nuestro grabado. Diana y Calisto. Cuadro de Ticiano Vecellio», 11-10 [pie de grabado]
«Para comer bien….», 2-8; 6-9 [publicidad]
«Puente en San Francisco de California», 8-11 [pie de grabado]
«¿Qué quieres? Cuadro de P. Nife» 7-6 [pie de grabado]
«Un mercado en Cataluña», 15-11 [pie de grabado]
«Yamagata», 12-7 [actualidad]

1898

«Alegría. (Cuadro de R. Arroyo Fernández)», 13-6 [pie de grabado]
«Año Nuevo», 3-1 [crónica]
«Curiosidades. Experimento curioso», 25-7 [divulgación]
«Doctor D. Benito Hernando de Espinosa», 3-10 [semblanza]
«El Discurso inaugural», 3-10 [información, actualidad]
«El Ferrocarril circular de la Exposición de 1900», 4-7 [divulgación]
«El Madrid de los recuerdos», 14-2 [reseña bibliográfica]
«Globos cautivos en el mar», 7-2 [pie de grabado]
«Índice de libros», 18-7 [sección bibliográfica]
«Índice de libros. El libro de Desmoulins», 31-10 [reseña bibliográfica]
«La cremación de cadáveres», 23-5 [actualidad parisién]
«La guerra en Europa», 4-7 [divulgación militar]
«La Universidad de Alcalá (después Central)», 3-10 [divulgación]
«Nuestro grabado», 6-6 [pie de grabado]
«Nuestro grabado», 18-7 [pie de grabado]
«Nuestro grabado», 1-8 [pie de grabado]
«Nuestro grabado. *Al borde del precipicio* (Cuadro de A. Seiquer)», 10-10 [pie de grabado]
«Nuestro grabado. Anfiteatro de la Sorbona», 26-9 [pie de grabado]
«Nuestro grabado. Bombardeo de Alejandría», 8-8 [pie de grabado]
«Nuestro grabado. Caballería española», 30-5 [pie de grabado]
«Nuestro grabado. *Caza* (Cuadro de Julia Alcayde)», 7-11 [pie de grabado]
«Nuestro grabado. *Cercanías de Roma*. Cuadro de Serra», 29-8 [pie de grabado]
«Nuestro grabado. D. Vicente Sanchís», 7-3 [pie de grabado]
«Nuestro grabado. El boulevard des Capucines», 14-3 [pie de grabado]
«Nuestro grabado. El tranvía eléctrico», 27-6 [pie de grabado]
«Nuestro grabado. La conjura», 22-8 [pie de grabado]
«Nuestro grabado. *La escabicheira* (Cuadro de Pradilla)», 21-11 [pie de grabado]
«Nuestro grabado. La lechera», 28-11 [pie de grabado]
«Nuestro grabado. Nuevos buques de vela», 23-5 [pie de grabado]

«Nuestro grabado. *Ruega por nosotros pecadores*… (Cuadro de R. Pulido», 5-9 [pie de grabado]
«Nuestro grabado. *Un mendigo* (Acuarela de García y Ramos)», 19-9 [pie de grabado]
«Nuestro grabado. *Un paje* (Acuarela de Manresa», 26-12 [pie de grabado]
«Nuestro grabado. *Una lección de canto* (Cuadro de Schoesser)», 24-10 [pie de grabado]
«Nuestro grabado. Una serrana», 19-12 [pie de grabado]
«Nuestros grabados. *Contraste*.– (Cuadro de E. Vivó Tarín.– *Dar de comer al hambriento* (Cuadro de F. Godoy)», 12-9 [pie de grabado]
«Pánico en un gallinero», 28-2 [pie de grabado]
«Prosa y versos», 12-12 [reseña bibliográfica]
«Reparto de ganancias», 10-1 [pie de grabado]
«Un duelo por Emilio Zola», 14-2 [actualidad intelectual]
«Un libro útil», 4-7 [reseña bibliográfica]

Bibliografía citada

ALBEROLA, Ginés, *Emilio Castelar (Memorias de un secretario),* Madrid, Imprenta «Prensa Española», 1950.

ALONSO, Cecilio, «Textos efímeros del 98», en Juan Carlos Ara y José Carlos Mainer, eds., *Los textos del 98*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2002, pp. 7-111.

—, *Índices de Los Lunes de* El Imparcial *(1874-1933)*, en colaboración con Encarna Marín Pérez, Madrid, Biblioteca Nacional, 2006.

BAROJA, Pío [1944], *Desde la última vuelta del camino.* II. *Familia, infancia y juventud*, 2.ª ed., Madrid, Biblioteca Nueva, 1951.

—, *Desde la última vuelta del camino.* III. *Final del siglo XIX y principios del XX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1945.

BAROJA, Ricardo [1935], *Gente del 98*, en *Obras Selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969.

BARRIOBERO Y HERRÁN, Eduardo, *De Cánovas a Romanones. La bancarrota nacional*, Madrid, Imp. A. Marzo, 1916.

CASTILLO, Santiago J., «La prensa diaria de Madrid: notas para el análisis de las estadísticas del timbre», en M. Tuñón de Lara *et al.*, *Prensa y sociedad en España (1920-1936)*, Madrid, Edicusa, 1975, pp. 149-198.

DESVOIS, Jean Michel, *La prensa en España (1900-1931)*, Madrid, Siglo XXI, 1977.

FRANCOS RODRÍGUEZ, José, *El año de la derrota. 1898*, Madrid, C.I.A.P., 1930.

MARTÍNEZ SIERRA, María, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración,* México, Biografías Gandesa, 1953.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel, [1903], *Ensayo de un catálogo de Periodistas Españoles del siglo XIX,* Madrid, Imp. y Lit. de Palacios. Edición facsímil, Madrid, Hemeroteca Municipal, 2004.

PARÍS, Luis, *Gente nueva. Crítica inductiva*, Madrid, Imp. Popular de *El Motín*, 1889.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Literatura, 1982.

RUIZ CONTRERAS, Luis, *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, Aguilar, 1946.

ZULUETA, Carmen de, *Navarro Ledesma. El hombre y su tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1969.

Fecha de recepción: 11/05/2014
Fecha de aceptación: 31/07/2014

EL GLOBO

PLANA DEL LUNES

Diálogos íntimos

La prueba (se indaba) ¿qué está bien clara... ¡... ¡...!

«Querámosnos Lolín. Es mejor así. Inútil procura verte aún que te vean, pues ya sabes el dicho: que nos pueda sorprender.

—Vete. A las diez, sin falta.

—Tú quiere usted, Juan.

Y esta maldita carta viene acompañada de un anónimo en que me dicen que mi amigo me engaña.

Mas es conducta así me ha inspirado nunca cuidado alguno.

No acierto a explicarme por qué me parece todo esto calumnia. Quiso saber...

La espiré. Tuvieron de leer en sus ojos, si me engaño, cuál en otros pruebas inequívocas de su crimen.

¿Otra carta me vuelve loco! Quiero dudar de su conducta, y nunca más la he y mirado entre mis manos, más convencido salir de que se sienta mi desgracia. Luego, la letra parece suya... Probaré. Mi Dios confío.

—Oye, Lola, ven un momento.

—¿Qué quieres, Rafael?

—Nada, siéntate aquí enfrente y cógeme en limpio como dos cuartillas mientras yo escribo esta noticia.

—Ja, Rafaelito. Verás qué pronto y qué bien dispuesto... ¿Qué mina? ¿Tienes que vaya a equivocarme?... Vamos, ya está, señor jefe de negociado. No dirá usted que es necesaria un vale. ¿Qué? ¿Te marchas tan pronto?

—Sí, tengo mucho que hacer en la oficina.

—¿No me das un beso de despedida?

—Déjame, déjame... luego... cuando vuelva...

—Vete con Dios... hijo.

Esto es terrible. Llevo ocho días de prueba, de terrible prueba. Aquí hay un misterio, sí, un misterio que no puedo desvelar.

Y no sería. No hay duda... Tengo delante de mis ojos la carta y las escribías que ella escribía. La letra es la misma; esto hay una pequeña diferencia, un tamaño. Los rasgos son iguales...

¿Sí, mi amigo?

¿Es cierto que vuelve la amistad sincera en mas el antiguo genio de desagrado?

—Sí, Rafaelito. Verás qué pronto y qué bien dispuesto...

Es preciso no tentar... Si fuese culpable habría comprendido que le tenía mis celadas.

Una vez, al buscar el tintero con la vista, se fijó en que la estudia, y me pregunté si tenía que no equivocarse. Sin ojos se atemorizaron con los míos. Sostuvo la mirada y se ruborizó. No sólo en ella la menor turbación ¿Fingirá? ¡Me parece imposible!

Esta ocasación es transmisible. Si algún día cuando un día más llegará a dudar no mi amigo, sino valerse bien, más fundadas serán entonces con el contrario infidelidad. Me llegaba hasta pensar la desgracia y que que ya no concurre si la noticia de la vida.

Es preferible saber la verdad, por triste y cruel que sea.

La hablaré, la he de confesar y sólo Dios sabe lo que va á ser de mí.

—¿Qué es lo que te pasa, Rafael? ¿Por qué vienes tan sombrío? ¿Es un recuerdo algo en la oficina? ¿Te han dado consuelo? ¡Contestame, repon! Mira No guardes silencio, ¡por Dios!

—Y no preguntes que al no querer algo?... Pues qué, que lo sabes?

—Pues, qué quieres que sepa? ¿Qué te ha ocurrido? ¿Es acaso con los galanteos? ¡Explícate, Rafael, explícate! No me tengas en la duda, que me hiere sabiar...

—¡Ah, pues sabes!... ¡Dudas solarial!... ¿Pues... pa tengo la certeza?...

—La certeza ¿de qué?

—De que me engañas.

—¿Tú crito loco, Rafael? ¿Qué ya te engaño? ¿Qué quién? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cómo? ¿Cómo

EL MÁS LITERATO DE TODOS LOS PERIODISTAS O EL MÁS PERIODISTA DE TODOS LOS LITERATOS: MARIANO DE CAVIA EN *EL LIBERAL*. LA RETÓRICA ARGUMENTATIVA DE LA SERIE «PLATO DEL DÍA»

PILAR BELLIDO NAVARRO
pbellido@us.es
Universidad de Sevilla

Resumen

Mariano de Cavia es una de las figuras más destacadas del periodismo literario de fin de siglo. Sin embargo, su obra todavía permanece en el olvido. La dificultad de acceder a una producción tan amplia, dispersa y sujeta a la actualidad ha provocado el desapego de los estudiosos. Con todo, su análisis es indispensable para conocer la evolución de la prosa española durante los siglos XIX y XX.

Dos son los objetivos del presente trabajo: abordar, primero, el estudio de su personalidad, formación y deontología profesional para ubicarlo dentro de la generación «puente» entre el grupo realista y la generación de fin de siglo. Por otra parte, he realizado una primera cala en una de sus series más conocidas, «Plato del día». El análisis de su retórica argumentativa me ha permitido detectar un eslabón importante en la evolución de la prosa decimonónica hacia el siglo XX.

Palabras Clave: Mariano de Cavia, «Plato del día», *El Liberal*, bohemia, periodismo literario, prosa española, deontología periodística, realismo decimonónico, fin de siglo, retórica, argumentación.

Abstract

Mariano de Cavia is one of the leading turn-of-the-century figures in literary journalism. However, his works still remain forgotten. The difficulty of accessing such a huge, dispersed and up-to-date corpus of works has provoked a general disregard amongst scholars. All the same, a thorough analysis of his works is essential to understand the evolution of Spanish prose during the 19th and 20th centuries.

Anales, 26, 2014, pp. 81-107
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.03

This paper is concerned with two main objectives: first, to address an examination of his personality, education and professional deontology in order to define his position between the realists and the generation of the end of the century. On the other hand, I have made an initial advance concerning one of his most famous headlines, «Plato del día». The examination of its argumentative rhetoric allowed us to recognize an important link in the evolution of 19th century prose towards the 20th century.

Keywords: Mariano de Cavia, «Plato del día», *El Liberal*, bohemianism, literary journalism, Spanish prose, journalistic deontology, 19th-century realism, turn-of-the-century, rhetoric, argumentation.

Mariano de Cavia es una de las figuras más destacadas de la historia del periodismo literario de fin de siglo. Hasta su muerte, ocurrida el 14 de julio de 1920, fue considerado maestro de periodistas por la calidad de su prosa y su actitud ética entre aquéllos que, más jóvenes que él, lo conocieron y trataron[1]. Sin embargo, resulta sorprendente constatar el olvido en el que se ha sumergido su obra, pues no ha sido objeto de interés frecuente para los estudiosos del periodismo ni de la literatura (Cavia, 2008a: 17-25)[2]. Tal vez el motivo de tal

1. «El periodismo español ha perdido a su maestro» reza el titular de primera plana de *El Sol* del jueves, 15 de julio de 1920. «Te he velado, maestro» es el título del artículo de Félix Lorenzo, cuyo comienzo afirma de nuevo el magisterio de Cavia: «A tu lado estoy, maestro querido, como tantas otras veces». «Hoy reposarán los restos del maestro en tierra aragonesa» es el titular también de primera plana de *El Sol* del viernes, 16 de julio de 1920. El diario *La Voz* en el artículo necrológico del 15 de julio de 1920 afirmaba: «Demos al maestro y al amigo un adiós salido del alma. Descubrámonos reverentes. ¡Cavia se fue! Pero mientras haya en el mundo gentes que hablen castellano, el recuerdo del gran escritor, que no quiso ser más que periodista, pudiendo haber sido tantas cosas, vivirá inmarcesible». También *La Acción* en su necrológica insiste en el mismo aspecto: «El comentario del maestro era siempre una musa sutil, de concepto risueño y armoniosa y ondulante en sus giros, un poco escéptica, con unos leves visos de desengaño; pero en todo momento ágil y exquisita». Idénticos términos de respeto y admiración se repiten en los artículos que a su muerte le dedicaron *ABC*, *El Liberal*, *El Imparcial*, *Heraldo de Madrid*, *Hoy*, La *Tribuna*, *La Época*, *La Correspondencia de España*, *El País*, *El Socialista*, *La Libertad*, *Heraldo de Aragón*, *El Noticiero de Barcelona*, entre otros. Muchos de estos testimonios de dolor fueron recogidos por *El Sol*, el viernes, 16 julio 1920, pág. 2.
2. En la actualidad, su nombre, al menos, resurge cada año al convocarse y celebrarse el prestigioso premio «Mariano de Cavia» al mejor artículo periodístico publicado en la prensa española. El 19 de julio de 1920, cinco días después del fallecimiento del escritor, Torcuato Luca de Tena, fundador y director del diario *ABC*, anunció la creación del concurso como homenaje a la obra del que fue «maestro de escritores» con la siguiente nota: «Para honrar la gloriosa memoria del maestro de escritores que cifró su cariño y sus entusiasmos en el ejercicio de la profesión periodística, ABC instituye el premio "Mariano de Cavia" –consistente en 5000 pesetas–, que se adjudicará todos los años, empezando desde el actual [...]. *ABC*, con sincero espíritu de fraternidad, invita a todos los periodistas españoles a este concurso, para que el "Premio Mariano de Cavia" que

abandono lo definiera certeramente Melchor Fernández Almagro (1958: 3) al afirmar el desapego mostrado por los historiadores de la literatura hacia el periodismo. La dificultad de acceder a una obra tan amplia y dispersa como la de Mariano de Cavia y, por supuesto, tan sujeta a la actualidad del momento ha provocado con toda seguridad el desinterés que comento, pero, como también señala Fernández Almagro, la cita con sus artículos es imprescindible para quienes tenemos como objeto de estudio la evolución de la prosa española durante los siglos XIX y XX.

Por otra parte, hay que advertir que frente a Azorín, Baroja, Unamuno, Maeztu o Ganivet, Mariano de Cavia es sólo periodista, es decir, durante más de cuarenta años se dedicó exclusivamente al periodismo: Nunca aceptó ni pretendió cargos públicos, la política le interesó sólo como ciudadano y comentarista, y su obra literaria se redujo a una pequeña colección de 16 cuentos (Cavia, 1897) escritos también para la prensa diaria y, según confiesa el propio autor en el prólogo, tan al correr de la pluma como cualquiera de sus «Chácharas», «Plato del día» o «Crónicas momentáneas», de completa actualidad.

Periodismo y literatura se aúnan en Cavia[3], como más tarde en Julio Camba, en César González Ruano o en Francisco Umbral, por la calidad de su prosa, su estilo y su voz inconfundibles que, además, estuvieron en él unidos a una actitud ética coherente a lo largo de toda su vida. Y esta última circunstancia es muy importante para entender el papel social que representó el periodismo de Cavia, que le llevó a convertirse en uno de los articulistas con mayor influencia en la opinión pública española de su tiempo. Ejemplo claro y conocido de ello fue el escándalo organizado tras la publicación, el 25 de noviembre de 1891 en *El Liberal*, del artículo titulado «La catástrofe de anoche. España está de luto. Incendio del Museo del Prado» en el que Cavia utilizando la estructura de una crónica fingida[4] avisaba de las peligrosas condiciones que

lleva en su nombre un excelso prestigio sea en lo presente y en lo futuro una consagración de méritos y un título de nobleza periodística».

3. En el *Álbum de españoles ilustres de principios del siglo xx* (1904), Cavia es considerado «como el más literato de todos los periodistas o el más periodista de todos los literatos». También Fernando Castán Palomar insiste una y otra vez en este maridaje, porque tratándose de un escritor que se dedicó exclusivamente al periodismo siempre fue considerado un literato: «Era toda una aspiración la de que el literato y el periodista fueran uno mismo [...] Y Mariano de Cavia hacía feliz realidad aquella ambición, porque él era periodista y escritor o escritor y periodista [...] Su literatura era eminentemente periodística, fundamentalmente periodística» (1956: 8 y 10).
4. Cavia da la noticia de un supuesto catastrófico incendio ocurrido durante la noche en el Museo del Prado. El artículo terminaba con un último párrafo aclaratorio en el que el periodista avisaba de que los sucesos reseñados podrían ocurrir el día menos pensado,

padecía el Museo del Prado. La advertencia produjo tal revuelo general que el ministro del ramo, que era por entonces el señor Linares Rivas, no dudó en acelerar las soluciones necesarias para prevenir la peligrosa contingencia que el periodista denunciaba. Así lo comentaba el propio Cavia en el artículo publicado el 26 de noviembre de 1891, «Por qué he incendiado el museo de pinturas». Aquí reconocía el extraordinario efecto que su escrito provocó conmoviendo hondamente al pueblo de Madrid y las medidas inmediatas dictadas por el Ministro de Fomento para mejorar las condiciones del museo y así evitar la posible tragedia pronosticada por el periodista.

Son numerosísimas las causas públicas y privadas defendidas por el escritor desde las páginas de los periódicos a los que perteneció[5]. Con frecuencia las batallas llevadas a cabo con su pluma eran motivadas por alguna solicitud de sus lectores o recibían el beneplácito de los beneficiados, que dirigían directamente a Cavia su agradecimiento. En uno o en otro caso, las cartas publicadas en las páginas de los diarios manifiestan la cercanía y el contacto entre el periodista y sus lectores[6]. Estas campañas estaban avaladas por el

si no se llevaban a cabo las reformas necesarias en el famoso museo. Sin embargo, los lectores madrileños no esperaron a terminar la lectura del texto suponiendo como real lo que tan sólo era una advertencia.

5. Así, por ejemplo, en 1916 el Ayuntamiento de Madrid acordó dar a una calle madrileña el nombre de «Gustavo Adolfo Bécquer»; Cavia, conocedor de ello y sabedor de las estrechas relaciones entre el poeta y su hermano Valeriano y, sobre todo, del olvido sistemático que venía sufriendo el pintor, propuso en un artículo publicado en *El Imparcial* el 29 de febrero de 1916 que la calle llevara el nombre de «Los hermanos Bécquer». El Ayuntamiento aceptó la propuesta, y la iniciativa del periodista tuvo efectos positivos una vez más (Pageard, 1997: 299-300). Sin embargo, no siempre los resultados fueron favorables. Este es el caso de otra de las batallas sostenidas en contra de la decisión del Ayuntamiento de Zaragoza de demoler la Torre Nueva. Cuatro artículos publicados esta vez en *El Liberal* y dos meses, 12 de junio, 6 de julio, 23 de julio y 2 de agosto de 1892, no fueron suficientes para que Cavia consiguiera hacer anular la orden.

6. Los ejemplos que podría citar son muchos, pero comento sólo dos casos que confirman estos hechos. El viernes, 30 de agosto de 1918, aparece publicada en *El Sol* una carta que los vecinos de la calle de Sevilla envían a Mariano de Cavia agradeciéndole sus artículos a favor de la necesidad de un saneamiento físico y moral de la céntrica vía madrileña: «Madrid, 27 de agosto de 1918. Excmo Sr. D. Mariano de Cavia. Muy respetado señor nuestro: A la admiración que de antiguo le tributábamos se une en estos momentos un sentimiento de profunda gratitud por el inmenso beneficio que nos ha hecho al publicar en *El Sol* su notable artículo «Es mucha calle, señor, esa calle de Sevilla» […] A usted se deberá esa obra de justicia por la que con tanto afán clamábamos; gracias a su acierto para exponer lo que sucede y al influjo de su prestigio para hacer decidir a la recalcitrante autoridad, la calle de Sevilla será al fin lugar libre de tránsito para el vecindario todo. Reciba usted, señor Cavia, la expresión de agradecimiento del comercio en ella establecido, a la que debiera unirse la del resto de los madrileños, porque a unos y a otros debe satisfacer la extirpación de esa plaga de vagos, vergüenza de la capital de España. Nos ofrecemos a usted afectísimos y agradecidos servidores, que estrechan su mano».

influyente prestigio social que llegó a trascender las fronteras españolas[7] y que había alcanzado a fuerza de mantener una actitud que no se doblegaba ante intereses económicos o políticos[8]. La labor periodística de Cavia se rigió siempre por unas normas deontológicas que el propio escritor defendió en diversas ocasiones. Así, en su prólogo al libro de Antonio Palomero, *Trabajos forzados*, señalaba la independencia como la característica más estimable del periodista: «(Palomero me) pide cuatro palabras previas que, forzoso me es decir, por no desairar a un compañero, que a sus méritos intelectuales, junta el que más estimo yo entre los profesionales: el de la independencia» (1898: XII). Y este comentario adquiere especial valor e importancia si tenemos en cuenta que está formulado en un momento en que el periodismo español es todavía fundamentalmente ideológico, dependiente de los partidos políticos, de los que se convierte en órgano portavoz. La profunda independencia de su labor periodística es precisamente lo más destacado por Miguel de Unamuno

En la misma línea, encontramos también en *El Sol*, el día 29 de noviembre de 1919, la reproducción de varios mensajes telegráficos enviados por un grupo de cigarreras de la Coruña, dos mil mujeres integradas en la Unión de las mujeres de Cataluña y por mil seiscientas federadas en la Federación Sindical de Obreras de Barcelona, felicitando a Cavia por sus artículos apoyando el feminismo y el derecho al voto de la mujeres españolas. Estos ejemplos muestran la cercanía de Cavia y sus lectores y la total actualidad de los temas tratados.

7. Sus gestos públicos llegaron a influir en los jóvenes periodistas y escritores de dentro y fuera de España. Cuando en 1918 *El Sol* sufrió el peso de la censura a causa de su clara postura aliadófila durante la primera guerra mundial, Cavia se negó rotundamente a seguir firmando sus artículos, mientras estos fueran mutilados por el censor correspondiente. Ante esta actitud, un grupo de periodistas portugueses manifestaron su apoyo a la decisión del ya famoso escritor por medio de un telegrama publicado en el periódico español el 28 de septiembre de 1918, pág. 3: «Lisboa 26,– Grupo de periodistas portugueses de la nueva generación tiene la honra de saludar al maestro Mariano de Cavia y manifestarle su simpatía y admiración por su notabilísimo gesto ante las violencias de la censura, que prometen no olvidar, como el más elevado ejemplo de pundonor moral y profesional».
8. El 19 de octubre de 1918, en la revista *La Esfera*, aparece un artículo, sin firma, titulado «De la vida que pasa. Galdós, Unamuno, Cavia» en el que se afirma de Cavia: «Es el gran satírico de nuestra época, el cotidiano censor –!oh! cómo se magnifica y engallardece esta palabra ahora que no suena en espíritus secundarios, ni se refugia en lápices anónimos– de la vida española. Reencarna en él, en su estilo castizo y cinglante, la burlona y terrible zumbonería de anteriores críticos y costumbristas. Desmigaja de la hoja volandera del periódico la masa prieta de la Historia. Hace hablar a los muertos para ejemplo o ludibrio de los vivos. Y siempre, incorregiblemente, sonríe. Esta sonrisa de Cavia es el penacho de su independencia. El airón que tiene derecho a ostentar por encima de sus compañeros de generación que desertaron buscando el pancismo. Tutea a los ministros, ex ministros, a otros menos afortunados en la logrería [...] Empezaron con él, e incapaces del espíritu de sacrificio ahora abren temblando el periódico temiendo que la pluma justiciera dibuje contornos ridículos a sus nombres».

en el artículo que le dedica en *El Liberal*, el 21 de julio de 1920, titulado «Una vida pública ejemplar»: «Lo más noble, lo más puro, lo más ejemplar de la vida de Cavia ha sido, en efecto, su admirable independencia de espíritu y de conducta. Independencia que a muchos parecería desdén y que acaso lo fuese. Nobilísimo, purísimo, ejemplarísimo desdén. Ni fue ni quiso ser nada más que periodista»[9](1920: 1).

Además entendió el trabajo constante y la libertad como instrumentos para alcanzar la satisfacción de su espíritu. Así, al menos, queda expresado en las «tres eles» que para Cavia debían fundamentar el esfuerzo del profesional y que fueron recogidas en el *Álbum de españoles ilustres de principios del siglo XX* ya citado:

> …El de las tres eles: Labor, Libertas y Laetitia. Por el trabajo se puede lograr la libertad, y con la libertad se puede conseguir aquella sonriente visión de las cosas, necesaria de toda necesidad para que no se le resfríe a uno el espíritu con las humedades de este valle de lágrimas.

Con la bandera deontológica de la independencia para la expresión libre de ideas por medio del trabajo[10], Mariano de Cavia se convierte en un escritor difícil de encasillar en grupos o ideologías demasiado definidos. Sin embargo, es obvio que ese mismo emblema conllevaba ya una actitud ideológica que no es complicada de delimitar. Es interesante observar cómo sus biógrafos, prologuistas o los muy escasos estudiosos de su obra periodística coinciden en señalar sus actitudes contradictorias, la ambigüedad de sus gustos, incluso la genialidad de su estilo, mezcla de lo castizo y lo novísimo, como afirma Ortega Munilla en el «prólogo» a la edición póstuma de las «Chácharas» (Cavia, 1923: 6), en una época, como ya sabemos, en que la defensa del casticismo o de la innovación significaba un enfrentamiento generacional importante. Ciertamente Mariano de Cavia es contradictorio por su misma independencia, pero también es evidente en sus artículos una actitud que podría calificar de manera general de «luchador contra las injusticias» desde la que vivió

9. Este artículo fue reproducido por *El Sol* el 22 de julio del mismo año.

10. Estos principios deontológicos se mantuvieron inalterables a lo largo de toda su carrera periodística. Los reconocemos claramente en el artículo programático que redactó para la presentación pública de *El Sol* el 1 de diciembre de 1917, cuando nuestro escritor llevaba ya más de treinta años de profesión: «Libres, absolutamente libres de clientelas y parentelas, taifas y pandillas de toda laya, compromisos de cofradía y ambiciones a costa del país, procuraremos ser los más modestos, pero los más leales y firmes servidores de la España que produce y trabaja, de la España que piensa y siente, de la España que tiene hambre de justicia, sed de cultura, derecho al bienestar ganado por los propios puños, de la España, en suma, que en sí misma y por sí misma ha de constituirse, despojándose de todos los oropeles de la España oficial y todos los guiñapos de la España de pandereta».

los momentos de desaliento nacional. Sus inquietudes le llevaron a liderar o acompañar las protestas sociales o políticas allí donde surgieran, y con frecuencia esto sucedía en las redacciones de los periódicos ideológicamente más progresistas[11]. Y en ellos encontramos a Cavia.

Pero no sólo en su faceta profesional alcanzó una posición especial: en su vida privada también tendió a singularizarse. Frente al burgués de existencia apacible y monótona, el escritor mantuvo una postura excepcional e individualista, fuera de la mediocridad reinante y de los tradicionales valores morales. Dentro de sus contradicciones ya comentadas, destaca en lo personal una actitud aristocratizante, de distancia y desafío hacia los demás y, al mismo tiempo, una especie de anarquismo vital excéntrico: nunca tuvo propiedades ni pertenencias, vivió siempre en habitaciones de hoteles, acompañado tan sólo por un criado al que llamaba escudero[12]. Llevó una vida de excesos, nocturnidad y alcoholismo[13] que no interrumpía, sin embargo, su trabajo diario en las páginas de los numerosos periódicos con los que colaboró. La peculiaridad de su comportamiento relaciona con naturalidad a Cavia con los grupos

11. Colaboró en 1897 en dos ocasiones en *Germinal*, en 1898 y 1899 publica en *Vida Nueva y Revista Nueva*, colabora desde 1890 hasta 1905 en *Madrid Cómico*, aunque también, siempre con su espíritu contradictorio, colabora esporádicamente en *Gente vieja* (Celma, 1991).
12. Mariano de Cavia tuvo dos escuderos a lo largo de toda su vida. El primero fue el llamado García, que había sido carlista y paje de D. Carlos durante la estancia de este en las provincias del norte. Después de fallecido García, ocupó su puesto Manso, que acompañó al periodista hasta la hora de su muerte. Ortega Munilla, en el prólogo a la edición póstuma de *Chácharas*, recuerda las palabras de Cavia acerca de su acierto en elegir edecanes: jamás tuvo que despedir ni separarse de ninguno (Cavia, 1923: 9-10).
13. Guillén Salaya (1953: 40) comenta haber visto a Mariano de Cavia beber aguardiente «en la cervecería "La Escocesa", sin tregua hasta el filo de la madrugada». También Cansinos Asséns (1982: 182-185), recuerda a Rubén Darío y Mariano de Cavia en una cervecería de la calle de las Hileras en Madrid, ambos muy borrachos. Rafael Cansinos se sorprende de que el poeta nicaragüense, hombre silencioso, tímido, afable pueda congeniar con el agresivo cronista y se pregunta «¿Cómo Darío puede compaginar con ese hombre? El alcohol... Pero la borrachera de Rubén es taciturna, reconcentrada y decente, mientras que la del otro es vulgar y grotesca» (1982: 184). Felipe Sassone nos dejó también en sus memorias la imagen de un Cavia noctámbulo y bebedor: «todos los días, sin faltar uno, recalaba la barca de mis navegaciones nocturnas en el café de Fornos, donde me hice de nuevos amigos importantes. Allí conocí a don Mariano de Cavia, de quien admiraba el cacumen florido, la ilustración copiosa y la prosa impecable [...] No escribía en verso, al menos que yo sepa, don Mariano; pero bebía como un poeta que hubiese aprendido su latín y su castellano en Horacio y en Berceo, y una noche, al advertir que reiteraba con exceso las libaciones, hube de atajarle, respetuoso y amable: –¡Pero, por Dios, maestro!, ¿qué nos hemos propuesto? [...] Otras noches, porque el caso lo pedía, repetí la admonición, y él respondía siempre, humilde y medroso, como un niño castigado: –No me he propuesto nada, Sassone, nada malo. Ya ve ¡no bebo más!» (1958: 306-307).

de bohemios y modernistas que circulan por las noches madrileñas de fin de siglo, sin que por ello el periodista evitara criticarlos o menospreciarlos, si surgía la ocasión. De tal forma que no resulta extraordinario que, cuando el 10 de marzo de 1913, Ernesto Bark (1999: 306-307) publicó en *El Radical* de Madrid un manifiesto dirigido a «los poetas y poetisas de la vida», en el que formulaba una invitación abierta a los intelectuales no burgueses a formar parte del cenáculo de bohemios cuyo lema era «Arte, Verdad y Libertad»[14], contara con Mariano de Cavia entre sus miembros. Según informa el folleto de Bark[15] «los verdaderos *leaders* de la Bohemia española serían, además de las sombras de Alejandro Sawa, Manolo Paso y Rafael Delorme, los poetas inspirados Joaquín Dicenta, Emilio Carrère, Edmundo González Blanco, Mariano de Cavia, Villaespesa y el admirable Antonio Palomero» (1999: 31). Desde París completarían el elenco Luis Bonafoux y Emilio Bobadilla.

Así encontramos a Mariano de Cavia con sus casi 58 años apoyando lo que Bark denominaba «el nuevo foco de idealidad y romanticismo», sin que ello le impidiera llamar «cretinos» a algunos modernistas, como menciona Cansinos (1982: 185), o defender, en una de sus famosas series de artículos, «Limpia y fija», el purismo lingüístico hasta el punto de llegar a convertirse, según Julio Casares (1918: 121), en un «casticista a todo trapo»[16]. En ninguno de estos

14. El plan para organizar ágapes mensuales y dar cohesión y presencia a la variada tribu bohemia de la ciudad había sido elaborado algunos años antes por Ernesto Bark junto con Alejandro Sawa, pero desafortunadamente la ceguera y la muerte prematura del escritor habían frustrado el primer intento.
15. En efecto, Bark recoge en su folleto el suelto con el que la prensa reseñó el acontecimiento: «Anteanoche se reunieron los bohemios, cuya bandera es Arte, Verdad y Libertad, en el café Mercantil, y después de un animado cambio de impresiones, fue aceptado un proyecto de editorial cooperativa para facilitar la publicación de libros con el apoyo de los aficionados de letras, por obligaciones, desde cinco pesetas, reembolsables por la venta del libro respectivo o ejemplares del mismo con el 50 por ciento de rebaja. El proyecto presentado por varios pintores de ayudar la venta de cuadros, fue aceptado en principio, y su discusión definitiva aplazada hasta el próximo viernes, que tendrá lugar la segunda reunión del Cenáculo. Además de la discusión de los asuntos de actualidad, con exclusión absoluta de la política, se analizarán las obras recién publicadas de Albornoz, Bonafoux y Ramírez Ángel, *Ideario Radical*, *Los españoles en París* y *Beethoven*. Las adhesiones al Cenáculo y la suscripción a la publicación de libros de la editorial cooperativa, diríjanse a la redacción de Economía Social, Libertad, 6» (1999: 30-31).
16. Su preocupación por la lengua española y su enorme e importante labor periodística le llevó a ser elegido por unanimidad académico de la lengua en la Junta Ordinaria celebrada por la Real Academia el 24 de febrero de 1916 para ocupar el sillón A, en el que le había precedido Menéndez Pidal: «En la junta académica ordinaria del 3 de febrero se dio lectura a la propuesta hecha a favor de don Mariano de Cavia para cubrir la vacante de individuo de número causada por el fallecimiento de don Juan Menéndez Pidal. Y, transcurrido el término reglamentario, en la sesión del 24 del mismo mes,

aspectos fue totalitario: es cierto, por una parte, que criticó el modernismo, pues huyó siempre de normas, escuelas y tendencias:

> ¿Y qué es el modernismo?...El modernismo es el arcaísmo vuelto del revés. Eso cuando acierta. Y cuando no, lo antiguo reflejándose en lo nuevo... El modernista, como el cultiparlante de los anocheceres puesto en solfa por Quevedo, pretende descubrir nuevos horizontes, o como dice él, soles nuevos, y con efecto, todas las mañanas descubre uno... que se había puesto la tarde anterior... Otras veces el modernismo se reduce –¡casos de trapería sublimada!– a lo viejo indígena pasado por agua, o a lo viejo exótico pasado a cuchillo. De esto último hay ejemplos criminales. De lo otro ejemplos candorosos, en donde la buena fe del modernista se complica con el falso asombro del snob... (Cavia, 1901b: 1).

Sin embargo, también es cierto que nunca dejó de demostrar su profunda admiración por los grandes poetas modernistas. El propio Rubén Darío reconoce que el conocido periodista «no ha sido hostil, como otros, para los nuevos poetas; pero sí ha sido y es implacable para los poetas malos, nuevos y viejos» (1950: 604). El sentimiento por la muerte de Darío, el más importante de los defensores del modernismo, le inspiró un bello responso con palabras exaltadísimas de veneración y respeto. Porque, en realidad, Cavia, lo único que rechazaba del modernismo, como de cualquier otro movimiento estético, era la imitación servil y la falta de genio. Por eso al hablar del poeta nicaragüense dice:

> Así como en los triunfos de los Césares y caudillos romanos no faltaba el voceador de improperios, a fin de que los vítores no desvaneciesen al triunfador, tampoco faltará en el glorioso cuanto abigarrado séquito de Rubén Darío la ralea servil de sus imitadores, de estos que no han sabido imitarle más que en sus licencias caprichosas, en sus escapatorias a la turbia región de la extravagancia, sin acertar iluminar la imitación simiesca con un solo rayo de aquel numen que hoy, depurado por el Dolor y por la Muerte, entra en definitiva y soberana esfera de la Gloria [...] Tus hados, oh inolvidable amigo de toda mi amistad, oh poeta digno de haber logrado mayor y más serena fortuna en esta vida, han dispuesto que entrases en la región de los tuyos como entraron los padres de Hamlet y Falstaff, de Don Quijote y Sancho: con el tumultuoso cortejo, ya sublime, ya prosaico, que acompaña a todas las grandezas y todas las flaquezas de esta Humanidad que ha tenido en ti admirable, envidiada, divertida y dolorida representación.
>
> Siendo muy hombre, te acercaste a los dioses. Ellos darán a tu sombra y a tu fama la paz inmarcesible que no lograron tu espíritu y tu cuerpo en sus

quedó elegido, por unanimidad, académico de número el referido ilustre literato don Mariano de Cavia» (*Boletín de la Real Academia Española*, 1916: 137). Aunque, según Ortega Munilla (Cavia, 1923: 6), Cavia anhelaba el momento de la recepción, no llegó a pronunciar el discurso de ingreso, sucediéndole Adolfo Bonilla y San Martín.

> turbulentas andanzas por este valle donde una vislumbre de gusto y risa se paga con un raudal de lágrimas y penas. (Cavia, 1916, pág. 1).

Precisamente por su eclecticismo, su iconoclastia y su individualismo esencial no resulta sorprendente verlo incluido en el cenáculo bohemio de Bark; de la misma forma que estas características lo relacionan también con la generación que comenzó a formarse hacia 1885, un núcleo precursor que se autodenominaba «gente nueva» y de la que, como señala Allen Phillips (1999: 14), surgió cronológicamente la primera oleada de bohemios españoles: Luis Bonafoux, Silverio Lanza, Luis Paris, Alejandro Sawa, Antonio Palomero, Ricardo Fuente y otros nombres menos conocidos. Fue éste un grupo «puente» de simpatías progresistas, de inquietudes sociales contestatarias, culto y con buen conocimiento de las lenguas y las literaturas extranjeras, cualidades todas que identifican y adornan a Cavia[17]. A todos sus miembros, como a Cavia, el momento de transición de las letras españolas que les tocó en suerte compartir les hace parecer un grupo contradictorio e incoherente, sin embargo su presencia nos permite entender mejor la evolución hacia la crisis de fin de siglo y la revolución modernista. En este mismo orden de cosas, Luis Ruiz Contreras (1961: 357-358) justifica el olvido, salvo algunas excepciones, de casi todos sus miembros por el hecho de que constituyan el enlace entre dos generaciones potentes y brillantes, como fueron la del realismo y la del modernismo:

17. Luis Araujo-Costa (1952: 193-194) sitúa a Cavia como figura importante en el ambiente finisecular de la plaza madrileña apuntando cada uno de los rasgos que acabamos de señalar: «Cavia conoce a la perfección a los clásicos y los cita con oportunidad y gracia singulares. Es hablista de gran empuje y a diario en las columnas de *El Imparcial* da una lección de tauromaquia, de gastronomía, de lenguaje castizo, de literatura, de historia, de sano españolismo. Tiene Cavia acentuado parentesco con Quevedo y escribe una prosa fluida y con músculo a lo Cervantes. Conoce la dipsomanía, desde el «vaso de bon vino» de Gonzalo de Berceo, hasta el «Embriagaos» de Baudelaire, y en sus tertulias de la Puerta del Sol, al lado de García y con su habitual muletilla "ehum, ehum", comenta lo divino y lo humano, poniendo a prueba su saber portentoso, su buen sentido, su condición de español, que no ignora las lenguas principales, las obras escritas y el modo de decir y hacer que se emplea en las naciones más renombradas de Europa». También Rubén Darío (1950: 601) resalta su vasta cultura y su conocimiento de las lenguas extranjeras: «Aunque en él no haya nada improvisado, a pesar de las exigencias del periódico, porque bien nutrido como está, bien pertrechado en toda suerte de disciplinas, siempre encuentra para toda circunstancia la anécdota aplicable, la cita precisa, el recuerdo a propósito, el refrán irreemplazable, el verso o la frase en castellano o en cualquier idioma vivo o muerto. El inglés, el francés, el italiano, el portugués los conoce perfectamente. En cuanto al latín no sé si lo conoce, pero sí que, como Sarmiento, si no sabe latín, sabe latines».

> Ser joven indica, en arte, vivir ignorado. Por esto la duración del periodo juvenil tiene alternativas. Las generaciones intelectuales se producen, por ejemplo, cada diez años, y la fuerza del hombre dura 20 o 30 años. De manera que las generaciones inmediatas a un gran movimiento intelectual tiene una juventud larga; es decir, no vencen jamás. En cambio, la situación halla fácil el triunfo; la brecha está iniciada, y el combatiente, fatigado. Se dice que después de una generación triunfadora viene otra raquítica, y no es verdad. Lo que ocurre, sin duda, es que después de una generación triunfadora la siguiente halla un obstáculo poderoso. Hace treinta y tantos años que se fraguó la última revolución, origen del estado actual. Muchos de aquellos hombres aún viven; hasta hoy conservaron el poder: la política, el periodismo, el teatro, todo era suyo. ¿Cómo luchar contra unas fuerzas –unas verdaderas fuerzas– organizadas, independientes, atrincheradas? Por eso las generaciones del 80 y del 90 (cuento por decenas para mayor sencillez) ofrecieron poco fruto. No siendo peores que los hombres de la Revolución, llegaban a mala hora, y casi todos perecieron en la oscuridad. Pudo salvarse alguno aisladamente, pero no pudo producirse un movimiento intelectual. No hacía falta. Y aun los que se salvaron demuestran lo que digo, porque no consiguieron todo lo que merecían. Cito un solo ejemplo: Mariano de Cavia. Mucho es, mucho se le quiere, mucho se le respeta. Pero ¿a qué no hubiera llegado apareciendo algunos años antes?

Mariano de Cavia en *El Liberal*

Según Lacadena Brualla (1955: 16-18), Castán Palomar (1956: 36-37) y Faci Ballabriga (2010: 49-50), fue el actor Rafael Calvo[18], quien convenció a Cavia para que se trasladara a Madrid desde su Zaragoza natal. No se conoce con seguridad el año de llegada del periodista. Al parecer, y siempre según los autores citados y el artículo de *El Sol* del 15 de julio de 1920, el joven escritor traía una carta de presentación del jurisconsulto aragonés Joaquín Gil Berges, antiguo ministro de la República, para Eleuterio Maisonnave, director de *El Globo*. Sin embargo, todo parece indicar que la carta no llegó nunca a su destino. Lo cierto es que el primer periódico para el que comenzó a trabajar en Madrid fue *El Liberal*, siendo su director Luis Polanco hasta que en 1882 lo sustituyese en la dirección Mariano Araús Pérez. Enrique Pardo Canalís

18. Parece que Calvo se encontraba en Zaragoza actuando en el Teatro Principal. Ni Ramón Lacadena ni Fernando Castán ni Mariano Faci señalan cómo o dónde obtienen la información, aunque todos coinciden con los datos ofrecidos en el artículo publicado sin firma en la pág. 2 de *El Sol*, el 15 de julio de 1920, titulado «Cavia: sus aficiones, sus luchas, sus campañas y sus triunfos. (Apuntes para una biografía)». Sin embargo, el artículo del periódico da como fecha del inicio de la amistad entre Calvo y Cavia el año 1879, mientras que Castán Palomar afirma que fue en 1881. Ramón Lacadena no da fecha.

(Cavia, 1980: 13) asegura que Cavia ingresó en *El Liberal* hacia 1880; sin embargo, lo único que puede afirmarse con total seguridad es que la primera vez que apareció su firma en este periódico, concretamente en el suplemento literario «Entre páginas», dirigido por Isidoro Fernández Flores (Fernanflor), fue el 23 de enero de 1881. Se trata de un artículo titulado «La lectura de Núñez de Arce», donde Cavia reseña la presentación que del poema *Hernán el Lobo* había hecho su autor la noche anterior en el Ateneo madrileño (Faci, 2010: 50).

Cavia permanece en *El Liberal* hasta 1895 con una única interrupción, al parecer de pocos meses. Según un artículo sin firma publicado en *ABC* el 16 de julio de 1920 titulado «Cavia en Barcelona», en 1881, el conde de Ríus, personaje político notable de la provincia de Tarragona, fundó un periódico titulado *Diario Democrático,* de Tarragona, órgano del partido democrático progresista. El primer número del periódico apareció el 8 de junio de 1881 y Mariano de Cavia llegó de Madrid para dirigirlo hasta el mes de noviembre del mismo año, en que se separó por desavenencias con los propietarios[19].

En Madrid, de nuevo, vuelve a incorporarse a *El Liberal*, hasta que el 21 de agosto de 1895 *Heraldo de Madrid* anuncia el ingreso en sus filas de nuestro periodista en los siguientes términos[20]:

> La redacción del *Heraldo de Madrid* experimenta un placer vivísimo al comunicar a los lectores del periódico dos noticias que seguramente recibirán todos ellos con verdadera satisfacción. La primera es que el ilustre escritor Mariano de Cavia, a quien circunstancias especiales han movido a separarse de *El Liberal*, está desde hoy en nuestra compañía. Rotos sus compromisos con aquel diario, nos hemos apresurado a solicitar su concurso, deseosos de que en adelante no tuvieran nuestros lectores que envidiar a los de ningún

19. Fernando Castán Palomar (1956: 51-52), Faci Ballabriga (2010: 51) y el artículo de *El Sol* del 15 de julio de 1920, ya citado, afirman además que fue el conocido periodista Julio Vargas Machuca, redactor de *El Liberal*, quien recomendó el nombre de Mariano de Cavia como director del periódico catalán. No he logrado contrastar esta información. Sí puedo afirmar que *El Diario de Tarragona*, en sus ediciones de los días 7 de junio y 6 de noviembre de 1881, ofrece, respectivamente, las noticias de la llegada de Mariano de Cavia a la ciudad para hacerse cargo de la dirección de *El Diario Democrático*, que saldría a la calle por primera vez el 8 de junio, y del cese de su dirección, que se hizo efectivo a partir del jueves, 3 de noviembre.
20. María Angulo (Cavia, 2008a: 41-42) cita un artículo aparecido en el núm. 39 de la revista *Actualidades* del 11 de noviembre de 1908, en el que se explica que el motivo de la salida de Cavia de *El Liberal* en 1895 fue la publicación del artículo titulado «Adoración a las Santísimas llagas de Cánovas Nuestro Señor» dentro de la serie «Plato del día». María Angulo sospecha que la crítica de Cavia al tipo de oposición que Francisco Silvela estaba haciendo al líder de su propio partido, Cánovas del Castillo, pudiera no haber gustado a los directores del matutino.

> otro periódico los frutos de este cultísimo y peregrino ingenio, cuyo nombre es tan popular en España. Mariano de Cavia ha respondido cariñosamente a nuestro llamamiento, y está ya con nosotros...

Sin embargo, la satisfacción de los lectores de *Heraldo de Madrid* duró poco, porque el 15 de diciembre de 1895 *El Imparcial*, en su segunda página, anuncia la inminente incorporación en sus filas de Mariano de Cavia, cuyo primer artículo se publicará el 24 de diciembre del mismo año[21]:

> Mariano de Cavia, el ingenioso y culto escritor con cuya valiosísima colaboración se honraban *Los Lunes de EL Imparcial* tendrá en lo sucesivo más frecuente y activa participación en la labor de este periódico, tomando a su cargo las crónicas teatrales y otros trabajos de carácter exclusivamente literario. Con verdadera satisfacción, porque estimamos en todo su valor el mérito de escritor tan ilustre, damos esta agradable noticia a los lectores de *El Imparcial*.

Continuó en este último periódico hasta que, en 1917, una vez constituido el «trust» formado por *El Liberal*, *El Imparcial* y *Heraldo de Madrid*, pasa, con la mayoría de los periodistas de *El Imparcial*, a *El Sol*, donde permanecerá hasta su muerte en 1920.

Además colaboró esporádicamente en casi todos los periódicos madrileños: *La Ilustración Española y Americana*, *Madrid Cómico*, *La Caricatura*, *Germinal*, *Vida Nueva*, *Revista Nueva*, *Gente Vieja*[22], *La Lidia*[23], *Nuevo Mundo*[24], *La Correspondencia Musical*[25], por citar sólo los que he podido consultar[26].

Su ya mencionada larga permanencia en *El Liberal* tuvo como consecuencia un abundantísimo número de artículos sueltos, así como varias cabeceras fijas que se mantuvieron durante años. Entre ellas, habría que destacar sus

21. En las páginas literarias de este periódico, *Los Lunes de El Imparcial*, la firma de Cavia venía apareciendo con asiduidad desde el 14 de octubre de 1895 en el que publicó el artículo titulado «El ateo en Misa».
22. Pilar Celma (1991) hace un vaciado muy detallado de todas las colaboraciones de Cavia en estos periódicos.
23. Cavia colabora en esta revista de toros durante la segunda época de la publicación en la que se convierte en una «Revista semanal ilustrada» de «arte-literatura-sport». Comienza su colaboración el 25 de abril de 1894 con la cabecera fija «Coche parado. (Crónicas al aire libre)». La serie se mantiene hasta septiembre, aunque continúa escribiendo para la revista con artículos sueltos al menos hasta 1900, último año que he podido consultar completo.
24. Colabora durante el año 1912 con la serie de artículos titulada «De usted para mí».
25. Aquí colaboró desde el 27 de agosto hasta el 24 de noviembre de 1885 con una serie titulada «Músicos aragoneses». Se trataba de repasar la historia de la música en Aragón y de rendir homenaje a los más ilustres músicos aragoneses ya desaparecidos.
26. Pardo Canalís (1980: 14) cita también sus colaboraciones en otros periódicos como *El Burladero* y *Madrid Crema*, que no he podido encontrar, o *La Risa*, *La Opinión*, *La Lucha* y *La Justicia*.

«Crónicas momentáneas» que se publicaron desde el 26 de noviembre de 1890 hasta el 13 de febrero de 1895. Asimismo fue en *El Liberal* donde comenzó la serie «Chácharas» que se haría popular un poco más tarde, cuando el periodista ya pertenecía a la redacción de *El Imparcial*. La primera «Cháchara» que he encontrado se fecha el 27 de octubre de 1894 y se mantendrá hasta que Cavia abandone el periódico. Sin embargo, y sin lugar a dudas, las más importantes de este periodo fueron las cabeceras «Plato del día» y «Desde la barrera. Notas de Sobaquillo». Prueba evidente de su popularidad es la larga duración de ambas, 9 años la primera, que analizaremos a continuación, y 14 la segunda, desde el 10 de abril de 1882 hasta el 29 de octubre de 1894, así como su importante influencia social[27].

En esta ocasión, y a causa de los límites de espacio, me centraré en el análisis de la primera de estas dos cabeceras, especialmente significativa en relación con la prosa y las preocupaciones temáticas de su autor[28].

Plato del día

El primer artículo de la serie «Plato del día» se publica en *El Liberal* el 25 de febrero de 1886. La cabecera se mantiene durante nueve años, hasta el 8 de abril de 1895[29]. No presenta una periodicidad fija, lo más frecuente es que aparezca entre dos y tres veces a la semana, y la extensión también es variable. A partir del 24 de mayo de 1888, todos los artículos llevan títulos, lo que resulta una novedad, pues hasta esa fecha solo cuatro textos habían sido titulados (28 de diciembre de 1887, 24 de enero, 12 de marzo y 21 de abril de 1888).

Es obvio que, en una serie tan larga en el tiempo y tan abundante en artículos, más de 550, la variedad temática y las estrategias estilísticas son múltiples. En el año 1891, por tanto cuatro años antes de que desapareciera la serie, fueron coleccionados en el libro titulado *Azotes y galeras* (Cavia, 2008a) 38 artículos que pertenecen a la primera etapa de la cabecera y que son un

27. Pardo Canalís (1980: 16) da cuenta de esta popularidad al reseñar una obra de teatro titulada *Plato del día* «Extravagancia lírica en un acto y dos cuadros original y en verso», de Ruesga, Lastra y Prieto, con música del maestro Miguel Marqués, estrenada en el madrileño teatro de la Alhambra el 20 de abril de 1889, con dedicatoria a Mariano de Cavia.
28. El que presento aquí es el avance de un estudio más detallado que publicaré próximamente.
29. Contamos con una edición facsimilar de la cabecera completa que facilita, por supuesto, el acceso a los textos (Cavia, 2008b). Citaré siempre por esta edición detallando la fecha del artículo y la página en la que se encuentra.

buen ejemplo de la complejidad temática y técnica que acabo de señalar[30]. En el prólogo del recopilatorio, fechado en agosto de 1890, Cavia expresa bien la índole de la mayor parte de sus «Platos del día» publicados hasta esta fecha: «de los cuales diría que andaban por ahí *descarriados*, y *quizá sin el nombre de su dueño*, si no fuera irreverencia citar palabras de Cervantes a propósito de cosas tan flojas y baladíes como las que se contienen en estas páginas» (2008: 101). Más allá de la *captatio benevolentiae* que se reconoce con facilidad en el párrafo citado, encontramos destacada por el propio autor una característica que sí es evidente en los artículos que corresponden a la década de los años 80: el perfil de los temas tratados. Si bien es excesivo calificarlos de flojos o baladíes, es cierto que muchos de ellos tratan asuntos curiosos, raros y de variedades, como el propio Cavia afirma en el «Plato del día» del 18 de febrero de 1888, p. 85: «No; no tema usted que vaya hablarle de la crisis agraria, ni de la decadencia del Carnaval, ni de la hecatombe de Río Tinto, ni de la Patti y sus pasos de agilidad, ni de Castelar y sus tropezones del mismo género, ni siquiera de la cuestión Orléans, Bourbon, Hapsbourg, and Company (Limited)».

Efectivamente, no suelen ser estos los temas de sus artículos. Por el contrario, el periodista prefiere comentar a sus lectores las costumbres de las élites y las particularidades de las monarquías europeas, los extraños inventos que dice haber encontrado en la prensa parisina, como el antífono o los fonogramas, la lengua silbada de los habitantes de la isla de la Gomera, «los únicos españoles que están en disposición de hablar del gobierno como se merece» (31 de mayo de 1888, p. 94), la angloparlomanía que se ha apoderado de nuestros comerciantes e industriales, los «sobres bomba» que han puesto de moda en Europa los fenianos, los nihilistas y los anarquistas y que empiezan a extenderse como moda *chic* también en España… y un amplio número de asuntos extravagantes que por obra y gracia de su ingenio adquieren la gravedad que le otorga entidad al texto.

El punto de partida de los artículos puede ser muy diverso: un comentario oído al azar, una carta recibida de alguno de sus lectores proponiéndole determinada cuestión, cualquier prospecto caído en sus manos y sobre todo

30. En el año 1901 apareció un breve folleto titulado *Grageas* (Cavia, 1901a), donde se recogen seis artículos de la serie «Plato del día» de los cuales cuatro ya habían sido recopilados en *Azotes y galeras*. Son los que llevan por título «Historia de un brillante», «¡Ni en Chicago!», «Equipos de invierno» y «Cúbranse ustedes». Los otros dos artículos que completan la selección: «¡Aquellos tiempos!» y «Poisson d'Avril», no habían sido recogidos en libro. Lo curioso es que «Grajea» (sic) será el título de una nueva cabecera que inaugurará en *El Imparcial* al año siguiente de la publicación de este folleto, concretamente el 8 de julio de 1902.

las noticias extraídas de los periódicos nacionales: «Este de hoy no es de casa de Lhardy ni de Pécastaing. Nos lo proporciona *La Correspondencia*» (25 de febrero de 1886, p. 340) e internacionales: «como ahora viene todo de Viena, no he podido leer sin un estremecimiento cierta noticia que viene de los periódicos de allá» (1 de marzo de 1888, p. 86), que repasaba cada día. A veces es el mismo *El Liberal* el que le ofrece la noticia a comentar: «*El Liberal* habló ayer del estreno en Martín de una obra exclusivamente destinada a anunciar un licor» (6 febrero 1889, p. 104). A partir de aquí elabora un artículo de opinión cuya argumentación rara vez es lógica, antes bien suele basarse en una hipótesis propia. Ésta se desarrolla por medio de una especulación que adquiere valor en sí misma sin necesidad de fundamento racional. Así, por ejemplo, partiendo de la pregunta «¿Podemos los fieles confesarnos por teléfono?» que asegura haber recibido de uno de sus lectores y haber hallado al mismo tiempo en periódicos de Roma y de París (18 de marzo de 1888, p. 88), el articulista responde con ironía: «No puede darse en estos tiempos una cuestión más seria, más ardua ni más trascendental…–Ante ella, pierden toda su importancia la crisis agraria, la crisis económica, la crisis política, la crisis social, y demás pequeñeces de la vida moderna». Desde aquí comienza a hilar casos ingeniosos e hipotéticos en los que la confesión telefónica sería muy útil, pero también muy poco seria, para llegar al final del texto sin dar solución alguna al asunto. La verdad es que la solución no interesa, porque el acento se ha puesto en la argumentación ingeniosa y en su desarrollo especulativo. Por eso termina con una simple exclamación que le lleva, eso sí, a un aspecto que ya he mencionado en Cavia y que es tan importante como su firma: el sentido crítico que encontramos en todos sus escritos: «¡Hay tanta filoxera en la viña del señor!».

La ironía y el sentido crítico hacen que la especulación y el ingenio adquieran una finalidad que trasciende la sencilla anécdota, punto de partida del artículo. De esta forma, Mariano de Cavia encaja a la perfección en la definición que William Thackeray hace del escritor humorista: «es el que despierta y dirige nuestro espíritu, nuestra compasión por los débiles, nuestro desdén por la mentira y por la hipocresía, nuestra misericordia por los pobres, por los oprimidos, por los desgraciados» (en Arrarás, 1948: 10; y Larkin & Figueroa-Dorrego, 2002: 177). Nadie como Cavia para ascender la nimiedad a la categoría de crítica social, sin perder en ningún momento el buen talante con el que se sitúa frente a su texto. Así ocurre en el artículo titulado «Equipos de invierno» (5 de octubre de 1889, p. 116). La base de la reflexión es la llegada a manos del periodista de un catálogo de modas de una casa de París dedicada exclusivamente a vestir perros. Por supuesto que Cavia da un repaso

minucioso a los modelitos caninos para la temporada otoño-invierno, pero sin dejar de intercalar entre párrafos llenos de frivolidad y humor comentarios personales sobre el agravio que esto supone para la pobre gente que no tiene con qué protegerse del frío: «Deléitense, pues, con esas noticias [...] las infelices madres que están sin saber qué poner a sus hijos para combatir las inclemencias del tiempo, y consuélense pensando que no andará el mundo tan mal arreglado que hasta los perros tienen ya a su disposición cómodos y abrigados batines para ir por casa». Con esta afirmación el articulista deja bien centrada, por una parte, su valoración del tema y, por otra, el recurso a la ironía que transforma un artículo de asunto aparentemente ligero, en un texto de crítica social que ilumina su finalidad periodística.

Ahora bien, dentro de la gran variedad temática, podemos detectar en esta cabecera una línea de evolución que lentamente va decantándose hacia la política, llegando a convertirse ésta en el tema central de sus artículos.

Cavia no es un comentarista político propiamente dicho. Sus afirmaciones no son casi nunca argumentadas con razonamientos lógicos. Entra en el asunto de forma tangencial, no hay teoría política ni análisis de situaciones y mucho menos propuestas de solución, sólo se ofrece la crítica a la clase política sin desarrollar específicamente, sobreentendiendo que sus lectores compartirán esa crítica y comprenderán sin más aclaración el sentido de sus comentarios.

La política y los políticos no son para Cavia nada más que motivos de burla e ironía y no de argumentación ideológica; el desarrollo argumentativo de una tesis sobre una información política dada supondría otorgarle un estatus de seriedad a un país que sobrevive de milagro: «¡Como que hasta las catástrofes resultan en él verdaderos beneficios de la Providencia, *afortunadamente*! Confiemos en ella; y dejemos a otros pueblos la virtud de la previsión. *Afortunadamente*, no ha pasado para nosotros todavía la época de los milagros. Y de eso vivimos, *afortunadamente*» (24 de marzo de 1893, p. 232).

Desde luego, es obvio que los lectores de Cavia no buscan ni la profundización ni el análisis, sino la degradación de asuntos de mayor gravedad que quedan desacreditados al pasar por el tamiz de la pluma del periodista. Ahora bien, esta degradación subrayada por la ironía supone una valoración amarga y pesimista del asunto tratado y es ahí donde aparece la perspectiva más o menos deliberativa de Cavia, convirtiendo al final su crítica en un ejercicio persuasivo que busca la adhesión de su público con fórmulas poco recomendadas por la lógica.

La estructura formal de sus escritos políticos es muy variada, rasgo, por otra parte, muy comprensible si tenemos en cuenta la cantidad de textos con

los que trabajamos. Con todo, puedo afirmar que la mayoría pertenece a la categoría de artículo expositivo-especulativo en el que la argumentación no responde a una exigencia lógica, sino que parte de unas hipótesis que no necesitan fundamento racional[31]. Son muchos los artículos que muestran estas referencias: En el titulado «La gran mojiganga» (1 de julio de 1889, p. 109) compara la corrida de toros celebrada en París por los españoles el «Gordo», el «Gallo» y el «Lagartija», que aceptaron «estoquear» con un plumero toros embolados, con el espectáculo diario del Parlamento español. Cavia afirma: «Ante la gran mojiganga parlamentaria de Madrid, pierde todo su jocoso interés la gran mojiganga taurina de París». A partir de aquí dedica el artículo a criticar y burlarse de los políticos españoles de todas las facciones. De cabestros ejercen los disidentes liberales «que han perdido a manos de los conservadores los atributos más importantes de su virilidad política». A Cánovas lo compara con el «Gordo», porque «trae aparejada "la gorda" siempre que torea». Hasta la verdadera minoría opositora, cercana al pensamiento de Cavia, sale caricaturizada en esta burla: «hasta picadores de pura apariencia tenemos acá. Los honorables individuos de las minorías republicanas. Hombres fornidos, de recia musculatura, expertos en la pelea, buenos jinetes y armados de temibles garrochas, hacen lucidamente el paseo, ganan palmas, y después… se quedan entre barreras».

El 8 de abril de 1895 (pp. 337-338), *El Liberal* publica en primera página el «Plato del día» titulado «Adoración a las santísimas llagas de Cánovas Nuestro Señor, por un silvelista arrepentido» que ilustra a la perfección la estrategia comentada. Cavia utiliza aquí la fórmula de una plegaria en la que un seguidor de Silvela pide perdón a Cánovas por haberlo supuestamente ofendido:

> «A la de la mano derecha». Adórote, Santísima Llaga, y os doy, Señor, por ella las gracias. Por ella y por el dolor que os ocasionó al abrirse, cuando tuvisteis que negar la diestra a vuestro amadísimo y predilecto discípulo Romero Robledo, con motivo de su fuga al reformismo después de la «crisis del espanto», así como por el dolor que os causó al enconarse, cuando más tarde tuvisteis que estrechar con la propia mano la de Bosch y Fustegueras, con motivo de haberos librado indirectamente de los leales que a con tamaña abnegación os soportaban: Os pido una verdadera contrición de mis culpas, y que me perdonéis cuanto os he ofendido, pensando como pensé en tiempos que nunca transigiríais con los romeristas que tan malamente os

31. Teodoro León Gross (1996:181) define el artículo expositivo-especulativo como aquel discurso que no se basa en información ya conocida, sino que «plantea hipótesis interpretativas más o menos verosímiles y argumenta sobre un referente de la actualidad a partir no de la información sino de esas premisas».

> abandonaron, y creyendo luego que nunca pospondríais la necesidad de una justa y severa «selección» higiénica a los impulsos de esa vuestra bondad archidivina que supera la del mismísimo Jesús de Nazareth para con la pecadora María de Magdala.

Con una obvia intención irónica, critica la «incoherencia política» de Cánovas del Castillo que pacta con amigos y enemigos de las distintas facciones del partido conservador, no habiendo otro motivo que intereses políticos muy personales. Es un texto en el que la lógica estricta es sustituida por giros ingeniosos que estableciendo analogías absolutamente dispares consigue dar a entender lo contrario de lo que parece expresar. No parte de un hecho informativo, que se comenta y argumenta, sino de unas opiniones propias sobre un referente de actualidad como es la trayectoria política del líder del partido conservador, cuyo poder absoluto identifica Cavia con el poder supremo y religioso de un «Nuestro Señor» ofendido por los supuestos adversarios de su misma filosofía política. El motivo de la petición de perdón por parte de uno de esos adversarios («un silvelista arrepentido»), que adopta el papel de narrador, y que no podemos identificar con el autor, que se presenta en la firma final como intermediario («por la incorrección de pruebas, Mariano de Cavia»), complica aún más la estructura del texto. Si autor y narrador no coinciden, la base del artículo de opinión queda rota en un juego ficcional de aserciones que, por el marco en el que aparecen, simulan la no ficción. La misma fórmula de la plegaria pone en duda, en un principio, la verosimilitud propia del artículo periodístico, pero dicha verosimilitud se reafirma de nuevo en la licencia de la ironía que vuelve seriamente contra Cánovas las peticiones del silvelista utilizado por Cavia para expresar sus propias ideas. La técnica empleada es más literaria que periodística, ya que el referente informativo queda relegado al juego de asociaciones sorprendentes y caprichosas que como señala Francisco Umbral: «es la gran cualidad poética del ensayista» (1994: 260).

La estrategia de las analogías ingeniosas tiene siempre una utilidad crítica. Cualquier artículo, por muy anecdótico que parezca, conecta en algún momento con el sistema de la Restauración y el enjuiciamiento de sus políticos ineptos desde todo punto de vista y sea cual sea su ideología: Así en el «Plato del día» titulado «El Mesías de ahora» (12 de diciembre de 1893, p. 264), el tema es el de un nuevo Mesías que viene de Boston y que profetiza el caos del mundo. Todo el artículo es un divertido alegato sobre la Teosofía y las sociedades teosóficas, hasta que de improviso, al final del texto, Cavia se las compone para entremeter el tema de la política española:

> Foulke anunció hace algunos meses (y esto es lo grave, lo siniestro, lo que le ha dado allende el Océano, inmensa autoridad), que el incendio, la borrasca, la conflagración empezarían en Europa… por ESPAÑA. En rigor, no se necesita ser muy Mesías para anunciarnos eso. Basta con saber que gobierna Sagasta o Cánovas para asegurarnos toda clase de calamidades.

Junto al uso de las comparaciones sorprendentes, otras características confluyen para dotar al estilo de Cavia del sello personal que le es propio en esta cabecera. Una de las más frecuentes es la que se refiere, como ya he señalado, al modo en que nuestro periodista suele entrar en el asunto que comenta. Normalmente lo hace de forma tangencial, es decir, parece importarle más la anécdota que la esencia del tema que trata, porque rara vez lo aborda desde el mismo meollo de la cuestión. De esta manera ocurre en el artículo publicado el 7 de junio de 1893 (p. 233), titulado «¡Sacacuartos!»:

> Me parece que estoy llamando al perro. Porque yo tuve en tiempos un perro –no en calderilla, sino de Terranova–que se llamaba Sacacuartos, y hubiera servido para ministro de Hacienda lo mismo que cualquier otro.
> –¿Lo mismo que cualquier otro perro?
> –¡No señor; lo mismo que cualquier otro ministro!
> Sacacuartos (que ya «pasó a mejor vida» como pasará Gamazo y pasarán tantos otros hacendistas), estaba enseñado como ninguno de sus congéneres, tanto en lo canino como en lo financiero.

Volvemos a encontrar que el comienzo del texto se basa, como es frecuente, en una analogía anecdótica y curiosa: el nombre del supuesto perro del periodista se relaciona con la labor del Ministro de Hacienda, para llegar de forma tan contingente al verdadero asunto del artículo: la crítica al ejercicio económico de dicho ministro, Sr. Gamazo. El tema central no suele ser enfrentado frontalmente, sino por el costado de la minucia sobre la que luego el periodista hará surgir el mundo ingenioso de sus propias ideas:

> ¡Perros y arbitristas!… Cervantes los emparejó ya en su maravilloso «Diálogo» de Escipión y Berganza, y no hay mayor prueba de genio que ésta que nos ofrecen los hacendistas de ogaño; la de hacer posibles, probables y realizables hasta los delirios de los redentores y salvadores que le salían a la Hacienda española trescientos setenta y tantos años há. Aquéllos decían: –Con que ayunen durante un día todos los españoles, y dejen para el Tesoro todo lo que habían de gastar en su comida y bebida, sale de apuros el erario. Los de ahora nada dicen, pero hacen mucho. No ya por un día, ¡por toda una eternidad dejan a España entera en ayunas!…
> ¿Ahorrar? Nada.
> ¿Sacar? Todo.
> Así ocurre que se nos echa encima el periodo de las vacas flacas (estilo bíblico, para uso de Carullas… y otros aficionados a verlas venir). Y así hay gallegos–sin cartera–que piensan en hacerse ingleses. Y hay navarros–sin

> Rodrigo–que tratan de irse con el francés. Y hay muchísimos españoles más que optamos por hacernos…el sueco.
> Nuestro jefe en este cambio de nacionalidad, o en esta finis Hispania, es el Sr. Gamazo.

Pero cuando Cavia llega a lo sustancial no permanece en ello olvidando la anécdota, sino que lo circunstancial gira alrededor de lo esencial en un círculo dentro del cual los temas se entrelazan. Así el final del texto une los dos referentes creando una forma geométrica perfectamente cerrada en la moraleja y con la firma de Mariano de Cavia:

> A su sistema se atiene el insigne hacendista, y no hay quien le aparte de él. Se cifra y se compendia en este principio: «Para sacar los cuartos al país… ¡hacerle cuartos!». Mi perro no llegaba ahí. Era de Terranova; no de presa. Mariano de Cavia.

Cavia se burla de la clase política española en general criticando el sistema de la Restauración incapacitado, según el periodista, para solucionar no sólo los grandes sino incluso los más insignificantes problemas políticos y sociales de España. Ningún aspecto de la política española ni de la jerarquía política queda libre de su pluma ácida y crítica: presidente, cancilleres, senadores, concejales y, cómo no, alcaldes, principalmente el de Madrid. Los ejemplos son continuos, el 21 de enero de 1895 (p. 328-329) comenta significativamente:

> ¡Y se tacha todavía a nuestros ediles de gente corta en las ideas, manca en la iniciativa y torpe en la acción!…Don Julián Romea, el gran actor, solía decir: –Los que no hacen comedias, ¿qué harán? Y así pregunto yo también: –Los cronistas que por esos mundos no tengan a mano Ayuntamientos como el de Madrid, ¿de qué escribirán? ¿con qué entretendrán a sus lectores? ¿cómo llenarán las columnas de sus periódicos? Bendigamos el inagotable y fecundo manantial de la Casa de la Villa, que aunque a las veces se desborden sus aguas poco limpias, hasta el légamo que dejan sirve para fertilizar más y más nuestro natural ingenio […] Bendigamos, sí, el légamo extensísimo de la concejalería, gracias al cual podemos escribir acerca de algo que no sea la fuga de Perier y la elección de Fauré, las tarifas de ferrocarriles y la crisis agraria, la nube-Gamazo y el pedrisco-Moret.

Una nueva estrategia estilística utilizada con frecuencia en los artículos expositivo-especulativos de «Plato del día» es la del interrogatorio y del diálogo fingidos puestos en boca de personajes reales del mundo de la actualidad o de tipos generales no identificados individualmente. Ejemplo del primer caso es el artículo titulado «¿Qué opina usted de la retirada de Guerrita?» (7 de julio de 1994)[32].

32. Este artículo no aparece recogido en la edición facsimilar de «Los platos del día» (2008b). Por esto cito directamente del periódico, pp. 1-2.

> Como todavía se hallan de moda los interrogatorios acerca de los sucesos y novedades de excepcional interés, y como el anuncio de la retirada de Rafael Guerra constituye la novedad «sensacional» del día, no hemos querido –siguiendo nuestra costumbre en ocasiones análogas–dejar a nuestros lectores sin saber cómo opinan acerca de tan grave e inesperado suceso algunas de las personalidades más salientes, y aun de las más entrantes, de este ameno y regocijado país.

Las respuestas, inventadas por Cavia, simulan estar firmadas, entre otros, por Sagasta, Cánovas, Núñez de Arce, «Sobaquillo», Campoamor, Romero Robledo, Silvela, Grilo, Lagartijo, Peña y Goñi, Castelar, Moret y Frascuelo. Algunas, sobre todo las que están firmadas por los políticos, son utilizadas para criticar su hedonismo, incoherencia y deslealtad política. Así Sagasta dice: «¡Retírase en la flor de la edad, de las facultades y de las simpatías! Eso es lo mismo que si yo, por dar gusto a mis enemigos, abandonase ahora la política para siempre, en la flor de las simpatías, de las facultades y de la edad». Romero Robledo y Silvela contestan al unísono: «¿Se corta, efectivamente, la coleta Rafael II? ¡Bah! También me la corté yo en clase de canovista, y con Cánovas he de volver a torear». Para Cánovas, cuyo estilo literario conoce bien Cavia, elabora una respuesta larga, enrevesada, con un verbo barroco, pero vacío de contenido, para terminar ofreciendo a Guerra un puesto en el partido conservador:

> Se cae y se da en la cuenta, como es forzoso dar y caer, de que bien puede mudarse por mejorarse y bien puede hacer dejación de aquellas regias y codiciadas insignias quien logra y recaba fortuna harto más apetecible, cual es la de dedicarse a mi servicio y ponerse a la sombra benéfica de mis banderas y pendones; porque otras cosas tendrán derecho a decir la crítica histórica y la exégesis taurina, mas no a dejar de reconocer, según es de ley y de razón que así lo reconozcan, cómo el denodado estoqueador andaluz, al poner en pie de ejecución su resolución definitiva, ingresa de hecho y derecho en el partido conservador, y conquistando en él puesto y lugar de merecida y alta preferencia.

Las respuestas de los poetas aparecen imitando sus estilos personales: Campoamor: «Humorada: No sé si me divierte o si me aterra// ver en guerra a la paz y en paz al Guerra». Núñez de Arce: «¡Oh adornos! ¡Oh mónadas! ¡Oh alegrías// de los pasados días!// ¡Oh gallardos alardes de grandeza!//¡Oh luz! ¡Oh sol! ¡Oh gracia! ¡Oh gentileza!// ¡Oh infundios! ¡Oh folías!». Y para terminar con los ejemplos, unos cuantos versos al estilo de Grilo: «Hay en la verde sierra// sobre las lomas// unas casitas blancas// como palomas.// Y allá en el llano…// fincas que rentan mucho,// y eso es lo sano».

Más frecuente es el segundo caso mencionado, es decir, encontrar diálogos ficticios en los que los intervinientes no son identificados de forma

individual, sino con fórmulas generales, como, por ejemplo: «Dos fusionistas indecisos se repasan mutuamente la lección del día de mañana» («Geografía política», 8 de marzo de 1895, pp. 334-335). A menudo los diálogos son muy breves y se intercalan en el estilo indirecto del narrador para aligerar la prosa o también para ofrecer la información noticiosa de la forma más breve y rápida posible: «¿Y ese nuevo Mesías, como se llama? –Enrique Foulke. ¿De dónde viene? –De América. ¿A dónde va? –A la cárcel, probablemente; según suele acontecer a todos los redentores de profesión». («Plato del día», 12 de diciembre de1893, p. 264). A veces son palabras fingidas puestas en boca del personaje o personajes sobre los que se comentan algún hecho, como, por ejemplo, la identificación entre el alcalde de Madrid, señor Santiago Angulo, y el sultán de Marruecos, Muley Hassán, («Dos grandes caracteres contemporáneos. Dos vidas paralelas. El mejor Muley, Angulo. El mejor Angulo, Hassán», 18 de febrero de1894, pp. 276-277):

> –A mí que no me hablen (dice Muley Hassán) de derecho público, de política internacional, de leyes profanas… Yo no conozco ni obedezco más prescripciones que el Korán. A mi Mahoma me atengo, y el que lo quiera que lo tome, y el que no, que lo deje.
> No se expresa de otro modo el señor Angulo.
> –A mí que no me hablen (dice) de ley municipal, ni de representantes del pueblo, ni de reclamaciones de la opinión, ni de necesidades de población, ni de deberes de partido… Yo no conozco más que la real orden que me hizo alcalde. A mi vara me atengo, y el que lo quiera que lo tome, y el que no, que lo deje.

Muchas de las técnicas de sus estrategias ingeniosas se ponen de manifiesto en el «Plato del día» del 4 de julio de 1890 (p. 149) titulado «La política en 1891» en el que, utilizando un «médium vidente», Cavia adelanta algunas primicias políticas del año 1891. La visión del futuro afirma la continuidad del presente que es lo que el periodista asegura con cada uno de los desastres políticos y sociales que va confirmando: Castelar y Ruiz Zorrilla en el exilio de París, las Universidades cerradas, Cánovas poderosísimo y férreo, el carlismo en auge, los militares alemanes en España agregados a cada una de la capitanías generales, las elecciones manipuladas, Silvela separado una vez más de Cánovas… y de esta manera seguirá enumerando los temas que arruinarán un año más y, por tanto, un poco más la salud política de este país. El nuevo año visionado propicia la burla, que no tiene en absoluto base argumentativa lógica, aunque en realidad tampoco la necesita para que el público lector pueda entender como probables todos los vaticinios del «médium» del autor sobre hechos que deducimos como verosímiles o normales, dada la trayectoria política del país y el quehacer de sus políticos.

No todos los textos de «Plato del Día» son expositivo-especulativos. A veces, aunque pocas, sucede en el mundo de la actualidad algún hecho que merece el respeto de nuestro periodista. En esas circunstancias abandona la burla y la especulación para dar paso a la información, la argumentación lógica y la valoración positiva del suceso noticioso. Así, por ejemplo, ocurre en el artículo titulado «¡Coronas de duque!…¡A real, a real la pieza!» publicado el 22 de enero de1895 (pp. 329-330):

> Es el grito callejero, después de haber sido el grito parlamentario. Es el pregón del día de hoy, después de haber sido el escándalo de la sesión de ayer […] Lo que a la Nación importa e interesa, puesto que ante ella se discute la cuestión consabida, es llegar a la deducción lógica e inevitable que se desprende de un estado de cosas, acerca del cual ha dicho el mismo conde de Xiquena, según lo que han repetido muchos periódicos: –Si la «grandeza de España» se puede lograr por ciertos medios y con ella la posesión vinculada del cargo de legislador, vale más suprimir las senadurías por derecho propio [...]
>
> Hecha trizas la dejó ayer el conde de Xiquena, con sus crudísimas revelaciones y con la tumultuosa muchedumbre de consecuencias que de ella nacen; pero aun en este holocausto a la claridad –nada común en la actual época del trampantojo y el tapujo–muestra don Joaquín Álvarez de Toledo su desinterés caballeresco, su franqueza a la antigua española, y su fidelidad al viejo lema: «*Prius mori quam foedari*».
>
> Para atacar el derecho a las senadurías por derecho propio, bástales a sus adversarios recoger el puñal que briosamente les arrojó ayer el conde de Xiquena desde los muros de Tarifa […] Pero y esta es la cuestión que interesa a todos, cualesquiera que sean sus ideas acerca de coronas, mantos y cetros, ¿es igualmente evidente e indispensable la necesidad del «privilegio personal y hereditario de legislar» de las senadurías por derecho propio, en un país regido por leyes liberales y democráticas, a título o a pretexto de representar a la Corona misma en la alta Cámara?
>
> Bastante representada en las Cortes está ya la Corona por sus prerrogativas, por el Gobierno de su confianza y por los partidos monárquicos…Y esto no lo digo yo: lo dicen monárquicos y aristócratas bien cabales en la muy monárquica y muy aristocrática, pero también muy liberal Inglaterra, en donde sin que nadie se alarme, sin que nadie se escandalice, sin que siquiera ocurran cosas como las que el conde de Xiquena ha tenido el valor de descubrir, se pide a diario en la prensa, en las reuniones públicas, y hasta en la Cámara popular, no ya la anulación de aquel privilegio, sino *la supresión de la misma Cámara de los Lores*.
>
> Si la vergonzosa gravedad del asunto, si las serias consecuencias que los partidos democráticos están obligados a sacar de él, si en tal colada no anduviera por medio el honor de gobernantes y funcionarios que son o han sido, y si la valerosa y severa actitud del conde de Xiquena, no fueran circunstancias que declaran inoportuno cierto género de cuchufletas, yo me atrevería a

decir–tan escasas y tristes son mis esperanzas–que el señor conde pudo haber empezado su tremenda oración con la conocida coplilla de *Sueños de Oro*:

Sus prometí un concierto,
y sus le tengo a dar,
aunque todo esto sea…
música celestial.

Este artículo entra en la categoría de los que podríamos llamar textos descriptivo-valorativos[33]. En primer lugar, el autor informa sobre una serie de acontecimientos ocurridos el día anterior en el parlamento acerca de la denuncia del conde de Xiquena sobre los títulos de nobleza obtenidos por medios fraudulentos. La información ofrecida es valorada y argumentada en relación con la importancia que este hecho tiene para las senadurías por derecho propio de las que disfrutan, como representantes de la monarquía, la aristocracia española. En este caso, Cavia elabora una argumentación de desarrollo lógico mediante la cual el artículo discurre en secuencias de afirmaciones que mantienen entre sí una relación causa-efecto perfectamente razonable.

El texto es especialmente interesante porque en él aparecen otras de las características propias del periodismo de Cavia. Por un lado, encontramos las citas en latín, que el autor manejó siempre con inmensa soltura y abundancia, junto a citas en francés e inglés, que son frecuentísimas en sus artículos: ya comenté más arriba el conocimiento de lenguas de Mariano de Cavia. Es este un rasgo de cosmopolitismo que se une al conocimiento de la vida política y social de otros países gracias a la consulta diaria de periódicos extranjeros que constituía, según comenta el propio autor, uno de sus primeros entretenimientos matutinos. Nuestro periodista nunca salió de España, por tanto sus conocimientos sobre las lenguas y la cultura de los países europeos provienen de sus lecturas de textos escritos y de la prensa exterior. En esta ocasión, es Inglaterra el país que le sirve de comparación en el tema de la existencia de unos privilegios senatoriales que el autor argumenta como innecesarios y cuya supresión «se pide a diario en la prensa inglesa», sin que ello sea motivo de escándalo, llegando incluso, como declara, a solicitarse la supresión de la Cámara de los Lores.

Por último, y tras el alarde de una elevada cultura cosmopolita, Cavia termina el artículo mostrando también su conocimiento de la cultura popular, otro rasgo que se repetirá a lo largo de su trayectoria periodística. Ahora

33. Teodoro León Gross (1996: 181) lo describe como aquel «discurso que presenta una cantidad variable de información sobre un referente noticioso (ya sea hecho, personaje u otro motivo) y que a partir de esa selección de información permite acometer una valoración de ese referente, siendo esta valoración el objetivo último del artículo».

se manifiesta en la cita de una coplilla que le sirve de afirmación final para mostrar su escepticismo sobre el hecho de lograr alguna solución en relación a cualquier desaguisado en la política española.

Estas son, en definitiva, las características temáticas, formales y argumentativas de la serie «Plato del día». Comienza siendo una miscelánea de temas variados y anecdóticos para terminar convirtiéndose en una crítica irónica de todo el sistema de la Restauración. Mediante analogías sorprendentes, diálogos fingidos, argumentos especulativos e ingeniosos, entrevistas inventadas, personajes-narradores y citas eruditas o populares, Cavia pone en solfa la labor de los políticos más importantes de la época, burlándose con ironía de la corrupción e ineptitud de los dos partidos turnantes. Conservadores y liberales son en esta serie nada más que las dos caras de una misma moneda cada vez más desprestigiada y la única que acabará circulando en un país que nuestro periodista consideraba arruinado a causa de una vida política y económica absolutamente inservible.

Por otro lado, la compleja y variada retórica argumentativa de los artículos y el uso de la ironía, el humor y la cultura para acentuar la crítica política y social nos permiten comprender mejor el proceso de evolución de la prosa periodística española hacia un modelo de concisión persuasiva, precisión en el vocablo y fluidez comunicativa que anuncia, a finales del siglo XIX, las nuevas formas del periodismo moderno.

«Bibliografía citada»

Álbum de españoles ilustres de principios del siglo XX, Madrid, Blanco y Negro, XXXIX, (1904).

ARAUJO-COSTA, Luis, *Hombres y cosas de la Puerta del Sol*, Madrid, Editora Nacional, 1952.

ARRARÁS, Joaquín, «Fernández Flórez: el periodista, el novelista y el hombre de humor», *Cuadernos de literatura*, III, 7, (1948), pp. 3-14.

BARK, Ernesto, *La Santa bohemia y otros artículos*, ed. Gonzalo Santoja, Madrid, Celeste ediciones. Biblioteca de la bohemia, 1999.

Boletín de la Real Academia Española, Madrid, III (1916).

CANSINOS-ASSÉNS, Rafael, *La novela de un literato. (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas), 1, (1882-1914)*, Madrid, Alianza, 1982.

CASARES, Julio, *Crítica efímera (divertimentos filológicos)*, Madrid, Calleja, 1918.

CASTÁN PALOMAR, Fernando, *Cavia, el polígrafo castizo*, Pamplona, Editorial Gómez, 1956.

CAVIA, Mariano de, *Cuentos de guerrilla*, Barcelona, Librería Española, 1897.

— «Responso pagano», *El Imparcial*, 10 de febrero de 1916.

— *Grageas*, Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, 1901a.
— «Libertad, libertad sacrosanta», *El Imparcial*, 18 de agosto de 1901b.
— *Chácharas*, prol. José Ortega Munilla, Madrid, Renacimiento, 1923.
— *Antología*, ed. Enrique Pardo Canalís, Zaragoza, Diputación, 1980.
— [1891], *Azotes y galeras*, ed. María Angulo Egea y M.ª del Rosario Leal Bonmati, Asociación de la prensa de Aragón, 2008a.
— *Platos del día*, Madrid, Hemeroteca Municipal, 2008b.

CELMA VALERO, Pilar, *Literatura y periodismo en las Revistas de fin de siglo. Estudio e índices (1888-1907)*, Barcelona, Júcar, 1991.

DARÍO, Rubén, «Mariano de Cavia», *Obras completas*, Tomo I, Crítica y ensayo, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, pp. 598-606.

FACI BALLABRIGA, Mariano A., *Mariano de Cávia y Lac, periodista zaragozano*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Diputación Provincial, 2010.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, «Mariano de Cavia», *ABC*, 11 de abril de 1958.

GUILLÉN SALAYA, Francisco, *Los que nacimos con el siglo. Biografía de una juventud*, Madrid, Colenda, 1953.

LACADENA BRUALLA, Ramón, *En el primer centenario del nacimiento de Mariano de Cavia y Lac*, Zaragoza, Librería General, 1955.

LARKIN GALIÑANES, Cristina y J. Figueroa-Dorrego, «El concepto de humor en escritores ingleses del siglo XIX y escritores gallegos del XX», *Babel AFIAL*, número extraordinario (2002), pp. 171-194; <http://webs.uvigo.es/angelestome/concepto_humor.pdf> [consulta: 30 marzo 2014].

LEÓN GROSS, Teodoro, *El artículo de opinión*, Barcelona, Ariel, 1996.

PAGEARD, Robert, «Mariano de Cavia y la calle de los hermanos Bécquer», *El Gnomo*, 6 (1997), pp. 299-300.

PALOMERO, Antonio, *Trabajos forzados*, pról. Mariano de Cavia, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1898.

PHILLIPS, Allen W., *En torno a la bohemia madrileña. 1890-1925. Testimonios, personajes y obras*, Madrid, Celeste ediciones. Biblioteca de la bohemia, 1999.

RUIZ CONTRERAS, Luis, *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, Aguilar, 1961.

SASSONE, Felipe, *La rueda de mi fortuna (memorias)*, Madrid, Aguilar, 1958.

UMBRAL, Francisco, *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Planeta, 1994.

UNAMUNO, Miguel: «Una vida pública ejemplar», *El Liberal*, 21 de julio de 1920, p. 1 / *El Sol*, 22 de julio 1920, p. 2.

Fecha de recepción: 08/04/2014
Fecha de aceptación: 01/09/2014

LA CRÍTICA LITERARIA EN LAS REVISTAS DEL FIN DE SIGLO COMO FUENTE HISTORIOGRÁFICA

María Pilar Celma Valero
pilar@fyl.uva.es
Universidad de Valladolid

Resumen

Se hace un repaso de la crítica literaria inserta en las revistas del Fin de siglo, que adquiere una importancia inusitada en el momento, así como de las distintas modalidades críticas, para valorar su potencial utilización como fuente historiográfica en la reconstrucción de este controvertido periodo de la literatura hispánica. Los artículos de crítica objetiva resultan más útiles para apreciar la recepción de autores y obras. Los artículos de crítica subjetiva, impresionista, permiten conocer la concepción estética tanto del autor reseñado como del crítico.

Palabras clave: *crítica, revistas literarias, fuente, historiografía, crítica impresionista, crítica satírica, crítica objetiva.*

Abstract

An overview of literary criticism inserted into magazines Fin de siglo, which is unusually important when done as well as reviews of different modalities to evaluate their potential use as historiographical sources in the reconstruction of this controversial period Hispanic literature. Items objectively review most useful to appreciate the reception of authors and works. Items subjective, impressionistic, reviewed provide insight into the design aesthetics of both the author outlined as critical.

Keywords: criticism, literary magazines, source, historiography, impressionistic criticism, satirical criticism, objective criticism.

Anales, 26, 2014, pp. 109-126
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.04

Pido disculpas porque voy a empezar este artículo utilizando la primera persona, con el objetivo final de demostrar, una vez más, la *riqueza inagotada* (Ribbans, 1958) de las revistas del Modernismo, como fuente historiográfica, para la reconstrucción del periodo que comprende los años en torno al cambio del siglo XIX al XX. Tengo una razón que aduzco como *captatio benevolentiae* y que espero justifique este excesivo personalismo: el día 11 de mayo de 2014 se cumplieron veinticinco años de la lectura de mi tesis doctoral en la Universidad de Salamanca. Estos años trascurridos no han hecho sino ratificar el acierto en la elección del tema, por lo que mi primer tributo de gratitud ha de ser hacia mi director de tesis, Manuel María Pérez López, y hacia el admirado y muy querido maestro Ricardo Gullón, que me sugirió el tema de las revistas literarias del Modernismo como vía para la reconstrucción de la realidad literaria de ese momento. Su libro *El Modernismo visto por los modernistas* fue una revelación para mí y un modelo que me guió siempre.

Mi tesis doctoral se titulaba «Aproximación al fin de siglo español a partir de la prosa crítica y de reflexión estética». En ella, primero acotaba y describía el material historiográfico que iba a utilizar como fuente (las más importantes revistas literarias entre 1888 y 1907) y después realizaba una reconstrucción de la época a partir de los materiales críticos obtenidos en el rastreo de dichas revistas. De mi tesis doctoral derivaron tres publicaciones: la monografía titulada *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del Fin de siglo)* (1989a); una antología de textos titulada *La crítica de actualidad en el Fin de siglo* (1989b); y, dos años después, el libro *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de siglo. Estudio e índices* (1991a).

Fue este último un libro bien acogido por la crítica, ya que se consideró sumamente útil para futuras investigaciones. Se trataba del estudio de veinte revistas, publicadas entre 1888 y 1907 y del índice del contenido de todas ellas: en total recoge 30.651 entradas; más un índice onomástico. A finales de los 80, cuando yo estaba confeccionando esos índices, la informática estaba mucho menos desarrollada que hoy en día. Así que, aunque naturalmente pude disponer de ordenador, el proceso de elaboración de los índices fue «artesanal». Es decir, por medio de fichas individuales para cada artículo y elaborando el listado completo entrada por entrada, numeradas consecutivamente hasta alcanzar las 30.651. Sí pude disponer de un programa para poder hacer de manera casi automática el índice onomástico, que recoge a todos los autores de los artículos, con la referencia del orden numérico de sus correspondientes entradas.

En estos veinticinco años la situación ha cambiado mucho. Actualmente hay ya muchas bibliotecas y hemerotecas que ofrecen sus fondos

digitalizados (por supuesto, no todos sus fondos). En el caso de España, la institución más importante es, obviamente, la Biblioteca Nacional, que ha digitalizado ya un gran número de periódicos y revistas. (http://hemeroteca digital.bne.es). También ofrecen importantes fondos digitalizados la Biblioteca virtual de Prensa Histórica (http://prensahistorica.mcu.es), la de la Hemeroteca Municipal de Madrid (http://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Ayuntamiento/Cultura-y-Ocio/Hemeroteca-Municipal-de-Madrid?vgnextfmt=default&vgnextoid=b8c9ba1b6bd7d010VgnVCM1000000b205a0aRCRD&vgnextchannel=0c369e242ab26010VgnVCM100000dc0ca8c0RCRD&idCapitulo=5417693) o la Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid (http://www.bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion). Sin embargo, aunque algunas de las revistas del Modernismo han sido digitalizadas (*Helios, Juventud, Electra, La España moderna*…), puede afirmarse que la simple digitalización no garantiza el aprovechamiento de las revistas por los estudiosos. Pongo como ejemplo el caso de la más importante revista del Modernismo, *Helios*, que se encuentra en la Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid, pero que sólo ofrece la fotografía de cada una de sus páginas. Es cierto que evita al estudioso tener que desplazarse, pero poco más le ayuda. Cuando sólo se estudia una revista, le edición facsímil puede ser suficiente, pero si se estudia a un autor, o un tema concreto, y se quiere buscar en el fondo hemerográfico general de la época, las digitalizaciones actuales no ayudan demasiado. Si analizamos el procedimiento de búsqueda, por ejemplo, en la Hemeroteca digital de la BN, vemos que no satisface todas las necesidades de los estudiosos, pues la búsqueda es sólo por palabras y, por tanto, no es útil para buscar por temas y, por supuesto, no contempla la posibilidad de búsqueda de imágenes. Si se busca un autor, al no separar por campos, puede dar miles de resultados, con lo que en la práctica resulta muy poco útil. Por ejemplo, si un estudioso busca artículos de la época para estudiar la recepción de un autor como Unamuno e introduce esta palabra en el buscador, le saldrán unas 50.000 entradas, sin ninguna clasificación ni guía.

En mi opinión, la edición digital tiene que ofrecer mucho más. Si se necesita un artículo, debería poderse cortar y exportar y, además, en OCR, de forma que pueda manipularse. Si se está trabajando en un solo autor, buscar con rapidez todos los artículos que él publicó en una o varias revistas. Si se está trabajando sobre la recepción de un autor u obra concretos, poder buscar las reseñas que se escribieron. Así pues, hemos avanzado mucho, pero hay que avanzar más y sacar el máximo partido a las posibilidades que hoy ofrecen las TIC: no basta la digitalización, es necesaria una gran base de datos en la que

se pueda acotar el campo de búsqueda y se puedan, además, hacer búsquedas combinadas por varios campos. Insisto: la aportación de las nuevas tecnologías no puede ser solo la digitalización (y que veamos en una pantalla lo que antes veíamos al natural en una hemeroteca). Han de servir como instrumento para facilitar la investigación y esto solo puede conseguirse mediante potentes bases de datos.

Por otra parte, tampoco es ya necesario insistir en la importancia de las revistas como fuente historiográfica. Dos revistas de las que yo trabajé han sido objeto de tesis doctorales: *Renacimiento*, por Inmaculada Rodríguez Moranta (2012), y *Vida Nueva*, por José Bernardo San Juan. Además, se han realizado dos Congresos Internacionales, el primero en Lugo, en 2008, coordinado por Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer (2009); y otro, en Augsburgo, en junio de 2013, coordinado por Hanno Ehrlicher. Por último, este número especial de *Anales de Literatura Española* dedicado a «Revistas literarias españolas e hispanoamericanas (1869-1914)», demuestra la oportunidad de esta nueva convocatoria en torno a ellas y la fecundidad de los estudios derivados del análisis de los contenidos de dichas publicaciones.

Cierro ya este repaso a la situación del estudio de las revistas desde mi propia experiencia, manifestando que no puedo afirmar que mis estudios hayan contribuido a mejorar la situación inicial, pero sí que personalmente me han resultado muy gratificantes y que han llenado mi vida profesional durante más de veinticinco años.

Aunque la crítica literaria ha acompañado al periodismo desde su mismo origen en el siglo XVIII y se fue desarrollando con importancia creciente a lo largo del siglo XIX, el auge de la misma que se produce en torno al cambio de siglo no tiene precedentes ni casi consecuentes: apenas hay libro que se publique cuya aparición no sea reseñada en las revistas literarias del momento. Y puede afirmarse que casi todos los escritores abordan en algún momento la crítica literaria de obras ajenas: Valera, Clarín, Unamuno, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Azorín, Martínez Sierra…

Son muchas las revistas que tienen secciones fijas dedicadas a la crítica literaria: *La Ilustración española y americana*, además de múltiples artículos sueltos, tiene una sección fija de crítica teatral –aunque con diversos títulos–; los primeros años está a cargo de Manuel Cañete; después de Mariano de Cavia (finales 1891-92) y, luego, de Eduardo Bustillo, desde los últimos números de 1892.

En *Madrid Cómico* publicó Clarín sus «Paliques» desde los que, como Ribbans afirma, «semana tras semana, imponía sus severas normas, no libres de pedantería, sobre los jóvenes que iban surgiendo: les exigía sobre todo

casticismo, estudio, humildad, y sus fallos tenían un tono categórico y definitivo» (1958: 31). Habituales fueron también los «*Baturrillos*», de Fray Candil. En la tercera etapa de *Madrid Cómico*, marcada por cierto aperturismo ideológico y, sobre todo estético, se abrieron secciones que pretendían dar a conocer la nueva literatura, tales como «Los poetas jóvenes»; «Libros recibidos», por J.M.R.; «Libros nuevos», por Gregorio Martínez Sierra; o «Vida Literaria», por Bernardo G. de Candamo.

La España Moderna tuvo primero la sección «Impresiones literarias», a cargo de Francisco Villegas (1891-1894), reemplazada luego por «Crónica literaria» de Eduardo Gómez de Baquero –a partir del número 76 de1895–; grande es la importancia de esta sección puesto que su autor, con objetivismo y desinterés poco habitual en la crítica de la época, repasa todo el panorama literario español del fin de siglo: desde los autores más viejos a los más jóvenes, en los más variados géneros y tendencias. A él me referiré luego como ejemplo de la fecundidad, rigor y acierto de este tipo de crítica.

En *Revista nueva* (1899) hay una sección titulada «Libros y folletos» a cargo de diversos autores (Henry D. Davray, Baroja, Enrique Corrales, Bernardo G. de Candamo y Julio Poveda). Posteriormente el título es «Libros nuevos» y firman las reseñas L. Ruiz Martín, Luis de Lara, Julio Poveda, E. Alonso y Orera, U. González Serrano, Bernardo G. de Candamo; incluso Unamuno llega a participar en esta sección, en el n.º 15 de la revista, comentando *Redenta*, de Timoteo Orbe. En algunos números aparece como sección específica «Lecturas americanas».

En las revistas creadas por la nueva generación de escritores, *Helios* (1903), *Alma española* (1904) y *Renacimiento* (1907), tampoco podía faltar la crítica literaria, que pretendía dar a conocer las nuevas voces. En la primera, «Los libros» quiere presentar las publicaciones recientes tanto de autores españoles, como de hispanoamericanos y europeos. Son sus autores Juan Ramón, Martínez Sierra, Pérez de Ayala, Ruiz Castillo, etc. En *Alma española* hay una sección llamada «La farándula» que, a cargo de Martínez Ruiz, está dedicada a comentarios literarios, especialmente de teatro, sustituida luego por «Los libros», firmada también por Martínez Ruiz. En *Renacimiento*, se publica la sección «Los libros», dedicada a dar cuenta de las publicaciones recientes, con breves comentarios críticos, a cargo de distintos autores: Martínez Sierra, José Francés, Miguel A. Rodenas, Luis Trigueros, etc.

En *La Lectura* se incluyen unas «Notas bibliográficas», a cargo casi siempre de escritores, que enjuician a otros escritores. Así, por ejemplo, Unamuno juzga *España contemporánea*, de Rubén Darío; Gregorio Martínez Sierra se ocupa de Salvador Rueda; Jacinto Benavente enjuicia a Martínez Sierra;

y Juan Valera se enfrenta a una novela de José Nogales. En *Electra*, Ramiro de Maeztu se encarga de «Los libros y los hombres». En *La República de las Letras*, se atiende a «La vida literaria». *Nuestro Tiempo* tiene una «Revista bibliográfica»… Incluso en periódicos, como *El Globo* o el *Heraldo de Madrid*, son frecuentes breves reseñas o presentaciones de escritores.

En suma, la literatura del día tuvo un magnífico cauce de difusión en el amplio espacio dedicado por la prensa periódica a la crítica literaria. Y la buena recepción que los artículos críticos debían de obtener se demuestra en el hecho de que se publicaron diversas recopilaciones en forma de libro: así, por ejemplo, Emilio Bobadilla, Fray Candil, publicó *Escaramuzas* (1888), *Capirotazos* (1890), *Triquitraques* (1892), *La vida intelectual I. Batiburrillo* (1895), *Grafómanos de América* (1902), *Al través de mis nervios* (1884) y *Muecas* (1908); Antonio de Valbuena, *Ripios académicos* (1890), *Ripios vulgares* (1891), *Ripios ultramarinos* (1893), *Des-trozos literarios* (1899); Eduardo Gómez de Baquero, *Letras e ideas* (1905); Gregorio Martínez Sierra, *Motivos* (1905)…; Andrés González Blanco, tres series de *Los contemporáneos* (1907, 1910 y 1911); Clarín, *Folletos literarios* (1886-89), *Mezclilla* (1888), *Palique* (1893) y *Solos de Clarín* (1890-1898); etc.

Sin embargo, no todos los artículos críticos tienen el mismo valor como fuente historiográfica para reconstruir el panorama literario del Fin de siglo, sino que depende en gran medida del enfoque crítico que predomine. Lo primero que hay que señalar es que la crítica académica apenas se ocupó de la literatura coetánea, en todo caso de figuras ya consagradas; así, Menéndez Pelayo dedicó algunas páginas a Pereda, Galdós, Valera, Campoamor, Núñez de Arce, pero prácticamente ninguna atención a los jóvenes que empezaban a despuntar.

Dentro de la crítica de actualidad, publicada en la prensa, hay que considerar dos grandes bloques de modalidades críticas, según el enfoque predominante: la crítica objetiva y la crítica subjetiva. He dicho enfoque predominante, porque los límites entre una y otra no siempre son nítidos y la adscripción a una modalidad no siempre es excluyente: Clarín, por ejemplo, analiza determinados componentes de una obra con objetividad y los aduce como base para el juicio derivado, con lo que habría que adscribirlo a la crítica objetiva; pero, a la vez, él sabe que, a la hora de enjuiciar una obra, influye necesariamente el *gusto* personal. Clarín tiene un ideal de belleza y la valoración de una obra dependerá de su adecuación a aquél. A los que le acusan de parcialismo y de afán de imponerse, les contesta que en efecto su misión consiste en «querer imponer racionalmente lo que se tiene por verdadero» (1890: 197). En esta afirmación se resume su concepción de la crítica: la argumentación,

en la que se apoyará el juicio final, debe estar basada en la razón, en la objetividad, pero ni la belleza ni la verdad son valores absolutos, incuestionables, sino que tienen un alto grado de subjetividad. No obstante, este margen de subjetividad dista mucho de la modalidad crítica que podemos denominar crítica subjetiva, de carácter impresionista, que va a ser la más característica del Modernismo: en ella, el crítico es casi siempre un escritor que utiliza la obra de otro escritor para, a partir de las sugerencias que ésta le brinda, hacer una valoración de la misma y, en ocasiones, una recreación literaria de temas, ambientes o cualquier otro componente de la obra original; o, simplemente, la utiliza como punto de partida para hacer una reflexión estética de carácter general.

Es obvio que la crítica subjetiva tiene un gran valor para el estudioso actual, porque ofrece de manera explícita y de primera mano la concepción estética de crítico y criticado, pero no permite conocer la recepción general de una obra. Son los artículos que plantean un enfoque objetivo los que pueden resultar más útiles a la hora de ayudar al estudioso actual en la reconstrucción historiográfica. Estudiar la recepción crítica permite contemplar los gustos estéticos de lectores y críticos y nos revela a menudo cuán diferente era la apreciación que merecieron obras y autores en su momento respecto a la consideración actual. Puede ocurrir que escritores que tuvieron un gran éxito de público (como Felipe Trigo) o merecieron un aplauso casi unánime por parte de la crítica (como Vicente Medina) gocen hoy de una consideración muy limitada y apenas sean conocidos fuera del marco académico o, en el segundo caso, fuera de la región murciana.

Dentro de la crítica objetiva se pueden establecer diversas maneras de ejercitarla. En primer lugar, tuvo mucho éxito la crítica satírica. Hubo revistas (*Gedeón*, *Madrid Cómico*, *Gente vieja*…) que acogieron con regocijo este tipo de crítica y dispararon sus dardos tanto hacia autores que gozaban de consideración general como hacia los jóvenes modernistas. Éstos fueron diana favorita de la crítica satírica. Puede afirmarse que los movimientos idealistas son más susceptibles de ser satirizados que aquellos otros más apegados a la realidad. Lo diferente sorprende al público medio, le resulta hilarante; le escandaliza, incluso. Recordemos la genial sátira de los románticos hecha por Mesonero Romanos. Al fondo idealista, el Modernismo añadía la marginalidad de la vida bohemia y un gusto por un lenguaje específicamente poético: en suma, los modernistas, por su aspecto (Valle-Inclán con sus largas barbas y melenas, Azorín con su paraguas rojo …), por su vida bohemia (Alejandro Sawa…., los Machado y Gómez Carrillo en París…), su anarquismo literario, su culto a la belleza, su léxico específico (marcado por el decadentismo, el

exotismo, el simbolismo, el impresionismo…), se convertían en un potente reclamo para burlas y parodias.

Sin duda la figura cumbre de la crítica satírica es Antonio de Valbuena, que firmó también con los seudónimos de Venancio González y Miguel de Escalada. Publicó artículos en varios periódicos y revistas: *El Imparcial*, *Heraldo de Madrid*, *La Época*, *La Correspondencia de España*, *Madrid Cómico*… Su crítica es bastante superficial y se concentra en ridiculizar distintos aspectos personales (incluye a veces aspectos de ideología y de orientación política) y literarios, muy especialmente fallos formales: ripios, errores gramaticales, uso inapropiado de léxico… En estos fallos, se fundamenta el juicio crítico: una obra no puede ser buena si no está bien escrita. Los dardos envenenados de Antonio de Valbuena se dirigen a menudo a escritores que gozaban de un aprecio bastante generalizado. Pongo como ejemplo esta acérrima crítica:

> Dice Doña Emilia Pardo Bazán, en una *Página suelta*, que ni es suelta ni página, sino embutido de tres columnas muy apretado:
> «El destacamento había marchado toda la mañana…»
> Marchar propiamente es partir; de manera que ya no está del todo bien eso de que había marchado toda la mañana. Pero no hay que detenerse tan pronto. Sigamos la marcha literaria de Doña Emilia:
> «El destacamento había marchado toda la mañana y después de un alto, fue preciso seguir la caminata emprendida para acampar, ya anochecido, como Dios dispusiese…»
> ¡Ah! ¿Con que como Dios dispusiese? ¿Es decir que todavía no habían acampado?... Y, entonces, ¿cómo dice Doña Emilia que al acampar estaba ya anochecido? Hubiera dicho «para acampar al anochecer» o «cuando añocheciera» o «cuando hubiera anochecido», y hubiera resultado la construcción más natural y no la [sic] hubieran hecho falta tantas comas. (Valbuena, 1897: s.p.).

La actitud de superioridad y el tono despectivo que preside este tipo de crítica, junto a la superficialidad de análisis, desvelan su falta de rigor e imparcialidad, lo que hace que tenga poco valor para el estudioso actual.

Sin llegar a los extremos de la crítica satírica, sobre todo por no centrarse sólo en aspecto formales, pero compartiendo con ella la actitud de superioridad del crítico y, en consecuencia, la intención de desprestigio del autor reseñado, se encuentra un tipo de crítica que podemos llamar «judicial». Para poder «juzgar» una obra y aportar «pruebas» que faciliten el veredicto final, se necesita que existan unas «leyes» en las que sustentar dicho dictamen. Es decir, este tipo de crítica requiere el convencimiento de que existen unos valores absolutos (verdad, belleza, bondad) a los que debe adecuarse toda obra de creación. Estos críticos pueden analizar aspectos de contenido, relacionados con la verdad o la moral, y aspectos formales, relacionados con el ideal de

belleza. Es fácil deducir de esta caracterización dos cuestiones: primera, que es un tipo de crítica no acorde con la ideología y la estética de la generación que empieza a publicar en torno al cambio de siglo, puesto que ésta no admite esos ideales, sino que, por principio, cuestiona todo valor absoluto[1]; por tanto, los escritores modernistas, cuando afronten la labor crítica valorarán una obra, pero desde perspectivas muy diferentes, sabiendo que el juicio siempre es subjetivo. Segundo, que los modernistas sirvieron también de diana favorita para este tipo de crítica, no sólo por cuestiones formales (como ocurría con la crítica satírica), sino sobre todo por aspectos de contenido. En el aspecto formal se tienen en cuenta cuestiones de métrica, de usos lingüísticos, de impropiedad en la utilización de léxico, etc.; unas veces se esgrimen como prueba la inadecuación a las normas gramaticales, retóricas, métricas…; otras veces, el único criterio es el «buen gusto», como decía Clarín. Respecto al contenido, se analizan cuestiones como los ideales patrióticos, la moralidad, el respeto a la tradición, distintas virtudes (o el ataque a ellas), etc.

De la misma manera que este tipo de crítica se basa en la existencia de unos valores absolutos e incuestionables, se apoya en el convencimiento de la función didáctica de la literatura: toda obra debe, antes que procurar un placer estético, enseñar. La literatura ha de ser siempre educadora. Como antes, esta actitud dogmática y moralizadora se presenta sumamente distante de los ideales modernistas.

El principal representante de este tipo de crítica fue Clarín, que encontró en la crítica de actualidad un complemento económico, nada despreciable[2], a su dedicación docente. Aunque utilizó algún otro seudónimo, fue por el de Clarín, adoptado cuando colaboraba en el periódico *El solfeo*, por el que fue más conocido. Colaboró en muchos periódicos y revistas, como *El Imparcial*, *Madrid Cómico*, *La vida literaria*… Su amplia producción como crítico fue recopilada en varios libros: *Sermón perdido* (1885), *Folletos literarios* (1886-89), *Ensayos y revistas* (1888-92) y *Solos, de «Clarín»* (1890-98). Hay que recordar que en su época obtuvo mayor fama como crítico que como narrador y que fue «el crítico más criticado», por su rigor y por su mordacidad a menudo

1. Recuérdese la proclamación del relativismo que hace Azorín en «Somos iconoclastas»: «Pero el curso del tiempo es fatal e inexorable. La vida se engendra de la muerte; no podría haber formas nuevas si las antiguas no perecieran. Y después, debemos pensar que toda labor de crítica, aun injusta, aun violenta, es preparatoria de nuevos estados que sin la crítica no existirían. Y luego hemos de convenir que no hay nada definitivo e inmutable en las cosas humanas. Lo absoluto no existe» (1904: 15-16).
2. Así lo pone en evidencia un anónimo autor, en *Revista Nueva*, que lo acusa de ser un pesetero (1899: 120-21).

innecesaria e hiriente[3]. Pero la verdad es que sus críticas tienen gracejo y es un buen lector que pone en evidencia elementos que a otros les podían pasar desapercibidos. Le falla la actitud rigurosa, paternalista y, a menudo, satírica.

La crítica de Clarín ha sido suficientemente estudiada (Beser, Martínez Cachero, Ribbans), por lo que no me voy a detener en su análisis. Quiero, no obstante, poner en evidencia su parcialidad, que queda en entredicho cuando se compara la actitud benevolente e incluso elogiosa hacia los autores del *Madrid Cómico* (Juan Pérez Zúñiga, Sinesio Delgado, Vital Aza…) con la inclemencia que muestra hacia otros, como Emilia Pardo Bazán o Salvador Rueda. Veamos dos ejemplos: en su crítica a Miguel Ramos Carrión, dramaturgo de cierto éxito en su momento y colaborador de *Madrid Cómico*, Clarín reconoce algunos defectos menores, pero se los perdona por su falta de pretensiones y por sus asumidas limitaciones. Elogia su ingenio, su fecundidad y su modestia. Y, frente al de los *ídolos* que defienden *nuevos moldes*, le augura un éxito continuado (Clarín, 1893a: 3).

Muy distinto es el artículo dedicado a Salvador Rueda (Clarín, 1893b: 3). El tono de superioridad propio de la crítica judicial se trasparenta desde el principio. Clarín adopta siempre una actitud paternalista y se permite echar «una de cal y otra de arena». Comienza ubicando a Rueda dentro de la *nueva literatura* (aunque en realidad pertenecen a la misma generación, pues Rueda sólo es cinco años menor que Clarín), hacia la que claramente se muestra contrario: «Salvador Rueda es de los pocos literatos jóvenes que será una lástima que se echen a perder en esta anarquía mansa de nuestras letras, donde en rigor no hay letras, pero sí hay anarquía» (Clarín, 1893b: 3). Aprovecha para denunciar los *alardes reformistas* de esos «muchachos», tema que va a ocupar gran parte del artículo. Alternando reproches y mesurados elogios hacia Rueda, declara lo que no le perdona: el «haberse metido a profeta de su modo de entender la poesía». El reproche va dirigido a Rueda y, con él, a todos los representantes de la *nueva literatura*, caracterizada por esa misma tendencia a reflexionar sobre el hecho poético[4], a veces en busca de nuevos cauces, a veces como simple declaración de principios.

3. Entre las críticas más duras que cosechó caben citarse las de F. Navarro Ledesma, uno de los responsables del periódico satírico *Gedeón*, que le dedicó una serie de cinco artículos titulados «Batir de alas» (1897), en los que le ataca como persona, como escritor y, sobre todo, como crítico.
4. Estamos aún en 1893. A principios de siglo abundan los artículos de reflexión sobre el hecho literario: Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Martínez Sierra, Benavente, Manuel Machado... plasman sus reflexiones estéticas en artículos específicos o aprovechan para insertarlas en artículos de crítica literaria. La revista *Helios* ofrece un buen muestrario de este tipo de reflexiones metaliterarias.

La incipiente labor crítica de Rueda, favorable a Rubén Darío, le da pie a Clarín para explayarse en un juicio contra el poeta modernista, en el que utiliza sus recursos más belicosos. Comienza con un insulto directo a los «poetas americanos, como Rubén Darío, que no son más que sinsontes vestidos con plumaje pseudo-parisién» (Clarín, 1893b: 3), y sigue en la línea de la crítica satírica, ironizando y parodiando verso a verso un soneto de Darío.

En este texto pueden leerse, en boca de Clarín y en la temprana fecha de 1894, los reproches que luego se convertirán en tópicos en la crítica antimodernista: «la falta de respeto a la tradición artística y a la autoridad estética», el «mal gusto», el *afrancesamiento* y «el prurito reformista». Termina Clarín poniendo de manifiesto que, en realidad, su crítica y su preocupación por los extravíos de Rueda delatan la lectura atenta que él ha hecho de toda su obra y, por tanto, el reconocimiento implícito de su ingenio. El tono paternalista vuelve a imponerse, suavizando la crítica precedente. Aunque Clarín había subtitulado su artículo sobre Rueda «Fragmentos de una semblanza», resulta difícil recomponer la semblanza de Rueda, no sólo por el fragmentarismo, sino sobre todo por las excesivas digresiones que nos alejan del verdadero protagonista. No queda muy bien parado un escritor que ha sido retratado como persona fácilmente influenciable, crítico parcial, poeta poco sincero («es colorista y se entusiasma con Andalucía porque se lo ha propuesto») y escritor dominado por el prurito reformista.

Tras comparar estos dos artículos críticos escritos por Clarín, puede comprobarse que la objetividad del crítico queda condicionada por el grado de simpatía que le inspire el retratado. Despiertan en él este sentimiento los autores humildes, trabajadores honestos y deseosos de dar al gran público lo que éste le pide. Si algo no soporta Clarín es la actitud pretenciosa. Por eso a Rueda no le perdona que se dé aires de *moderno*, que se ponga a teorizar sobre el arte y que defienda a los que tienen como objetivo hacer un «arte original y superior».

Respecto a la literatura modernista, Clarín se mostró absolutamente contrario a ella, aunque su temprana muerte en 1901 le impidió conocer las grandes obras modernistas que se publican a partir de 1902. El reproche más frecuente que hace a los jóvenes es su falta de respeto a la tradición española y su dependencia de la moda francesa. Como hemos visto, se refiere a «ciertos poetas americanos como Rubén Darío, que no son más que sinsontes vestidos con plumaje pseudo parisién» (1893b). El mismo reproche de afrancesamiento le dirige a Valle-Inclán (1897b). También censura el sensualismo descarado de la joven literatura, sensualismo que para él raya la inmoralidad. Pero cuando sus críticas van dirigidas a autores concretos, sus ataques se matizan y

adopta un tono condescendiente y paternalista, al considerar los excesos como una especie de *sarampión juvenil* que pasará con la edad. Lo más frecuente es que Clarín en sus críticas, convertido en consejero, se otorgue a sí mismo la misión de señalar a los jóvenes la dirección correcta por la que deben avanzar. Esto puede comprobarse en el matizado elogio que hace a las *Odas* de Eduardo Marquina (1900) y en su crítica a Martínez Ruiz (1897a), del que dice:

> Martínez Ruiz es un anarquista literario; sus doctrinas son terribles; pero él es un mozo listo, listo de veras. Entre las pocas cosas que respeta está el castellano: escribe con corrección y facilidad [...] También está mal este joven despierto y muy ilustrado con la familia, según es, y con el cristianismo, etc., etc. [...] Pero no me asustan estas ideas. He visto el retrato de Martínez Ruiz; es casi un niño. [...] Pasará el sarampión que acaso es salud y quedará un escritor original, independiente... (1897a: 190).

La compleja relación entre Clarín y Azorín ha sido estudiada por Martínez Cachero (1953).

Una tercera modalidad crítica, dentro de la que plantea un enfoque objetivo, es la que podemos llamar crítica interpretativa: tiene cómo objeto orientar al gran público entre la gran cantidad de libros que se publican para que pueda elegir sus lecturas. Trata de explicar el sentido de una obra, su tema, sus valores explícitos e implícitos, para facilitar su comprensión, su aprecio y el goce estético derivado de la lectura. No suele descender a aspectos formales concretos, salvo que sean muy significativos, pero sí tiene en cuenta el estilo propio del autor. Además de analizar aspectos temáticos y estilísticos, el crítico puede auxiliarse de otros datos extrínsecos, como la biografía o la personalidad del autor, siempre en relación a la obra concreta y con el fin de facilitar su comprensión. Hay también una voluntad taxonómica, en el sentido de que se trata de clasificar una obra dentro de una tendencia y trazar un panorama literario del momento.

El enfoque de este tipo de crítica es objetivo, pero el crítico abandona toda actitud dogmática; no se siente un censor, sino un lector privilegiado, que quiere orientar a otros menos avispados. Tampoco emite juicios categóricos; sus valoraciones suelen ser matizadas y las críticas constructivas.

Muchos autores podrían incluirse dentro de esta tendencia, pero sin duda la figura clave es Eduardo Gómez de Baquero (firmó también con el seudónimo de *Andrenio*), que colaboró en *La España Moderna*, *Los Lunes de El Imparcial*, *La Época*, *Nuevo Mundo*… Fue un autor muy leído y gozó de respeto y admiración bastante generalizados. Sus críticas a los escritores modernistas muestran su buen criterio y su frecuente acierto en la valoración realizada pues, en general, sus máximos elogios se orientaron a los autores que luego la crítica reconoció unánimemente. Las reseñas de Gómez de Baquero pueden

ser hoy un magnífico corpus textual en la revisión del canon finisecular. Cito como ejemplo de su buen hacer crítico y de su imparcialidad una de sus «Crónicas literarias», en *La España Moderna*, subtitulada «De la poesía lírica.– Poetas modernistas y no modernistas.– *Alma*, por D. Manuel Machado.– *El alto de los bohemios*, por D. Francisco Villaespesa.-*Ninfeas* y *Almas de violeta*, por D. Juan R. Jiménez [...]» (Gómez de Baquero, 1902). En ella, primero aborda la caracterización de la poesía modernista, en general, para pasar después a analizar las obras que figuran en el subtítulo. Gómez de Baquero pide primero prudencia a la hora de juzgar a la denostada corriente y pide paciencia, pues se necesita cierta perspectiva temporal para juzgar a un autor. Reconoce como primera característica de los modernistas su «afición a la originalidad», que puede derivar en extravagancia, que es la que les procura las burlas de lectores y críticos. Pero Gómez de Baquero reconoce que esta tendencia «tiene aspiraciones estéticas que merecen otra consideración que las burlas del ridículo» (1902: 169). Considera también que es difícil definir el Modernismo, pues «las escuelas modernas suelen ser poco dogmáticas y con frecuencia encierran elementos contradictorios» (1902: 169). Y se atreve a dar dos características generales de la poesía modernista: la renovación formal y el intento de «remozar el fondo psicológico de la poesía» pues «las variaciones históricas de los sentimientos e ideas permiten que en cada época pueda el poeta encontrar acentos nuevos para cantar cosas en esencia eternas» (1902: 169). La imparcialidad de Gómez de Baquero se ve cuando comenta los distintos derroteros por los que puede transcurrir ese remozamiento de los sentimientos eternos:

> No deja de ser resbaladizo este terreno de la nueva *psiquis* y es muy explicable que algunos de los modernistas se deslicen en sus *psicologicismos*, dando por refinamientos espirituales solemnes boberías, empeñándose en idealizar lo feo y repugnante o cayendo en tal vaguedad que apenas se les entiende. Sin embargo en la poesía hay que admitir cierta vaguedad. Su asunto principal es el sentimiento, y como las raíces del sentimiento penetran en la parte inconsciente de nuestro ser, siempre hay en él algo de vago e inefable. (1902: 169-170).

Después de la caracterización general, Gómez de Baquero aborda la crítica de varios libros poéticos recién publicados. Puede servir la referida a *El alto de los bohemios* de Francisco Villaespesa para ver el buen criterio, la fundamentación de la valoración que hace y su imparcialidad: «Hay delicadeza de sentimiento, notas de suave y melancólica ternura y felices imágenes en estas composiciones. Sus principales defectos son la exageración y la extravagancia» (1902: 174); y, después de comentar algunos poemas, concluye: «El Sr. Villaespesa es un poeta que tiene personalidad. Algunas de sus composiciones

llevan cierto sello patricio que las hace muy agradables y en todas huye de la vulgaridad. Cuando corrija algunas exageraciones y se acostumbre a limar un poco los versos, sus composiciones serán mucho más bellas» (1902: 175).

También Emilia Pardo Bazán puede enmarcarse dentro de esta tendencia, de crítica objetiva interpretativa. Al margen de sus controvertidos artículos sobre el Naturalismo, estuvo muy atenta a la nueva literatura y se mostró favorable a los modernistas en un artículo titulado «La nueva generación de novelistas y cuentistas en España» (1904: 257-270). En él, reconoce, como características generales de las nuevas promociones, el pesimismo –imbuido a veces de misticismo–, el neorromanticismo y, junto a elementos extranjeros, el fondo nacional y regional. Tras un recorrido por varios autores representativos del modernismo, destaca a Martínez Ruiz, Pío Baroja y Llanas Aguilaniedo, los tres finamente leídos y también elogiados por ella, con quienes –dice– «estamos de lleno en la corriente modernista, que aquí como en todas partes, ha inspirado chanzas y sátiras a la prensa» (Pardo Bazán, 1904: 270).

Algunos autores que pueden enmarcarse dentro de la crítica objetiva-interpretativa hacen en ocasiones un cierto alarde de erudición, con un prurito científico. Es el caso de Emilio Bobadilla, «Fray Candil», que hace un uso reiterado de referencias a ciencias diversas, terminología más especializada y citas a autoridades en la materia. A menudo las múltiples alusiones y referencias evidencian un eclecticismo excesivo, al servirse de ciencias muy diversas, como la antropología criminal, la crítica sociológica, la psicología..., que ponen de relieve un conocimiento y una asimilación superficiales. Pero lo más curioso es que «Fray Candil» combina este alarde de erudición, muestra incuestionable de objetividad, con ataques satíricos, que derivan a veces en el insulto personal. La actitud desinteresada de la crítica objetiva, pretendidamente científica, se traiciona así con el subjetivismo y parcialismo que conlleva la sátira. Copio un fragmento de este tipo de crítica:

> Lo que caracteriza a Núñez de Arce es la fuerza plástica. Sus versos invitan a pasarles los dedos como si tuvieran relieve. Dentro de este cincelador esmerado se oculta un creyente que en vano se lamenta de que la duda le persigue. La duda de Núñez de Arce –me adhiero a la opinión de Menéndez Pelayo– tiene mucho de literaria. Núñez de Arce se burla de Darwin, quizá sin haberle leído, maldice, en nombre de Dios, de Voltaire y de la ciencia contemporánea; pero cree en la otra vida y en… Sagasta. No veo la duda, ni con cien leguas. Tal vez la duda del gran lírico surja de la misma creencia» («Fray Candil», 1892: 157).

Distinto es el caso de Andrés González Blanco, al que también le gusta apoyarse en autoridades y fundamentar sus valoraciones en conocimientos amplios y diversos, pero lo hace con mayor rigor y conocimiento de causa.

Publicó reseñas y artículos diversos en revistas como *La República de las Letras*, *Nuestro Tiempo*, *Renacimiento*…, y recogió muchos de sus artículos en la serie *Los contemporáneos* (1907, 1910 y 1912). Podíamos denominar este tipo de crítica reflexiva-erudita: frecuentemente su atención a una obra concreta deriva en reflexión personal sobre cuestiones estéticas de su interés, con lo que tiene puntos de contacto con la crítica subjetiva. A menudo se centra en aspectos parciales de la obra y de su interés particular, para elucubrar sobre esa cuestión concreta, sin abordar una aproximación general a la obra reseñada. Por otra parte, Andrés González Blanco se permite seleccionar la obra objeto de atención exclusivamente por su gusto particular. No es un tipo de crítica que pueda servir de orientación al gran público. El afán de erudición, que le lleva a un exceso de citas, a menudo en diversos idiomas (latín, griego, inglés, francés, alemán, italiano), así como la referencia a las teorías críticas del momento, orienta este tipo de crítica hacia un lector cualificado. Seguramente A. González Blanco dirigía sus eruditas reflexiones críticas hacia otros escritores que compartían sus mismas inquietudes estéticas. Tal como ha estudiado Martínez Cachero (1963), a pesar de los defectos de su críticas –«citas, divagaciones, fárrago, desorden, benevolencia demasiado generosa» (1963: 119)–, muestra enorme sensibilidad, amplia información, medios instrumentales…, con lo que sus críticas pueden servir bien para dar una idea de las inquietudes estéticas suyas y de sus «contemporáneos».

Ese mismo interés es el que puede ofrecer la crítica declaradamente subjetiva, la que en general practicaron los escritores modernistas. Frente a los partidarios de la crítica objetiva, la nueva generación era consciente de que el arte ha de ser captado por la intuición, por la sensibilidad, no por la razón; de que no hay valores absolutos a los que adecuar un juicio de valor; de que las normas (métricas, gramaticales, retóricas…– constriñen más que ayudan; de que la creación tiene su razón de ser en sí misma y puede tener la función de educar la sensibilidad y crear conciencia, pero nunca la de dirigir por los caminos de una verdad y una moral que una parte de la sociedad quiere imponer; de que la obra literaria no es una obra científica y, por tanto, no se le puede aplicar el método analítico.

Partidarios de un arte de sugerencias, la crítica que se plantean consiste en clarificar esa riqueza de sugerencia que contiene la obra reseñada. Se trata de hacer explícitos los valores de una obra que, gracias a la exquisita sensibilidad del crítico-poeta, el lector puede apreciar y gozar igualmente. Más que explicar, el crítico recrea el efecto que le ha producido la lectura de la obra reseñada. Pero hay más: convertida también la obra en motivo de goce y de reflexión estéticos, el crítico-poeta recrea la obra; es decir, el resultado de su

acción crítica es una nueva creación que se ofrece al lector como tal. La creación literaria es punto de partida y punto de llegada, pues muchos de estos textos son ejemplos de prosa poética. En casos extremos, la obra criticada es casi sólo un pretexto para comunicar la propia experiencia, para comunicar sus impresiones y hacerlo creando un nuevo texto artístico.

El crítico es un poeta que no se dedica profesionalmente a la crítica, sino que la aborda sólo ocasionalmente. Éste es el tipo de crítica que realizan a principios de siglo autores como Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala o Manuel Machado, casi siempre en revistas en cuya edición participan activamente. En otro lugar he estudiado con mayor detalle el caso concreto de Juan Ramón Jiménez (Celma, 1991b). Recordaré ahora un artículo que puede servir muy bien para ejemplificar este tipo de crítica, es el titulado «La aldea lejana. Con motivo de *La aldea perdida*», de Ramón Pérez de Ayala. El subtítulo pone en evidencia la orientación del artículo: la lectura de *La aldea perdida* de Armando Palacio Valdés es sólo un motivo o pretexto para hacer una lectura personal, reflexionar sobre la naturaleza y el arte y crear un nuevo texto que tiene indudables valores literarios. El comienzo de la lectura que hace Pérez de Ayala de la obra de Palacio Valdés es suficientemente elocuente a este respecto:

> Cuando atardece en el cielo, hay tristeza crepuscular en las almas.
> El balcón encuadra un espacio luminoso, en donde se recorta la silueta azulada y dura de la ciudad sobre el aliento rojo de la tarde que fenece.
> El silencio de mi estancia va poblándose de formas impalpables que se agrupan en los ángulos sombríos –son fantasmas incógnitos que evocan el ensueño de un bebedor de haschichs. Hay músicas sutiles y lejanas que hacen vibrar el aire (1903: 5).

La valoración de la obra reseñada está implícita y depende del mayor o menor número de sugerencias que procure. En este caso, se suceden una serie de sensaciones, impresiones sensoriales, recuerdos…, que conducen a una valoración final hiperbólicamente positiva: «Es un poema homérico lleno de dulzura, de armonía, de grandeza heroica y de paz aldeana» (1903: 14).

El valor de la crítica impresionista como fuente historiográfica es muy diferente del que tiene la crítica objetiva. Intentar reconstruir la realidad histórico-literaria del Fin de siglo, a partir de artículos de esta modalidad, daría un escaso rendimiento, por varias razones. Hay que partir de la base de la selección absolutamente personal, acorde con la propia ideología y estética, que realiza el crítico. No pretender trazar un esbozo general de la producción literaria de su momento, sino que busca recrear la impresión que una obra le ha producido a él y, a lo sumo, trasmitirla y hacer partícipes de ella a los lectores. Dado que el crítico es también escritor, siempre hay una voluntad

de estilo en su texto, una voluntad de recreación literaria. Pero, a menudo, la obra base es un motivo para la reflexión estética y, por tanto, los artículos de crítica subjetiva, impresionista, permiten conocer de primera mano la concepción estética del crítico, que es otro escritor, y la percepción que un lector privilegiado tiene de la poética del autor reseñado.

En suma, la crítica literaria publicada en las revistas del Fin de siglo constituye una fuente para la reconstrucción historiográfica de su momento. No puede ser, obviamente, la única fuente ni puede sustituir los análisis del crítico actual, que conoce ya el canon relativo a esa época y que puede servirse de herramientas y de métodos de análisis modernos y fiables. El crítico del Fin de siglo necesitaba un distanciamiento, una perspectiva temporal –como reconocía Gómez de Baquero– para ver el conjunto y la evolución de los autores, perspectiva temporal que él no tenía y sí tiene el estudioso actual. Pero los historiadores literarios actuales también necesitan de la perspectiva de los lectores cualificados que eran los críticos del momento, pues sus reseñas nos revelan aspectos contextuales olvidados, apreciaciones estéticas nacidas del clima literario que se vivía en ese momento. Ambas perspectivas se muestran complementarias y puede afirmarse que ha sido esta complementariedad la que ha permitido liberar a la literatura de la época de muchos tópicos y tergiversaciones. El Modernismo visto por los modernistas nos ha abierto los ojos a los estudiosos y lectores del Fin de siglo español.

Valladolid, 11 de mayo de 2014

Bibliografía citada

ALAS, Leopoldo «Clarín», «Revista literaria. La crítica y la poesía en España», en *La España Moderna*, 13 (1890), 193-216.

— «Vivos y muertos», en *Madrid Cómico*, 529 (1893a), 3.

— «Vivos y muertos», en *Madrid Cómico*, 566 (1893b), 3.

— «Palique», *Madrid Cómico*, 742 (1897a), 190.

— «Palique», en *Madrid Cómico,* 762 (1897b), 315.

— «Palique», *Madrid Cómico*, 19 (1900), 150.

AZORÍN (José Martínez Ruiz). «Somos iconoclastas», en *Alma Española*, 10 (1904), 15-16.

ANÓNIMO, «Clarindustrial», en *Revista Nueva*, II, 2.ª serie, 26 (1899) 120-21.

BESER, Sergio, *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968.

«FRAY CANDIL» [Emilio Bobadilla], *Triquitraques*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1892.

CELMA VALERO, María Pilar, *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del Fin de siglo)*, Universidad de Salamanca, 1989a.

— *La crítica de actualidad en el Fin de siglo (Estudio y textos),* Salamanca, Plaza Universitaria, 1989b.
— *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de siglo. Estudio e índices,* Gijón, Júcar, 1991a.
— «Crítica y poética del primer Juan Ramón» en *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Universidad de Málaga-Anthropos, 1991b, pp. 375-385.
GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo, «Crónica literaria. De la poesía lírica.– Poetas modernistas y no modernistas.– *Alma*, por D. Manuel Machado.– *El alto de los bohemios*, por D. Francisco Villaespesa.-*Ninfeas* y *Almas de violeta*, por D. Juan R. Jiménez […]», en *La España Moderna*, 159 (1902), 166-176.
GULLÓN, Ricardo, *El modernismo visto por los modernistas*, Madrid, Guadarrama, 1980.
MARTÍNEZ CAHERO, José María, «*Clarín* y *Azorín* (una amistad y un fervor)», *Archivum,* III, 2 (1953), 159-180.
— *Andrés González Blanco: una vida para la literatura*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1963.
— «La actitud antimodernista del crítico Clarín», *ALEUA*, 2 (1983), 383-398.
NAVARRO LEDESMA, Francisco, «Batir de alas», en *Gedeón*, 69, 70, 72, 73 y 76 (1897), s.p.
PARDO BAZÁN, Emilia, «La nueva generación de novelistas y cuentistas en España», en *Helios*, 12 (1904), 257-270.
PÉREZ DE AYALA, Ramón, «La aldea lejana. Con motivo de *La aldea perdida*», en *Helios*, 1 (1903), 5-14.
RIBBANS, Geoffrey, «Riqueza inagotada de las revistas literarias modernas», *Revista de Literatura*, XIII (1958), pp. 30-49.
RODRÍGUEZ MORANTA, Inmaculada, *La revista* Renacimiento *(1907): una contribución al programa ético y estético del Modernismo hispánico,* Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, Biblioteca Canon, 2012.
SERRANO ALONSO, Javier y Amparo de Juan Bolufer*, Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931). Actas del Congreso Internacional celebrado en Lugo en noviembre de 2008*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2009.
SOBEJANO, Gonzalo, «Clarín y la crisis de la crítica satírica», en *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, 1967.

Fecha de recepción: 15/09/2014
Fecha de aceptación: 15/10/2014

EL MUSEO UNIVERSAL PINTADO POR SÍ MISMO: TRAYECTORIA DE UN PROYECTO EDITORIAL (1857-1869)

DIEGO CHOZAS RUIZ-BELLOSO
pedagogico@casadeespanha.com.br
Casa de España de Río de Janeiro / Universidad de Zaragoza

Resumen

Tras algunos titubeos iniciales, en 1860 *El Museo Universal* consolida su estructura y su línea editorial de la mano del director literario Nemesio Fernández Cuesta, quien equilibra los contenidos literarios y los artísticos, si bien abre un frente de batalla por la libertad de expresión que cuestiona permanentemente la identidad de la revista, lo que a Fernández Cuesta terminará costándole el puesto. Estas vacilaciones acerca del papel de los contenidos políticos en la publicación las heredarán los sucesivos directores de esta revista en principio «no política» (aunque nacionalista en su ideología) que se singularizó sobre todo en su época por la calidad de sus ilustraciones.

Palabras clave: *El Museo Universal, revista ilustrada, Nemesio Fernández Cuesta, censura.*

Abstract

After some initial hesitancies, Nemesio Fernández Cuesta will fix the structure and the editorial project of *El Museo Universal* in 1860. However, this editor, responsible for the literary contents achieve the same quality and relevance of the artistic part, often will ask about the publication´s nature, defying the limits imposed by censors and forcing finally his dismissal. Essentially, *El Museo Universal* was mainly an illustrated review, but the problem about what to do with the political information would continue until the end, affecting all the successive editors of this remarkable publication.

Keywords: *El Museo Universal, illustrated review, Nemesio Fernández Cuesta, censors.*

Anales, 26, 2014, pp. 127-145
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.05

El 15 de enero de 1857 salía a la venta en Madrid el primer número de *El Museo Universal*, publicación de los editores José Gaspar Maristany y José Roig Oliveras[1] que se proponía llegar a la altura de las mejores revistas ilustradas europeas.

Un año más tarde, concretamente en el primer artículo publicado en 1858, titulado «Introducción», el historiador José Puiggarí, figura de gran peso durante los primeros años de la publicación, se enorgullecía de que este objetivo hubiera sido alcanzado con medios exclusivamente españoles:

> Dejando aparte la opinión de los extraños, no siempre desfavorable, los propios fueron los primeros en sonreír con incredulidad, cuando a vista de nuestro prospecto, parecieron dudar de que en la corte de España, por los años de gracia de 1857, hubiese dibujantes, grabadores, impresores y hasta literatos, capaces de seguir de cerca a las *Ilustrated London News*, al *Bristish Museum*, *Illustriche Zeitung*, *Magasin Pittoresque* y otros periódicos que suelen pasar por oráculos en el género (1858, n.º 1).

La elevada calidad material de la publicación, nunca vista hasta entonces en España[2], se apoyaba por una parte en la moderna máquina de imprimir de la fundición alemana Koenig et Bauer (casa que ganaría una medalla de primera clase en la Exposición Universal de París de 1867)[3], cuyos tipos se estrenaban además cada año[4] y, por otra, en lo más granado de la segunda generación de grabadores españoles, salidos del taller de Vicente Castelló, y encabezados por Bernardo Rico y Carlos Capuz (Riego, 2001, p. 132), que ya habían asimilado perfectamente las más recientes técnicas europeas del grabado en madera y que supieron aportar a *El Museo Universal* notables y visibles mejorías frente a publicaciones ilustradas anteriores como el *Semanario Pintoresco Español, La Ilustración*, o *El Artista*.

En las propias páginas de *El Museo Universal* podemos encontrar pruebas del reconocimiento que los grabados de esta publicación recibieron ya

1. La empresa Gaspar y Roig conformó «una de las iniciativas editoriales más activas del siglo» a decir de Jesús A. Martínez Martín (2001, p. 50).
2. «Era imposible ofrecer al lector español cualquier tipo de representación después de haber conocido el alto nivel al que llegó la revista de Gaspar y Roig», dice Bernardo Riego (2001, p. 215) al respecto de la exigencia a la que iba a ser sometida *La Ilustración Española y Americana*, sucesora de *El Museo Universal*.
3. «Establecimiento tipográfico de Gaspar y Roig – Salón de máquinas», *El Museo Universal,* n.º 4 de 1868.
4. «Así *Semanario Popular* se refunde con *El Museo Universal*, primer periódico ilustrado original en España, donde la mayor nitidez del papel, los tipos estrenados cada año, los excelentes grabados y los artículos de eminentes literatos harán olvidar al público su mayor precio» (*Semanario Popular*, 23 de febrero de 1865, apud Gómez Aparicio, 1967, p. 481).

en su época, como premios[5] o menciones elogiosas en la prensa extranjera[6], pero incluso mucho después de la extinción de la revista (que tuvo lugar en 1869), y con la debida perspectiva que da el tiempo, siguió hablándose de los excelentes grabados de *El Museo* como su marca más característica: Pedro de Madrazo, con motivo del veinticinco aniversario de *La Ilustración Española y Americana*, publicó en enero de 1882 el artículo «Los periódicos ilustrados de Madrid», en el que *El Museo Universal* adquiría voz propia y decía: «yo levanté de repente el arte del grabado en madera, de la vergonzosa postración en que yacía, a la altura y dignidad que goza en los países más adelantados» (Riego, 2001, p. 112). Doce años más tarde, en sus *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*, Eugenio de Hartzenbusch describía *El Museo Universal* como una «importante publicación, que recuerda el *Semanario pintoresco español*, pero muy mejorado en la parte artística» (Englekirk, 1955). Pero distanciándonos aún más en el tiempo, y ya bien adentrados en el siglo XX, nos encontramos con la acreditada opinión de la especialista en iconografía y grabados Elena Páez Ríos, quien, en la breve introducción al catálogo de contenidos de *El Museo Universal,* que ella misma elaboró y publicó en 1952 dentro de la colección de índices de publicaciones periódicas del C.S.I.C., escribe: «Consta cada número de la revista –quincenal en sus tres primeros años– de ocho páginas, de 304 por 214 mm, magnífica de presentación en cuanto a papel e impresión, y, sobre todo, se da en ella una importancia tal a la parte ilustrativa, que en sus trece años de existencia recogió casi íntegramente el último esplendor del grabado en madera» (p. IX). Y apenas tres años después, en el único artículo que se ha escrito hasta hoy con una visión global sobre *El Museo Universal*, John Englekirk insistía en la aventajada calidad gráfica de esta revista afirmando que era «superior in physicall make-up to all earlier and contemporary Spanish illustrated reviews» (1955, pp. 366-367).

En efecto, a pesar del indudable interés de los textos de *El Museo Universal*, de los que pasaremos a hablar enseguida, debemos insistir en su naturaleza de revista ilustrada, pues será esta característica, esta especialidad, lo que le permita destacar entre la maraña de los ciento cincuenta periódicos (la mitad madrileños) que se publicaban en España hacia 1857 (Seoane, 1968, pp. 244-245).

5. En la «Revista de la semana» del nº 5 de 1865, León Galindo y de Vera anuncia que Bernardo Rico ha ganado un premio por los grabados publicados en *El Museo*.
6. La publicación extranjera que menciona Ruiz Aguilera en su «Revista de la semana» del n.º 44 de 1867 es la *Ilustración Americana de Frank Leslie*, de Nueva York.

No olvidemos que el propio título de la publicación, *El Museo Universal*, quiere destacar el carácter ilustrado de la revista, siguiendo el ejemplo del *Semanario Pintoresco Español*[7], *La Ilustración* o el *Museo de las Familias*, de manera que el nombre de nuestro periódico daría a entender la pretensión de registrar en imágenes todos los lugares y todos los asuntos.

Antes de cerrar el asunto de las ilustraciones, debemos detenernos brevemente en el grabado que apareció en la cabecera de *El Museo Universal* desde su primer número hasta el último, pues se trata de una evidente alegoría de lo que esta publicación pretende ser; una manera de presentarse visualmente a los lectores que se adoptó como una de las señas de identidad más características y permanentes de la revista[8]:

Firmado por Múgica y Capuz, el grabado está presidido por una figura femenina en un trono que representa a la Historia y que toma nota de lo que ve a su alrededor. Esta figura se encuentra rodeada de un buen número de productos

7. Recordemos que una de las primeras acepciones de «pintoresco» fue «lo digno de ser pintado».
8. El grabado ha sido extraído de uno de los ejemplares digitalizados para la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, cuya colección de *El Museo Universal* ha sido la fuente primaria fundamental para este trabajo, complementada cuando ha sido necesario por las colecciones de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional y de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

culturales, en su mayoría obras de arte, en una disposición un tanto caótica, como son: un tríptico que parece contener pinturas religiosas, edificaciones de diferentes estilos arquitectónicos, (incluyéndose al fondo las pirámides de Egipto y una torre oriental), y esculturas de diversas épocas. Pero también se muestran en el grabado un globo terráqueo, unos legajos antiguos, un instrumento musical (un laúd árabe, en apariencia) o, detrás de este, una máquina con ruedas dentadas, que guarda relación de simetría con otro elemento moderno que encontramos a la misma altura, pero en el extremo derecho de la imagen: lo que parece la alta chimenea humeante de una fábrica.

¿Corresponde este grabado con lo que vamos a encontrar en *El Museo Universal* a lo largo de su historia? Ciertamente, el protagonismo de la arquitectura, frente al resto de las bellas artes, aparece bien reflejado en esta ilustración. Además, la presencia de los adelantos científicos e industriales es también una constante de la revista, así como los artículos de «Geografía y viajes» representados por el globo terráqueo. Por lo demás, se diría por la imagen que pintura, escultura, música y literatura van a tener un tratamiento equilibrado en las páginas de *El Museo*, cuando no va a ser así: la pintura, la escultura y la música van a recibir escasa atención, y raramente serán abordadas como asunto, mientras que la literatura (posiblemente simbolizada por los legajos que quedan a los pies de la figura central) va a tener una importancia crucial en la revista, no menor que la de los artículos histórico-descriptivos que hacen referencia a edificios monumentales.

La literatura se despliega en cada número de *El Museo* en forma de textos de creación (relatos y novelas, poemas, artículos de costumbres) pero también como objeto de análisis, con frecuentes reseñas de novedades, esporádicos artículos eruditos dedicados a clásicos como *El Quijote*, y constantes críticas de las representaciones teatrales madrileñas, comentadas en la «Revista de la semana» o en una específica «Revista de teatros».

El caso es que *El Museo Universal*, que por su calidad material y por la pericia de sus grabadores no podía dejar de destacar en su faceta gráfica, tampoco descuidó sus contenidos puramente literarios, adquiriendo un rápido prestigio que lo hizo muy atractivo para jóvenes y prometedores escritores como Ricardo Puente y Brañas, quien, en su brillante presentación como colaborador durante el tercer año de andadura de *El Museo Universal*, escribía: «*Venimos* de otras publicaciones literarias también, siquiera no hayan brillado tanto como *El Museo* en el cielo de nuestra literatura» (1859, n.º 18).

En efecto, hasta ese momento *El Museo Universal* había contado con un equipo de colaboradores asiduos de gran altura, como Manuel Murguía, Ventura Ruiz Aguilera, Antonio Ribot y Fontseré, Juan de Dios de la Rada o un

descollante Pedro Antonio de Alarcón[9], y también se habían podido ver en esos tres primeros años las firmas de Mesonero Romanos, Pi y Margall, Emilio Castelar, Gaspar Nuñez de Arce, Carlos Rubio, Manuel Fernández y González o Eulogio Florentino Sanz, quien en el número 9 de 1857 publicó su histórica traducción de algunos poemas de Heine. Y en los años siguientes irían sumándose otros nombres que han pasado a la historia de la literatura española, como Antonio de Trueba, Rosalía de Castro[10], Juan Eugenio Hartzenbusch, Ramón de Campoamor, Gustavo Adolfo Bécquer, José Zorrilla o Juan Valera[11].

Esta calidad en los contenidos literarios puede atribuirse a la iniciativa y al buen tino inicial de Nemesio Fernández Cuesta[12], director de la revista desde 1857 hasta el final de 1864, esto es, durante los ocho primeros años de vida de *El Museo Universal*. En los primeros años, a decir verdad, llega a intuirse una sorda pugna entre los contenidos históricos y los literarios o, en todo caso, una vacilación en la línea editorial que acabará en un equilibrio de fuerzas, en la atribución de una importancia similar a los textos histórico-artísticos y a los textos de creación literaria, cuando a estos últimos no se les había reservado un papel tan esencial en la primera concepción de la revista.

Mientras que a lo largo de la historia de nuestra publicación encontramos innumerables ejemplos de colaboradores que definen *El Museo Universal*

9. En las «Revistas de la quincena» de los números 10 y 12 de 1858, Nemesio Fernández Cuesta anuncia que ha encargado determinado artículo (sobre el viaje de la corte a Toledo) a un «entendido escritor» y a un «concienzudo escritor», respectivamente, comedido elogio a un colaborador de *El Museo* que no podía ser en la época un autor muy destacado, pues su nombre era una información prescindible.
10. Firmando como Rosalía Castro de Murguía, publica por primera vez, y en gallego, en el n° 47 de 1861. Se trata del poema «¡Adeus qu' eu voume!», texto fundamental del *rexurdimento* gallego.
11. Cualquier panorámica general de *El Museo Universal* resultaría injusta y deficiente si no mencionase al periodista «A.» como uno de los grandes proveedores de contenidos de la revista durante toda la época de Fernández Cuesta e incluso durante algunos años posteriores. Sus artículos, sobre los asuntos más dispares, están presentes en prácticamente todos los números de la primera época, de manera que este discreto e infaltable escritor puede considerarse parte esencial del sostén estructural de *El Museo* y representa como nadie la naturaleza heterogénea de la publicación. Sabemos que el «A» que firmó las «Traducciones e imitaciones del poeta alemán Heine» en el n.º 46 de 1861 fue el amigo de Bécquer Augusto Ferrán porque luego estos poemas fueron incluidos en las obras completas de este (Cubría, 1999, p. 108) pero eso no garantiza que los numerosísimos y muy variados artículos escritos por «A» sean todos de Ferrán. Tampoco debemos olvidar a José Pastor de la Roca, que en el tramo final de la historia de *El Museo* tuvo una participación muy importante, con abundantes colaboraciones.
12. La *Enciclopedia Espasa* incluye completas biografías para la mayoría de los directores literarios de *El Museo Universal*, a las que remitimos al curioso lector. No son tan accesibles las informaciones sobre Nicolás Díaz Benjumea, así que resumiremos en su momento (nota 29) su bio-bibliografía.

como periódico literario, llamativamente, el mismísimo editor y director José Gaspar, en una de sus raras apariciones, diría en la temprana fecha del 30 de agosto de 1857 que el «especial carácter» de *El Museo* es su «calidad de periódico científico y artístico»[13]. Si esto aparecía en el n° 16, ya en el número siguiente leemos una nota sin firma que, con el título de «Jarrón árabe», comienza con las palabras: «Siendo las bellas artes para nuestra publicación si no el único y principal objeto, el de mayor estima e importancia», etc.[14] Asimismo, es significativo que, tanto en 1857 como en 1858, los primeros textos del año fueran encargados al historiador del arte José Puiggarí, que hablaba en nombre del conjunto de la revista, dejando sentir claramente el peso de su ascendiente. Parece ser que, tal y como evidencia la figura central del grabado de la cabecera, en un primer momento se quiso que la Historia tuviese un papel crucial en el seno de *El Museo*, y el encargado de aportar esta orientación a la revista sería inicialmente el historiador catalán, que en el n° 1 de 1857 escribía:

> [...] solo los españoles podemos apreciar y hacer apreciar lo que España fue, y lo que será algún día, porque nadie cuenta para este objeto con mayores elementos y recursos.
>
> Una publicación consagrada a esta tarea, bien que sin desprenderse de un cierto carácter general, como se quiere en nuestra época de universal propaganda, tiene trazado un noble, anchuroso y curiosísimo camino.

Esta es pues la gran línea maestra trazada originalmente para *El Museo Universal*: un intento de reconstruir la imagen y el prestigio de España desde España, frente a la visión deformada e incompleta extendida en el extranjero, revisando sus episodios históricos gloriosos y destacando todo el patrimonio artístico legado por ese pasado de grandeza; una reacción de orgullo ante la baja autoestima nacional que, ante la imposibilidad de equipararse a los países más industrializados del momento, acude a otro terreno de batalla en el que España pueda batirse en condiciones de igualdad: el terreno del arte y de la historia.

13. Se trata de una materia de mediana extensión titulada «Esposición de Agricultura» (1857, n.º 16) en la que José Gaspar plasma otros comentarios interesantes, incidiendo en la prioridad de los grabados al afirmar que «por medio de artículos descriptivos y razonados, ofreceremos al lector lo que el dibujo y el grabado no pueden ofrecer, la parte, digámoslo así, económica y moral de la solemnidad y de sus resultados».
14. Estas palabras del primer año de *El Museo* contrastan curiosamente con otras que encontramos en el penúltimo: «[...] pero en atención a que este periódico se ocupa con preferencia de literatura [...]», dirá Salvador Costanzo en los «Caprichos literarios pueriles e insustanciales» que publicó en el n° 27 de 1868.

Solo que la influencia de Nemesio Fernández Cuesta iría creciendo paulatinamente, y con ella la importancia de los contenidos literarios: hasta el número 13 de 1857, la «Revista de la quincena» que cerraba cada entrega de *El Museo* era apenas firmada con las siglas «N. F. C.», y como director de la publicación figuraba, al final del número, don José Gaspar. A partir del número 14, no obstante, aparece por primera vez el nombre completo de Nemesio Fernández Cuesta, y lo hace precedido de una pequeña nota que dice: «Por esta revista, y por todos los demás artículos no firmados en este número», lo que da a entender que al periodista se le ha atribuido una mayor responsabilidad. Finalmente, el primer artículo de 1859, en lugar de venir firmado por Puiggarí, aparece sin firma, de manera que deducimos que este relevante artículo ha sido escrito por Fernández Cuesta. Lo mismo ocurrirá en 1860, cuando, además, la publicación empieza a ser semanal y la revista de la quincena que cerraba todos los números se traslada a la portada en forma de «revista de la semana», pasando a dar máxima relevancia a los últimos acontecimientos, narrados por el director literario, frente a los artículos variados, casi siempre histórico-artísticos, que se habían venido destacando en la portada durante los años precedentes. De esta manera, Fernández Cuesta no realizaba apenas un cambio en la estructura de la publicación, sino que daba un paso importante para alterar su naturaleza, aproximándola a los periódicos políticos, empeño que acabará siendo incompatible con el cargo de director de una revista literaria y que precipitará la salida de Nemesio Fernández Cuesta de *El Museo Universal* tras graves enfrentamientos con los censores.

En efecto, no bastaba con declararse «Periódico de ciencias, literatura, artes, industria y conocimientos útiles» en la portadilla de cada tomo anual, sino que el hecho de sacar a la luz pública una revista «no política» tenía importantes implicaciones legales que suponían la limitación de los contenidos y la aplicación de medidas coercitivas en caso de desvíos.

En el propio *Museo* vamos a encontrar muy pronto indicios de los asuntos que a un periódico literario no le está permitido publicar: ya en el nº 1 de 1858, Pedro Antonio de Alarcón se preguntaba en el artículo «El año nuevo» si en los próximos doce meses se daría alguna novedad de calado, como que la prensa pasase a ser libre, y será el propio Alarcón quien, en el nº 11 de ese mismo año, a propósito del viaje de la corte a Alicante y Valencia, se justifique por extenso ante los lectores por centrarse en asuntos literarios y no tocar los políticos, materia vedada para *El Museo Universal*. Siguiendo con Alarcón, en el artículo «España y los franceses», publicado en el nº 11 de 1859, escribe estas esclarecedoras líneas:

> Pero hemos llegado a los tiempos presentes. Seguir hablando de historia equivaldría a hablar de *política*, y nosotros escribimos en un periódico literario: veamos, pues, de encaminar nuestra cuestión al terreno de las costumbres, abandonando la esfera de los gobiernos.

También Nemesio Fernández Cuesta aludió varias veces en sus revistas a la naturaleza «no política» de *El Museo* (1858, n.º 7; 1859, n.º 22, 1860, n.º 22) pero, no conformado con la menguada libertad de información, empezó a tensar la cuerda de la censura, opinando sobre la polémica del sufragio universal al hilo de los acontecimientos italianos (1860, n.º 16), afirmando que, como periódico *histórico*, podía limitarse a consignar hechos de la actualidad política mientras no los comentase[15], hablando abiertamente sobre política exterior española[16], incluyendo citas literales de periódicos políticos «autorizados»[17], o recurriendo a la risa amarga, como cuando en la revista del n° 47 de 1860 escribe: «También el gobierno español ha presentado a las Cortes varios proyectos de reformas que... ¡Pero, guarda Pablo! Ya íbamos a penetrar en terreno vedado. Hablemos de teatro».

La crítica de Fernández Cuesta a la censura es cada vez más abierta y ácida, como demuestra el transparente fragmento que sigue, extraído de la revista del n° 24 de 1862:

> Sobre la cuestión mejicana se han presentado al Congreso y al Senado los documentos diplomáticos; y la semana última se empleó en la discusión relativa a este punto en el primero de los cuerpos mencionados. Nada diremos

15. Dice Fernández Cuesta en la revista del n° 26 de 1860 a propósito del último manifiesto de don Juan de Borbón: «Veremos el efecto que estos hechos que hemos narrado pura y simplemente y sobre los cuales no podemos ni debemos hacer comentarios porque lo prohíbe la índole del periódico, causan en la actitud de los que hasta aquí conocimos con el nombre de carlistas». Asimismo, en la revista del n° 22 de 1862, refiriéndose a la invasión de México por tropas europeas, escribe: «Limitado *El Museo* a dar cuenta de los sucesos, en cuanto tienen de tales sin entrar a considerarles bajo un aspecto político determinado, no puede imitar a sus colegas nacionales y extranjeros y por tanto espondrá sumariamente, según su costumbre, las noticias recibidas desde que apareció su último número». Y en la revista del n.º 20 de 1864 ocurre algo análogo, reproduciendo Fernández Cuesta una polémica entre políticos españoles considerándola un hecho histórico contemporáneo.
16. En el n° 1 de 1860 justifica la atención va a prestarse a la Guerra de África diciendo que los progresos militares arrastran el progreso de las artes, y en el n° 39 de 1861 se detiene bastante en la insumisión del rector del Real Colegio de España en Bolonia pero, evidentemente, es consciente de estar tocando el límite de lo permitido, pues escribe: «No profundizamos esta cuestión limitándonos a los hechos, porque necesitaríamos salirnos del terreno de los periódicos no políticos».
17. En la revista del n.º 43 de 1860, Fernández Cuesta narra el atentado a la reina en la Puerta del Sol apoyándose en fragmentos de *El Diario Español, Correspondencia* y *Época*.

> acerca de ella ni de sus resultados por ser asunto prohibido para periódicos que como *El Museo* no tienen carácter político. Nosotros somos un periódico sin carácter de ese género y eso es lo que nos caracteriza. Por lo demás, lo que pudiéramos decir no vale ciertamente los 15.000 duros que costaría el derecho de decirlo.

Nemesio Fernández Cuesta estaba haciendo referencia a la extraordinariamente restrictiva Ley Nocedal, que estuvo en vigor del 13 de julio de 1857 al 22 de junio de 1863, y que exigía una fianza previa de 300.000 reales (15.000 pesos duros, por tanto) para quien quisiera editar un periódico de naturaleza política, además de aumentar drásticamente las penas, y dar amplios poderes a los gobernadores y a jueces de primera instancia para resolver cuestiones de prensa, sin recurso posible para las multas impuestas (Valls, 1988, p. 129). Al año siguiente, Fernández Cuesta volvería a quejarse con amargura de esta normativa, lamentando no poder comentar el discurso de la reina como las publicaciones políticas «en atención a que no habiendo depositado los 15.000 duros en el Banco, no ofrecemos la garantía suficiente ni somos de bastante peso para emitir una opinión» (1863, n.º 45).

Finalmente, en una revista de la semana que terminaría siendo decisiva (la del n° 51 de 1863) Fernández Cuesta saluda insólitamente al nuevo «fiscal de imprenta» en una suerte de carta abierta, y reconoce que al saber que el anterior, el Sr. Chacón, que solía mutilarle las revistas, «había pasado a otro destino, bailamos la chacona». La osadía del director literario de *El Museo Universal* no se vio cohibida cuando Ricardo Chacón recuperó más adelante el puesto de censor, atreviéndose Fernández Cuesta a dirigirse abiertamente a él en el n° 11 de 1864 empleando una vez más un tono burlón totalmente contrario al decoro. En la revista anterior, la del n.º 10 de 1864, Fernández Cuesta había pisado en terreno incuestionablemente político al emitir su opinión sobre una crisis ministerial, y a lo largo del resto del año seguirá desafiando a la censura y defendiendo la libertad de expresión, como cuando en el n.º 20 «apunta» el hecho de que se hayan prohibido las reuniones y manifestaciones públicas sin autorización, o como cuando en el n.º 45 critica, esta vez diáfanamente, una disposición gubernamental que supone de hecho el fin de la libertad de cátedra. En la última revista del año 1864, la del n.º 52, volverá a cargar directamente contra la censura, denunciando que la que se aplicó a una obra de Picón no respondía a motivos morales, sino políticos.

En el primer número de 1865, no obstante, encontramos a otra persona, León Galindo y de Vera, firmando la primera revista de la semana del año, en la que ni siquiera se menciona a su antecesor, que durante tantos años había estado al frente de *El Museo Universal*. Como única pista del posible motivo

para la destitución de Fernández Cuesta se anuncia la intención de que la revista sea inocente hasta el punto de que cualquier dama o niño puedan hojearla sin cuidado, lo que podría entenderse como un propósito de enmienda frente a la carga ideológica que el anterior director le estaba imprimiendo a la publicación.

Unas semanas más tarde, concretamente en el número 4 de ese año, aparece una peculiar explicación –cifrada– del editor José Gaspar, que llevaba muchos años sin firmar un texto de *El Museo*. Se trata de la respuesta pública a una carta de Nemesio Fernández Cuesta que, sin embargo, no se incluye en este número. Tampoco se mencionan aquí directamente los motivos del cese, pero se deja entender que este no fue en absoluto voluntario ni pactado, y que fue comunicado por escrito. En su cuidadoso texto, José Gaspar se centra apenas en la protesta de Nemesio Fernández Cuesta, quien habría querido ver en el breve texto de presentación de la nueva «Revista de teatros» un ataque (inexistente, según el editor) a su anterior trabajo como crítico teatral.

En todo caso, hay dos párrafos en el mensaje de José Gaspar que sí parecen apuntar a la cuestión de fondo, y que extracto a continuación:

> [...] La rectitud y la imparcialidad, ni pueden ser novedades en los artículos escritos por el señor Cuesta, ni en periódicos de los que nos envanecemos de ser directores.
>
> [...] Lo que le escribimos al privarnos de sus Revistas se lo repetimos ahora: las páginas de *El Museo* siguen siempre abiertas para que las honre con sus artículos; y las páginas del *El Museo* no las hubiera ofrecido, no las ofrecería a persona que se conceptuase parcial y de juicios torcidos el director de *El Museo*.

¿A qué insistir en la necesidad de imparcialidad si se estaba hablando de críticas teatrales? En realidad, esta nota de José Gaspar parece una velada explicación dirigida a todos los suscriptores que, sin duda, debieron echar en falta las bien condimentadas Revistas de Fernández Cuesta: sin poder reconocer abierta y públicamente que *El Museo* había estado albergando a un articulista políticamente «parcial», algo prohibido para un periódico literario, lo deja entender como si estuviese refiriéndose a un asunto más liviano, si bien el rarísimo acontecimiento de que José Gaspar tomase la palabra en su publicación daba una noción mucho más exacta de la gravedad del momento.

Sin duda Gaspar sentía una gran simpatía hacia Fernández Cuesta, e incluso hacia su postura ideológica, pues en caso contrario este habría sido destituido mucho antes (llevaba cinco años desafiando a la censura)[18], pero

18. También apoya esta tesis el hecho de que a partir del nº 40 de 1868 (del 4 de octubre), Ventura Ruiz Aguilera, entonces director literario, en nombre de *El Museo Universal*,

hay que tener en cuenta que el 12 de abril de 1863 había fallecido José Roig[19], quien figuraba hasta entonces en todos los números como «Editor responsable», con lo que los cargos de Director y Editor recayeron a partir de entonces en José Gaspar, concentrándose también sobre él la responsabilidad penal ante todo lo vertido en *El Museo*. Por lo tanto, las declaraciones cada vez más extremadas de Fernández Cuesta, que culminaron en la repetida ridiculización del «fiscal de prensa», no solo ponían en peligro la continuidad de *El Museo*, sino que podían implicar también graves consecuencias para el editor que las respaldaba.

La salida de Fernández Cuesta de *El Museo Universal* coincidió, según varios estudiosos, con el inicio de la decadencia de este periódico: Elena Páez (1952, pp. IX-XII) se fijó en el declive de su calidad material y en la disminución del número de grabados originales, especialmente acentuada en 1869[20]; mucho más evidente resulta la inestabilidad en el cargo de los directores literarios (seis entre 1865 y 1869), y en los últimos años llega a comentarse en varias ocasiones las dificultades que atraviesa la revista, debido sobre todo a la escasez de suscriptores, como se deja entender en la «Revista de la semana» del n° 46 de 1867, firmada por Ventura Ruiz Aguilera, en la que se habla de la extrema dificultad que encuentra un periódico literario en España para alcanzar los 1.500 suscriptores[21]. Encontramos en la propia publicación algunos indicios más sutiles de estos problemas, como los textos y grabados de autopromoción que menudean en los últimos tiempos[22], pero la confirmación más transparente de la crisis del periódico la veremos solamente en la nota de despedida del último número de *El Museo Universal*, donde Abelardo de Campos, que había adquirido el periódico al comenzar 1869, no se refería apenas a las difíciles circunstancias políticas de los últimos meses cuando se excusaba de esta manera por la situación crítica que venía arrastrando el periódico:

> La empresa, que desde principios de este año adquirió de sus fundadores este periódico, se propuso avanzar en la senda que aquellos ya tenían trazada, y

apoye sin ambages la reciente revolución y critique duramente el régimen anterior. En ese número, José Gaspar aparecía aún al final del número como «Director y Editor responsable», pero a partir del número siguiente, sin duda por la indefinición legal que trajo la revolución, esta información es suprimida.

19. Ver la nota necrológica que abre el n° 16 de 1863.
20. Esta investigadora notó que la calidad del papel empeoró justamente a partir de 1865.
21. «En general, el periódico político que aquí logra reunir 3.000 suscriptores ha puesto una pica en Flandes; el periódico literario que reúne la mitad, la ha puesto en Pekín».
22. «Librería de los editores (calle del Príncipe) cuando se expone El Museo Universal», grabado del n.° 1 de 1867; «El Museo Universal –Año duodécimo– 1868», n° 50 de 1867; «Establecimiento tipográfico de Gaspar y Roig – Sala de máquinas», en el n° 4 de 1868.

> desde luego habría realizado su propósito, si las circunstancias críticas porque [sic] atravesamos se lo hubieran permitido.
>
> Ha hecho no obstante, cuanto le ha sido posible para cubrir el compromiso que contrajo, y si del todo no pudo lograrlo hasta ahora, no ha sido por falta de voluntad ni por restricción en los medios; sin embargo, cree haber aprendido lo bastante en este año de costosísima prueba para poder ofrecer, como hoy lo hace, una publicación que supere en mucho a la que hasta aquí ha dado a luz [...] (1869, n.º 48)

Abelardo de Campos se estaba refiriendo a la *Ilustración Española y Americana*[23], que ya se venía anunciando en números anteriores (1869, n.º 31 y n.º 45) como resultado de una profunda modificación y modernización de *El Museo Universal*. Hasta tal punto la *Ilustración Española y Americana* se presentó ante los lectores como continuación de nuestro periódico, que se publicaba con el subtítulo de «Museo Universal – Periódico de Ciencias, Artes, Literatura, Industria y Conocimientos útiles», y en la portada del primer número se indicaba que el año de publicación era el XIV, incluyendo, por lo tanto, los trece años previos de *El Museo* (B. Márquez, 2005, pp. 192-193)[24]. Además, el grabado de cabecera de la nueva revista no parece más que una modernización del que se mostraba en la portada de *El Museo Universal*[25].

A pesar de la situación crítica de los últimos tiempos de *El Museo Universal* a la que venimos aludiendo, este periódico nunca dejó de tener prestigio y, a decir de Gómez Aparicio (1967, p. 482), «lo que se proponía don Abelardo de Campos con esa adquisición era privar de cualquier competencia a esta nueva revista» ilustrada que él estaba fundando.

Por esta razón, si bien el último director literario de *El Museo Universal* escondió su nombre tras las iniciales «N.C.» al firmar las Revistas de los catorce últimos números de la publicación, ya abocada al cierre, los anteriores

23. Miguel B. Márquez habla del paso de una publicación a otra en «D. Aberlardo de Campos y *la Ilustración Española y Americana*» (revista *Ámbitos*, n° 13-14, 2005, pp. 185-209), que incluye una interesante declaración de Julio Nombela, a quien se le encargó negociar la compra de *El Museo Universal*, y que explica que Abelardo de Campos se había hecho millonario gracias a su revista *La Moda Elegante Ilustrada*.
24. Sin embargo, el grupo de grabadores que lideraba Bernardo Rico pasó en bloque a *La Ilustración de Madrid*, según apunta Bernardo Riego (2001, p. 227).
25. Debo esta observación a Leonardo Romero. En efecto, el grabado de cabecera de *La Ilustración Española y Americana* representa igualmente toda una serie de edificios monumentales de diversos estilos y rescata algunos elementos como el globo terráqueo o los símbolos de las artes (una paleta de pintor, un busto o una lira) que pasan a un primerísimo plano, dejando en los extremos derecho e izquierdo de la imagen las dos únicas verdaderas novedades conceptuales del grabado: dos escenas americanas que parecen mostrar, entre la vegetación tropical, los orígenes indígenas y la posterior explotación económica del continente con mano de obra esclava.

directores de contenidos desempeñaron su cargo con conciencia de estar ocupando un lugar de relevancia en las letras españolas; un hueco, a decir verdad, que había dejado Nemesio Fernández Cuesta tras ocho años en un puesto y una función que él mismo había ido levantando poco a poco a su medida, y en el que, por consiguiente, no terminaría de encajar a la perfección ninguno de sus sucesores.

En 1865, con Galindo y de Vera en la dirección literaria, las novedades en los contenidos de *El Museo* fueron mínimas (la Revista de teatros de la que ya hemos hablado, algunos grabados novedosos con figurines de moda, o los problemas de ajedrez de la última página) manteniendo por lo demás la misma estructura que había fijado Fernández Cuesta, con la «Revista de la semana» abriendo cada número, si bien al nuevo director literario le tocó la imposible tarea de mantener el atractivo de esta sección noticiera estándole totalmente vedado hacer la más mínima referencia a la actualidad política. Lo intentó durante veintiséis números, pero al número siguiente incluyó la más dura insinuación contra la reina de toda la historia de *El Museo* quejándose del lujo y el despilfarro en tiempos de crisis, y diciendo que eso ocurre cuando gobierna una casa una mujer de moda. Y ya en el n.º 28 se permitiría ironizar sobre el bozal de la censura al escribir en la revista: «Y en España no ocurre más por ahora que digno de contar sea... ¿Sonríen mis lectores? Pues rectificaré. No ocurre nada más que a mí me sea lícito referirles». En esta misma línea, tras hablar en el n.º 40 de un caso de censura en Francia en que se condenó al infractor al destierro, Galindo de Vera comenta: «Nos parece bien: a nosotros todo nos parece bien».

Tal vez fue precisamente la alargada sombra de Fernández Cuesta (junto a la censura) la principal responsable de que León Galindo de Vera, intentando cumplir con las expectativas, no encontrase sin embargo el tono adecuado y acabase naufragando en su labor de revistero, dando paso a Gustavo Adolfo Bécquer en enero de 1866. Este realizó un trabajo sobrio, puramente periodístico, sin pretender competir con la chispa del primer director de *El Museo Universal*, pero confeccionando por eso mismo una sección deslucida que no terminaba de encontrar su sentido: lograr, en efecto, un resumen «no político» de las noticias de la semana era pretender la cuadratura del círculo[26].

26. Entendemos así que las escasas referencias a la actualidad nacional no se deben a la postura conservadora de Bécquer, como sostiene Seoane (1968, p. 260), sino a la propia naturaleza «no política» del periódico. El propio Bécquer explica esta circunstancia en la revista del n° 10 de 1866: «Respecto a política interior continuaremos siendo tan parcos como la índole de nuestro periódico exige». Y en la Revista del n° 11, tal vez aludiendo a los problemas con la censura de Fernández Cuesta, sigue explicándose:

Meses después, al recuperar Bécquer su puesto de censor de novelas, la dirección literaria de *El Museo Universal* recayó en el poeta Ventura Ruiz Aguilera, veterano colaborador del periódico, que se mantendría en el puesto desde el n° 33 de 1866 hasta el n° 41 de 1868, dejando en ese momento la dirección «de la parte literaria» de *El Museo* para incorporarse a un alto cargo del gobierno revolucionario, según se nos explica en una nota del n° 42.

Ruiz Aguilera, por lo tanto, estaría al frente de *El Museo* algo más de dos años, durante los cuales tampoco se aprecia ninguna novedad importante ni en los contenidos ni en la estructura de la publicación. En todo caso, parece iniciativa de Ruiz Aguilera la voluntad de destacar con epígrafes, a partir de 1868, las secciones fijas (y también las más variables) que componen *El Museo*: «Monumentos artísticos», «Costumbres populares», «Geografía y viajes», «Inventos», «Historia», «Literatura», «Álbum poético», «Novelas y cuadros de costumbres», «Tipos», «Estudios morales», «Ceremonias religiosas», «Estudios arqueológicos», «Apuntes biográficos», «Bibliografía», etc., etc.[27], sin contar la sección fija de la «Revista de la semana», en la que, curiosamente, Ruiz Aguilera también respetará la estructura interna que le dio Fernández Cuesta, dejando para el final la crítica de las novedades teatrales.

Tampoco aportarían novedades importantes los últimos directores literarios de *El Museo*: Francisco Giner de los Ríos, al que, eso sí, la recién conquistada libertad de prensa le permitirá criticar al gobierno desde la Revista[28], se hará cargo de la dirección literaria a partir del n° 42 de 1868, y será sustituido

---

«El Museo, tal vez cometiendo una indiscreción, se ha aventurado alguna vez a alargar el cuello y meter un poco la cabeza por la entreabierta puerta de la política. Después de haberle dado repetidas veces, como vulgarmente se dice, con la puerta en los hocicos, ha decidido la enmienda, sentándose en el dintel para descansar un momento, y una vez descansado, tomando el rumbo para otra parte». Y en el n° 22 vuelve a insistir en este asunto, afirmando que recurre a hablar del tiempo porque sobre «asuntos interiores» a *El Museo* no se le permite ni repetir por la tarde lo que todos han dicho por la mañana.

27. Se crean también categorías como combinaciones de las anteriores: «Viajes y Monumentos artísticos», «Historia y Costumbres» o «Geografía e Historia». Y otros epígrafes presentan sutiles variantes: «Monumentos españoles antiguos», «Monumentos arquitectónicos», «Edificios públicos» o «Crítica histórica».

28. Tampoco hay que menospreciar este significativo detalle. Los cambios políticos radicales que se vivían entonces en España (paso de la Monarquía al Sexenio Democrático) dejarían esta huella en nuestra revista: si, a la hora de hablar de la actualidad, la regla general durante toda la trayectoria de *El Museo Universal* había sido limitarse a los asuntos internacionales y apenas aludir veladamente a los temas españoles, a partir de la Revolución del 68 la actualidad política española entra en los contenidos habituales de la publicación, y no solo en los comentarios de la Revista de la Semana, sino también en forma de grabados, con sus correspondientes textos explicativos, que van a retratar revueltas y otras movilizaciones sociales.

en el n° 1 de 1869 por Nicolás Díaz Benjumea[29], quien permanecerá hasta el n° 34 del mismo año (con la excepción del n.º 30, cuya revista la firma Moreno Godino) para dejar ya paso al último revistero de *El Museo Universal*: el N. C. al que hemos hecho referencia algo más arriba.

En definitiva, tan solo hubo dos cambios verdaderamente notables en la trayectoria de *El Museo Universal*, y ambos fueron implantados en el n.º 1 de 1860: a partir de ese número, como decíamos, la publicación pasó a tener periodicidad semanal, y la «Revista de la semana» se trasladó a la primera plana. Por lo demás, *El Museo Universal* se presenta como un proyecto compacto y notablemente estable a lo largo del tiempo, a pesar de los numerosos directores literarios que sucedieron a Fernández Cuesta.

Ya con la perspectiva necesaria, y a modo de conclusión, podemos afirmar que *El Museo Universal* no es un periódico sobre artes ni sobre ciencias; tampoco es propiamente un periódico literario, pues da cabida a otros muchos asuntos y a infinidad de textos «no literarios»; tampoco es un periódico noticiero ni político. Diremos, sin embargo, que incluye todos los asuntos anteriores, inclusive la política, evitando la censura mediante diversos subterfugios (alusiones indirectas, lítotes, etc.) o enfrentándola directamente hasta 1868, pues a partir de la revolución los contenidos políticos pasarán a ser permitidos y abiertamente expresados en *El Museo*.

¿Cuál es pues la naturaleza de *El Museo Universal*?

Se trata, ante todo, de una revista «ilustrada»: sus grabados, de una calidad inédita en España, son la esencia de la publicación, la característica que la diferencia del resto de los periódicos de su época. Los asuntos retratados en estos grabados son variadísimos: personalidades, edificios monumentales (especialmente abundantes), inventos y progresos técnicos, hallazgos

29. En la *Ilustración Española y Americana* del 22 de julio de 1884, con motivo del fallecimiento de Benjumea, Narciso Campillo publica unos «apuntes biográficos» sobre el escritor en los que se afirma que nació en Sevilla el 9 de marzo de 1829 y murió en Barcelona el 8 de marzo de 1884 antes de cumplir los 55 años. Estudió la carrera de Jurisprudencia en su ciudad natal, donde ya empezó a destacar como literato. Su principal legado fueron sus originales estudios de la obra cervantina, como *La estafeta de Urganda, Corona de Alquife, El mensaje de Merlín* y *La verdad sobre el Quijote*. Sobre otros asuntos publicó *Las costumbres del Universo, El Solterón, Catecismo filosófico, El Palmerín de Inglaterra, La Mitología de la Revolución, Cartilla para electores, Gibraltar a España, Ingenio político de la nación española* y *La Cuestión del día*. Residió en Londres, donde fundó y redactó casi por entero *El Fígaro*, y dirigió *Ecos de Ambos Mundos*. De regreso en España, fundó *La Unión* y dirigió *El Museo Universal*. Colaboró con multitud de periódicos literarios, y en el momento de su muerte dirigía en Barcelona *La Ilustración de la Mujer*. Publicó también poesía: El *Suplicio de los Comuneros*, *Las dos Reinas*, y *A Tassara*. Fue abogado del Ilustre Colegio de Madrid, socio profesor de la Academia de Jurisprudencia y Legislación y académico de la Real de Ciencias de Lisboa.

arqueológicos, acontecimientos de actualidad, tipos regionales, costumbres populares, etc., de manera que el título de la revista acaba siendo su mejor definición: es un verdadero «museo universal» en el sentido de que es un compendio de imágenes variadísimas; una suerte de caótica enciclopedia visual de su tiempo.

En todo caso, los textos que acompañaron a estos grabados, junto a la creación literaria raramente ilustrada, alcanzaron bajo la dirección de Nemesio Fernández Cuesta una calidad lo bastante notable como para multiplicar el prestigio de *El Museo Universal*, que llegó a ser visto por sus contemporáneos como un importante «periódico literario».

¿Hubo por detrás de esta enorme masa heterogénea de textos e imágenes alguna directriz o línea editorial o apenas se intentó abarcar todo, como sugiere el propio título de la revista?

La gran línea maestra, declarada en la propia publicación, que orienta la elección de contenidos, es un nacionalismo integrador que pretende sumar, atesorar y conservar (como en un *museo*) todas las riquezas regionales de España: arquitectura, folclore, lenguas, literatura, antigüedades... Resulta curioso notar la coincidencia con el programa del costumbrismo no apenas en el afán de salvar del paso del tiempo todas las realidades españolas amenazadas por la modernidad uniformadora, sino también en el hecho de que *El Museo Universal*, al igual que el costumbrismo descrito por Mesonero Romanos en el prólogo a su *Panorama matritense*, se presenta como reacción ante las opiniones extranjeras sobre España, frecuentemente inexactas, cuando no falaces, que requerirían de una corrección realizada desde la propia España (Marco, 1987).

Se percibe, en efecto, en la globalidad de *El Museo Universal,* un nacionalismo a la defensiva, junto a un sentimiento de inferioridad frente a los países más poderosos y avanzados de Europa que quiere vencerse. Esto contrasta con una suerte de orgullo u optimismo de época que también envuelve la publicación, si bien posiblemente este otro sentimiento debería restringirse y matizarse: hay una fe sin fisuras en el progreso, que llega a provocar fascinación y entusiasmo a la hora de hablar de los adelantos técnicos, pero no debe olvidarse que este progreso es el provocado apenas en Occidente por la Segunda Revolución Industrial, de manera que el orgullo al que nos referimos se basa en pertenecer al continente, a la raza e incluso a la clase social que ha protagonizado e impulsado estos avances que se ven como prodigiosos. En España, no obstante, esta euforia tendría sus grandes zonas de sombra, pues

la participación del país en todos estos logros fue muy limitada[30], situándose en el furgón de cola del progreso: la repentina aceleración de la Historia que avino con la industrialización dejó a España enseguida muy atrás, de manera que los viajeros extranjeros que cada vez llegaban a España en mayor número siempre se llevaban la impresión de haber visitado un territorio al margen del progreso e incluso, para los más hiperbólicos, al margen de la civilización, lo que, no obstante, para algunos suponía justamente el especial encanto de esta tierra.

El Museo Universal es una compleja manifestación cultural de esta fase de la historia de España y, como tal, tiene de hecho innumerables muestras de ese binomio sentimental que acabo de describir: un optimismo amargo, o una amargura esperanzada y orgullosa. Pero este sentimiento paradójico que reina en *El Museo* no es suficiente para explicar el enorme volumen de textos y grabados publicados de 1857 a 1869: a pesar de tener objetivos ideológicos bien definidos, *El Museo Universal* también estará siempre muy atento al interés y a la demanda de su público, y hará lo posible por satisfacerlo ofreciéndole lo que pide: instrucción, entretenimiento, ciertas dosis de escapismo y, por supuesto, imágenes.

Bibliografía citada

B. MÁRQUEZ, Miguel, «D. Aberlardo de Campos y *la Ilustración Española y Americana*», *Ámbitos*, n° 13-14, 2005, pp. 185-209.

CUBRÍA, María José, «Heine y Augusto Ferrán. El Lyrisches Intermezzo y Die Heimkehr en La Soledad», *Revista de Filología Alemana*, 1999, 7, pp. 105-124.

ENGLEKIRK, John, «El Museo Universal (1857-69): Mirror of Transition Years», *PMLA*, Vol. 70, n.º 3 (Jun., 1955), pp. 350-374.

GÓMEZ APARICIO, Pedro, *Historia del Periodismo Español,* Editora Nacional, Madrid, 1967.

MARCO, Joaquín, «El costumbrismo español como reacción» en AA. VV., *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, Málaga, Diputación, 1987, pp. 125-139. (apud ROMERO, Leonardo, *Panorama crítico del romanticismo español*, Editorial Castalia, Madrid, 1994, pp.403-404).

30. En la Exposición Universal de Londres de 1862, España apenas destacó por sus espadas toledanas, sus sedas, sus encajes y sus productos agrícolas («La esposición universal de Londres, España y Portugal, XI», por J. S. Bazán, *El Museo Universal,* n.º 48 de 1862). De la misma forma, el espacio físico que se concedió a España en la Exposición Universal de París de 1867 fue muy escaso en comparación al de otras naciones, lo que despertaba la vergüenza y el rencor de los visitantes españoles (ver S., «Exposición Universal de 1867», *El Museo Universal*, n° 18 de 1867).

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A., «La edición artesanal y la construcción del mercado», en Jesús A. Martínez Martín (Dir.), *Historia de la edición en España, 1836-1936*, Marcial Pons, Madrid, 2001.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX,* Imprenta y Litografía de J. Palacios, Madrid, 1903.

PÁEZ RÍOS, Elena: *El Museo Universal. Madrid (1857-1869)*. (Colección de Índices de Publicaciones Periódicas / dirigida por Joaquín Entrambasaguas, n.º XIV). C.S.I.C., Madrid, 1952.

RIEGO, Bernardo, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado*, Ed. Universidad de Cantabria, 2001.

SEOANE, María Cruz, *Historia del periodismo en España*, Alianza Editorial, Madrid, 1968.

VALLS, Josep Francesc, *Prensa y burguesía en el siglo XIX español*, Anthropos, Barcelona, 1988.

Fecha de recepción: 25/07/2014
Fecha de aceptación: 06/08/2014

MELCHOR ALMAGRO SAN MARTÍN Y SUS COLABORACIONES EN REVISTAS LITERARIAS DE SU PRIMERA ETAPA (1896-1914)[1]

AMELINA CORREA RAMÓN
amelina@ugr.es
Universidad de Granada

Resumen

El presente artículo constituye un repaso de las colaboraciones en revistas literarias de la primera etapa (1896-1914) del escritor Melchor Almagro San Martín (1881-1947), quien destacó en el género de la *pequeña historia* y mantuvo durante toda su vida una muy activa y fecunda relación con la prensa escrita, en sus más diversas variantes.

Palabras clave: Colaboraciones revistas literarias escritor Melchor Almagro San Martín 1896-1914

Abstract

This article is an overview of the Spanish writer Melchor Almagro San Martín (1881-1947)'s first contributions to literary magazines (1896-1914). Melchor Almagro excelled in the genre of «short history» and maintained a very active and fruitful relationship with the press throughout his life.

Keywords: Contributions literary magazines writer Melchor Almagro San Martín 1896-1914

1. En el presente trabajo se ha prestado atención a las colaboraciones de Melchor Almagro San Martín en revistas literarias correspondientes únicamente al periodo acotado, dejando de lado sus abundantes colaboraciones con otro tipo de publicaciones periódicas (colaboraciones, en muchas ocasiones, de índole claramente literaria), así como las colaboraciones en revistas literarias que exceden la fecha delimitada, es decir, posteriores a 1914.

Anales, 26, 2014, pp. 147-165
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.06

El día 7 de noviembre de 2013 fue inaugurada en el Palacio de Carlos V y en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada una exposición sobre el escultor Juan Cristóbal (1896-1961)[2], almeriense afincado en Granada, y autor –entre otras obras dignas de mención, como pudiera ser la «Sibila», del Círculo de Bellas Artes de Madrid– del monumento a Ángel Ganivet en los bosques de la Alhambra. Dicho monumento, promovido por el Centro Artístico de la capital, fue inaugurado junto a la conocida como «Fuente del Tomate» el día 3 de octubre de 1921, asistiendo al acto numerosas personalidades relacionadas con la cultura granadina, como Natalio Rivas, Nicolás María López, Antonio Gallego Burín, Luis Seco de Lucena, y, entre otros, el escritor Melchor Almagro San Martín (cf. Correa Ramón 2001), del que precisamente Juan Cristóbal tallaría un espléndido busto, que se ha podido contemplar en la mencionada exposición. Este busto, cuya notoriedad lo llevaría a quedar reflejado en los medios de prensa del momento[3], acompañó al escritor hasta sus últimos días[4], e incluso, en la autobiografía que comenzó a publicar por episodios en el periódico *El Español,* desde abril de 1946 –un año antes de su muerte–, bajo el título global de *Teatro del mundo. Recuerdos de mi vida,* la evoca con la emoción de los días ya perdidos.

De hecho, Almagro San Martín dará comienzo a la escritura de su texto marcado por sentimientos de profundo pesimismo. Los ojos del autor parecen fijarse en aquellos objetos que lo rodean en su despacho, y sobre todo, en los diversos retratos que varios notables artistas le han ido haciendo a lo largo de su vida, cuya imagen contrasta amargamente con la que de él mismo le ofrece, envejecido ya y muy enfermo[5], su espejo, recuerdos «todos evocadores de un pasado feliz» (Almagro San Martín 2001, pág. 39):

> Unas cuantas fotografías que me representan de niño, amarilleadas por el tiempo, y los retratos de mis padres, debidos a Madrazo, evocan mi niñez. El pastel que López Mezquita pintara a fines del siglo pasado […] para una

2. Bajo el título de «Juan Cristóbal (1896-1961)», la exposición ha sido comisariada por el profesor de la Universidad de Granada, Dr. Eduardo Quesada Dorador.
3. De hecho, el 13 de mayo de 1922 apareció reproducido en la revista *La Esfera* (Madrid), con el siguiente pie de foto: «Una obra del escultor Juan Cristóbal. Admirable busto del ilustre escritor y diplomático D. Melchor Almagro y San Martín».
4. Ocupaba un lugar relevante en el salón de su casa, como se puede comprobar por la acuarela de José Garrigues Motos que muestra al espectador el artístico y suntuoso interior de la misma, y que fue reproducida en la revista *Elegancias* (Madrid), n.º 4, año I, abril de 1923.
5. Se puede recordar la evidencia de que Melchor Almagro fallecería el 12 de abril de 1947, un año después de comenzar a publicar por episodios en el periódico *El Español* (Madrid) sus memorias, bajo el título de *Teatro del mundo. Recuerdos de mi vida*, que quedarían, de esta manera, abruptamente interrumpidas.

> portada de *El Cuento Semanal,* fija mi juventud, el busto enérgico donde me reproduce Valentín de Zubiaurre, cristaliza mi adultez, mientras el busto admirable de mi persona en bronce, esculpido por Juan Cristóbal, y el retrato de cuerpo entero en uniforme diplomático, que firma también López Mezquita, representan mi madurez (Almagro San Martín 2001, pág. 39).

Almagro añadirá en su evocación:

> Recordándome con melancolía el presente, hay también en este cuarto mío algunas tallas policromadas, un viejo reloj dorado a fuego, de sonería, petacas y sortijas dieciochescas, marfiles rotos, antañona plata cincelada, una Santa María Magdalena, del Greco, y una Sagrada Familia, de Memling, restos de mis colecciones artísticas (Almagro San Martín 2001, pág. 39).

Y es que Melchor Almagro amó tanto la Belleza, con mayúscula, que desde joven se dedicaría a coleccionar hermosos libros y objetos de arte, e incluso a hacer en buena medida de su propia trayectoria vital una cierta representación artística. De hecho, su morada llegará a ser bien conocida en el Madrid de los primeros años del siglo XX por este motivo. Así, como persona de gustos estéticos refinados, y de holgada posición económica, la casa de la calle de Jorge Juan, en el acomodado Barrio de Salamanca, en la que habitará Almagro San Martín durante varias décadas, se convertirá en un ejemplo prototípico de residencia señorial, acondicionada con muebles antiguos y otros modernos de noble factura, así como con numerosos objetos de arte y multitud de libros, y como tal quedará reflejada en informaciones gráficas de la época.

En este sentido, las abundantes noticias que aparecen en la prensa periódica en torno a la activísima vida social que llevaba Melchor Almagro San Martín en las décadas previas a la Guerra Civil, dan cuenta de las frecuentes reuniones organizadas en su casa, incluyendo conciertos, recitales, tertulias, etcétera. En muchas de ellas, se llama la atención acerca del carácter exquisito, tanto de la vivienda como de su anfitrión. Es el caso, por ejemplo, de la extensa reseña firmada por el cronista de la vida social conocido como *Leon-Boyd,* seudónimo de Enrique Casal, con el título «De sociedad. En casa de D. Melchor Almagro San Martín. En honor de Benavente», y publicada en marzo de 1922 en el periódico *La Correspondencia de España,* donde se puede leer: «Muy artística fue la [reunión] del domingo, no sólo por la casa, amueblada con refinado gusto y llena de obras de arte, en que descuellan esculturas de Alonso Cano, Diego de Siloé, Gregorio Hernández y Mora, sino por la concurrencia exclusivamente de grandes artistas y escritores» (*Leon-Boyd* 1922, pág. 5).

Entre los numerosos asistentes que menciona Casal, se refleja la presencia de nombres conocidos del mundo intelectual, artístico y literario. Así, se puede destacar la asistencia a este evento de la actriz Lola Membrives, Ramiro de

Maeztu, los escultores Mariano Benlliure y el propio Juan Cristóbal, el ya citado pintor José María López Mezquita, escritores como los hermanos Álvarez Quintero, Antonio de Hoyos y Vinent, Joaquín Belda, Tomás Borrás, Cristóbal de Castro, su primo Melchor Fernández Almagro, Wenceslao Fernández Flórez, Carlos Fernández Shaw, Andrés González Blanco, Alberto Insúa, etcétera.

Leon-Boyd pone claramente de manifiesto el carácter intensamente esteticista y amante de los detalles del anfitrión, al señalar:

> El té, servido en el comedor, tapizado con damascos rojos del siglo XVII, sobre los cuales se destaca una hermosa colección de plata repujada, fue espléndido e hizo honor al cocinero de la casa.
>
> Todos los salones aparecieron florecidos con una primavera temprana, en que descollaban, blancas y perfumadas, las flores de almendro» (*Leon-Boyd* 1922, pág. 5).

Años después, con posterioridad a la contienda civil, Melchor Almagro se vería obligado a instalarse en una más reducida y un tanto modesta vivienda de la también calle madrileña de Claudio Coello. Él mismo lo relatará en un artículo publicado el Día del Libro de 1944: «Fuerza me fue abandonar el domicilio donde habían transcurrido cuarenta años de mi vida e instalarme en un pequeñísimo apartamento, único desalquilado que a la sazón pude encontrar» (Almagro San Martín 1944, pág. 1). Habiendo perdido, como azarosa consecuencia de la guerra, buena parte de sus colecciones artísticas y de su biblioteca, lograría salvar, no obstante, lo suficiente como para continuar causando impresión en las visitas de índole literaria o intelectual que aún recibe en su morada. De hecho, cuando a ella acuda la joven escritora asturiana Ángeles Villarta, colaboradora del semanario *Domingo* –en el que también publicará con frecuencia Almagro, alcanzando hasta un total de ciento cincuenta artículos, entre finales de 1939 y finales de 1946–, con el fin de hacerle una entrevista, impactada por lo que ve describirá los innumerables objetos de arte o de coleccionismo que decoran abigarradamente los espacios por los que va transitando en su paseo por la casa:

> A la izquierda del pasillo un gran espejo; a la derecha, una cómoda antigua. Sobre la cómoda, un cuadro de Murillo. Un enorme farol de los que solían acompañar en palacio al Viático. Más pinturas y esculturas –encantadora la de una santa Bárbara, mutilada, del siglo XIV–. Sobre la puerta, un marco de estilo barroco. [...]
>
> Luego [...] Mesas, veladorcitos, un sofá isabelino, bibliotecas, un mueble de tipo oriental, unos lindos angelotes, más cuadros, todos de mérito; más espejos, más esculturas, una greca de rosas de oro (Villarta 1944, pág. 3).

La entrevista de Ángeles Villarta se produce con motivo de la exitosa publicación por parte de Melchor Almagro de su libro *Biografía del 1900,* el cual

alcanzará dos ediciones en corto plazo y que representa un fecundo cruce de géneros literarios, conjugando autobiografía, diario y el subgénero de origen francés, en el que el escritor granadino sería considerado en su época un maestro, como era el de la *petite histoire.* En la España actual se ha perdido el matiz verdadero del significado de esta expresión, que no es el de «historia sin importancia» o «historia de segunda», sino historia de la vida cotidiana. Según aclarará en un artículo el propio autor, «La pequeña historia es clave explicatoria de la grande, a cuya luz se discrimina a la persona del personaje, al hombre de carne, del figurón transmutado de aquél» (Almagro San Martín 1946, pág. 3).

Melchor Almagro escribe su *Biografía del 1900* por encargo de la *Revista de Occidente,* como parte de una ambiciosa colección titulada «Vidas de años», que tenía la intención de dedicar un volumen a determinados ciclos anuales, y, en especial, a algunos momentos que por uno u otro motivo habían resultado especialmente significativos en el devenir de la España contemporánea. Finalmente, muy pocos de estos proyectados volúmenes alcanzarían a ver la luz, pero sí lo haría el encomendado a Almagro, quien utilizó para ello los diarios que acostumbraba a llevar ya desde muy joven.

De hecho, *Biografía del 1900,* que se caracteriza por su prosa luminosa y vívida, alcanzó un éxito inmediato que hizo que se agotara la primera edición en poco más de un mes, y que se preparara una nueva, que presentó ciertas modificaciones. En esta obra, que Emilio Carrere definirá como «crónica del 1900 [que] tiene un encanto frívolo e inteligente» (Carrere 1943, pág. 3), Melchor Almagro relata con extrema amenidad cómo era la vida española del crucial periodo de entresiglos, inmersa en plena crisis finisecular, con sus debates internos, sus conflictos políticos, sociales, estéticos, literarios, la pobreza de su vida universitaria, pero también sumergida de lleno en diversiones y festejos de todo tipo: carnavales, cotillones, teatros, corridas de toros...; una animada vida social bajo la cual latía, ya inadvertidamente, un germen que acabaría llevando a la destrucción.

Perteneciente a una acomodada y culta familia granadina, su padre había sido el prestigioso abogado y diputado a Cortes Melchor Almagro Díaz, intelectual cercano a las posiciones políticas de Emilio Castelar, que falleció prematuramente en 1893 (cf. Viñes Millet 1999), cuando Melchor tenía tan sólo once años, y en cuya mansión granadina disfrutó su hijo de una intensísima vida social y cultural desde su primera infancia, acostumbrado al trato frecuente con escritores, artistas, intelectuales y otras personalidades del momento. Ya en esta temprana etapa se pondrá de manifiesto la doble vocación que singularizaría a Melchor Almagro San Martín durante toda su vida, que se

caracterizará por su afición hacia la literatura de carácter autobiográfico, por un lado, y hacia las colaboraciones en la prensa periódica, tan importante en la época, por otro.

En efecto, la precocidad de Melchor Almagro, que destacará con enorme brillantez en todas las etapas de sus estudios, se pondrá de relieve igualmente en otras facetas, también relacionadas con la cultura y, de manera especial, con las letras. Así, por ejemplo, se puede destacar su ya mencionada costumbre de llevar un diario, que lo acompañará durante buena parte de su vida, y que iniciaría a edad verdaderamente temprana. A pesar de los más diversos azares del destino, la suerte permitió que se salvara un pequeño cuadernito, donde con letra escolar de un niño que aún no ha cumplido los once años edad, puede leerse: «Memorias de Melchor Almagro Sanmartín».

Se trata, en realidad, de un diario correspondiente al año 1893 –el año del fallecimiento de su padre–, en el que va apuntando desde el primer día del mes de enero los sucesos cotidianos propios de la niñez. A veces con caligrafía muy esmerada e incluyendo dibujos, y otras escribiendo apresurado y sintiéndose obligado a rellenar el espacio correspondiente a cada día, Melchor Almagro completará en esta ocasión tan sólo los tres primeros meses del año. Resulta curioso constatar que, siendo tan sólo un niño, demuestra ya una precoz afición por el teatro –faceta que se revela muy evidente con la lectura de su obra posterior–, hasta el punto de encontrarse lo que podríamos considerar un atisbo de crítica teatral de las obras presenciadas. Así, en la entrada correspondiente al «Sábado 10 de Marzo 1893», anota: «Por el día he ido a el colegio y por la noche a el teatro a ver Mariana mañana expondré mi opinión [*sic*]»[6]. En el siguiente apunte, anota: «Respecto a la función de anoche la obra buena los actores malos»[7].

Tres años más tarde, y aun antes de cumplir los catorce de edad, se pone claramente de manifiesto su precoz y viva vocación literaria volcada en la segunda de las facetas mencionadas, puesto que se presentará desde un primer momento vinculada a la prensa periódica de carácter literario. De este modo, Almagro, poniendo además de relieve su carácter emprendedor, funda adolescente junto con un grupo de intrépidos colaboradores y condiscípulos la revista semanal *Nuestros días festivos,* que pasa a titularse *Semanario infantil*

6. En las transcripciones se respeta la ortografía y puntuación tal cual aparece en el manuscrito.
7. Transcrito de la fotocopia del mencionado documento original, amablemente facilitada por D. Juan Ramón Pastor Almagro, sobrino nieto del escritor (descendiente directo de su hermano José Almagro San Martín, 1883-1943).

a partir del segundo número, editándose entre los meses de marzo y agosto de 1896.

En relación con la temprana fundación de esta revista, se puede recordar la similitud que muestra con el caso del escritor francés Victor Hugo, quien, de hecho, fundaría junto con sus hermanos Abel y Eugène en 1819 –esto es, a sus diecisiete años de edad– una revista bautizada como *Le Conservateur Littéraire,* donde dará a conocer poemas y artículos. Al parecer, el *espíritu del siglo* inspiraba adolescencias entusiastas y emprendedoras, puesto que, entre otros ejemplos, la misma iniciativa iba a tener aún un más precoz Alejandro Sawa, quien poco antes de cumplir quince años ya había puesto en marcha, en colaboración con su hermano Manuel y otros jóvenes amigos, el efímero periódico titulado elocuentemente *Ecos de la juventud* (1877), al que seguirían poco después *El Siglo XIX* (1877) y *La Joven* Málaga (1878) (cf. Correa Ramón 2009, págs. 46-50).

La similitud que presenta la iniciativa de Almagro y sus amigos en relación con la que casi dos décadas antes llevara a cabo Alejandro Sawa, pasa de igual modo por el establecimiento de la redacción en el propio domicilio de los precoces escritores. Así, las referidas publicaciones malagueñas ofrecerán como dirección de referencia el número 22 de la céntrica Plaza de la Merced (un edificio de construcción decimonónica idéntico al que verá el nacimiento en 1881 de Pablo Ruiz Picasso, en el número 15 del mismo lateral, donde hoy en día se sitúa la Fundación de su nombre), lugar en el que vivían los Sawa Martínez, mientras que la granadina *Semanario Infantil*[8] proporcionará el de Águila, 3, número que corresponde al palacete familiar de los Almagro San Martín:

> Vivíamos desde que tuve uso de razón, hasta que de la bella capital andaluza transferimos nuestros penates a la villa y corte, en una casa solariega, que había pertenecido antes a la noble familia histórica de los Henríquez, situada en el número 3 de la calle del Águila, con cancelas y patio de mármol blanco provisto de amplios cenadores, a quienes sostenían airosas columnas de igual piedra. Contra el muro central, un pilar, coronado por el blasón heráldico de los antiguos dueños de la morada, todo él en mármol de Sierra Elvira, que, como es sabido, posee un bello matiz azulado. De igual materia estaba hecha la fuente, en forma de artificiosa concha circular, con un surtidor en medio, que acompañaba con el rumor de su chorro saltarín a modo de canción de cuna, nuestras dulces siestas de estío, que solíamos pasar en la ciudad (Almagro San Martín 2001, pág. 55).

8. En cambio, en *Nuestros días festivos* no consta dirección alguna para la redacción.

La revista *Nuestros días festivos* va a iniciar su andadura, con periodicidad semanal, el día 22 de marzo de 1896, ofreciendo a sus lectores un breve formato de tan sólo cuatro páginas y un contenido de marcado carácter artístico y literario. Conviene señalar que los diversos periódicos de Granada saludan la iniciativa, subrayando la extrema juventud de sus editores, «alumnos del Colegio de PP. Escolapios» («Semanario simpático» 1896, pág. 1), en el que, efectivamente, estudió el escritor. De este modo, el bisemanario *La Opinión* destacará que se trata de una «hermosa revista», así como despierta la admiración el estar impulsado por «jóvenes que ninguno cuenta más de doce años» («Bibliografía» 1896, pág. 3).

Una semana más tarde, el 29 de marzo, la revista, como ya se ha adelantado, cambiará su nombre por el de *Semanario infantil,* manteniéndose idénticos su enfoque, periodicidad y director (Eduardo García Carrera). Sin embargo, cambiará mínimamente su tamaño, pasando de 31x22 a 32x22 cm. (cf. Manjón-Cabeza 1995, vol. I, págs. 374 y 464). La publicación logrará mantenerse hasta el 11 de septiembre de ese año. En ella, dará a conocer Almagro un total de quince artículos –uno en *Nuestros días festivos* y catorce en *Semanario infantil*–, de diferentes temáticas, debiendo destacarse el titulado «A mi padre», que publica evocando la figura paterna, en un número del *Semanario infantil* dedicado monográficamente a la figura del desaparecido prócer granadino con motivo del tercer aniversario de su muerte, en el mes de junio. El entrañable amor filial junto con la admiración que Melchor sintió por su progenitor quedan puestos de relieve en una prosa dictada por la grandilocuencia retórica del adolescente:

> Con lágrimas en los ojos cojo la pluma en el día de hoy 7 de Junio, aciago y desgraciado sobremanera para mí, pues en aquel infausto día mi padre murió; mi padre a quien yo adoraba; mi padre que al morir arrancó la alegría y la felicidad de nuestra antes risueña casa despedazándonos el corazón.
>
> Desde entonces todo es negro y tétrico para mí, si alguna vez triunfó mi alegría se torna en pesares, al recordar que ya no existe aquel a quien yo ofrecía mis trabajos (Almagro San Martín 1896, pág. 2).

Menos de un año después de la finalización de *Semanario infantil,* tendrá lugar un importante hito en la trayectoria literaria y vital del jovencísimo Melchor Almagro, cuando en el verano de 1897 conozca a Ángel Ganivet, lúcido escritor y animador de la finisecular Cofradía del Avellano, que se encuentra de vacaciones en su ciudad natal, descansando de su trabajo como diplomático. En este grupo experimentará Ganivet su teoría del crecimiento espiritual de las ciudades «por medio –como explicará en 1896 en su libro *Granada la bella*– de la vida bella, culta y noble de los seres que las habitan», tratando de alentar en sus contertulios la reactivación de sus voluntades dormidas (Ganivet 1996,

pág. 62). Almagro se integrará enseguida con mirada fascinada en el grupo renovador, lo que recordará en reiteradas ocasiones a lo largo de su vida:

> Junto a la fuente, tras larga y despaciosa caminata, se instalaba la *Cofradía*, y allí [...] se discurría sobre todos los grandes problemas del mundo, se leían artículos y poesías, se comentaban los libros. Cuando venía la noche, y de la vecina Abadía llegaban las campanadas del *Angelus,* comenzaba el lento regreso hacia Granada entre deleitosos comentarios (Almagro San Martín 1945, pág. 183).

Y, precisamente dedicado a uno de sus compañeros en dicha agrupación, aparecerá en la primavera de 1898 el texto titulado «Niñerías», firmado por Melchor Almagro San Martín, que acaba de cumplir en abril los dieciséis. Con carácter narrativo, el breve cuento se publica en la espléndida revista granadina *La Alhambra,* recién fundada el 15 de enero de ese mismo año y dirigida por el erudito Francisco de Paula Valladar, y lleva la siguiente dedicatoria: «Al castizo escritor y querido amigo Matías Méndez Vellido», autor de carácter costumbrista, que colaboraría con Ángel Ganivet en el proyecto común del renovador *Libro de Granada* (1899), y que sería considerado por éste nada menos que como el mejor novelista granadino después de Pedro Antonio de Alarcón. La intención de la dedicatoria podría adivinarse en el estilo que un muy juvenil Almagro pareciera querer, de alguna manera, emular:

> Y es verdad que el mozo tenía razón para estar alelado y confuso con el cambio experimentado: desde su agreste pueblecillo a la barahúnda ensordecedora de la capital; de oír las cariñosas frases y sanos consejos de su vieja madre a escuchar las peladas órdenes del capitán […]; de labrar la tierra, correr los campos sobre un rucio pollino y a veces cortar fresca yerba para los conejillos del corral, a limpiar porcelanazas vajillas, llevar mensajes, hacer encargos y servir la mesa de Cemines (Almagro San Martín 1898, pág. 153).

Fundada por el propio Francisco de Paula Valladar, tras un anterior intento frustrado que había durado poco más de un año, entre enero de 1884 y junio de 1885, la revista, de periodicidad quincenal, heredaba una cabecera de título reiterado en varias publicaciones periódicas a lo largo del siglo XIX, como pone de manifiesto la *Guía de la prensa de Granada y provincia* de Antonio Manjón-Cabeza (Manjón-Cabeza Sánchez 1995, vol. I, págs. 42-47). *La Alhambra,* subtitulada *Revista quincenal de artes y letras,* surge con la vocación de crear y mantener en Granada un ambiente artístico y literario, y con tal vocación y el tesón inquebrantable de su fundador y director se mantuvo durante veinticinco años, hasta la muerte de éste, que tendría lugar en febrero de 1924 (cf. Pardo López; Guervós Madrid 1957).

Desde sus comienzos trató además Valladar, con muy buen criterio, de romper con el aislamiento localista que solía caracterizar a las revistas editadas

en provincias, mediante una activa red de intercambio con otras publicaciones, muy en especial, con aquellas –como *Álbum Salón* o *El Eco de Sitges*– que servían de reflejo de las actividades de grupos de intelectuales y artistas de Cataluña, con los que existió una temprana relación propiciada por los contactos de Ángel Ganivet con Santiago Rusiñol y su Cau Ferrat, además de con diversas revistas de ámbito nacional que contaban ya con una indudable solera, como *Revista contemporánea* (1875-1907). Por supuesto, también se prestó especial atención a otras iniciativas que surgían en esos años, como *Vida nueva* (1898-1900), cuyos contenidos se comentaban en los diversos números de *La Alhambra,* o publicaciones efímeras fundadas poco después, como *Revista Nueva,* dirigida por Luis Ruiz Contreras, o *La vida literaria,* ambas de 1899.

En este sentido, habría que añadir que se estableció una corresponsalía permanente, concretada en la sección «*La Alhambra* en Madrid», que cada quince días enviaba desde la capital el escritor Eduardo de Bustamante. Asimismo, se daba cuenta de la recepción en el domicilio editorial de numerosas revistas, tanto europeas como hispanoamericanas, y libros de toda índole y temática que eran comentados, siquiera mínimamente, con el meritorio objetivo de intentar ampliar el panorama intelectual de los lectores de la publicación granadina.

Paralelamente, las páginas de la revista estuvieron siempre abiertas a escritores de todas las tendencias y estilos, encontrando cabida tanto la literatura de creación como los estudios de tipo artístico o histórico y la crítica literaria, que a menudo llevaba a cabo el propio Valladar, quien realizaba, sin duda, una labor ímproba. En cuanto a la orientación ideológica y estética de la revista, *La Alhambra* se caracterizó siempre por un eclecticismo donde el más novedoso modernismo compartía espacio con los usos narrativos y poéticos decimonónicos.

Precisamente a la etapa plenamente modernista de Melchor Almagro San Martín pertenecerá ya su segunda –y última– colaboración en *La Alhambra*. Se trata de su texto titulado «De Andalucía la triste. Fragmento de una carta», que aparece en 1903, el año de publicación de su primer libro, el conjunto de relatos *Sombras de vida,* que ve la luz con un elogioso prólogo de Ramón del Valle-Inclán. Escritos en una prosa decadente y esteticista, y con un estilo en buena medida cercano al Valle-Inclán de *Femeninas* o de las *Sonatas,* Almagro hace con su libro inaugural profesión de fe modernista, tal y como manifiesta el propio Valle en su prólogo, pues «Si en la literatura de hoy existe algo nuevo que pueda recibir con justicia el nombre de modernismo, es, ciertamente, un vivo anhelo de personalidad, y por eso sin duda advertimos en los escritores jóvenes más empeño por expresar sensaciones que ideas» (Valle-Inclán 1986,

pág. XIV). De todo ello son buen ejemplo los cuentos que ofrece Almagro San Martín en *Sombras de vida,* que Valle-Inclán define como «pequeños poemas, breves, alados, llenos de sentimientos» (Valle-Inclán 1986, pág. XXII), a la vez que destaca su sensibilidad decadente, tan distinta de la «sensibilidad de los jayanes» (Valle-Inclán 1986, pág. XXII).

En esas fechas, Melchor Almagro San Martín lleva ya varios años viviendo con su familia en la capital madrileña, adonde trasladaron su domicilio en 1898. Allí, el joven se encontraba por completo integrado en la vida intelectual y cultural, alternando su vida social mundana en ambientes aristocráticos y de la alta burguesía con sus contactos con los círculos literarios, y de manera especial con el naciente movimiento modernista, cuyas tertulias frecuenta, principalmente en el Café de Madrid, capitalizada en torno a Pío Baroja y el futuro *Azorín,* y en el Café de la Montaña, en torno a Jacinto Benavente y a Ramón del Valle-Inclán.

La ebullición de esa activa vida cultural, junto con la afinidad hacia el movimiento de renovación literaria del modernismo, que se puede considerar ya triunfante en ese momento, serán transmitidos como fecunda herencia a su primo carnal, aunque once años menor, el futuro crítico y escritor, además de académico de la RAE, Melchor Fernández Almagro. De este modo, Fernández Almagro lo relatará en su libro autobiográfico *Viaje al siglo XX,* aludiendo a los periodos vacacionales en que la familia de su primo regresaba a Granada, lo que les daba ocasión de compartir momentos de ocio que solían tener como punto de conexión los libros. Melchor Almagro, cuya familia poseía una bien nutrida biblioteca, le aconseja lecturas y le relata las novedades de la vida literaria madrileña:

> Mi primo Melchor buscó para mí algunas novelas: *Los reyes en el destierro,* de Daudet en español, y me agradó mucho más aún *Lettres de mon Moulin,* muy especialmente el capítulo o cuento titulado «*Les étoiles*». Pero él llegaba siempre, de Madrid o de Granada, con libros nuevos, cuyos autores constituían para mí una revelación. Me interesó, más que ninguno, «Azorín», del que leí, de un tirón, *Confesiones de un pequeño filósofo.* Mi primo hablaba también de Unamuno, de Pío Baroja, de Rubén Darío, de un joven Juan R. Jiménez, nuevo Bécquer... A todos los conocía él personalmente, por alternar en las tertulias de este o aquel café o en aquel Ateneo... Al que más trataba era a Valle-Inclán, que había prologado su primer libro, *Sombras de vida,* lectura que fue para mí muy grata (Fernández Almagro 1962, págs. 198-199).

Conviene dar un pequeño salto atrás en el tiempo para recuperar una colaboración literaria de Almagro San Martín, que se encuentra cronológicamente situada entre las dos que publica en la revista *La Alhambra,* recién comentadas. En efecto, antes de ese momento de eclosión literaria inaugural que

supondrá la publicación de *Sombras de vida,* y antes de su plena integración en los círculos literarios más renovadores, Melchor Almagro iniciará una fugaz colaboración con *La Revista Moderna* (Madrid). El único artículo que en ella publica lleva por título «Cosas de mi tierra», aparecido el 24 de marzo de 1899. Se trata de un relato en la órbita del romanticismo tardío, con influencia también del costumbrismo andalucista, y muy en la línea de las diversas leyendas y tradiciones que daría a conocer a lo largo de los años su prolífico paisano y compañero en la Cofradía del Avellano, Antonio Joaquín Afán de Ribera. Se puede señalar el dato ciertamente curioso de que, cuando Ángel Ganivet inmortalice a los miembros de la Cofradía en su novela *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898), presentándolos bajo nombres en clave, sólo incluirá a dos con denominación idéntica: *Gaudente el Viejo* (Antonio Joaquín Afán de Ribera) y *Gaudente el Joven* (Melchor Almagro San Martín), quienes eran, respectivamente, el más veterano y el benjamín del grupo (Ganivet 1983, pág. 346).

En cuanto a la publicación, se puede decir que *La Revista Moderna* había sido fundada en marzo de 1897, logrando mantenerse hasta finales de octubre de 1899. Su director era Eduardo Sánchez de Castilla, mientras que la dirección artística la ejercía Félix de la Torre. Se presentaba con abundantes ilustraciones, constaba de dieciséis páginas y, como explica Pilar Celma en su documentado estudio sobre las revistas de fin de siglo, «El contenido estaba formado por cuentos, poesías, artículos humorísticos y crónicas» (Celma Valero 1991, pág. 116). Entre sus colaboradores pueden destacarse los nombres de Jacinto Octavio Picón, Joaquín Dicenta, Felipe Trigo, Ramón de Campoamor, Salvador Rueda y, con una participación única, Jacinto Benavente, Emilia Pardo Bazán, *Clarín,* o Ramón del Valle-Inclán.

Al igual que sucede con su relación con *La Revista Moderna,* una única colaboración de Almagro San Martín se encuentra igualmente en dos revistas, considerablemente diferentes, en las que participará en 1903 de manera prácticamente simultánea. Se trata, por un lado, de la rara y muy efímera revista *La Crítica: crónica semanal,* y por otro, de la que será, sin duda, gozosa portavoz del modernismo, *Helios.*

En cuanto a la primera, es poco lo que se conoce al respecto. Recogida en el muy útil catálogo de *Publicaciones literarias españolas 1900-1950* que editará la Hemeroteca Municipal de Madrid en 1998, se tiene conocimiento de que se inició en Madrid el 9 de diciembre de 1903, manteniéndose tan sólo durante seis números, hasta el 13 de enero de 1904. Su director fue Joaquín López. En diciembre publicó Melchor Almagro su artículo titulado «Plumas industriales».

En ese mismo mes precisamente verá la luz la reseña sobre *La novela de la sangre,* de Carlos Octavio Bunge, que Almagro publica en *Helios*. Como afirma Donald F. Fogelquist, «La historia más viva y más fiel que se pudiera encontrar de este periodo es la que está escrita en las páginas de una de su revistas literarias: *Helios*» (Fogelquist 1975, pág. 327).

Aunque es de sobra conocida por especialistas y estudiosos del modernismo, se puede presentar sucintamente con algunos de sus datos más significativos: tenía periodicidad mensual y estaba editada con gran cuidado, en papel de calidad y con ilustraciones –si bien no demasiado abundantes– de inspiración claramente modernista y filiación prerrafaelita, «presidida desde su portada por el dios Helios que conduce sus caballos en veloz carrera» (Celma Valero 1991, pág. 87). Al parecer, la idea de la revista, con un carácter esencialmente literario, surgió en 1902, durante una de las ocasiones en que los habituales vinculados con la nueva literatura visitaban a Juan Ramón Jiménez en el madrileño Sanatorio del Rosario. Su primer número apareció en abril de 1903 y se mantuvo hasta mayo de 1904, con un total de catorce números que, aunque suponen una vida efímera, arrojan un balance claramente positivo. Según el pormenorizado estudio que dedicó a esta publicación Patricia O'Riordan, *Helios* se caracterizaba por su espíritu militante y vital, por lo que «debe considerarse como la revista del modernismo ascendente, triunfante» (O'Riordan 1973, pág. 72). Vinculada con el propio Juan Ramón, así como con Gregorio Martínez Sierra, en sus páginas se encuentran las firmas de los hermanos Machado, Rubén Darío, Alejandro Sawa, Santiago Rusiñol, Julio Pellicer, José Ortiz de Pinedo, Pedro González Blanco, etcétera.

La única colaboración de Melchor Almagro consistirá, como ya se ha adelantado, en una reseña del libro del sociólogo, jurista y escritor argentino Carlos Octavio Bunge, *La novela de la sangre,* una obra que, sorprendentemente, a pesar de aparecer su reseña en el número de *Helios* correspondiente a diciembre de 1903, lleva en su pie de imprenta la fecha de 1904. Se trata de una novela histórica, que pretende denunciar la crueldad del gobierno de Juan Manuel de Rosas: «La nación argentina, dominada por el tirano Rosas, surge ante los asombrados ojos del lector, que ve desfilar, en pesadilla de sangre, tormentos, suplicios, martirios refinados y neuróticos» (Almagro San Martín 1903b, pág. 624).

Sin embargo, a pesar de los indudables méritos que se encuentran en la obra, Almagro lamenta que «el Sr. Bunge no cuide más su estilo», ya que, en su opinión, «Escribe al correr de la pluma, sin corregir ni limar» (Almagro San Martín 1903b, pág. 624).

Pocos meses antes había sido Melchor Almagro el reseñado, pues, en efecto, en el número de julio de *Helios* Gregorio Martínez Sierra se va a ocupar de su recién aparecido *Sombras de vida.* Elogiando el conjunto de relatos y a su autor («Tiene Almagro preclaro abolengo intelectual; es culto y sabe de la vida. Tiene en su estilo plácido las sales de la ironía, supremas conservadoras de toda obra artística, y entiende el artificio engendrador del interés» (Martínez Sierra 1903, pág. 500), sin embargo, llamativamente, lo encuentra ajeno al modernismo, manifestándose en este particular en contra de la opinión expresada por Valle-Inclán en el prólogo, como él mismo admite. Para Martínez Sierra, Almagro no sería modernista, sino «innovador», puesto que «El estilo, libre de la tortura afiligranada que ahora se usa, tiene la mansa y clara placidez de las lenguas ancestrales» (Martínez Sierra 1903, pág. 500).

Durante los siguientes años, aunque Melchor Almagro colabora en algunos periódicos y de igual modo participa activamente en la vida literaria (por ejemplo, y como recogen diversos medios de prensa: en marzo de 1904 asistirá al banquete de homenaje a Benito Pérez Galdós en Fornos; hacia finales de ese mismo mes, al que se le ofrece a Emilia Pardo Bazán con motivo del éxito del estreno de su diálogo dramático *La suerte;* en febrero de 1905 firma el manifiesto conjunto contra el Nobel a José de Echegaray que se difundirá en la prensa; o, en noviembre de 1908, se suma a la carta, firmada por un gran número de escritores, en la que se solicita a Alejandro Pidal que retire su candidatura para la presidencia de la Academia en beneficio de Marcelino Menéndez Pelayo), no abundarán sus colaboraciones en publicaciones literarias.

Habrá que esperar hasta casi finales de 1910, en que su relato *Primavera en la nieve (Escenas berlinesas)* aparece incluido en el número 99 de la popular colección de literatura breve *Los Contemporáneos* (Madrid). Aunque no se trata en puridad de una revista, el carácter eminentemente literario de esta publicación periódica revela más que aconsejable la consideración de la colaboración de Melchor Almagro en el presente artículo. Como es bien sabido, dicha colección fue fundada en 1909 por Eduardo Zamacois, tras el litigio que lo obliga a abandonar su inicial y muy exitosa *El Cuento Semanal* (1907-1912). Frente a ésta, de la que sigue estilo, características y contenidos, su duración en el tiempo será mucho mayor, ya que logrará mantenerse hasta abril de 1926. Significativamente, y como bien explica el que con toda probabilidad haya sido el máximo especialista en el tema de las colecciones de literatura breve que ha habido en España, Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, Zamacois no concibe *El Cuento Semanal* ni *Los Contemporáneos* como «una simple colección de novelas, sino como una auténtica revista de información cultural» (Sánchez Álvarez-Insúa 2007, pág. 95). De este modo, en las páginas segunda

y tercera de portada se situaban noticias y declaraciones de intención, comunicaciones con los lectores e informaciones de tipo literario, que fundamentalmente (aunque no sólo) consistían en reseñas de libros y revistas.

No obstante, antes de comentar con mayor detalle la colaboración de noviembre de 1910 de Almagro San Martín en *Los Contemporáneos,* y aunque no posee un carácter estrictamente literario, dado el indudable interés que ofrece la revista sí que haremos siquiera una mención al artículo que Melchor Almagro publica el 31 de enero en la madrileña revista *Faro,* titulado «El caballero de la democracia». Dicha revista tiene especial relieve puesto que fue «la primera empresa editorial y cultural que el prestigioso filósofo José Ortega y Gasset puso en marcha a lo largo de su vida» (González Soriano 2009, pág. 155), como aclara José Miguel González Soriano en su estudio sobre la misma. Iniciada el último domingo de febrero de 1908, con carácter semanal, se escoge un nombre, *Faro,* «suficientemente explícito que pretendía simbolizar el inicio de una nueva forma de dar luz a la cultura española» (González Soriano 2009, pág. 162). Debemos entender, en este contexto, «cultura» en el sentido más amplio posible, por lo que en las páginas de esta publicación encontrarán cabida, «con igual fuerza, la literatura, las ciencias, la crítica literaria y musical, al pedagogía, etc., con la actualidad política y las materias económicas» (González Soriano 2009, pág. 171). De hecho, la única colaboración de Almagro presente en *Faro* versará sobre la política alemana.

Y curiosamente, ése –la realidad alemana– será el punto de conexión con la última de sus colaboraciones que repasaremos, es decir, la mencionada *Primavera en la nieve (Escenas berlinesas),* ambientada en Berlín y, con toda probabilidad, fruto de las experiencias del periodo que pasó completando sus estudios de Leyes, especializándose en Derecho Político, en la célebre Universidad de Heidelberg.

La narración retoma las descripciones de la vida mundana y frívola que se encuentran en otras obras de Almagro, para contraponerlas bruscamente con un final triste y desesperanzado. Una síntesis del argumento presenta a Loren, un joven español de familia acomodada que viaja a Berlín para estudiar. Allí conoce a Frida, una muchacha humilde y trabajadora, maltratada por su propia familia, y de la que Loren se enamora locamente. Al quedar embarazada, Loren decide compartir su vida con la ingenua joven, que ha sido expulsada del hogar por un padre intransigente y déspota. Pasan unos meses de felicidad ideal, cuando llega la noticia de que el padre del muchacho se encuentra enfermo. Obligado por esa circunstancia, Loren retorna a Madrid, no sin antes asegurar a Frida que volverá a por ella. Pero el joven acabará casándose en España con una rica heredera. Mientras, Frida llora su soledad desamparada y

da a luz un niño muerto. El mensaje final del escritor, no exento de moraleja, es que el suceso que ha narrado se repite tristemente cada día, en un continuo ciclo de nuevas víctimas que reescriben una y otra vez la misma historia.

Unos meses antes de la publicación de esta obra, en mayo de 1910, Melchor Almagro San Martín había presentado una instancia ante el Ministro de Estado solicitando que se le realice el examen de aptitud necesario para poder concurrir a las oposiciones para el ingreso en el Cuerpo Diplomático (cf. Correa Ramón 2001, pág. 43). Tras realizar un brillante examen, Almagro aprueba la oposición con el número uno, lo que se le comunica oficialmente con fecha 1 de diciembre de 1910, enviándosele a su primer destino como Agregado diplomático en la Embajada de París, iniciándose así su carrera en el Cuerpo (cf. Correa Ramón 2001, págs. 45-64).

Desde sus sucesivos destinos en puestos diplomáticos, Melchor Almagro continuará escribiendo para periódicos y revistas, enviando artículos, crónicas, relatos, etc., y, de hecho, continuará haciéndolo –literalmente– hasta el momento de su muerte, acaecida el 12 de abril de 1947. Así, sus textos de este origen alcanzan los varios centenares, dispersos en hemerotecas, olvidados en colecciones, perdidos en publicaciones efímeras que, apenas vieron la luz, alcanzaron el extravío. Y es que se podría recordar un significativo pasaje de *La voluntad* (1902), donde José Martínez Ruiz explica:

> Azorín ha pedido una colección vieja de un periódico. Una colección *vieja* es una colección del año 1890... Decía el maestro que nada hay más desolador que una colección de periódicos. Y es cierto. En ella parece como que quedan momificados los instantes fugitivos de una emoción, como que cristaliza este breve término de una alegría o de una amargura, ¡este breve término que es toda la vida!... [...]
>
> Azorín ha ido pasando hoja tras hoja y ha sentido una vaga sensación de desconsuelo. ¡Las crónicas que le parecieron brillantes hace diez años, son frívolas y ampulosas! ¡Los artículos que le parecieron demoledores son ridículamente candidos! Y después, ¡qué desfile tétrico de hombres que han vivido un minuto, de periodistas que han tenido una semana de gloria! Todos han hecho algo, todos han estrenado un drama, han pronunciado un discurso, han publicado veinte crónicas; todos gesticulan un momento ante este cinematógrafo, agitan los brazos, menean la pluma, mueven los músculos de la cara violentamente... luego se esfuman, desaparecen. Y cuando, después, al cabo de los años, los vemos en la calle, estos hombres ilustres se nos antojan fantasmas, aparecidos impertinentes, sombras que tienen el mal gusto de mostrarse ante las nuevas generaciones (Martínez Ruiz 1988, págs. 248-249).

Bibliografía

ALMAGRO SAN MARTÍN, Melchor, «Cuentos. Del lodo», *Nuestros días festivos* (Granada), n.º 1, 22 de marzo de 1896, pág. 23.

—, «El drama del calvario», *Semanario infantil* (Granada), n.º 2, 29 de marzo de 1896, pág. 12.

—, «La mujer española», *Semanario infantil* (Granada), n.º 3, 5 de abril de 1896, pág. 12.

—, «La mujer del torero», *Semanario infantil* (Granada), n.º 4, 12 de abril de 1896, pág. 23.

—, «El hombre y la fiera», *Semanario infantil* (Granada), n.º 5, 19 de abril de 1896, pág. 3.

—, «Voz del cielo», *Semanario infantil* (Granada), n.º 6, 26 de abril de 1896, pág. 2.

—, «La vuelta a la patria», *Semanario infantil* (Granada), n.º 7, 3 de mayo de 1896, pág. 3.

—, «¡Un chavico!», *Semanario infantil* (Granada), n.º 8, 10 de mayo de 1896, pág. 13.

—, «La derrota», *Semanario infantil* (Granada), n.º 9, 17 de mayo de 1896, pág. 12.

—, «La vuelta al hogar», *Semanario infantil* (Granada), n.º 10, 24 de mayo de 1896, pág. 13.

—, «Un abandonado», *Semanario infantil* (Granada), n.º 11, 31 de mayo de 1896, pág. 13.

—, «A mi padre», *Semanario infantil* (Granada), n.º 12, 7 de junio de 1896, pág. 2.

—, «¡Lo que *semos!*», *Semanario infantil* (Granada), n.º 14, 21 de junio de 1896, pág. 12.

—, «Patria o familia», *Semanario infantil* (Granada), n.º 20, 2 de agosto de 1896, pág. 23.

—, «Patria o familia (Conclusión)», *Semanario infantil* (Granada), n.º 21, 9 de agosto de 1896, pág. 12.

—, «Niñería. Al castizo escritor y querido amigo Matías Méndez Vellido», *La Alhambra* (Granada), t. I, 1898, n.º 8, págs. 153-156.

—, «Cosas de mi tierra», *La Revista Moderna* (Madrid), n.º 108, año III, 24 de marzo de 1899, s. p. [págs. 8-9].

—, «De Andalucía la triste. Fragmento de una carta», *La Alhambra* (Granada), t. VI, 1903, n.º 134, págs. 327-330.

— (1903a), «Plumas industriales», *La Crítica* (Madrid), diciembre de 1903.

— (1903b) «Los libros. *La novela de la sangre*, por Carlos Octavio Bunge», *Helios* (Madrid), t. II, n.º 12, año I, diciembre de 1903, págs. 624-625.

— (1903c), *Sombras de vida,* prólogo de Ramón María del Valle-Inclán, ed. facsímil, introd. Pere Gimferrer, Granada, Diputación de Granada, 1986.

—, «El caballero de la democracia», *Faro* (Madrid), n.º 50, año II, 31 de enero de 1909, págs. 68-69.

—, *Primavera en la nieve (Escenas berlinesas)*, *Los Contemporáneos*, Madrid, n.º 99, 18 de noviembre de 1910.

—, *Biografía del 1900*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1943 (2.ª ed., 1944); reed.: ed. y estudio introductorio Amelina Correa Ramón, Granada, Universidad de Granada, 2013.

—, «En torno al *snobismo*. Yo he dado un té», *Domingo. Semanario nacional* (Madrid), 23 de abril de 1944, pág. 1.

—, «Ángel Ganivet, el misterioso», *Bajo los tres últimos Borbones. Retratos, cuadros, intimidades,* Madrid, Afrodisio Aguado, 1945, págs. 178-179.

—, *Teatro del mundo. Recuerdos de mi vida*, ed., estudio introductorio y notas Amelina Correa Ramón, Granada, Diputación de Granada, 2001.

«Banquete en Fornos. Homenaje a Galdós», *La Correspondencia de España* (Madrid), 17 de marzo de 1904, pág. 2.

«Bibliografía», *La Opinión* (Granada), n.º 61, 29 de marzo de 1896, pág. 3.

BUNGE, Carlos Octavio, *La novela de la sangre,* Buenos Aires, *La Nación*, 1904.

CARRERE, Emilio, «La biografía de 1900», *Madrid* (Madrid), 23 de noviembre de 1943, pág. 3.

CELMA VALERO, Pilar, *Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo. Estudio e índices (1888-1907),* Madrid, Júcar, 1991.

CORREA RAMÓN, Amelina, *Melchor Almagro San Martín, noticia de una ausencia,* Granada, Ficciones, 2001.

—, *Alejandro Sawa, luces de bohemia,* Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2009.

DORADO FERNÁNDEZ, Carlos (dir.), *Publicaciones literarias españolas, 1900-1950: Catálogo,* Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid, 1998, pág. 29.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, *Viaje al siglo XX,* Madrid, Sdad. de Estudios y Publicaciones, 1962.

FOGELQUIST, Donald F., «*Helios,* voz de un renacimiento hispánico», en AA. VV., *El Modernismo,* ed. Lily Litvak, Madrid, Taurus, 1975, págs. 327-335.

GANIVET, Ángel [1896], *Granada la bella*, ed. Fernando García Lara, estudio prelim. y notas Ángel Isac, Granada, Diputación de Granada / Fundación Caja de Granada, 1996.

— [1898], *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, ed. Laura Rivkin, Madrid, Cátedra, 1983.

GANIVET, Ángel *et al, Libro de Granada 1899,* Granada, Imp. Lit. Vda. e Hijos de P. V. Sabatel, 1899; ed. facsímil: Granada, Comares, 1987.

GIL BLAS, «Gran mundo. En honor de Emilia Pardo», *La Correspondencia de España* (Madrid), 27 de marzo de 1904, pág. 1.

GONZÁLEZ SORIANO, José Miguel, «Primer centenario de la revista *Faro* (1908-1909): origen, trayectoria y contenidos», *Revista de Estudios Orteguianos* (Madrid), n.º 19, 2009, págs. 155-184.

LEON-BOYD [CASAL, Enrique], «De sociedad. En casa de D. Melchor Almagro San Martín. En honor de Benavente», *La Correspondencia de España* (Madrid), 21 de marzo de 1922, pág. 5.

«Los interiores artísticos. Cómo vive un escritor español», *Elegancias* (Madrid), n.º 4, año I, abril de 1923.

MANJÓN-CABEZA SÁNCHEZ, Antonio, *Guía de la prensa de Granada y provincia (1706-1989),* Granada, ed. del autor, 1995, 2 vols.

MARTÍNEZ RUIZ, José [1902], *La voluntad,* 5.ª ed., Madrid, Castalia, 1988.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, «Los libros. Melchor Almagro, *Sombras de vida*», *Helios* (Madrid), t. I, n.º 4, año I, julio de 1903, pág. 500.

O'RIORDAN, Patricia, *Helios, revista del modernismo (1903-1904),* Madrid, Ábaco. Estudios sobre literatura española, 4, 1973, págs. 57-150.

PARDO LÓPEZ, M.ª Angustias; GUERVÓS MADRID, M.ª del Carmen, *La Alhambra. Granada (1884-85 y 1898-1924). Índices,* Granada, Universidad de Granada, 1957.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto, «La colección literaria *Los Contemporáneos*. Una primera aproximación», *Monteagudo* (Murcia), 3.ª ép., n.º 12, 2007, págs. 91-120.

«Semanario simpático», *El Defensor de Granada* (Granada), 23 de marzo de 1896, pág. 1.

«Una carta de Pidal. La presidencia de la Academia», *La Correspondencia de España* (Madrid), 22 de noviembre de 1908, pág. 1.

«Una obra del escultor Juan Cristóbal. Admirable busto del ilustre escritor y diplomático D. Melchor Almagro y San Martín», *La Esfera* (Madrid), 13 de mayo de 1922.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, «Prólogo», en Almagro San Martín, Melchor [1903], *Sombras de vida,* ed. facsímil, introd. Pere Gimferrer, Granada, Diputación de Granada, 1986, págs. IX-XIV.

VILLARTA, Ángeles, «Ángeles Villarta contra Melchor de Almagro San Martín», *Domingo. Semanario nacional* (Madrid), 30 de abril de 1944, pág. 3.

VIÑES MILLET, Cristina, *Melchor Almagro,* Granada, Comares, 1999.

Fecha de recepción: 09/04/2014
Fecha de aceptación: 04/09/2014

PRIMEROS DATOS SOBRE LA PRESENCIA DEL REPORTERO EN LA PRENSA ESPAÑOLA

Ángeles Ezama Gil
aezama@unizar.es
Universidad de Zaragoza

Resumen:

Desde su aparición en la prensa en torno a los años 70 del siglo XIX, el *reporter* goza de una notoria impopularidad, desempeñando inicialmente una mera función de informador o noticiero, poco valorada y subordinada a la tarea del cronista o del articulista. Los conflictos bélicos del siglo XIX sitúan su figura en un primer plano y van confiriendo independencia y estima a un oficio que antes no las tenía, tanto en el ámbito del relato de hechos como en el aspecto gráfico. La aparición de las agencias de noticias probablemente influyera en este desplazamiento, ya que al hacerse estas cargo de vender la información a los periódicos, el oficio de *reporter* se hace menos necesario en este sentido. Así, el trabajo del *reporter* se reformula, convirtiéndose entonces, como señalaba Sánchez Pérez, en el profesional que da forma a las noticias, las redacta o las inventa.

Palabras clave: *Reporter*. Reportero. Periodista. Noticiero. Francisco Peris Mencheta.

Abstract:

From its appearance in the press around 1870, the reporter enjoys a well-known unpopularity, carrying out initially a mere function of provide information to the cronista or the contributor. The XIX century wars place their figure in a first plane and give him independence and esteem in a profession that before didn't have it, wether he is a writer or a graphic illustrator. The establishment of news agencies probably influenced in this change, because they sell the information to the newspapers; the profession of reporter becomes less necessary in this way. Thus, the work of the reporter acquires new responsibilities, becoming then, as Sánchez Pérez says, the professional who gives form to the news, writes up them or invents them.

Keywords: *Reporter*. Reportero. Journalist. *Penny-a-liner*. Francisco Peris Mencheta

Anales, 26, 2014, pp. 167-186
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.07

Cuestión de palabras

Para indagar sobre la figura del reportero, inevitablemente habré de comenzar por la palabra que designa en sus orígenes a este profesional de la prensa, palabra que forma parte de una familia léxica sobre la que también tendré inevitablemente que tratar.

El origen del término *reporter* es anglosajón (deriva de *to report* –informar–) y fue empleado con asiduidad desde mediados de los años 70 del siglo XIX; por otra parte, el término español *reportero* (derivado de aquel) empieza a utilizarse con posterioridad: el *DRAE* lo registra por vez primera en su edición de 1899 y en la prensa uno de sus primeros testimonios es un artículo de Sánchez Pérez de 1901; en nota a este señala el articulista:

> La *Academia Española*, en la última edición de su diccionario, da cabida –si bien modificándola– a la voz *reporter*, que el uso había generalizado. *Reportero* es, para los *inmortales*, el que trae y lleva noticias; supongo que en la edición próxima venidera será ampliada esta acepción para que alcance no solo al que trae noticias, sino al que les da forma, las redacta o… las inventa[1].

La voz *reporter* aparece en la prensa española desde los años 30 del siglo XIX, siempre con referencia al ámbito anglosajón, en su significado originario de 'relator' en el ámbito judicial (*law-reporter*) (Ledru-Rollin 1836). A finales de los años 50 de la misma centuria, fuera del ámbito judicial, pero aplicado igualmente al periodismo anglosajón, la voz *reporter* tiene el sentido de «agente recabador de noticias» (Anónimo 1857); en este sentido lo utilizan periódicos anglosajones como *Anti-Slavery Reporter, Limerick Reporter, Southern Reporter, Washington Reporter*, *Delaware Reporter*, y muchos otros. Aplicado al periodismo español, sin embargo, hay que esperar hasta 1874 aproximadamente, para empezar a encontrarlo en la pluma de los periodistas españoles; el detonante probablemente sea la tercera guerra carlista que se desarrolló entre 1872 y 1876. Durante los años 80 asistimos a la expansión en el uso del término, que continuará en las décadas siguientes hasta alcanzar la época dorada del reportaje (décadas de 1920 y 1930); la asimilación del término es evidente en las secciones de algunos periódicos con el título de «Notas de un reporter», a partir de los años 90, en *La Lucha* de Gerona, *La Crónica Meridional* de Almería, *El Globo* y *La Correspondencia de España* de Madrid, entre otros.

1. Pérez Barreiro (1912) considera poco ajustado a la morfología del español la voz *reportero*, teniendo en cuenta sus orígenes franceses e ingleses y propone: «De *reportar* o llevar noticias se debe decir *reportador*, *periodista reportador, reportador de noticias* o *reportador noticiero*».

El peso del anglicismo es tal que el 7 de diciembre de 1904 se constituye un *Centro de reporters judiciales* en Madrid, Plaza de las Salesas 3 (*El Liberal*, 8 de diciembre de 1904, p. 4), que en 1924 pasa a llamarse *Centro de reporters de sucesos de Madrid*[2]. El primer diccionario español que registra el anglicismo es el de Elías Zerolo en 1895 (*Diccionario Enciclopédico de la Lengua Castellana*), en tanto que en el *DRAE* no entra hasta 1985.

Para los periodistas españoles *reporter* equivalente a gacetillero o noticiero[3], y la denominación tiene en principio un marcado tono despectivo, v.gr. en una crónica de *Las Novedades* de Nueva York de la que *La Ilustración* de Barcelona se hace eco, se lee: «Un *reporter* es un *reporter* por más que haya quien quiera llamarlo gacetillero, cronista, chismoso o correveidile» (Anónimo 1882). Matizando esta apreciación, Alfredo Escobar, director de *La Época*, calificaba al *reporter* en 1876 de «gacetillero perfeccionado».

Relacionados semánticamente con la voz *reporter* están los términos *reportaje* y *reporterismo*. La voz primera es de origen francés (*reportage*), y tanto esta como la correspondiente española, aparecen casi a la par en la prensa hacia 1880, aunque esta última sustituye pronto a la primera, siendo utilizada profusamente mucho antes de que la recoja el *DRAE* en 1970[4].

El término *reporterismo* procede del francés, donde se documenta en la prensa desde comienzos de los años 70; en español se encuentra en el mismo medio desde los años 80, aunque el *DRAE* no lo registra hasta su edición de 1925[5]; un ejemplo de su uso es el artículo de Blanco Asenjo titulado precisamente «Reporterismo» (1888)[6]:

> No tiene el nombre nada de castizo, mas ya ha adquirido entre nosotros carta de naturaleza. Así se llama y no se puede llamar de otro modo, por más que el vocablo no se halle inscripto en ninguna de las ediciones del diccionario de la Academia, este oficio propio de comadres dicharacheras amigas de meterse en lo que nada les importa y de contar vidas ajenas en chismes y

2. Hubo también un Centro de *reporters* en Barcelona, quizás el que recuerda Caballé y Clos (1944, págs. 15-17).
3. Caballé y Clos (Ibíd., pág. 7) titula el primer capítulo de sus *Memorias de un viejo reportero*: «Del antiguo gacetillero al moderno reportero».
4. Sin embargo, el *Diccionario de la Lengua Española* de José Luis Alemany y Bolufer, incluía el término reportaje ya en 1917, con el significado de «Información periodística». La correspondiente voz francesa en el sentido de «l'action de recuillir des nouvelles» y para designar «L'article lui-même oú les nouvelles sont exposées» no la admite la Academia Francesa hasta 1934 (Boucharenc 2004, págs. 71-72).
5. Los diccionarios de Alemany y Bolufer (1917) y Rodríguez Navas (*Diccionario general y técnico hispano-americano,* 1918) lo recogen antes para referirse al 'ejercicio o profesión de reportero'.
6. Otro ejemplo es el artículo de Jackson Veyán 1893.

> murmuraciones que, para que cundan mejor, y a más espacio se extiendan y queden por más duraderas, en vez de encomendarlas al vehículo de la lengua, se confían a la remojada superficie del papel continuo que reproduce hasta lo infinito, con invariable fidelidad, cuantos secretos le quieran comunicar los caracteres de imprenta.

Como cosa de *reporters*, el *reporterismo* es, por tanto, denostado; se denuncian los excesos, abusos o demasías de una modalidad de este último, especie de *chismografía*, al que se tilda de indiscreto y criminal, insaciable, implacable, prosaico, oficioso y gárrulo e irrespetuoso; el que fuera director de *La Vanguardia* entre 1888 y 1901, Modesto Sánchez Ortiz (1903, pág. 53), advierte del cuidado con que debe manejarse todo cuanto con este concepto se relaciona:

> El relato, la narración de sucesos, lo que se llama el *reporterismo*, sobre todo en cuanto se relaciona con el orden público, es por estos motivos, y por otros, materia de manejo peligroso que requiere escrupuloso espíritu en el escritor, y en el director inteligencia experta y serena, carácter muy firme para sobreponerse a todo estímulo bastardo y del momento, a todo estímulo que no sea el verdadero interés público de positivo amor a la verdad y a la justicia.

Sus variantes son muchas, siendo la más importante la del *reporterismo* político, el más habitual en la prensa: «Nada hay de baladí ni despreciable para un *reporter* que se persuade de la trascendental de la misión que tiene que cumplir. Pero la supremacía, en sacerdocio tan sublime, corresponde al que con especialidad se ocupa de la política recordando la vida de los más esclarecidos prohombres» (Blanco Asenjo 1888).

Otra familia de palabras equivalente a esta y de significado similar, pero de origen español, es la que aglutina *noticia, noticiero* y *noticierismo*.

La *noticia* es el *sine qua non* del oficio de *reporter*[7]: «El *reporterismo*, el *reporter* y la noticia coinciden y se compenetran; van juntos a todas partes y en todas recogen materiales, aplauso y simpatía» (Sepúlveda 1875, pág. 4).

7. Palmer (1983, págs. 103-111) afirma que el éxito del reportaje viene acompañado por el empuje de las agencias de noticias, que proporcionan regularmente a los periódicos informaciones de diverso tipo, en forma de hechos en bruto; las agencias de prensa crean sucursales en otros países para intercambiar noticias y controlan otras en Europa occidental (España, Portugal, Italia, Países Bajos, Bélgica). En Francia Havas (1832) monopoliza la información nacional e internacional; Reuter es la gran agencia inglesa (1851), Wolff la alemana (1841) y Associated Press la estadounidense (1848). Havas y Reuter son las agencias europeas más importantes: proporcionan una gran parte del servicio europeo y la casi totalidad del extra-europeo; ambas se alían entre 1869 y 1876. En España las primeras agencias fueron la Fabra (1865), absorbida en 1870 por Havas y Reuter, y la Mencheta (1883), creadas por los periodistas Nilo María Fabra y Francisco Peris Mencheta, respectivamente.

Así se pone de manifiesto en declaraciones como las de Giner Arivau (1884: pág. 14):

> Por la noticia se hace mártir, después de hacerse confesor [el reporter]. Por la noticia entra en la iglesia, si es ateo; va al club si es reaccionario; oye a Cánovas si es demagogo; escucha a Morayta, si es clerical. Por la noticia se expone a que un guardia de O.P. le pegue un sablazo y otro le lleve a la prevención y otro le mande a presidio. Por la noticia va al Congreso, y oye impávido la discusión de presupuestos. Es la víctima de la noticia. La noticia es para él lo que la ciencia para el sabio, y el aplauso para el orador y la gloria para el poeta: su amor, su musa, su compañera de los malos días, su querida de las horas felices, la hurí de sus sueños, la que le da con su posesión un adelantado de las dichas paradisíacas que esperan en el otro mundo a los que han amado y a los que han tenido fe.

Noticiero y *reporter* son términos equivalentes en *Asmodeo* (1875b): «El *reporter* es un *informador*, un noticiero que disfruta menos consideración –y menos sueldo–, que los redactores del periódico […] El *reporter* debe de presenciarlo todo para dar cuenta después al redactor o al cronista hasta de sus menores detalles»[8]. Y *Kasabal* (1893) utiliza noticiero como sinónimo de *reporter*: «Yo creo que en el periódico moderno el *noticiero* tiene tanta importancia como en el periódico antiguo tenía el articulista de fondo[9]». Esto explica la proliferación de periódicos con la palabra *noticiero* al frente, como los dos fundados por el *reporter* Francisco Peris Mencheta, *El Noticiero Universal* (Barcelona, 1888) y el *Noticiero Sevillano* (1893).

A la voz *noticierismo*, en fin, se le atribuyen las mismas connotaciones despectivas que a *reporterismo*:

> No es la primera vez que *La Época* truena contra el noticierismo, o más bien contra la monomanía de que ahora más que nunca se sienten poseídos algunos *reporters* de los diarios de oposición de publicar novelas desde los establecimientos balnearios adonde acuden en busca de alivio a sus dolencias, o a fin de proporcionarse algún descanso y cobrar fuerzas para emprender con más bríos en la próxima temporada la campaña suspendida en la presente estación (Anónimo 1886).

8. En sus crónicas de *La Época* de los días 1 y 2 de marzo de 1875 (sobre todo en la primera) *Asmodeo* presenta al *reporter* como informador; reúne en torno a sí a una junta de *reporters* que le van a proporcionar informaciones diversas que él no ha podido obtener por su forzada inacción: el *reporter* de teatro, el del *gran mundo*, el fúnebre (necrólogo), el filarmónico y el matrimonial (*Asmodeo* 1875a, 1875b).
9. «Dentro de la actual organización de la prensa periódica, el articulista de fondo es un semi-Dios» (Osssorio y Bernard 1891, pág. 45).

Origen del *reporter*

El origen del *reporter* se halla en el ámbito judicial inglés; así lo recoge Ledru-Rollin en un artículo de 1836:

> En Inglaterra el recopilador participa en cierto modo de un carácter público, y llega a ser parte integrante y complemento necesario de la decisión judicial. Sin él, sin las consideraciones que recoge para añadirlas después a la parte dispositiva de la sentencia, quedaría esta reducida a la indicación de algunas palabras trasladadas con prisa a un libro, y expiraría, por decirlo así, en los labios del juez sin ser entendida fuera del umbral de la audiencia. […]
>
> De este monstruoso abuso, como dice Eduardo Coke, nacieron los *reporters* o recopiladores ingleses. Al poder que con el auxilio de sus mercenarios magistrados torcía los más sagrados principios de la justicia, el pueblo oponía otra especie de magistratura, por sí independiente y honorífica, la de los *reporters*. Estos, en los asuntos de capital interés espiaban en los debates las palabras del juez, retenían las observaciones que era costumbre precediesen al pronunciamiento de la sentencia, y si al siguiente día de un triunfo injusto publicaba el poder esta sentencia desnuda y descarnada para sacar deducciones falsas, el pueblo publicaba también todos los elementos que caracterizaban el hecho, y luchando así de poder a poder, se apelaba a Dios y a su derecho. Honor, pues, a los primeros recopiladores ingleses que combatieron por la justicia y la libertad. […]
>
> Si en Inglaterra, como acabamos de ver, el vicio de la ley, su pobreza, lo incompleto de los juicios ha hecho del recopilador un auxiliar nato de la justicia, un funcionario público en cierto modo, en los Estados Unidos el imperio del hecho lo ha convertido en realidad, y la Constitución *escrita* es la que ha atribuido al recopilador una especie de judicatura retribuida por el Estado.

Desde este ámbito, la acción del *reporter* se traslada a la prensa: «El periódico moderno ha creado el reporterismo de información al minuto, y por lo tanto al reporter, personalidad que desconocieron los antiguos periódicos y periodistas» (Anónimo 1900).

El *reporterismo* (*nuevo periodismo,* según González Ruano 1928) llega de América, y uno de sus iniciadores es el periodista Henry Morton Stanley, cuya primera campaña periodística fue en 1869 para el *New York Herald*, siendo comisionado por el director del mismo para encontrar al explorador David Livingstone en África. Otros nombres relevantes del *reporterismo* americano fueron los de Paul Seguin, M.M. Bas, Harding Davis, Forbes, M. Pagnon, J.J. Smith y Karl Deker (Galvete 1875; Anónimo 1900; González Ruano 1928)

Palmer (1983, pág. 65) afirma que el origen del personaje y de la modalidad periodística consiguiente es americano, pero su desarrollo es francés; aduce que en los años 80 son los grandes periódicos como *Le Temps* y *Le Figaro* los que envían *reporters* a los lugares de actualidad, y que con Pierre Giffard (*Souvenirs d'un reporter: le Sieur de Va-Partout*) el reportaje gana derecho de

ciudadanía en la prensa francesa entre 1880 y 1890, en *Le Figaro, Le Petit Journal, Le Matin.* Insiste en la paternidad anglo-americana del reportaje y de la interview y en que ambos se dan también Francia aunque de modo diferente (Ibíd.: pág. 90). Así, el periodista Fernand Xau, fundador del *Journal* en 1892, propone adaptar el periodismo americano al gusto francés:

> Nous sommes trop raffinés [con respecto a los americanos] pour nous contenter d'un reportage tout sec, et puis, le commerçant, le politicien, ne sont pas les seuls à lire le journal. Il y a l'écrivain, l'artiste, il y a les femmes aussi qui s'interessent médiocrement à l'information banale et brutale. De là deux nécessités: relever le reportage, en le confiant à des écrivains de talent, et, en second lieu, faire une large place à la partie purement littéraire. On en arrive ainsi à réunir deux journaux en un seul, puisqu'on a tout à la fois le journal d'information et le journal littéraire… (Xau, «Le reporter», *Le Voltaire*, 12 de enero de 1881, en Palmer 1983, pág. 89).

Y Pierre Giffard, otro de los grandes reporteros franceses junto con Xau, redibuja la figura del reportero como periodista polivalente y pintor polígrafo, afiliando el reportaje a la literatura y desmarcándose de los *reporters* yankees: «Ils n'ont aucun sens artistique. Ce sont de machines à noter. Ils ne sont d'ailleurs ni écrivains, ni artistes, ni critiques. Il faut que nous autres en France, nous soyons tout cela» (Giffard 1880, pág. 330). Así, escribe *Le Sieur de Va-Partout*, «premier manifeste du reportage littéraire»; el reportaje adquiere de este modo su legitimidad desmarcándose de los dos modelos que le hacían sombra (el pequeño reportaje y el reportaje anglosajón) y copiando de la literatura (Boucharenc 2004, págs. 24-27).

Miguel de los Santos Oliver (1916) retrotrae el origen del *reporteur* francés a la guerra franco-prusiana:

> Él [Francisco Peris Mencheta], por primera vez, aclimató en España el periodismo de travesuras y audacias que había hecho su completa aparición en el mundo, pocos años antes, en la guerra francoprusiana de 1870. Nadie antes de él, nadie después de él ha tenido el secreto o, mejor que el secreto, la fuerza de voluntad necesaria para hallarse allí donde se engendran las noticias y donde se fragua la historia.

Boucharenc (2004, pág. 21), por su parte, remite a la guerra ruso-japonesa (1904-1905), que consagrará a los primeros grandes *reporters*. Y Thérenty (2007, pág. 300) a la guerra ruso-turca (1887-1888), donde destacan reporteros como Leon Pognon y Olivier Pain, aunque, añade (Ibíd, pág. 301) que desde la ruso-japonesa este tipo de reportaje se convierte en un género casi diplomático, muy controlado.

En los prolegómenos del reportaje francés, sin embargo, está la modalidad del pequeño reportaje, derivado de la práctica del *fait-divers*, del relato de

viaje, del estudio de costumbres fisiológico o de la literatura panorámica, que ejemplifica desde 1865 la obra de Jules Vallès en *L'Époque* (Pinson y Thérenty 2010: 5). Algo parecido había señalado ya en 1999 Albert Chillon (178) sobre el origen del reportaje:

> El reportaje nació de la literatura testimonial tradicional –especialmente de las crónicas, relaciones epistolares, estampas costumbristas, *choses vues* y relatos de viaje–; fue formándose durante la primera mitad del siglo XIX, con el desarrollo de la prensa informativa de amplia difusión; y se consolidó entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, con el advenimiento de la sociedad de comunicación de masas, de la mano de las agencias de noticias, los documentales cinematográficos, los informativos radiofónicos y, sobre todo, de los *magazines* ilustrados y los grandes periódicos de información general.

Modalidades de *reporter*

En el periodismo anglosajón se distinguen varios tipos de reporter; en el periódico *The Times* los colaboradores principales son los *parlamentary reporters* o *taquígrafos*, que trabajan en la sede del palacio de Westminster para dar cuenta de las sesiones de las dos Cámaras; otros «trabajan generalmente en la oficina y que hacen [extractos?] de los papeles ingleses y extranjeros y revistas de los asuntos coloniales» (A.L. 1858, pág. 2),

> Luego vienen los críticos. Hay tres: uno para los teatros, otro para la ópera y la música. Y un tercero para las obras literarias. […]
>
> Hay pocos *reporters* especiales para los tribunales, siendo abogados los que generalmente se encargan de escribir las revistas.
>
> Las *police reports* o revistas de tribunales de policía, no están escritas tampoco por *reporters* especiales.
>
> Los acontecimientos locales y los accidentales pertenecen exclusivamente a los *penny-a-liners*, así llamados porque antiguamente se les pagaba su trabajo a razón de un penique o cuatro cuartos cada línea […] gacetilleros ambulantes […] forman una clase de hombres *sui generis*, sin igual en ningún otro país…
>
> El *penny-a-liner* es un ente verdaderamente extraordinario. Posee como Dios el don de ubicuidad; todo lo sabe, todo lo oye, todo lo ve. Su actividad es asombrosa, y como tiene muchos rivales en su profesión, siempre está alerta y acechando. […] Los gacetilleros ingleses escriben para varios periódicos al mismo tiempo, vendiendo sus noticias por dinero contante a los que quieren comprarlas. Su exactitud está garantizada por su mismo interés […]
>
> Cada *special reporter* del Times debe en todas épocas estar dispuesto a encargarse de una misión para cualquier punto de Inglaterra y del continente, y no debe abandonar su casa por mucho tiempo sin dejar dicho en dónde se le puede encontrar, en el caso de que su presencia fuese necesaria en la oficina (A.L. 1858, págs. 2-3).

Entre los periodistas franceses se distinguen los que elaboran pequeños reportajes, como Jules Vallès, de los que escriben grandes reportajes (Fernand Xau, Pierre Giffard, Jules Huret) (Boucharenc 2004, págs. 17-53). El primero es el pequeño *reporter*, recolector de noticias, dedicado a los *fait-divers* (sucesos, a menudo criminales)[10] con los que pretende satisfacer la curiosidad de un público ávido de escándalos, y por ello muy mal considerado: «sostiene Richepin, y no le falta razón, que es este el siglo del reportaje o *reporterismo*, y que del *reporterismo* a la chismografia no hay más que un paso» (Brantôme 1896). El segundo comprende las noticias militares y el reportaje político así como la interview (*Tout-Paris* 1889). Palmer (1983, pág. 79-82) afirma que los reporteros tenían mala prensa, ya que se presentaban como heraldos del nuevo periodismo y predecían la desaparición de la escuela antigua; además el pequeño reportaje es tenido en baja estima por periodistas literarios y políticos, acusando a sus autores de estar relacionados con los medios criminal y policial; el reporter, en fin, no gozaba de la consideración intelectual ni de la protección de otros periodistas.

En el periodismo español se reconoce como modalidad la del *reporter* político, que aparece tempranamente y se prodiga mucho en la prensa, aunque no es desde luego muy estimado:

> El reporter político es, dentro del periodismo, una figura bastante decorativa y acaso de las que más producto sacan de este mundo de adulaciones y servilismos. Títulos, facultades, estudios, ciencia… nada de esto debe poseer un buen reporter. ¿Para qué? Le basta con tener siempre fresco el repuesto de osadía que se echó encima cuando por primera vez pisó el salón de conferencias del Congreso o la tribuna de la prensa del Senado. Mucho desparpajo, mucha despreocupación, mucha alma en la espalda y punto concluido. Periodista político de primera línea (Ossorio y Gallardo 1891, págs. 51-52).

Otras modalidades frecuentes son las del *reporter* judicial y de sucesos (que tienen relación directa con el origen de la profesión); más esporádicamente se menciona al *reporter* especial, al teatral, literario o taurino. El *reporter* de guerra aparece más tarde, en los aledaños de la Gran Guerra (Altabella 1945), aunque la figura del *reporter* heroico está presente en los orígenes del género (Henry Morton Stanley), y se convierte en un personaje visto con simpatía por la opinión pública porque es un entrevistador que se expone al peligro y cuyo periodismo se basa en lo visto (Thérenty 2007, págs. 316-319)[11]. Esta

10. «Le fait divers dessine une large palettte de microrécits qui font du journal une véritable encyclopédie du quotidien» (Thérenty 2007, pág. 270).
11. Su predecesor es el corresponsal de guerra, que como señala Martínez Salazar (1997), se inauguró en España con la campaña de África (1859-1860), con la labor de periodistas como Pedro Antonio de Alarcón, Gaspar Núñez de Arce y Francisco Peris

imagen la asumirá la literatura en los siglos XIX (Pinson 2010) y XX (Boucharenc 2004, págs. 88-92; AA.VV. 2011, pág. 15). El reportaje de guerra constituye, en opinión de Thérenty, la piedra angular del género (2007, pág. 297).

El arraigo del *reporter* fue importante en la prensa española, pero quizás menos que en otros países, ya que, como se puede comprobar en el *Manual del perfecto periodista* de Ángel y Carlos Ossorio y Gallardo (1891), con el término de *reporter* conviven, además del genérico de *periodista* o del coloquial *los chicos de la prensa,* los de *articulista* (de fondo), *revistero* (de tribunales, de teatros), *cronista* (de salones) (Ezama 2007) y *noticiero*.

La estimación del *reporter* en el siglo XIX, por tanto, es en términos generales, negativa tanto en los medios anglosajones (los *penny-a-liner*) como en los franceses (*pequeño reportaje*) y, por supuesto, en los españoles, ya que se les acusa de difundir chismes y murmuraciones:

> Estos inquisidores implacables muestran al público las notabilidades en paños menores.
> Esta exhibición ha matado dos cosas esenciales para el buen orden social: El respeto y el prestigio.
> «No hay grande hombre para su ayuda de cámara», dijo un observador filosófico.
> Los *reporters* han convertido a todo lector de *ecos periodísticos* en un escéptico de antesala.
> Por eso el público mira hoy con desdén a los más eminentes personajes (Miranda 1875: 230).

Durante el siglo XIX en el ámbito del reportaje la presencia de la mujer es puramente testimonial; hay que esperar a los años 80-90, con la aparición de *Séverine*, que fue la pionera, y a la del diario *La Fronde* en 1897, en el que sus colaboradoras (entre las que se incluye *Séverine*) practican de modo habitual el reportaje; desde *La Fronde* se propone un nuevo tipo de reportaje de la sensación corporal (sensualismo), de inmersión (empatía), y de identificación (con la víctima); este paradigma lo retoman luego *Femina* y *La Vie Heureuse* en reportajes breves y a menudo ilustrados. Frente a este modelo de reportaje se erige el mucho más personalista de Colette; tanto para ella como para otras periodistas el reportaje de antes de la guerra era una escritura de la libertad, si no de la liberación (Thérenty 2010).

Mencheta. Para algún periodista contemporáneo, sin embargo, la figura del corresponsal y la del *reporter* no son lo mismo: «El primero es conocido entre los periodistas con el nombre de redactor volante. A caza siempre de noticias, corre, vuela, se manifiesta, desaparece, pero nunca es responsable de cuanto de su lápiz sale. El corresponsal escribe y responde de lo que bajo su firma sale a luz, publíquese o no se publique al pie de su escrito» (Río Moguiriu 1874).

Otro tipo de reporterismo del que se habla escasamente en el siglo XIX es el *reporterismo del lápiz* (*reporter du crayon*), la fotografía o fototipia, complemento del *reporterismo* escrito:

> Al noticierismo o *reporterismo* del lápiz –por decirlo así– agregará *El Liberal*, con la debida oportunidad y la mayor frecuencia, aquellas notas festivas, humorísticas, satíricas, o simplemente caprichosas, que traigan consigo los hechos del momento, y aun las ocurrencias de nuestros redactores y colaboradores; para lo cual contamos con el concurso de los artistas más geniales y más hábiles en esta esfera de las artes españolas (Anónimo 1894).
>
> Hoy el reporterismo del lápiz tiene su complemento en el reporterismo de la fotografía y de la fototipia (Ossorio y Bernard 1896, pág. 838).

En este ámbito, sin embargo, hay que destacar que el corresponsal de guerra gráfico comienza a ocupar un lugar importante en el periodismo desde mediados de siglo gracias a los conflictos bélicos; Constantin Guys con sus dibujos para el *Times* durante la guerra de Crimea (1854) se convierte en el prototipo del reportero dibujante (Altabella 1945: 113-120).

Un tipo: El *reporter*

Fueron los periodistas españoles, escribiendo desde España o desde París, los primeros en referirse a la figura del *reporter*, planta exótica en la prensa española allá por los años 70 del siglo XIX: «¡Oh *reporter* [...] ¡Yo te saludo y tengo el honor de presentarte a mis amados compatriotas, aún no familiarizados con tu persona y tus proezas!» (Miranda 1874, pág. 390). Ángel de Miranda, autor de numerosas crónicas parisienses para *La Ilustración Española y Americana* (Ezama 2013, págs. 322-323), escribía en una el 8 de julio de 1874 a propósito de la muerte de Jules Janin que

> ha puesto en evidencia uno de los oficios modernos más curiosos. ¿Curiosos? Ya lo creo, como que vive por y para la curiosidad, y curioseando existe, y para los curiosos se agita, va y viene, vuelve, baja y retorna, amanece en las cuestas de la Cuesta de Descarga y anochece en el tocador de la duquesa de Edimburgo. Al *reporter* me refiero, a ese gacetillero perfeccionado, corre, ve y dile de la actualidad, honor del periodismo, que se desliza por todas partes, hace sentar en el banquillo de los acusados a los hombres públicos de todos los países, los interroga y vacía, cual vacía un chiquillo el vientre de un muñeco y cuales los encuentra a menudo rellenos de salvado, y por fin, a fuerza de insistencia, astucia e indiscreción, todo lo sabe y todo lo dice.
>
> El *reporter*, ahí es nada el eje maestro, la rueda catalina de la crónica, esa historia *au jour le jour* de nuestros tiempos, que es la sola historia que se aproxima a la verdad porque presenta a los héroes y heroínas en ropas menores y se inspira en uno de los más profundos principios filosóficos que rigen los acontecimientos humanos (Miranda 1874, pág. 389).

Las habilidades del *reporter* señaladas por Miranda (insistencia, curiosidad, astucia, indiscreción) son reiteradas por Giner Arivau (1884, pág. 14), Blanco Asenjo (1888) y Más y Pí (1914, pág. 12); este último vincula la curiosidad del *reporter* con su actitud ante la vida: «*Reporter*, es decir, hombre que vive la plenitud de su vida, que no se encierra en sí mismo, que no se encastilla en el repliegue de su yo como un estilita, allá en lo alto de su columna. Reporter, es decir, hombre que vive…»

Por su parte, Ricardo Sepúlveda (1875) añade una visión sublimada de la misión de este nuevo profesional del periodismo, que se desprende en buena medida de su privilegiada misión de *cazador* de noticias:

> Es el sacerdote que consagra, el poeta que embellece, el artista que confecciona, el anatómico que descompone y después arma las piezas del esqueleto o del embrión que, con nombre de noticia, aparece en el horizonte de una calle, en la atmósfera de un salón, en el *foyer* de un teatro o entre las colgaduras de un gabinete. […]
>
> El *reporter* sin la noticia sería un simple mortal, desconocido de todos; pero con ella en la cartera y el lápiz en la mano, es un verdadero poder mitológico, un dios sublunar que tiene su Olimpo en la Carrera de San Jerónimo, un trono en cada centro concurrido de la corte, y un laboratorio inmenso, colosal, inverosímil, en la Bolsa de Madrid, y en el salón de Conferencias.

Investido de un poder casi religioso, el reportero adquiere el aire de un «flamante evangelista», de misionero

> de una nueva religión que reconoce por deidades la Indiscreción y la Curiosidad, por púlpito los diarios a dos cuartos, y por credo estas singulares máximas:
> –Todo debe y puede contarse.
> –Lo más callado es lo más interesante.
> –La gacetilla no debe respetar nada ni nadie.
> –Todos los humanos son iguales ante la letra de molde (Miranda 1875: 230).

Reporteros españoles

En 1906 Rafael Mainar afirmaba que en España es difícil para el periodista ser una especialidad en el reportaje, ya que

> se considera más al articulista que al reportero, al que aún se llama, despectivamente, gacetillero; cuando fuera de aquí, concediendo a la información el ser el alma del periodismo, el reportero es el que tiene mayor consideración y es el periodista profesional, mientras es ocasional el articulista (Mainar 1906, pág. 114).

La razón reside, para el periodista, en que en nuestro país no hay periódicos de información organizados a la moderna, por lo que espera que el panorama

cambie «en cuanto los periódicos y sus empresas se den en España cuenta clara de que la información es lo primordial en el periodismo moderno y paguen esa información y galardonen para alentar en el trabajo la información» (Ibíd., pág. 115). Afirma Mainar que no faltaría materia prima para hacer buenos reporteros si hubiera demanda de ellos y un porvenir en la profesión periodística; cita, sin mencionar su nombre, a un reportero que cubrió la última guerra civil (probablemente Peris Mencheta), y a varios otros cuyos nombres también silencia. Y advierte:

> Hay todavía mucho que hacer hasta borrar ciertos prejuicios que hacen desdeñar la labor de reportaje a los que saben escribir mejor, dejándola en manos de los que empiezan, aunque con ello pierden las informaciones por mala presentación y los comentarios por deficiente inspiración y fundamento documentado (Ibíd., pág. 117).

Pese a este desolador panorama hay un nombre fundamental reconocido unánimemente como el del primero y más activo *reporter* español, el padre del reporterismo contemporáneo: el de Francisco Peris Mencheta (García Palomares 2010, pág. 83). Mencheta publicó sus primeros trabajos en periódicos valencianos como *El Cosmopolita* (1873; Llorente 1930), *El Popular* (1874) y el *Diario Mercantil* (1874) (García Anné 1924, pág. 90). En 1874 le contrató Teodoro Llorente para que fuera corresponsal de *Las Provincias* durante la tercera guerra carlista[12], alcanzando con sus crónicas un gran éxito; el director de *La Correspondencia de España* Manuel María de Santa Ana quiso contratarle para el mismo trabajo, pero dado el compromiso de Mencheta con el periódico de Llorente, Santa Ana hubo de limitarse a publicar una copia de las cartas que el *reporter* enviaba a *Las Provincias*, unas 150 entre mayo de 1875 y marzo de 1876 (García Palomares 2010, pág. 83). Con su presencia en el periódico madrileño, sin embargo, entra Mencheta en el periodismo de ámbito nacional, como activo *reporter* de la vida política y de los principales acontecimientos nacionales (García Anné 1924, pág. 92). En 1877 recibe el encargo de organizar y dirigir en Valencia la sección monográfica de *La Correspondencia de España,* como suplemento de cuarta plana, con el título de *La Correspondencia de Valencia*; en 1882 Mencheta convirtió el suplemento en diario independiente, asociado con Santa Ana y con su suegro el impresor Juan Guix; este último comenzó a publicarse en enero de 1882 dirigido por José Clemente Lamuela y respaldado por Mencheta. En 1883 fundó la Agencia de Noticias Mencheta que le sirvió para extender su ámbito de acción a

12. Posteriormente sería corresponsal de guerra en el conflicto hispano-marroquí en 1893 (García Palomares 2010, pág. 93) y en la campaña de Marruecos en 1909 (Martínez Salazar 1997, pág. 111).

Sevilla y finalmente a Barcelona, distanciándose de los conflictos informativos locales (Laguna Platero 1990, págs.. 171-172)[13]. En 1888 creó *El Noticiero Universal* de Barcelona, del que fue gerente, que estuvo en manos de la familia hasta 1972 (Caballé y Clos 1944, págs. 30-32), y en 1893 *El Noticiero Sevillano* (Álvarez Rey y Fernández Albéndiz 2009).

Una de las primeras y más extensas estimaciones sobre la labor periodística de Mencheta es la de Navarro Reverter, que ofrece una plástica estampa de la tarea del *reporter* en el trabajo de acopio de información y en el posterior de redacción:

> No busquéis en su libro profundidades, concepciones, doctrinas, teorías, filigranas, grandes síntesis, nada de todo eso que necesita estudio, meditación, preparación, consulta, tiempo, en fin; no. Ni ese es su objeto, ni esa es su misión.
>
> La crónica del día, lo que impresiona los sentidos, lo que se ve, lo que se toca, lo que se siente, y esto al vuelo, con rapidez, con velocidad; un rasgo, una pincelada; cartas-telegráficas; bocetos al carbón; flores de un día; fugaces y volubles mariposas; fotografías instantáneas; paisajes al minuto; esa es la única descripción posible para el corresponsal diario, esa es la ingrata tarea del *reporter*, usando ya este sustantivo inglés, equivalente a narrador, que ha tomado carta de naturaleza entre nosotros […]
>
> Ese narrador ha de buscar todo lo narrable, y ha de estar en todas partes y ha de saberlo todo, y cuando ha logrado, a costa de afanes y de trabajo, penetrar hasta en los sitios más inaccesibles, y fatigado y jadeante llega a su cuarto […] entonces comienza la tarea de sus narraciones, y va vertiendo en las borrosas cuartillas cuanto sus sentidos pudieron abarcar, cuanto su memoria pudo recoger, cuanto su entendimiento pudo concebir, cuanto su imaginación pudo crear, y todo ello rápido, veloz, sin tiempo de coordinar ideas, ni de enlazar pensamientos, ni de fundirlos en el crisol del juicio, para hacerlos cristalizar en las formas ordenadas de un estudio lógico o geométrico.
>
> Y es preciso escribir de todo lo creado, y hasta de lo increado; y ocuparse de artes y de ciencias, y de agricultura y de religión; y de industrias y de poesía; y de navegación y de sociología; y de los grandes problemas y de los nimios detalles; y de crímenes horrendos y de bienaventuranzas terrenales, y así, cambiando a cada instante los objetos y las decoraciones y los personajes y los argumentos, se mantiene una tensión tan fuerte y una violencia tan grande en el entendimiento, que suelen a las veces escaparse por los acerados gavilanes de la pluma, más bien gemidos de doloroso cansancio moral, que imágenes gráficas de aquello que se desea comunicar a los lectores (Navarro Reverter 1886, págs. 17-18).

13. Agradezco esta información sobre la *Correspondencia de Valencia* y sobre la agencia de noticias Mencheta al profesor Cecilio Alonso.

Navarro le considera una «mezcla de las audacias yankees y de los ardimientos españoles» y estima «que bien pudiera llegar a ser el Enrique Stanley de España» (Ibíd., pág. 19).

Por su parte, Oliver (1916) cree que es una figura aislada en la historia de nuestra prensa porque:

> En primer lugar, no fue un escritor o literato que se especializa en la profesión periodística, ni un político que se ampara de ella, transitoriamente, como de una tribuna más o de un palenque de combate. Fue un «periodista en sí», que no pidió a la literatura más que el medio normal de expresión y que no mantuvo con la política otras relaciones que las obligadas entre un gran informador y la materia prima de mayor volumen que se ofrece en España a su actividad.
>
> Y en segundo lugar, no procedió por imitación ni sugestión de nadie. El tipo de periodista que creó fue desenvolvimiento natural de sus aptitudes, en contacto con una realidad histórica, influidas por un ambiente, el nuestro, el de España, en el último tercio del siglo pasado.

García Anné (1924, pág. 102) señala también su independencia de toda disciplina política, ya que su única obsesión era la noticia nueva e interesante (Ibíd., pág. 105); y le señala como creador de la moderna prensa informativa (Ibíd., pág. 118). En esto último coincide Llorente (1930). *Azorín* (1941) por su parte, estima a Mencheta como «un gran cultor de la noticia».

También fueron notables reporteros Prudencio Iglesias Hermida «el más genial de todos los reporteros de España. Se liaba a palos en un café y escribía crónicas magníficas de la guerra sin salir de Madrid» (González Ruano 1928, pág. 243), Julio Álvarez del Vayo (Sierra 1928) y Manuel Chaves Nogales (Cintas 1997, 2001). Pero la mayor parte de estos periodistas pertenecen ya a la época dorada del reportaje, entre los años 20 y 30 del siglo XX; desde estos años, Alberto Valero recuerda cómo era el reporterismo años atrás:

> Creíase entonces, o creíamos la mayoría de nosotros, que solo la crónica puramente literaria tenía importancia y trascendencia, y mirábamos con aire de desdeñosa suficiencia la labor periodística –a la sazón muy inferior a la actual, verdaderamente– de los reporteros en las redacciones. Hoy, sin embargo y sin duda, la mayor amenidad de los periódicos suele estar en la fuerza de su reporterismo. […] Es que muchos escritores excelentes se han orientado resueltamente desde los periódicos –este es el moderno sentido del periodismo– por los caminos menos fáciles de lo que parece, de la información sensacional y del reportaje novelesco. Es que muchos de los directores de los diarios de hoy –aparte de ser literatos hechos y derechos– son, sobre todas las cosas, eminentemente periodistas, periodistas por esencia, presencia y potencia. Y saben bien que un periódico no ha de ser solo ya cátedra política, ni literaria, ni filosófica, sino, al mismo tiempo, una fuente inagotable y caudalosa de amenidad, de interés, de información (Valero 1928).

Hubo además en España, entre los siglos XIX y XX, muchos reporteros de sucesos, que desarrollaron una importante labor de investigación: Eduardo Rosón, Julio Burell, Carlos Miranda, Antonio Asenjo, Pedro Mata, Luis Blanco Soria, Narciso Díaz de los Arcos (Belcán 1927; Montero 1929), entre ellos.

Por otra parte, entre los reporteros gráficos hay que destacar algunos nombres muy importantes en el último tercio del siglo XIX como el de Juan Comba, considerado el padre del reporterismo gráfico español, que trabajó para *La Ilustración Española y Americana* fundamentalmente, pero también para otros medios españoles y extranjeros (Altabella 1976, Márquez 2006). En los conflictos bélicos fue también relevante la labor desarrollada por Mariano Fortuny en la guerra de África (1859-1860) como reportero gráfico, por encargo de la Diputación de Barcelona; y también la de José Luis Pellicer, que ilustró la tercera guerra carlista (1872-1876) y la guerra ruso-turca (1876-1878) para *La Ilustración Española y Americana* (Bastida 1989). Y si Comba y Pellicer se sirvieron primordialmente de la xilografía para reproducir sus dibujos, a partir de *Blanco y Negro* (1891) y *Nuevo Mundo* (1895) empieza a utilizarse la fotografía para el mismo fin, aunque en principio no había reporteros gráficos en plantilla sino que se contrataban los servicios de los mejores profesionales para cubrir una determinada información; posteriormente, ya en los primeros años del siglo XX, diarios como *ABC, El Gráfico, La Vanguardia* o *El Imparci*al conceden una importancia creciente a la fotografía de prensa e incluyen en sus páginas acontecimientos destacados ilustrados con fotografías; fue particularmente relevante la cobertura de la guerra de Marruecos entre 1907 y 1914, etapa de plenitud para el periodismo gráfico español ya que reunió el trabajo de varias generaciones de reporteros: José Campúa, Francisco Goñi, José Zegrí, los jóvenes Díaz Casariego y Lázaro y los Alfonso (Alfonso Sánchez García y su hijo Sánchez Portela e incluso las del hermano menor, Luis Sánchez Portela) (Pantoja 2007). Y aunque lo gráfico destaca en el título de algunas publicaciones periódicas como *El Gráfico* (1904) o *Mundo Gráfico* (1911-1938), las expresiones *reportero* y *reporterismo gráfico* aparecen en la prensa solo a partir de 1916, en el marco de la Gran Guerra.

Para concluir

Desde su aparición en la prensa en torno a los años 70 del siglo XIX, el *reporter* es una figura notoriamente impopular que desempeña inicialmente una mera función de informador o noticiero, poco valorada y subordinada a la tarea del cronista o del articulista. Los conflictos bélicos del siglo XIX sitúan su figura en un primer plano y van confiriendo independencia y estima a un oficio que antes no las tenía, tanto en el ámbito del relato de hechos como en el aspecto

gráfico. La aparición de las agencias de noticias probablemente influyera en este desplazamiento, ya que al hacerse estas cargo de vender la información a los periódicos, el oficio de *reporter* se hace menos necesario en este sentido. Así, el trabajo del *reporter* se reformula, convirtiéndose entonces, como señalaba Sánchez Pérez, en el profesional que da forma a las noticias, las redacta o las inventa.

Bibliografía de referencia

AA.VV. *Croisées de la fiction. Journalisme et littérature*, *Interférences littéraires. Literaire interferenties*, dir. de Myriam Boucharenc, D. Martens & L. van Nuijs, n.º 7, novembre 2011, págs. 9-19.

A.L., «La prensa, los periódicos y los periodistas en Inglaterra. Segunda carta», *La Iberia*, 22 de septiembre de 1858, págs. 2-3.

ALTABELLA, José, *Corresponsales de guerra. Su historia y su actuación. De Jenofonte a Knickerbocker pasando por Peris Mencheta*, prólogo de Pedro Gómez Aparicio, Madrid, Editorial Febo, 1945.

—, «Los grandes de la fotografía española. Juan Comba, el cronista gráfico de la Restauración», *ABC*, 15 de febrero de 1976, págs. 132-137.

ÁLVAREZ REY, Leandro y FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, María del Carmen, «Un diario entre la Restauración y la segunda República: *El Noticiero Sevillano* (1893-1933)», *Historia y Comunicación Social*, 2009, 14, págs. 123-142.

ANÓNIMO, «Carta al Sr. editor de *La Crónica* de Nueva York», *La Discusión*, 18 de noviembre de 1857, pág. 2

—, «Variedades», *La Ilustración*, 1 de octubre de 1882, pág. 467.

—, «Prediquen con el ejemplo», *La Iberia*, 1 de septiembre de 1886, pág. 1.

—, «Información gráfica», *El Liberal*, 25 de enero de 1894, pág. 1.

—, «Los maestros del reporterismo», *Mar y Tierra*, 16 de junio de 1900, pág. 6.

ASMODEO, «Ecos de Madrid», *La Época*, 1 de marzo de 1875 (1875a), pag. 1

—, «Ecos de Madrid», *La Época*, 2 de marzo de 1875 (1875b), págs. 1

AZORÍN, «Mencheta o la noticia» [1941], *Obras completas. Volumen VI,* Madrid, Aguilar, 1948, págs. 62-64.

BASTIDA DE LA CALLE, Maria Dolores, «José Luis Pellicer, corresponsal artístico en la última guerra carlista», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, t. 2, 1989, págs. 343-376.

BELCÁN, Rolando, «Veinticinco años de reporterismo madrileño», *Heraldo de Madrid*, 17 de mayo de 1927, págs. 8-9.

BLANCO ASENJO, Ricardo, «Reporterismo», *La Ilustración Ibérica*, 25 de febrero de 1888, pág. 122.

BOUCHARENC, Myriam, *L'écrivain-reporter au coeur des années trente*, Lille, Presses Universitaries du Septentrion, 2004.

Brantôme, «París-Madrid», *La Época*, 27 de julio de 1896, pág. 1.

Caballé y clos, Tomás, *Barcelona de antaño. Memorias de un viejo reportero barcelonés*, Barcelona, Editorial Aries, 1944.

Chillon, Albert, *El reportatge novel.lat. Tècniques novel.listiques de composició i estil en el reportatge escrit contemporani. Vol. I. Tesis doctoral*, 1990 <www.tdx.cat/bitstream/handle/.../TLACA01de42.pdf?>

—, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Belllaterra/Castelló de la Plana/València, Universitat Autònoma de Barcelona/Publicacions de la Universitat Jaume I/Universitat de València, 1999.

Cintas Guillén, Maria Isabel, «El reportaje de los años veinte y treinta: Luis de Oteyza y Manuel Chaves Nogales», en AA.VV., *Literatura: creación y enseñanza*, ed. de Esteban Orive Castro, Madrid, Ediciones del Orto, 1997, págs. 147-159.

—, *Un liberal ante la revolución. Cuatro reportajes de Manuel Chaves Nogales,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.

Escalera, Evaristo (secretario de la redacción): véase A.L.

Escobar, Alfredo, «Cartas de Filadelfia», *La Época*, 10 de abril de 1876, pág. 3.

Ezama Gil, Ángeles, «Emilia Pardo Bazán, *revistera* de salones: Datos para una historia de la crónica de sociedad», *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, n.º 37, 14 de noviembre de 2007, 23 págs.

—, «La vida en París (1872-1905)», en AA.VV., *Recepción de la cultura extranjera en La Ilustración Española y Americana (1869-1905), Bern,* Peter Lang, 2013, págs. 317-341.

Galvete, Javier, «Las fuentes del Nilo», *El Globo*, 7 de noviembre de 1875, págs. 149-150.

García Anné, Carlos, «Francisco Peris Mencheta», en *Vida de Periodistas ilustres*, en *Anuario de la Asociación de la Prensa Diaria de Barcelona*, año II, tomo I, 1924, págs. 85-118.

García Palomares, Antonio, «Peris Mencheta: el activo corresponsal de la Tercera Guerra Carlista», *Textual & Visual Media*, 3, 2010, págs. 81-96.

Giffard, Pierre, *Souvenirs d'un reporter: le Sieur de Va-Partout*, Paris, Maurice Dreyfous, 1880.

Giner Arivau, L., «Revista de Madrid», *La América*, 13 de diciembre de 1884, págs. 14-15.

González Ruano, César, «Una revolución periodística de fin de siglo. Reportaje de César González Ruano», *Heraldo de Madrid*, 9 de junio de 1928, págs. 8-9.

Gutiérrez Abascal: véase *Kasabal* (seud.)

Jackson Veyán, José, «Reporterismo», *La Ilustración Española y Americana*, 8 de abril de 1893, pág. 231.

Kasabal, «Madrid», *La Ilustración Ibérica*, 11 de febrero de 1893, págs. 82-83.

LAGUNA PLATERO, Antonio, *Historia del periodismo valenciano. 200 años en primera plana*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1990.

LEDRU-ROLLIN, Alexandre-Auguste, «Jurisprudencia histórica. Recopiladores (law-reporters) en Inglaterra y Estados Unidos», *El Español*, 9 de marzo de 1836, pág. 3.

LLORENTE FALCÓ, Teodoro, «Cómo nació Peris Mencheta al periodismo», *ABC*, Sevilla, 2 de marzo de 1930, pág. 13.

MAINAR, Rafael, *El arte del periodista,* Barcelona, José Gallach, 1906.

MÁRQUEZ, Miguel B., «Juan Comba y García: periodista gráfico de la Restauración», *Ámbitos*, n.º 15, 2006, págs. 365-404.

MARTÍNEZ SALAZAR, Ángel, «Pero no, la guerra no es bonita. Aproximación a la figura del corresponsal de guerra», *Sancho el Sabio. Revista de Cultura e Investigación Vasca,* n.º 7, 1997, págs. 107-130.

MAS Y PÍ, Juan, «Prólogo. Vicente A. Salaverri o El reportaje considerado como una de las Bellas Artes» [1914], en SALAVERRI, Vicente A., *Los hombres de España desde Maura al Vivillo. Interviús a políticos, artistas y toreros,* Montevideo, Maximino García, 1918, págs. 9-16.

MIRANDA, Ángel de, «Cartas parisienses», *La Ilustración Española y Americana*, 8 de julio de 1874, págs. 388-391.

—, «Cartas parisienses», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de octubre de 1875, págs. 230-231.

MONTERO, Luis, «Vida, triunfos y aventuras del reportero de sucesos», *Estampa*, 17 de diciembre de 1929, págs. 12-13.

NAVARRETE, Ramón de: véase *ASMODEO* (seud.)

NAVARRO REVERTER, J., «Prólogo» a Francisco PERIS MENCHETA, *De Madrid a Panamá. Vigo, Tuy, Tenerife, Puerto-Rico, Cuba, Colón y Panamá. Crónica de la expedición enviada por el Excmo. Sr. marqués de Campo,* ilustrada por D.T. Campuzano, Madrid, Antonio de San Martín Editor, 1886, págs. 9-19.

OLIVER, Miguel de los Santos, «De Barcelona. Crónicas fugaces», *La Ilustración Artística*, 4 de septiembre de 1916, pág. 570.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel, «Crónica madrileña», *Barcelona Cómica*, 15 de agosto de 1896, págs. 837-838.

OSSORIO Y GALLARDO, Carlos y Ángel, *Manual del perfecto periodista*, Madrid, La España Editorial, 1891.

PALMER, MICHEL B., *Des petits journaux aux grandes agences. Naissance du Journalisme moderne,* Paris, Aubier, 1983.

PANTOJA CHAVES, Antonio, «Prensa y fotografía. Historia del fotoperiodismo en España», *El Argonauta Español*, n.º 4, 2007, 25 págs.

PÉREZ BARREIRO, Rafael, «Entretenimientos gramaticales. La palabra *reportero*», *El Liberal*, 13 de febrero de 1912, pág. 3.

PICO DE LA MIRANDOLA: véase MIRANDA, ÁNGEL DE (seud.)

PINSON, Guillaume, «Le reporter fictic 1863-1913» en *Autour de Vallès. Revue de lectures et d'études vallésiennes*, n.º monográfico *L'invention du reportage,* coord. de Guillaume Pinson y Marie-Ève Thérenty, n.º 40, 2010, págs. 87-103.

PINSON, Guillaume y Marie Ève THÉRENTY, «L'invention du reportage», *Autour de Vallès. Revue de lectures et d'études vallésiennes*, n.º monográfico *L'invention du reportage,* n.º 40, 2010, págs. 5-21.

RÍO MOGUIRIU, «A los lectores de *La Correspondencia de España*», *La Correspondencia de España,* 28 de diciembre de 1874, pág. 3.

SÁNCHEZ ORTIZ, Modesto, *El periodismo* (1903), Barcelona, Fundación conde de Barcelona, 1990.

SÁNCHEZ PÉREZ, A., «El reportero», *Blanco y Negro,* 24 de agosto de 1901, págs. 2-3.

SEPÚLVEDA, Ricardo, «Madrid al vuelo», *La Época*, 9 de octubre de 1875, págs. 3-4.

SIERRA, Pablo, «Actualidad periodística. Álvarez del Vayo y el arte del reportaje», *Heraldo de Madrid*, 5 de junio de 1928, pág. 16.

THÉRENTY, Marie Éve, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

—, «De *La Fronde* à la guerre (1897-1918): les premières femmes reporters», *Autour de Vallès. Revue de lectures et d'études vallésiennes*, n.º monográfico *L'invention du reportage,* coord. de Guillaume Pinson y Marie-Ève Thérenty, n.º 40, 2010, págs. 143-162.

TOUT-PARIS, «Bloc-notes parisien. Reportage», *Le Gaulois*, 10 de febrero de 1889, pág. 1.

VALERO, Alberto, «Los periódicos modernos. El reporterismo literario», *Nuevo Mundo,* 31 de agosto de 1928, pág. 6.

Fecha de recepción: 03/04/2014
Fecha de aceptación: 10/07/2014

LA RECEPCIÓN DEL TEATRO LÍRICO EXTRANJERO EN LAS CRÓNICAS TEATRALES DE *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA* (1888-1898)[1]

MARTA GINÉ
mgine@filcef.udl.cat
Universitat de Lleida

Resumen

Catalogación e interpretación de las crónicas teatrales de *La Ilustración Española y Americana* dedicadas a la representación operística, ópera bufa… extranjera, en Madrid. Destaca cómo la revista ensalza las obras más tradicionales del repertorio (y la exaltación del género chico, propiamente español), aunque abunden las quejas sobre la falta de innovaciones frente a autores más «arriesgados» (como Wagner). Hay que subrayar, asimismo, la importancia de los grabados que ensalzan la belleza de ciertas escenografías así como la hermosura y elegancia de las cantantes.

Palabras clave: *recepción e interpretación teatro lírico extranjero.*

Abstract

Cataloguing and study of the articles in *LIEA* dedicated to foriegn opera performance, opera buffa, in Madrid. It points out how the newspaper praises the most traditional works of the repertoire (and exaltation of the «zarzuela», Spanish operetta), although there are a lot of complains about the lack of innovations against more «daring» authors (like Wagner). It must also be emphasized the importance of illustrations that praise the beauty of some scenaries and the beauty and elegance of the singers.

Keywords: *reception and study of foreign lyric theatre.*

1. Este trabajo se enmarca en el proyecto Creación y traducción en la España del siglo XIX (FFI2012-30781).

DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.08

Es sabido que *La Ilustración Española y Americana* (en adelante *LIEA*) difundió ampliamente entre sus lectores el mundo extranjero en sus diversos aspectos: cultura, ciencia, política, arte en sus diferentes vertientes…

El interés de este periódico (probablemente el más importante de la segunda mitad del siglo XIX) ha promovido catalogaciones parciales (Sanz Gastón: 1974; Cobos Castro: 1982; Palenque: 1990b; Celma Valero: 1991). A estos catálogos hay que añadir el trabajo de inventario –en marcha– que se está realizando desde la Fundación Joaquín Díaz[2] y el que, como equipo I+D, hemos ejecutado, limitándonos a los contenidos que atañen a la cultura extranjera[3] y que ha dado lugar a diversas publicaciones[4], entre las que destacamos la de Giné, Palenque y Goñi (2013)[5]. Pero el estudio de los contenidos de la revista no se ha agotado con las publicaciones citadas: *LIEA* continúa mostrando polos de interés para seguir investigando sus contenidos.

Estudiamos en ese momento (Giné, 2013) la presencia del teatro extranjero en las crónicas dedicadas específicamente a ese género; constatamos que también se referenciaba el teatro lírico (óperas, operetas, zarzuelas…) pero, por falta de espacio, no pudimos dar cuenta de este tipo específico de género teatral[6], lo que nos ha movido a estudiarlo ahora[7]. Centramos la investigación en el período que va desde 1888 hasta 1905[8], con el objetivo de dejar constancia de las obras más importantes representadas en la cartelera madrileña[9] y de interpretar la recepción de esas obras.

Las crónicas se publicaron con el título «Nuestros teatros» y fueron firmadas por M. Cañete (entre 1882 y hasta su muerte en 1891); M. de Cavia entre 1891 e inicios de 1892, con el título «Los teatros» y E. Bustillos, a partir de esa fecha, conservando el mismo título. A partir de 1897 la sección teatral cambia en diversos aspectos: durante un corto periodo de tiempo pasa al final de la revista (justo antes de la publicidad) y se limita a dar, de un modo muy generalista, las novedades teatrales, conservando muy escasamente los comentarios

2. Accesible en <http:// www.funjdiaz.net/ilustracion>
3. Véase: <http://www.prensaytraduccion.udl.cat/index.html>
4. Reseñadas en el mismo sitio web <http://www.prensaytraduccion.udl.cat/index.html>
5. Veáse índice en <http://www.prensaytraduccion.udl.cat/index.html>
6. La bibliografía existente es escasa. Hay algunos estudios que tratan el tema parcialmente y de forma indirecta, como el de J. Sentaurens (2002), J. I. Suárez (2009) o M. C. Utande Ramiro.
7. El presente trabajo no estudia, sin embargo, por falta de espacio la crónica musical específica de *LIEA*, que dejamos para otra ocasión.
8. El período anterior (1869-1887) ha sido analizado por Lafarga (2013).
9. Las crónicas teatrales (quincenales, más adelante semanales, exceptuando la pausa veraniega) se hacían eco exclusivamente de los estrenos madrileños: principalmente en los teatros Real, de la Zarzuela, Princesa, Moderno, Comedia…

críticos: este cambio es significativo y refleja un cambio de óptica revelador en la concepción de la revista; firman esa sección: A. Mar y A. Garrido.

Respecto a los críticos que se ocuparon de los contenidos citados, E. Bustillos es quien firma las crónicas más significativas del período. Sabemos que fue periodista (colaboró en *Madrid Cómico*), profesor de instituto, escritor de tipo costumbrista (íntimo amigo de Pereda). A pesar de la presencia de otras firmas, la crónica teatral mantendrá, a lo largo del periodo, bastantes similitudes formales: se dedica (como hemos indicado) a los estrenos madrileños; se realiza un resumen de la pieza estrenada, y se acompaña de un comentario que puede ir desde la reflexión de tipo moral, hasta la de tipo social y estético; luego se analiza el trabajo de la representación (escenografía y artistas)…

¿Qué significa, en Madrid, ir a la ópera –normalmente al teatro Real– en el período estudiado? ¿Qué obras van a ser representadas? Garrido es lúcido al escribir:

> La inauguración de las temporadas en nuestro primer teatro lírico […] venían constituyendo solemnes fiestas donde se congregaba lo más selecto y florido de la elegante sociedad madrileña, ansiosa por una parte de disfrutar del honesto recreo que proporcionan la melodía y la armonía combinadas, e inducidos otros por poderoso impulso de la moda y de la costumbre que les obligaba a inscribirse con apresuramiento en las aristocráticas listas de abonados, so pena de incurrir en abominable delito de leso buen tono […].
>
> Pero la gloriosa tradición se ha roto: hoy no es ya preciso, como en otros tiempos, poseer un talón de abono al Real para adquirir o consolidar la anhelada patente de buen tono; y como en esta pueril vanidad tuvieran las empresas su más sólida base de ingresos, sería natural y lógico que, al dejar de contar éstas con el gran público de antaño, se tratara de salir del paso presentando cuadros de modestos artistas que jamás pudieran soñar en pisar las tablas de nuestro primer escenario lírico, y se procurara salvar el compromiso ejecutando rancio repertorio de obras anticuadas y conocidísimas […].
>
> La ópera, tan cual la concebimos y exigimos en nuestro teatro Real, es espectáculo muy costoso el cual no es posible sostener dignamente sin una decidida y eficaz protección oficial o el concurso del numeroso abono […].
>
> Faltando aquel poderosos sostén del público, el cual se ha ido por lo visto con la música a otra parte, y trasmutada la subvención oficial que necesita percibir el Real en cuantiosa contribución que el Real satisface al Estado, preciso será que nos resignemos a presenciar en plazo breve la clausura definitiva de este teatro, o limitemos nuestras exigencias artística a oír cuartetos a *precios reducidos* […].
>
> Hoy por hoy, solo la protección oficial puede resolver favorablemente este artístico problema; y como dudamos mucho de que en los tiempos que corren piense el Gobierno en otra música que la que inspiran a los contribuyentes los conciertos... económicos no vacilamos en augurar la pronta

> desaparición del gran arte lírico en el gran teatro de la plaza de Oriente (A. Garrido, «El teatro Real», *LIEA,* 15/11/1899, pp. 283 y 286).

La necesidad de la subvención pública y la de los abonados dan muestra de la situación del país en el período que precede y sigue a la crisis del 98, además de avanzarnos que el nivel de las obras será considerado muy por debajo de mejores épocas precedentes.

Como un primer factor de análisis, dividiremos nuestro estudio en diversos capítulos que dan cuenta ya de un primer elemento interpretativo.

Estrenos de obras líricas extranjeras

En los inicios del periodo estudiado no aparecen comentarios concretos en las crónicas teatrales. El número de 22/09/1881, se limita a establecer una «Lista por orden alfabético de los artistas que actuarán durante toda la temporada de 1881 a 1882» en el Teatro Real y un anuncio para abonarse al Teatro de la Zarzuela (pp. 174-175). Lo mismo se constata en el año siguiente: «Teatro Real. Temporada de 1883-84. Lista de la compañía» (*LIEA.* 15/09/1883, p. 158).

Eduardo Bustillos empieza sus crónicas teatrales el 22 de setiembre de 1892, con un artículo de reflexión general que no puede ser más amargo a propósito de la decadencia teatral, del género chico (en particular), del cual constata su carácter «menor» y escaso interés: en su opinión, sólo estrenan obras de variedades, atrevidas y baratas («Más principia el género *chico,* y haga el cielo que la falta de decoro y el estrago del gusto no vuelvan a llevar hasta centenares de representaciones engendros en que la desvergüenza pretende suplir al ingenio y a la verdadera gracia» (E. Bustillo, «Los teatros», 22/09/1892, p. 184).

El artículo continúa con un claro sentimiento de inferioridad: aquí llegan estrenos franceses, pero no a la inversa; Madrid parece estar por detrás de los estrenos de Barcelona y de Valencia… La pieza que se va a comentar es un arreglo cómico-lírico –por parte de Granés– de la opereta de Boucheron, con música de E. Audran[10]:

> Inaugura en esta semana sus trabajos la nueva compañía del teatro de la Zarzuela con la opereta cómica *Miss Helyett,* letra de Boucheron y música de Audran, que ya pasa de mil representaciones en París y que las contó por cientos en Barcelona y Valencia.

10. Alumno de la escuela de música clásica y religiosa de Niedermeyer, se orientó muy pronto hacia la opereta y la música ligera, que no consideraba géneros menores. Con acierto, Bustillos indicará que la música es lo mejor de la obra. Volveremos, más adelante, a este compositor. *Miss Helyett* es una de sus piezas consideradas menores. Véase <http://anao.pagesperso-orange.fr/oeuvre/misshelyett.html>

> Ya se contentarán con un poquito menos en Madrid la afortunada empresa y los animosos jóvenes artistas que la acompañan en su carrera de triunfos. Bueno es que haya españoles que exploten las viñas cómico-líricas francesas, mientras Francia se propone que España «se ahogue en sus propios vinos». Lo malo es que los franceses cobran el tanto por ciento de nuestras borracheras literarias (E. Bustillo, «Los teatros», 22/02/1893, p. 122).

Tras el estreno, se constata el éxito de *Miss Helyett*:

> El público madrileño está sancionando la buena fama de que *Miss Helyett* vino precedida […].
>
> Los *llenos* se suceden ahora en el teatro de la Zarzuela, porque un público lleva a otro y no hay noche en que no salga la mayoría de los espectadores dispuesta *a repetir,* como si se tratase de un plato exquisito en espléndido banquete.
>
> Si en el libro de Boucheron se había ido algo la mano salpimentadora para paladares delicados y tímidos gustos, la ingeniosa musa de Granés ha sabido en el arreglo, y en la atrevida exposición del asunto, puesta en boca de la protagonista, salvar con tino de autor y con limpieza retórica todas las salientes escabrosidades que pudieran alarmar al paladar más honesto.
>
> […] tal como es la opereta, presentada por Granés en correcto castellano, en facilísimos versos y con legítima sal de la tierra española, resulta todo lo que se pide por los más exigentes en el género.
>
> […] Si hay músico que penetre bien en el sentimiento puro al par que en el sentido picaresco de un libro de opereta, ese es el autor de *La Mascota,* y una vez más lo ha demostrado Audran en su preciosa partitura de *Miss Helyett,* cuyos números todos son encanto del oído, distinguiéndose por su color y mayor brillantez el del repaso de modelos vivos del pintor, en el primer acto, y los dos dúos del álbum en el segundo y tercero.
>
> Al éxito de la opereta no ha contribuido poco la ejecución, notable en el conjunto y brillantísima por parte de la protagonista, que seguramente no habrá tenido en Paris mejor intérprete. *Miss Helyett* parece escrita para la figura, para las facultades y para los atrevidos arranques de artista de Matilde Pretel[11] (E. Bustillos, «Los teatros», *LIEA,* 8/03/1893, p. 154).

El éxito de la pieza se constata todavía unas semanas después (E. Bustillos, «Los teatros», *LIEA,* 22/04/1893, p. 270), por lo que no queda justificado su cambio por otra obra de menor acierto:

> Y en vano ha querido la Empresa substituirla en los carteles por *Surcouf*[12].
>
> Esta opereta traía ya *mojados* los papeles desde Barcelona y Valencia, para empezar aquí de modo bien distinto al de la *Miss* afortunada […] El libro

11. Una de las tiples más famosas de la época.
Véase: <http://www.dbd.cat/?option=com_biografies&view=biografia&id=365>

12. *Surcouf,* ópera cómica francesa, con música de Robert Planquette, libreto de Henri Chivot y Alfred Duru, representada por vez primera el 6 de octubre de 1887 en el *Théâtre des Folies-Dramatiques.*

> de *Surcouf*, obra de Chivot y Duru, es en sus dos primeros actos una gran tontería seria […] y, al entrar en el tercer acto, nos encontramos […] con el *sublimado bufo,* saturado de las más insufribles incongruencias y de las más condenables majaderías.
>
> No acierto a comprender cómo autor tan discreto y experimentado como Rafael Liern[13] ha empleado su fácil musa en la traducción o arreglo de un libro como el de *Surcouf*.
>
> Verdad es que tampoco es comprensible que un maestro como Planquette, el célebre autor de *Las Campanas*[14] famosas, haya intentado inspirarse en situaciones como las que los libretistas le ofrecían. Por eso se nota en la música la absoluta carencia de calor y color […].
>
> Los mismos artistas estaban inseguros en sus papeles, como es natural que suceda en obra estudiada y ensayada con desconfianza, y que ya fuera de Madrid había sido recibida con desaires (E. Bustillos, «Los teatros», *LIEA,* 22/04/1893, p. 270).

Sin embargo, para algunos críticos, *Surcouf* es la más original de las piezas de Planquette[15].

A finales de mayo, E. Bustillos realiza (procedimiento que será habitual en él) una crónica de síntesis teatral de la temporada. Su conclusión es de desaliento: 1892 representa un año simbólico, el centenario colombino[16], pero ello no se ha significado mejorar el teatro lírico español, en franca decadencia, por la propia situación del país, por la importación de obras extranjeras… con opiniones claramente patrióticas:

> Muy poco ofrece que resumir la historia referente a los teatros lírico-dramáticos […]
>
> Tres teatros han funcionado en el género lírico-dramático durante la temporada, y los tres han arrastrado bien lánguida existencia, todos por falta de buenas obras nuevas, y en alguno además por deficiencia e inutilidad del personal artístico […]
>
> Para mayor desdicha del género español, ha venido al propio teatro de la Zarzuela, y al final de la temporada, una opereta francesa que ha realizado en Madrid todas las esperanzas del éxito extraordinario logrado antes por *Miss Helyett* en Valencia y Barcelona (E. Bustillos, «Los teatros», *LIEA,* 8/05/1893, p. 308).

13. Escritor y periodista valenciano. Véase: <http://www.iifv.ua.es/sainet/consultes/dades_autor.asp?pIdAutor=32>. <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/2724/Liern,%20Rafael%20Mar%C3%ADa%20(1832-1897)>
14. Se refiere a *Les Cloches de Corneville,* opereta de Planquette, libreto de Louis Clairville y Charles Gabet.
15. Véase: <http://anao.pagesperso-orange.fr/dossiers/Planquette.pdf>
16. Ampliamente comentado en *LIEA*.

Como ocurre hoy en día, la temporada siguiente empieza con la misma obra con que finalizó la anterior, asegurándose así –el empresario– un éxito, ya de entrada: «Entre las primeras obras de repertorio que se cantarán en el teatro de la calle de Jovellanos, no puede faltar la tan celebrada *Miss Helyett,* y se asegura que la señora Naya sacará del injusto olvido a *Carmen y Dinorah* (E. Bustillos, «Los teatros», *LIEA,* 22/09/1893, p. 179).

El valor estético de las dos últimas obras citadas es mucho mayor que el de *Miss Helyett*. Es de sobras conocida y admirada la ópera de Bizet para que nos extendamos aquí sobre ella; menos conocida es *Dinorah*[17] (*Le Pardon de Ploërmel*, *opéra comique*), con música de Giacomo Meyerbeer[18] y libreto en francés de Jules Barbier y Michel Carré[19]. A finales del año, Bustillos constata nuevamente su desaliento: «Poco, y casi nada bueno, hay que decir de la mayor parte de las zarzuelitas[20] y juguetes en un acto que durante la quincena se han estrenado» (E. Bustillos, «Los teatros», *LIEA,* 8/12/1893, p. 356).

No va mejor el año siguiente. Si bien Bustillos destaca las cualidades musicales de los artistas, alude también al escaso interés de las operetas representadas en Madrid referiéndose de nuevo a la decadencia de la inspiración española y a que se prefiera representar obras extranjeras, de escaso gusto (frente a un pasado mejor):

> Cerrado el precioso teatro Moderno […], nadie podía esperar su reapertura en días tan difíciles y funestos para los teatros, que, en general, están arrastrando en Madrid una vida lánguida y penosísima, aun aquellos que cuentan para defensa con un regular abono.
>
> Pero todavía, resulta más sorprendente que la reapertura se verifique con la presentación de una compañía de opereta cómica francesa, inferior en muchos grados a la que, en el teatro de la Comedia, no había podido *dar gusto a los señores* […].
>
> Pues bien: yo no sé quién habrá engañado en Portugal al director de esta compañía francesa que ahora se nos presenta en el teatro Moderno con todos los aires de quien ignora que aquí hemos oído a la Granier[21] y a la Judie […].

17. La ópera ha conocido cierta notoriedad en el extranjero en su adaptación italiana, *Dinorah*. Se estrenó en la *Opéra-Comique* de París el 4 de abril de 1859.
18. Compositor que conoció un gran éxito, pero condenado hoy por la crítica, aun reconociendo sus habilidades: «cette science et ces dons, il les gâta non point tant par sa facilité […] que par le besoin de séduire la foule en lui offrant ce qu'elle attendait, en cherchant à satisfaire les goûts les plus médiocres» (Roland-Manuel, 1963, p. 413).
19. Sin embargo, E. Bustillos no deja constancia, en las siguientes crónicas, de estas dos últimas piezas, lo que genera dudas sobre si realmente se llegaron a representar.
20. El diminutivo es significativo.
21. La cantante y actriz Jeanne Granier (hija de la también actriz, Emma Granier) fue una de las personalidades más célebres de la opereta parisiense de finales del siglo XIX e

> La Reine por primera tiple, el mediano barítono Martel, el menos que mediano tenor cómico Laporte, es lo más notable que en *La Hija del tambor mayor*[22] se nos ha presentado, con un coro de ambos sexos muy reducido, pero que no pasaría ni a la vista ni por el oído en el último teatro de la última provincia francesa.
>
> Aquí sí ha p*asado:* tan mal como el *desfile* ridículo anunciado con tal aparato en los carteles, creyendo sin duda que aquí no habíamos visto jamás desfilar tropas por un escenario (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA,* 22/01/1894, pp. 43 y 46).

Sentimiento de inferioridad respecto a Francia… Sentimientos más negativos todavía (sobre la calidad de la compañía), aderezados con reflexiones sobre las modas pasajeras que dominan, tanto el teatro como tantos otros aspectos de la existencia humana:

> ¡Oh! las leyes de la moda son inexorables, y ese público aristocrático que tanto favoreció con su importantísimo abono el elegante teatro de la calle del Príncipe, no viéndose llamado *a tiempo* por la empresa *primaveral*, se apresuró a darse cita en el teatro del Príncipe-Alfonso[23], donde le llamaban a voces una *diva* admirada, antes en el Real, y una nueva *soprano* como la Pinkert[24] […]. Aunque ya con larga historia teatral, Madame Montbazon[25], exigen aquí

inicios del siglo XX. Obtuvo grandes éxitos, uno de los más celebrados fue su intervención en *La Vie de bohème*.

22. *La fille du tambour-major*, opereta con música de Jacques Offenbach y libreto de Alfred Duru y Henri Charles Chivot. Se estrenó en el *Théâtre des Folies-Dramatiques* de París el 13 de diciembre de 1879, es una obra menor de Offenbanch.
23. Situado en el Paseo de Recoletos –sobre unos terrenos que habían pertenecido al Monasterio de las Salesas Reales–, fue construido en 1862 a instancias del financiero don Simón Rivas, sobre un proyecto del arquitecto José María Guallart. Concebido como un circo ecuestre, para su construcción se siguió el modelo del circo de los Campos Elíseos de París, resultando un edificio muy original cuya sala principal estaba flanqueada por dos pabellones alargados que albergaban las caballerizas y unos salones para descanso del público. En 1870, bajo el nombre de Teatro y Circo de Madrid, fue reformado para adaptarlo a teatro lírico y sala de conciertos mediante la incorporación de un escenario. En 1875, recuperó otra vez el nombre de Príncipe Alfonso, y fue a partir de esta fecha cuando se convirtió en uno de los teatros de moda de la ciudad hasta su demolición en 1898. Véase: <http://www.madridhistorico.com/seccion5_historia/nivel2_informacion.php?idmapa=12&idinformacion=566&pag=3>
24. Soprano polaca, país donde ya triunfó en 1886 como Marguerite de Valois en *Gli Ugonotti* de Meyerbeer. En 1889 se fue a Italia, donde obtuvo éxitos a partir de 1892. En 1894, efectivamente, cantó en Madrid.
25. Marie Grisier-Montbazon (su verdadero nombre era Marie-Rose Licergne), era hija de actores: Hippolyte Licergne (conocido como Montbazon) y Ëmilie Hody. Obtuvo muchos éxitos desde su interpretación –en el *Théâtre des Bouffes-Parisiens*, en 1880–, de Bettina (papel que la acompañó toda su vida) en la ópera cómica *La Mascotte* de Henri Chivot y Alfred Duru, con música de Edmond Audran. También cosechó buenos éxitos con el papel de Gillette en *Gillette de Narbonne* (libreto también de Henri Chivot y Alfred Duru y música de Edmond Audran).

muy poco espacio su aparición y su trabajo al frente de una mediana compañía de opereta cómica en el teatro de la Princesa […].

Casi todas esas famosas cantantes de opereta cómica han venido de Francia, peor que solas, mal acompañadas, […], la de la Montbazon no es superior a otras que en Madrid han actuado, como la de la Granier inolvidable […].

Madame Montbazon, como todas, ha venido ya después de dejar en su país un recuerdo grato, pero lejano, de la viveza juvenil, gentileza de figura y frescura de voz […].

En el repertorio de la para nosotros nueva *divette* no aparece nada desconocido, ni ese mismo P*etit Faust*[26] que las notas y sueltos de contaduría dan por del todo nuevo para Madrid y que ya en los tiempos bufos de Arderius en el antiguo teatro del Circo fue, con el título de *Faustito,* vivo reclamo para los entonces numerosos partidarios de ese género que adquirió tanta boga por la inspiración de Offenbach, pero que no ha podido desterrar nunca de nuestra escena lírica la verdadera, la pura zarzuela española, que hoy reina todavía con Ramos y Chapí, con Burgos y Chueca, con Bretón y nuestro más celebrado sainetero.

Uno de los mayores méritos de la Montbazon es para mí la, habilidad con que, cantando como recitando, sabe contenerse cuanto cabe en el género atrevido y picaresco que cultiva […].

Más que en *La fille de Madame Angol*[27], con que apareció en el teatro de la Princesa, algo de eso que dejo apuntado se echó de ver en *La Mascotte*[28], obra que estrenó en Paris la misma Montbazon, haciendo la protagonista con gran contentamiento del maestro Audran […].

La Montbazon empezó su breve campaña por donde concluyeron las suyas otras notables artistas de su país: halagando nuestro sentimiento nacional con alegres canciones *de la tierra.* Y aunque –como no podía menos de suceder– el acento y *el aire* no la acompañaron en su buen propósito, siempre es de estimar ese celo por conquistarse las simpatías de nuestro público (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 8/04/1894, pp. 218-219).

La crónica de Bustillos se acompaña de un sentimiento patriótico a favor de la zarzuela, en contra de lo francés. Las operetas italianas, sin embargo, suelen tener mejor crítica, como mínimo respecto a un pasado mejor:

En estos momentos funciona en el popular teatro de la calle de Jovellanos la compañía del tenor Giovannini[29], que tuvo la buena idea de empezar su breve

26. *Le Petit Faust, Opera-Bouffe* con libreto de Hector Cremieux et Jaime, Fils.
27. Opereta de Charles Lecocq, representada por vez primera en el *Théatre des Fantaisies-Parisiennes* de Bruselas, en 1872; luego (1873) en París, en el *Théâtre des Folies-Dramatiques,* con más de cuatrocientas representaciones.
28. La más célebre opereta de Edmond Audran, libreto de Henri Chivot y Alfred Duru, representada por vez primera en el *Théâtre des Bouffes-Parisiens* en 1880. Fue el éxito mayor de la Montbazon hasta el punto que, cuando la invitaban a algún teatro, se dice que ponía como condición no volver a cantar esta pieza.
29. Efectivamente, el tenor Emilio Giovannini dirigió una compañía de ópera.

> campaña con *Cinkoka*[30], opereta bufa menos conocida que otras por nuestro público, y bien presentada en vestuario como en decoraciones.
>
> Mejor en conjunto que en detalle, la compañía italiana de Giovannini no puede, sin embargo […] borrar los gratísimos recuerdos que aún conservamos de aquella compañía de Tomba que funcionó en la vieja Alhambra, y en la que figuraban artistas como la Roselli, el tenor Bianchi y los caricatos Pogi y Milzzi[31] […].
>
> No quiero decir con esto que en la compañía que actúa en el teatro de la Zarzuela no figuren artistas muy estimables […]. Pero les conviene huir de las comparaciones –odiosas cuanto inevitables– a que se dan tan fácilmente los espectadores cuando en las obras que se les ofrece, y que ya se saben de memoria, como *Doña Juanita,* recuerdan superiores gracias de otros artistas, no sólo extranjeros, sino españoles, que por esos teatros de Dios prueban todavía que así dominan el género de la opereta cómica como el puro y legítimo de nuestra popular y castiza zarzuela (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 22/04/1894, pp. 246-247).

La nueva temporada ve representarse, de nuevo, *Miss Helyett* protagonizada por Pretel, pero con alguna novedad:

> Reapareció después en aquel escenario[32] la popularísima *Miss Helyett* […].
>
> El público se hizo cargo de que Visconti, tan notable y aplaudido cantante de ópera, *hablaba,* por primera vez en escena, y le estimuló con justa benevolencia a seguir procurando vencer las dificultades que el terreno que ahora pisa le ofrece con las bruscas transiciones del canto a la declamación (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 15/10/1894, p. 222).

Al finalizar el año 1894, E. Bustillo se queja de la falta de inventiva al programar las obras líricas: ve cómo casi todo se reduce a mejoras en el aparato escénico, pero –para el crítico– las apariencias no son nada sin la calidad estética…

> Poco espacio me queda, y bien poco necesito, para hablar de las obras *de espectáculo* puestas en escena respectivamente en la Zarzuela y en Apolo, con los títulos de *Miss Robinsón* y *El centro de la tierra.*
>
> Para ambas obras han hecho las empresas un derroche de costosas escénicas galas, y sólo por la mayor variedad y riqueza de éstas se ha mantenido la nueva *Miss* en los carteles, aunque con poco interés de parte del público, mientras *El centro de la tierra* caía para siempre en el centro del foso […].
>
> Original o arreglo, el libro no puede recibir fuerza del aparato escénico, y el aparato escénico ha de mantener su atracción vistosa por la fuerza del

30. Opereta con música de Sommer (Véase: I. Benito 2003, p. 255).
31. Se refiere a la compañía de ópera y operetas del maestro Rafael Tomba. Los cantantes indicados procedían de Italia (Moreno, 1998, p. 307).
32. La Zarzuela.

> libro; y esta es una verdad siempre viva y aleccionadora en la historia del teatro, sobre todo de la zarzuela española y de la opereta bufa.
>
> El público nuestro no se contenta sólo con asomarse a los cristales de un rico y espléndido cosmorama. Mientras ve, quiere oír, y pide interés y gracia a las figuras que se mueven allá dentro. No lo olviden las empresas teatrales: el dinero que se siembra en el escenario sólo produce grandes cosechas al fecundante calor del verdadero ingenio (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 30/12/1894, p. 403).

Quejas que van a la par con la melancolía sobre otros tiempos y artistas que no han de volver…

> No con todo el favor que esperaba del público, la compañía de ópera y de opereta cómica que dirige Giovannini empezó su anunciada campaña en el teatro de la Comedia, que no es ciertamente, por sus condiciones ni por su historia[33], el más a propósito para ese género de trabajo artístico […].
>
> *Fra Diavolo*[34], una de las obras repetidas por gusto y con aplauso del público, ha valido ovaciones merecidas a la simpática Aida Saroglia […].
>
> En resumen: la campaña primaveral resulta honrosa para la compañía italiana del teatro de la Comedia: y si todos los días de la semana pudieran ser *de moda,* como los jueves, a la honra iría unido todo el provecho que indudablemente merece la artística empresa (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 30/04/1895, pp. 267-270).

Bustillos nos informa, cuando realiza su crónica de síntesis al acabar la temporada, de las restantes obras en cartel:

---

33. La Comedia se trazó en tres pisos y una platea con planta en forma de herradura, dispuesto *a la italiana*, con entrada por la calle del Príncipe para espectadores, y por la calle de la Gorguera (hoy Núñez de Arce) para carga y descarga. El interior fue construido con pasillos amplios y dos cuerpos de escalera, a derecha e izquierda de la sala, para acceso a plantas superiores. La mayor novedad en su decoración y estructura fue la abundante utilización de elementos de fundición y de hierro forjado en sustitución de la madera, lo que aportaba una sensación de mayor ligereza al conjunto.

    El escenario era de reducidas dimensiones y sin espacios complementarios para grandes montajes, pero incorporaba medidas de seguridad muy importantes para la época. El piso de la sala, de madera, tenía un curioso mecanismo que permitía elevar la parte más inclinada y alinearse con el escenario, de modo que podía utilizarse también como salón de baile.

    El arquitecto sólo cometió un pequeño error: olvidó diseñar los camerinos por creer «que los cómicos iban ya vestidos al teatro desde sus casas». Véase: <http://teatroclasico.mcu.es/es/compania/sedes.asp>

34. *Fra Diavolo, ou L' hôtellerie de Terracine*, *opéra comique* del compositor francés Daniel Auber, a partir de un libreto de su habitual colaborador, Eugène Scribe. Se basa vagamente en la vida del líder de guerrilla y militar napolitano Michele Pezza, a quien apodaban Fra Diavolo». Véase Roland-Manuel (1963, pp. 416-417). La ópera se representó por vez primera en la *Salle Ventadour,* en París, el 28 de enero de 1830, fue el mayor éxito de Auber y una de las obras más populares del siglo XIX; mantiene todavía un lugar de honor en la historia del arte lírico francés.

> Cantadas con aplauso las tres óperas, *Fra Diávolo o Marta*[35] y *El Barbero de Sevilla*[36], antes que la opereta *Pascua Florentina* –que nunca ha sido celebrada por nuestro público– despidióse la compañía Giovannini en noche *de moda* [...].
>
> A Córdoba ha pasado la compañía italiana, y dícese –y yo no lo creo– que al teatro de la Comedia trata de trasladarse, para quince o veinte representaciones, la excelente compañía española que ahora actúa en el teatro de la Princesa (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 15/05/1895, p. 303).

El año 1896 apenas ofrece crónicas sobre la escena musical extranjera. Habrá que esperar un poco para encontrar nuevas noticias de la cartelera madrileña, concretamente de la representación, en el Princesa, de la célebre *Carmen,* «en que se distinguieron notablemente las señoras Fons y García Rubio y los Sres. Simonetti y Verdaguer (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 22/10/1897, p. 251).

Algo más novedosa es la programación del Real:

> La inauguración de la temporada se verificará el domingo 14 con *Lohengrin*[37], cantado por las señoras Darclée y Guerrini, y los Sres. De Marchi, Blanchiart, Riera y García Prieto. A continuación se cantarán las siguientes óperas: *Hamlet*[38], *Gli Ugonotti*[39], *II Profeta*[40] y *Ero e Leandro*[41], todas dirigidas por el maestro Mancinelli, y en las que tomarán parte las Sras. Darclée, Engle, Gardeta y Guerrini, y los Sres. Blanchart, Riera, De Marchi, Seamos, Buti, Durot y Yerdaguer.

35. *Martha oder Markt zu Richmond,* ópera cómico-romántica compuesta por Friedrich von Flotow, con libreto de Wilhelm Friedrich, basado en el ballet de Vernoy de Saint-Georges, *Harriet, ou le servante de Greenwiche*. Se estrenó por primera vez en el *Theater an der Wien*, el 25 de noviembre de 1847. Gozó de notable popularidad desde su inicio y a lo largo del siglo XIX, pero conforme se fue adentrando en el siglo XX, fue cayendo en el olvido.
36. *El barbero de Sevilla* (*Il barbiere di Siviglia*), ópera bufa en dos actos con música de Gioachino Rossini y libreto de Cesare Sterbini, basado en la comedia del mismo nombre (1775) de Pierre-Augustin de Beaumarchais. Se trata de una de las grandes obras maestras del género. Incluso después de doscientos años, su popularidad moderna atestigua su grandeza.
37. Es suficientemente conocida la célebre ópera *Lohengrin,* con música y libreto en alemán de Richard Wagner, y estrenada en Weimar el 28 de agosto de 1850. Se inauguró en España el 25 de marzo de 1881 en Madrid.
38. *Hamlet,* ópera estrenada en 1868 en la Ópera de París, creada por el compositor francés Ambroise Thomas, con libreto de Michel Carré y Jules Barbier, basada en la adaptación francesa de Alexandre Dumas, padre, y Paul Meurice, de la célebre obra de Shakespeare. Constituyó un completo éxito.
39. *Les Huguenots,* ópera de Meyerbeer, se representó por vez primera en París en 1836. El libreto fue escrito por Eugène Scribe y Émile Deschamps.
40. *El profeta,* otra de las célebres óperas de Meyerbeer, con libreto de Eugène Scribe y Émile Deschamps. Se estrenó en la Ópera de París en la *Salle Le Peletier* el 16 de abril de 1849. Su enorme éxito fue una realidad a lo largo de todo el siglo XIX.
41. *Ópera (1897) de* Luigi Mancinelli.

> TEATRO MARTIN
> El próximo jueves se estrenará en este teatro el drama en un acto *Cavalleria rusticana*[42], arreglado a la escena española por un aplaudido literato y autor dramático (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 8/11/1897, p. 283).

Si bien *Lohengrin* es considera la más *italiana* de las óperas wagnerianas[43], es la primera vez que se cita una representación de este compositor y se aplaudirá su estreno en el Real: «Fue el *Lohengrin*, de Wagner, la ópera elegida para la inauguración, y pocas veces habrase oído esta difícil obra mejor cantada ni tan magistralmente dirigida». La misma crónica destaca la dificultosa escenografía de *Ero e Leandro* «confiada totalmente por el maestro Mancinelli a Luis París, lo que se considera un acierto: «La presencia de París en el Real tiene una significación importantísima; supone un elemento regenerador, un progreso en la marcha de nuestro gran teatro lírico, […] porque París es, ante todo, un artista de excelente gusto y de profundos conocimientos» (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 15/11/1897, pp. 298-299).

Asimismo, el crítico destaca los aciertos de los artistas al cantar las obras citadas más arriba: las señoras Engle y Gardeta, el barítono Blanchart, la Sra. Darclée[44], el tenor de Marchi, Scarneo[45], la Sra. Guerrini, el Sr. Figuerola, la Srta. Landy, los Sres. Casañas y Querol… (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 30/11/1897, p. 334). La siguiente crónica continúa en el mismo tono: éxito indiscutible y merecido (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 8/12/1897, pp. 350-351), por lo que se prolongan las representaciones (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 15/12/1897, pp. 366-367 y 22/12/1897, p. 394).

Pero, al acabar ese año, cambia el crítico teatral y cambia también el espacio concedido a esos artículos que pasan al final del periódico, justo antes de los anuncios. En muchos casos, se trata de simples descripciones muy generales, en otros pocos, los comentarios son más exhaustivos:

42. *Cavalleria rusticana,* ópera en un acto de Pietro Mascagni, con libreto de Giovanni Targioni-Tozzetti y Guido Menasci, adaptada de una historia corta escrita por Giovanni Verga. Se estrenó el 18 de mayo de 1890 en el teatro Costanzi de Roma.
43. En el sentido de ser una de las más populares, de manera que se acostumbran a interpretar escenas y fragmentos de la ópera en muchos conciertos, como, por ejemplo, los preludios del primer y tercer acto, el aria final de Lohengrin –«In fernem Land»– y la marcha y coro nupciales…
44. Hariclea Darclée, soprano, admirada, universalmente, por su talento y sus apasionadas interpretaciones principalmente en el registro del verismo. Véase: <http://www.darclee.com/>
45. Giovanni Scarneo, bajo.

> REAL
> El pasado domingo, por la tarde, fue representado el *Fausto*[46], en el que cosecharon muchos aplausos las Srtas. Fons, Lavín y Gasull, y los Sres. Franco, García Prieto y Verdaguer.
> La noche del 4, para *debut* de la Sra. Galvany, púsose en escena *Lucía de Lammermoor*[47], que tuvo una brillante interpretación. La Sra. Galvany es una excelente *soprano* […].
> El tenor Sr. Beduschi cantó la parte de Edgardo con singular perfección […].
> Para mañana, domingo, está anunciada la primera representación de *El Buque fantasma*[48]; para el martes, *Romeo y Julieta*[49], por la Sra. Darclée; para el miércoles, *debut* de la Sra. De Machi, con *La Gioconda*[50]; para el jueves, *debut* del tenor señor Giannini, con *La Traviata;* probablemente el día 15 *debutará* el Sr. Mariacher, y para fin de mes oiremos a la Sra. Theodorini y al Sr. Cardinalli (A, «Los teatros», *LIEA*, 8/01/1898, p. 19).

Lentamente, otro tipo de teatro lírico va surgiendo más allá del paradigma Scribe-Meyerbeer, con mayor calidad estética[51].

En la crónica siguiente, A. alaba las características musicales de los intérpretes y de la orquesta, y anuncia: «Ayer llegó a Madrid el notable tenor Sr. Mariacher, que *debutará* uno de los próximos días. Entre las óperas que

46. *Fausto, grand-opéra*, música de Charles Gounod y libreto de Jules Barbier y Michel Carré, versión de la leyenda de Fausto; adaptación de la pieza teatral *Faust et Marguerite* de los mismos Barbier y Carré, inspirada ligeramente en el *Fausto*, parte I, de Goethe. Se estrenó en París el 19 de marzo de 1859.
47. *Lucía de Lammermoor* (título original en italiano, *Lucia di Lammermoor*), drama trágico en tres actos, música de Gaetano Donizetti y libreto de Salvatore Cammarano, basado en la novela *The Bride of Lammermoor* de Sir Walter Scott. Se estrenó en Nápoles el 26 de setiembre de 1835.
48. *El holandés errante* o *El buque fantasma* (título original en alemán, *Der Fliegende Holländer*), ópera con música y libreto de Richard Wagner, inspirado por las *Memorias del señor de Schnabelewopski*, de Heinrich Heine. Se estrenó en Dresde el 2 de enero de 1843. En España se estrenó el 12 de diciembre de 1885, en el *Gran Teatre del Liceu* de Barcelona.
49. *Romeo y Julieta* (título original en francés, *Roméo et Juliette*), ópera con música de Charles Gounod y libreto en francés de Jules Barbier y Michel Carré, basados en el famoso drama homónimo de Shakespeare. Fue estrenada en París, el 27 de abril de 1867.
50. *La Gioconda,* ópera con música de Amilcare Ponchielli y libreto en italiano de Arrigo Boito, bajo el pseudónimo de Tobia Gorrio: se basa en el drama *Angélo, tyran de Padoue* de Victor Hugo. Destaca por su suntuosa dramaturgia, espectacularidad, escenas de ballet, coros y efectos, considerándose un producto típico del género francés de la *Grand Opéra.*
51. Gounod es considerado uno de los grandes renovadores de la música francesa del último tercio del siglo XIX. En cambio, Donizetti representa el mismo tipo de música que Meyerbeer, analizada más arriba.

cantará figuran *El Profeta*[52], *Sansón y Dalila, Tannhauser* y *Guillermo Tell*» (A, «Los teatros», *LIEA*, 15/01/1898, pp. 34-35).

Las crónicas siguen siempre el mismo esquema: se ensalzan las bondades musicales de los intérpretes y de la orquesta y se comunican los próximos estrenos (A, «Los teatros», *LIEA*, 22/01/1898, p. 51).

En la cartelera alternan, por tanto, las obras más tradicionales, éxito seguro, con tímidos intentos de renovación:

> REAL
> La ratificación del éxito inmenso que la temporada anterior obtuvo la ópera de Saint-Saëns, *Sansón y Dalila*[53], no ha podido ser más completa. La noche del 25 púsose en escena por primera vez durante la presente temporada la referida ópera, y el público saboreó con verdadero deleite las innumerables bellezas de la obra, aplaudiendo con calurosísimo entusiasmo a sus intérpretes, que verdaderamente cantaron de un modo excepcional (A, «Los teatros», *LIEA*, 30/01/1898, p.67).

Continúan los éxitos ya consagrados, que aseguran, de antemano, el triunfo: «COMEDIA. […] Para esa noche se anuncia la representación de *miss Helyett* y *El Monaguillo,* cuyo protagonista interpretará por primera vez en Madrid la Srta. Pretel» (A, «Los teatros», *LIEA*, 8/02/1898, p.83).

El recurrir a la repetición de los grandes éxitos es una fórmula que se repite a lo largo del período estudiado:

> PRÍNCIPE ALFONSO.
> El público de las grandes solemnidades llenaba por completo la amplia sala la noche de la inauguración, a lo que contribuyó indudablemente el anuncio de *Aida* como la primera ópera que había de cantarse, pues la hermosa obra de Verdi, hace bastante tiempo no representada, es de las que mayor número de admiradores cuenta entre los aficionados a la música […].

52. *El profeta* (*Le Prophète*), «grand-opéra», música de Giacomo Meyerbeer y libreto en francés de Eugène Scribe y Émile Deschamps. La obra se estrenó en la Ópera de París el 16 de abril de 1849. Su enorme éxito perduró a lo largo de todo el siglo XIX.

53. *Sansón y Dalila,* música de Camille Saint-Saëns y libreto en francés de Ferdinand Lemaire. Se estrenó en Weimar (Alemania) el 2 de diciembre de 1877, en una versión en alemán, en el Teatro Grossherzogliches («del Gran Duque», hoy la Staatskapelle Weimar). Se basa en el relato bíblico de Sansón y Dalila que se encuentra en el capítulo 16 del *Libro de los Jueces* en el *Antiguo Testamento*. Es la única ópera de Saint-Saëns que se representa aun con regularidad. De Saint-Saëns, que se consideraba *moderno* en 1860, en Francia, se representa aquí una de sus obras de tema bíblico y de carácter más dramático, de las menos «escandalosas».

> El próximo sábado se estrenará *La Bohème*[54], de Puccini, ópera que con inmenso éxito se ha representado en los principales teatros líricos del Extranjero (A., «Los teatros», *LIEA,* 15/04/1898, p. 227).

Una vez representadas las obras, se suceden los comentarios elogiosos de las obras ya estrenadas (A., «Los teatros», *LIEA,* 22/04/1898, p. 248). En octubre de 1898, el crítico realiza un listado de las piezas que han de configurar la nueva temporada (indicamos los principales nombres extranjeros citados): *El Anillo del Nibelungo, Sigfrido* de Wagner, *Salambó*[55], de Reyer; *Taciana,* de Tchaikovsky[56], «que se propone la Empresa representar paulatinamente, […] alternando los estrenos en lengua castellana con las óperas de gran repertorio, cantadas, según costumbre, en italiano» (A.G., «Los teatros», *LIEA,* 30/09/1898, p. 191).

Se resaltan, además, los trabajos escénicos extraordinarios que se realizan para poder representar *La Valquiria*:

> Los conocidos pintores escenógrafos Sres. Busato y Amallo están terminando el magnífico decorado que, con arreglo a los planos remitidos de Bayreuth y París, ha de colocarse en breve para poner en escena *La Valquiria,* primera obra nueva que la Empresa del Real ofrecerá al público» (A. G., «Los teatros», *LIEA,* 8/10/1898, p. 207).

Estamos, sin embargo, a finales del año 1898, el año del desastre, como consigna el crítico para justificar el desánimo del público, además de las carencias de los cantantes, al comentar el estreno de *Los Hugonotes*:

> La primera ópera cantada esta temporada en el Real se ha oído con marcada frialdad, explicada no sólo por las deficiencias señaladas […], sino también por el estado de ánimo del público, que, aun proponiéndose divertirse, no puede prescindir de las naturales preocupaciones que imponen las innumerables desdichas que pesan sobre el país (A. Garrido, «Los teatros», *LIEA,* 8/11/1898, p. 271).

54. *La Bohème,* constituyó uno de los grandes éxitos de Puccini. A. constata la belleza del tercer acto, algo indiscutible para la crítica musical moderna, pero, sin embargo, considera que el mejor es el cuarto acto, un acto «qui fait pleurer les belles dames et les femmes du peuple» (Roland-Manuel, 1963, 827). Hoy en día se constata también que Puccini, a pesar de ser un artista, no marca ningún cambio en el género musical. Al contrario, se adaptó generalmente a los gustos del público del momento, cansado ya de los grandes héroes románticos y que, con él, evolucionan a una visión más burguesa.
55. Como sucedió en el extranjero, la Tetralogía de Wagner se representó en los mismos períodos que *Salammbô,* mucho tiempo después de que ésta última fuera escrita (lo que la llevó a ser comparada de forma negativa con el compositor alemán) cuando los gustos ya habían cambiado.
56. *Taciana*, drama inspirado en un libro de A. Pouchkine, con música de Tschaikovsky, fue arreglado a la escena española por Andrés Vidal y Llimona.

Otras piezas representadas en el mismo teatro tienen mejor prensa: *Tannhauser* y *La Sonámbula* (A. Garrido, «los teatros», *LIEA,* 15/11/1898, p. 287). El crítico comenta –siguiendo el procedimiento que ya conocemos– las cualidades musicales de los cantantes y de la orquesta y no refiere ningún comentario de las obras, de sobras conocidas del público: sólo el interés que podía despertar una nueva y magnífica voz había de mover al público a ir al teatro. Similar proceder sirve para reseñar las piezas que cierran el año en el Real: *Dinorah* y *Roberto el Diablo*[57], además de anunciar los próximos estrenos: *Otelo* y *La Valquiria* (A. Garrido, «los teatros», *LIEA,* 30/11/1898, p. 319), que serán aplaudidos también (además de elogiar la representación de *Carmen*) (A. Garrido, «los teatros», *LIEA,* 30/12/1898, pp. 383-386).

El esperado estreno de *La Valquiria* merece un reportaje extra en *LIEA,* por parte de G. Morphy («Teatro Real. *La Walkiria* de Wagner», *LIEA,* 22/01/1899, p. 48 y 50), que, en tono dicharachero, popular y patriótico, ataca a Wagner por su falta de sentido de la realidad y por su imaginación desmesurada y estrambótica. El artículo va seguido por fragmentos del texto de *La Walkiria* traducidos al castellano[58].

Como signo de ese recelo ante lo que no es «natural», y símbolo de que cualquier tiempo pasado fue mejor, un artículo –poco después– lamenta la muerte de Meilhac y Halévy (que ya habían dejado de trabajar juntos mucho tiempo atrás), es decir, la desaparición del *estilo* musical Offenbahc (Felipe Pérez y González, «Teatralerías», 15/03/1889, p. 160).

Al acabar la campaña, Bustillo intensifica sus reflexiones respecto a la decadencia teatral:

> La última campaña teatral ofrece escaso interés a la crítica y a la historia de nuestra dramática contemporánea.
>
> Desde la del 92-93, a seis de ellas he estado atento en mis modestos estudios críticos en estas columnas, y no hallo en esos seis años cómicos pobreza de producción tan marcada y lamentable como la del que acaba de terminar (E. Bustillo, «Campañas teatrales», *LIEA,* 8/05/1899, p. 270).

En cambio, en el inicio de la temporada 1899, A. Garrido dedicará un extenso artículo laudatorio al estreno de *Sansón y Dalila,* pero no merecerá tanta suerte el estreno de *Manon*[59], y menos éxito aun tendrá *El Profeta*; en cam-

57. Según la crítica es la ópera de mayor éxito de Meyerbeer. Fue estrenada, como indica el cronista, en París, en 1831, pero se representó, como *Les Huguenots, Le Prophète* y *L'Africaine* a lo largo de todo el siglo XIX. En su época, su valor artístico fue puesto en duda por –entre otros– Berlioz, Schumann y Wagner.
58. Ninguna reflexión más encontraremos sobre esta pieza de Wagner, tan y tan anunciada en los números precedentes de *LIEA*.
59. En la versión de Massenet, que sigue la tradición lírica menos «novedosa» del s. XIX.

bio, dedica alabanzas al clásico *Rigoletto* (A. Garrido, «El teatro Real», *LIEA,* 15/11/1899, pp. 283 y 286).

A través de la lectura de las crónicas, se observa una distinción entre la denuncia sobre el estado del teatro lírico (Bustillo) y el artículo elogioso (Garrido) en un deseo de evitar la «muerte» de ese mismo tipo de teatro, lo que le lleva a defender el llamado verismo en un largo artículo de marzo de 1899 en el cual aplaude a Verdi:

> El arte musical, en cierto modo decadente y extraviado en Italia desde los comienzos de este siglo, reacciona en los últimos años, cambia de rumbo, instituye el indispensable pacto entre el arte y la verdad, y abandonando aquellas falsedades melódicas más o menos brillantes, aunque siempre falsas, entra en un período de verdadero renacimiento, inaugurado con singular fortuna por el inmortal Verdi, quien […] atiende a la verdadera expresión de las pasiones sinceras, establece la relación artística que debe existir entre el sonido y el espíritu, […] y esbózase el íntimo consorcio entre la belleza musical y la verdad dramática […].
>
> Esta meritísima labor de Verdi, más restauradora que revolucionaria, y la influencia del wagnerismo en Italia […], han influido de manera decisiva en la educación y el gusto artísticos de aquel país, y vense así aparecer maestros como Puccini, Leoncavallo, Giordano y Mascagni, los cuales constituyen brillante grupo de artistas, […] firmes y entusiastas continuadores de la restauración esplendorosamente comenzada por Verdi.

Para continuar el mismo artículo ensalzando a los últimos maestros citados, insistiendo en los elementos de tipo melodramático, que debían gustar al público (A. Garrido, «Teatro Real», *LIEA,* 22/02/1900, pp. 110-111 y 114).

Al final del año, un nuevo artículo admira otra pieza (Puccini) también estrenada en el Real: *Tosca,* de la cual se destaca la importancia del sentimiento frente a supuestas modernidades musicales[60] (E. Gutiérrez Camero, «Teatro Real» *LIEA,* 30/12/1900, p. 379-80 y 82).

A finales del año siguiente, una larga reseña da cuenta del estreno en el Real de *Hansel y Gretel*: se refieren las diferencias entre Wagner y el llamado verismo y la obra de Humperdinck, destacando y defendiendo el valor popular de este último y el gran valor artístico de su composición; en definitiva representa un giro hacia una ópera más amable frente a los «excesos» precedentes:

> La ópera a que me refiero participa de la música ligera, en cuanto a la sencillez infantil de los temas elegidos por el compositor para caracterizar a Hänsel y a Gretel, por la manera como tales temas están combinados y puestos en la orquesta; y tiene de la música seria la instrumentación perfecta, rica,

60. Es sabido que *LIEA* se opuso al modernismo literario. Por ello, el crítico prefiere *Aida*; destaca también su reflexión negativa sobre el *leit motiv*.

> brillante, revelada en trozos de importancia innegable, de aquí que exista, alguna dificultad para asignarla a su puesto verdadero […].
>
> Por todas estas excelentes cualidades ha merecido aplausos sinceros de cuantos públicos la han escuchado (E. Gutiérrez-Gamero, «Los conciertos del Real», *LIEA,* 15/12/1901, pp. 339 y 341).

Al año siguiente, el mismo crítico se queja de la falta de renovación del teatro lírico: en Madrid se siguen representando, mayoritariamente, obras ya «antiguas»; sin embargo, critica sin rodeos los «excesos» de Wagner…

> Las artes, como todo lo que es esfuerzo de la inteligencia, no pueden permanecer estancadas, so pena de que los extraños, cuando hablen de cosas de España, crean que en este país toda innovación es pecado y todo adelanto materia vitanda […].
>
> Preciso es confesar que el excesivo culto a *Bellini,* a *Donizetti*[61] y hasta a *Verdi* […] si bien significa un respeto al valor histórico de esas obras, […] no van mezcladas con otras que nos den a conocer la manera de sentir y pensar de los músicos europeos. […] por los teatros de Europa andan obras muy dignas de ponerse en nuestra escena y que aquí conocemos solamente de oídas; y gracias que alguna vez apunten en el Liceo de Barcelona para que la emulación regionalista las trasplante a Madrid […].
>
> Once óperas se han representado en el teatro Real desde que se abrió la temporada: ocho antiguas, que son: *Orfeo, El Barbero de Sevilla, Los Puritanos, Lucia di Lammermoor, Rigoletto, Trovador, Hugonotes* y *Aida* y tres modernas: *La Bohemia, Cavalleria Rusticana y Lohengrin,* modernas relativamente, y quizás cuando aparezca esta revista en las columnas de LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA estarán a punto de representarse *Elisire d'amore* y *Linda de Chamonix,* otras dos *novedades* ya anunciadas. Los *jóvenes* maestros *Glück, Bellini, Donizetti, Verdi y Meyerbeer* han merecido aplausos del público de Madrid que espera con impaciencia la *reprise* de *Norma, La Straniera, Maria di Rohan, Il Nabucco, Macbeth, Luisa Miller* y varias más del mismo abolengo, que reverdecerán nuestros años dándonos la ilusión de aquellos en que Barrutia lucía sus sombreros de copa y O'Dónnell se pronunciaba en Vicálvaro. La música moderna, pues, ha correspondido a los maestros *Puccini, Mascagni* y *Wagner,* con sus obras *La Bohemia, Cavalleria Rusticana y Lohengrin;* […] Realmente el abuso de Wagner tenía nuestros nervios artísticos más que sobrexcitados con tanta prolijidad de sonidos (E. Gutiérrez-Camero, «Las crónicas del Real», *LIEA,* 8/02/1903, pp. 79-80 y 82).

Ambivalencia respecto a la falta de innovación en España, pero desazón y rechazo también ante la novedad representada por Wagner. Poco después el mismo crítico alaba a Mozart y su adaptación de *Las Bodas de Fígaro,* como

61. Hay que dejar constancia, de todas maneras, que Bellini es superior a Donizetti en su búsqueda de unión perfecta entre poesía y música: «le contraste est frappant entre l'élégance aristocratique, élégiaque, de Bellini, et l'énergie terre à terre, éruptive, furieusement prolifique de Donizetti» (Roland-Manuel, 1963, p. 442).

ejemplo de buen gusto y de naturalidad en ópera, si bien reconoce también su escaso éxito en Madrid…

> Aunque no hubiera correspondido el éxito a los esfuerzos de Beaumarchais en la época en que se estrenó esta obra, tendría desde el primer momento la importancia que todo el mundo la reconoce actualmente, pues recibió sus materiales de la vida real, y el autor no tuvo que echarse a buscar escenas y tipos por los caprichosos y expuestos caminos de la fantasía, y se limitó a reproducir las pasiones y defectos que tan bien supo explotar en su propio beneficio […].
>
> El público de Madrid ha acogido esta ópera de Mozart con respeto y con frialdad. Las delicadezas y derroche de inspiración que encierra la partitura y la misma sencillez peculiar del compositor, han pasado desapercibidas, quizá por causa de su aparente insignificancia […]
>
> Tiene como rasgo principal la partitura de *Las Bodas de Fígaro* la naturalidad, hasta el punto de que en muchas ocasiones se llega a pensar, que sin ir acompañadas de la música, no expresarían las palabras tan exactamente la idea del autor. Esta compenetración perfecta la ha conseguido Mozart realizando con ella la empresa más difícil que puede acometer un compositor, y que no es otra que la de encontrar la idea melódica que más se adapte y realce la frase (E. Gutiérrez-Gamero, «Teatro Real», *LIEA,* 22/02/1903, p. 122-123).

Como símbolo de esta falta de renovación en las representaciones, en el último año estudiado destaca, de la programación del Real: *Tosca* («que, con todos sus defectos, tiene el privilegio de disfrutar de los favores del público»), *La Africana*, con libreto fechado «el año 1840», y representada por vez primera «el 28 de Abril de 1865»; seguida por *La Bohemia:*

> Admirable y muy del gusto del público del Real, que no es precisamente el gusto del público madrileño, y de esto ya hablaremos en otra ocasión.
>
> Véome obligado a dar fin a estos apuntes la víspera de la representación del *Profeta,* que está anunciada para el martes 28 […].
>
> Y observarás, lector querido, que continúan ocupando alternativamente el cartel Puccini y Meyerbeer, Meyerbeer y Puccini (A. Garrido, «Teatro Real», *LIEA,* 30/11/1905, p. 323).

Constatación de la imposibilidad del cambio, por los gustos del público… En la lucha a favor o en contra de Wagner (calificada como violenta por F. León Tello, 1998, p. 182), *LIEA* adopta en general el tono negativo por considerarlo –argumentalmente– fantasioso y alejado de la realidad española; si bien la revista reconoce también la dificultad de encontrar nuevos modelos y la pervivencia de Verdi y demás artistas italianos similares, ante la imposibilidad de lograr la consagración de nuevos estilos musicales…

Representaciones y artistas españoles en el extranjero

Si el teatro español (representado por españoles) tiene una cierta presencia en el extranjero (según constatan algunas crónicas de *LIEA* en el periodo estudiado), las representaciones de teatro lírico español en el exterior debieron ser escasísimas a juzgar por el leve rastro que, de ellas, ha quedado en la revista:

> Las representaciones que en el teatro Olimpia de París, y con buen éxito, ha tenido *La gran vía* famosa de Felipe Pérez, Chueca y Valverde […].
>
> Letra y música son esencialmente madrileñas. Puede asegurarse que son intrasplantables a los escenarios extranjeros, aun contando con una colonia española tan numerosa como la que en París existe. Los franceses no han podido apreciar lo más típico y bizarro de los cuadros de *La gran vía*, y el libro, en el arreglo, no puede menos de haber perdido, así como, en la traducción de los cantables, las geniales frases con que acompaña a sus notas el maestro Chueca. Sarcey, que presenció el estreno de la obra en Olimpia, nos habla poco y un tanto desdeñosamente de la ligereza y alegría de la música, y –no sin fundamento– extraña que a París, el pueblo de los revisteros teatrales, se lleven como improvisadamente revistas pura y sencillamente madrileñas (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 22/04/1896, pp. 239-242).

Tampoco los cantantes españoles parecen actuar mucho en el extranjero: sobre el barítono Puiggener, se afirma que «viene precedido de gran reputación, adquirida en los principales teatros de Europa, donde ha trabajado con éxito brillante (A. Garrido, «Los teatros», *LIEA,* 8/11/1898, p. 271).

Obras líricas de argumento extranjero

Otro apartado, también de escasa repercusión en la revista, se refiere a las obras líricas de argumento extranjero, aunque concebidas por españoles. En general, despiertan el rechazo del crítico, quien solo «salva» esas obras cuando recuerdan los valores tradicionales españoles. Así, lo mejor, para Bustillo, de *Mujer y reina*, zarzuela de Pina sobre María Estuardo son los personajes «que representan algo hermosamente tradicional de nuestro antiguo y glorioso teatro» (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 30/01/1895, p. 63). Una diatriba similar para otra obra: «¿Cómo un autor que ha dado tantas muestras de originalísima invención teatral, ha ido a elegir para un *arreglo* a nuestra escena obra francesa de tan poca novedad y tan escasa de recursos como la que en Lara nos ha ofrecido con el título de *La cola de paja*[62]?» (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 30/01/1896, p. 68). Y más de lo mismo para referirse a: «*El valiente General,* traducción o arreglo de una opereta *bufa* francesa,

62. *La cola de paja: comedia en dos actos y en prosa arreglada a la escena española* Madrid, 1896. El «arreglo» es de Enrique Gaspar y Rimbau.

género ya desechado por muy repetidos fallos del tribunal supremo del público» (Eduardo Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 15/02/1897, p. 102).

Como conclusión, la crítica prefiere las obras castizamente españolas que las adaptaciones del género bufo francés. Si buena parte de la intelectualidad española de la época –con ideales regeneracionistas y europeístas– apostaba por la buena ópera aunque reconocía la dificultad de configurar un drama lírico español, *LIEA* apuesta por el género chico, como forma genuina del espíritu patrio.

Grabados

Huelga reivindicar la importancia de los grabados en un periódico como *LIEA,* profusamente ilustrado a lo largo de todos sus números pues fue ésta precisamente uno de sus fuentes de interés. El material iconográfico referido al ámbito que nos ocupa es bastante abundante y da muestra de las apetencias de los lectores del periódico.

Los cronistas son especialmente conscientes, además, de que, en el caso del teatro lírico, el aparato escénico es significativo para asegurar el éxito o el fracaso de una función (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 22/04/1894, pp. 246-247; 22/04/1894, pp. 246-247; 30/12/1894, p. 403).

Podemos dividir los grabados en dos grupos. Como hemos referido más arriba, el estreno de *La Valquiria* supuso un hito, por los anuncios que se le hicieron: se destacó allí especialmente la puesta en escena, para la cual no se escatimó en nada, a fin de ofrecer una gran brillantez a pesar de las dificultades técnicas que suponía y el gasto que representaba. *LIEA* (22/01/1899, pp. 44-45) le dedica dos páginas de grabados («Dibujo del natural por Comba») que dan cuenta de diversas y extraordinarias escenas, así como «Del cuarto de señales del director de escena». El número de *LIEA* de 30/12/1900, ilustra la ópera *Tosca,* mientras que un año más tarde, una imagen a toda página muestra a los ángeles velando el sueño de Hansel y Gretel («Teatro Real», *LIEA,* 15/12/1901, p. 340 y 341). Mucho espacio se dedica también a comentar «Las nuevas decoraciones» (de Amalio Fernández) dedicadas a *Aida* (*LIEA,* 15/12/1999: Carlos L. de Cuenca, p. 339; imagen, p. 348) que debían excitar la curiosidad del lector por el marco exótico de las mismas.

Los «nuevos» músicos, tal los famosos actuales, también encontraron su espacio: portada se dedica a Saint-Saëns (*LIEA,* 30/11/1897, p. 321) y comentario laudatorio al triunfar en el teatro del Príncipe Alfonso (G. Morphy, «Camilo Saint-Saëns y el público de su tiempo» *LIEA,* 30/11/1897, pp. 323-324 y 326-327).

Sin embargo, los grabados más numerosos son los dedicados a los –y especialmente– las cantantes célebres. Sin pretender a una imposible exhaustividad, destacamos el retrato en primera página del tenor Angelo Massini y el comentario laudatorio en extremo que se le dedica, por su rol en *Los Hugonotes,* representada en el Real (*LIEA,* 15/03/1882: E. Martínez de Velasco, p. 162; imagen, p. 161). Portada también para el barítono Víctor Maurel, que aparece representando a Carlos V en la ópera *Hernani,* en el Real (*LIEA,* 22/03/1885: E. Martínez de Velasco, p. 170; imagen, p. 169). Y comentario interior para Carlos Butti, de quien se destaca que «ha dado *la vuelta al mundo* cosechando aplausos» y que ha actuado muchas veces en el Real (*LIEA,* 28/02/1900; Carlos L. de Cuenca, p. 119; imagen, p. 122). Muy breve es la referencia escrita a Guillaume Ibos, que también triunfa en el Real y al que se representa (de fotografía[63]), al igual que Lohengrin (*LIEA,* 22/02/1999: Carlos L. de Cuenca, p. 107; imagen, p. 116). Más espacio se dedica a comentar los éxitos del Maestro Campanini, contratado por el Real (*LIEA,* 22/02/1999: Carlos L. de Cuenca, p. 214; imagen, «de fotografía», p. 252). Aparece asimismo «en traje de Otelo» (con todos los clichés del personaje) Francisco Tamagno, que interpreta ese papel en el Real (*LIEA,* 15/03/1892: E. Martínez de Velasco, p. 159; imagen, p. 169). Nueva portada, en esta ocasión para el Maestro Hermann Levi, «director del Real teatro de la Ópera de Munich» (*LIEA,* 8/04/1894: D. G. Reparaz, p. 210; imagen, p. 209).

Si los comentarios y los grabados referidos a artistas masculinos guardan una cierta «objetividad», los retratos dedicados a las divas son, por una parte, mucho más numerosos y, por otra parte, insisten normalmente en la belleza física de las cantantes. Portada para Marcela Sembrich, «Prima donna absoluta» cantando –en el Real– «la parte de Lucía, del bellísimo y sentimental poema de Donizetti, *Lucía de Lammermoor*» (*LIEA,* 15/10/1882; E. Martínez de Velasco, pp. 218-19; imagen, p. 217). Elena Theodorini es celebrada asimismo por su papel como Valentina, en *Gli Ugonotti*» (*LIEA,* 22/10/1882: E. Martínez de Velasco, p. 235; imagen, p. 244). Características similares se encuentran en las alabanzas dedicadas a Bianca Donadío (la Rossini de *Il Barbiere,* en el Real) y en su retrato, también en portada (*LIEA,* 8/02/1883: E. Martínez de Velasco, p. 74; imagen, p. 73). Por partida doble aparecen los retratos:

> De las Sras. Elena Théodorini y Giuseppina Gárgano, *prime donne* del teatro Real de Madrid», triunfadoras en las óperas *Mefistófeles,* de Bollo, y *Semirámide,* de Rossini, y el de Giuseppina Gárgano, en el papel de «Gilda», de la popular ópera *La Traviata* de Verdi (*LIEA,* 22/12/1883: E. Martínez de Velasco, p. 363; imagen, p. 372).

63. Este proceder va en aumento conforme avanza el paso de los años, por razones obvias.

Nuevo retrato femenino, el de Andreina Orsini-Mazzoli, artista que representa *La Favorita* en el Real y cuya belleza y biografía se presentan como extraordinarias (*LIEA,* 30/12/1883: E. Martínez de Velasco, p. 379; imagen, p. 388). Mila Kupfer ocupa portada por protagonizar «la grandiosa ópera *La Africana*» (*LIEA,* 15/02/1886: E. Martínez de Velasco, p. 98; imagen, p. 97). Es frecuente también que el comentario biográfico ponga en relación al personaje con otras artistas femeninas del mismo arte: es el caso, por ejemplo de Ericlea Darclée, que ha y está actuando en el Real: *Los Hugonotes, Rigoleto, Manon Lescaut*… En este caso la prima donna aparece de cuerpo entero en el grabado, representando el papel de Manon Lescaut (*LIEA,* 30/10/1893: D. G. Reparaz, p. 259; imagen, p. 268). Más escueta es la nota biográfica dedicada a Regina Pacini, que actúa también en el Real (*LIEA,* 22/03/1896: G. Reparaz, p. 171; imagen, p. 184).

Estos retratos, muchos en forma de medallón, normalmente representando el busto de la cantante, permitían destacar la belleza física de las artistas: sus tocados magníficos, joyas bellísimas que adornan el cuello y el inicio o parte superior del vestido, normalmente también de carácter excepcional… todo ello nos permite avanzar en la hipótesis lanzada por C. Reyero de que *LIEA* tenía un buen número de público femenino (2013, pp. 239-268). En definitiva, tanto texto como imágenes constituían un reclamo para asistir a los conciertos, y la decisión quizás debía recaer normalmente en la parte femenina de los matrimonios que acudían al Real…

Bibliografía

BENITO, I, *La vida escénica en Logroño (1850-1900),* tesis doctoral, Logroño, Universidad de La Rioja, 2003.

CELMA VALERO, M. P., [*La Ilustración Española y Americana.* Estudio y Catálogo], *Literatura y Periodismo en las Revistas del Fin de Siglo. Estudio e Índices (1888-1907),* Júcar, Madrid, 1991, pp. 17-21 y 125-304.

COBOS CASTRO, E., *La poesía francesa en «La Ilustración Española y Americana»,* Imprenta Astur, Córdoba, 1982.

GINÉ, M., «Recepción del teatro extranjero», vid: GINÉ, M., PALENQUE, M. & GOÑI, J. M. (eds.), pp. 157-194.

GINÉ, M., PALENQUE, M. & GOÑI, J. M. (eds.), *La recepción de la cultura extranjera en «La Ilustración Española y Americana» (1868-1905),* Peter Lang, Berna, 2013.

LAFARGA, F., «Análisis e interpretación del teatro extranjero (1869-1887)». Vid: GINÉ, M., PALENQUE, M. & GOÑI, J. M. (eds.), pp. 135-156.

LEÓN TELLO, F., «El teatro musical español durante el siglo XIX» en V. García de la Concha (ed.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II),* Madrid, Espasa, 1998.

MORENO MENGÍBAR, A., *La ópera en Sevilla en el siglo XIX,* Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1998.

PALENQUE, M., *Gusto poético y difusión literaria en el Realismo español: «La Ilustración Española y Americana» (1869-1905),* Alfar, Sevilla, 1990.

REYERO, C. «Más allá de Francia. Las ilustraciones de pintura contemporánea extranjera en *LIEA*». Véase GINÉ, M., PALENQUE, M. & GOÑI, J. M. (eds.)

ROLAND-MANUEL, *Histoire de la musique,* vol.2, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1963.

SANZ GASTÓN, C., *Estudio e índice de «La Ilustración Española y Americana». 1904-1912.* Memoria de Licenciatura dirigida por J. Simón Díaz. Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Bibliografía. (Junio de 1974)).

SENTAURENS, J., «*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887. Cómo nació «la España de Mérimée», *Bulletin Hispanique,* 2002, vol. 104, n.º 104-2, pp. 851-872.

SUÁREZ GARCÍA, J. I., «Krausoinstitucionismo y wagnerismo», *Nassarre,* 25 (2009), pp. 57-72.

SUÁREZ GARCÍA, J. I., «Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España», *Anuario Musical*, n.º 66 (2011), pp. 181-202.

Utande Ramiro; «Inventario de la Colección de dibujos originales para *La Ilustración Española y Americana* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/inventario-de-la-coleccion-de-dibujos-originales-para-la-ilustracion-espanola-y-americana-de-la-real-academia-de-bellas-artes-de-san-fernando–0/html/0140ffb2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html>

Fecha de recepción: 13/04/2014
Fecha de aceptación: 01/07/2014

MIGUEL MOYA Y LA REVISTA *LA AMÉRICA* (1879-1882)

José Miguel González Soriano
jmgonzalezsoriano@gmail.com
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

En 1879, un año clave dentro de su trayectoria profesional, el periodista, político y empresario Miguel Moya comenzó a escribir en la revista quincenal *La América*, cabecera doctrinal de las más importantes, longevas y difundidas de todo el siglo XIX español. En ella se ocuparía, durante algo más de dos años, hasta marzo de 1882, de efectuar la crónica de política interior y de actualidad cultural, al mismo tiempo que su maestro y amigo Emilio Castelar llevaba a cabo el comentario de la política exterior. Su lectura resulta hoy de gran interés y amenidad para seguir de cerca la vida pública de nuestro país durante el intervalo que duró su colaboración, y proporcionó a su autor un decisivo espaldarazo intelectual, además de servirle de plataforma de difusión para sus múltiples actividades político-sociales.

Palabras clave: Miguel Moya, *La América*, crónica general, política, cultura, sociedad, siglo XIX, republicanismo, librecambio, Sociedad Abolicionista.

Abstract

In 1879, a key year for his career path, the journalist, politician, and entrepreneur Miguel Moya began his contribution at the fortnightly magazine *La América*, one of the most important, long-lasting, and widely spread publications throughout the entire 19th century. For over two years, until March 1882, he wrote on domestic policy and the contemporary culture scene, while his master and friend Emilio Castelar analyzed foreign policy issues. His interesting articles offer a close follow-up of Spain's public life during the period of his contribution as a journalist. They also helped to boost his intellectual prestige and became a useful way of promoting his various socio-political initiatives.

Keywords: Miguel Moya, *La América*, regular feature, policy, culture, society, 19th century, republicanism, free trade, Abolitionist Society.

Anales, 26, 2014, pp. 213-237
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.09

En su ensayo histórico sobre *El Ateneo de Madrid*, Rafael María de Labra señalaba que, en el año 1879, «se inició en la vida general, política e intelectual de España un movimiento poco estudiado aún por los escasos aficionados de nuestro país a los estudios de historia contemporánea». Hacía referencia Labra al fin de la guerra separatista en Cuba, la entrada de diputados y senadores cubanos en las Cortes, la de parlamentarios republicanos con el carácter de tales… Y también, «declárase habilitado para ocupar el poder al Partido Liberal, que aceptando la Constitución del 76 pretende llevar a su desarrollo algunas de las inspiraciones de 1869» (Labra, 2010: 217). Igualmente, 1879 fue un año clave en la biografía del periodista, político y empresario Miguel Moya Ojanguren (1856-1920): ingresó en la redacción de *La Democracia*, firmando su manifiesto inaugural; publicó su primer libro, *Conflictos entre los poderes del Estado*, a raíz de una memoria que le valdría ser condecorado por la Academia de Jurisprudencia; entró a formar parte, como secretario, de la Asociación para la Reforma de los Aranceles de Aduanas y la Sociedad Abolicionista Española, ambas entidades reinauguradas aquel año; y sobre todo, a partir del mes de junio pasaría a integrar la redacción de *El Liberal*, una cabecera trascendental en su trayectoria periodística, a la cual quedaría ligado durante el resto de su vida. Pero además, desde el mes de diciembre empezaría a colaborar igualmente en la revista quincenal *La América*, cabecera doctrinal de las más importantes, longevas y difundidas de todo el siglo XIX español.

Nacido en la madrileña calle del Salitre, el contacto con el mundo de los periódicos y de la política no le llegó a Miguel Moya por vía directa familiar y fue, paradójicamente, el empeño de su padre, comerciante de telas, en que estudiase la licenciatura en Derecho lo que le condujo al mundo del periodismo. En 1874, con tan solo dieciocho años de edad, Moya obtenía su titulación en Leyes, pero al ser necesario por legislación, en aquella época, haber cumplido los veintiuno para poder colegiarse, hubo de optar, en un primer momento, por su otra vocación: la de periodista y escritor. Su primera salida laboral la iba a encontrar ante la mesa de redacción de un diario, *La Iberia*, órgano de Sagasta, en donde lograba sentar plaza como meritorio casi al mismo tiempo que otro joven amigo suyo y compañero de estudios universitarios, José Ortega Munilla; ambos, con el paso del tiempo, dos de las figuras más célebres e influyentes de la prensa en España. Juntos fundarían a continuación una original revista taurina, *El Chiclanero*, que redactaban y vendían a los aficionados, cada vez que se celebraba una corrida en la plaza de toros de Madrid, apenas dos horas después de finalizada la misma. Posteriormente, la siguiente parada periodística de Miguel Moya, ya sin la compañía de Ortega Munilla, tendría lugar en el diario constitucionalista *La Mañana*; y mientras iba en aumento su

consideración como ingenioso y competente autor de –sobre todo– artículos festivos y de costumbres, su carrera iba a dar un nuevo y más decisivo paso al ser nombrado, con apenas veintiún años, director del semanario *El Comercio Español*, portavoz del Círculo de la Unión Mercantil de Madrid, puesto en el que permanecería diez años, hasta 1887. A pesar de su juventud, Moya conocía desde dentro el comercio madrileño, desde la familiaridad con la tienda de tejidos propiedad de sus padres; y además de las relaciones sociales que podía proporcionarle su presencia en instituciones como el Círculo Mercantil o la Academia de Jurisprudencia, tras su paso por *La Iberia* y *La Mañana* formaba parte ya, enteramente, de los ambientes liberales y progresistas de la capital.

En las nuevas coordenadas sociopolíticas consolidadas a partir de la época isabelina, «la poesía, el cuadro de costumbres, el periódico llegarán a formar un continuo con la política, los partidos y el Gobierno». Si los clubes y ateneos eran el lugar de encuentro «…de la clase media como literata, las redacciones de los periódicos lo serán de esa misma clase media como política […] pues se trata de una clase media que al no encontrar en Madrid grandes empresas industriales ni más carreras profesionales que las de abogado o médico, se dedicará, tras el necesario paso por la literatura y el periódico, que le abre las puertas de la sociedad, a la política, vía privilegiada de movilidad social». Moya, joven perteneciente a la clase media, licenciado en Derecho y con un futuro prometedor como escritor, tras su ascenso a la dirección de *El Comercio Español* y la fundación, a continuación, del semanario *La Linterna* en el seno del Ateneo, se hallaba inmerso, plenamente, en esa carrera de quien alcanzaba a ser «poeta, periodista y político sin contradicción interior alguna» (Juliá, Ringrose & Segura, 2000: 335).

Poco tiempo después, en efecto, Moya ponía en marcha dentro de la «docta casa», en 1878, con su incipiente capacidad organizativa, una publicación titulada *La Linterna*, una pulcra revista literaria aunque ardorosa de juicio y de tintes irreverentes hacia buen número de autores ya consagrados, entonces en boga –lo cual casaba bien con el habitual espíritu crítico del Ateneo, sobre todo entre la juventud–, donde publicaría unas semblanzas de oradores de aquel tiempo, muy celebradas por sus contemporáneos, a las cuales debería –según confesión propia– su ingreso en *El Liberal*[1], al recabar con ellas la atención de uno de sus principales fundadores, «Fernanflor» (Isidoro

1. «Preguntaron quién era el autor de las semblanzas de hombres del Ateneo y de la Academia de Jurisprudencia, que publicaba *La Linterna*; Conrado Solsona dijo que el autor era yo; y a Castro y Blanc, tío de Solsona, le comisionó la redacción de *El Liberal* para hablar conmigo. Me vio D. Ángel y me ofreció en *El Liberal el puesto que yo quisiese*. Acepté con todo entusiasmo» (González Fiol, 1911: 46).

Fernández Flórez), quien reparó que detrás de esas acertadas y punzantes semblanzas de los principales personajes políticos de la época había un futuro gran hombre de los periódicos. A *El Liberal*, diario surgido el 31 de mayo de 1879 tras una escisión producida en el seno de *El Imparcial*, consagraría, pues, Miguel Moya buena parte de sus mayores y mejores esfuerzos, inicialmente como un miembro más –aunque destacado– de su plantilla, después como redactor-jefe, más tarde a cargo de su dirección y finalmente, junto a Antonio Sacristán, como propietario tras la muerte de «Fernanflor» en 1902. En sus páginas desarrollaría toda la extensa gama de la profesión, desde el artículo de fondo y la información parlamentaria a la crítica literaria o la teatral. Según él mismo, uno de los cometidos que más orgullo le produjo fue el redactar, junto a José Fernández Bremón y Eusebio Blasco, el suplemento literario del periódico, titulado «Entre páginas»; pero junto a él –aseguraría– podía emparejarse en honor, dentro de toda su trayectoria profesional, el de escribir a partir de 1879 la crónica de política interior y actualidad cultural en la revista *La América*, al mismo tiempo que Emilio Castelar –por cuyas dotes como orador y hombre público sintió siempre una gran admiración– llevaba a cabo el comentario de la política exterior (Abeytúa, 1919).

«Crónica hispano-americana», según rezaba su subtítulo, había sido fundada *La América* el 8 de marzo de 1857 –el mismo año que *El Museo Universal*, matriz de la emblemática *La Ilustración Española y Americana*– por el conocido progresista Eduardo Asquerino, embajador en Chile durante el gobierno de Espartero. En sus páginas, tanto los intelectuales españoles –con el renombrado Castelar, autor de su artículo inaugural, a la cabeza– como los propios escritores hispanoamericanos desplegaron su visión del otro lado del Atlántico desde aspectos tales como las relaciones bilaterales, el papel de los Estados Unidos, la emigración, las comunicaciones marítimas y telegráficas, la nacionalidad de los hijos de los emigrantes, los proyectos de reuniones científicas y de exposiciones, etc.[2] Sin embargo, pese a su declarado espíritu panamericanista –fruto del relanzamiento decimonónico de las relaciones culturales con el Nuevo Continente, si bien aún de forma más sentimental que intelectual, desde repetidas escenografías, plagadas de fáciles tópicos,

2. En su artículo «Nuestro pensamiento» publicado en su segundo número (24 de marzo de 1857), Eduardo Asquerino asignaba a la nueva publicación tres fines primordiales: contribuir «a que se mantengan a toda costa, como una parte muy considerable de la Madre Patria» el archipiélago filipino y las Antillas; fomentar y defender «los elementos morales y materiales de nuestra raza […] estrechando los vínculos de fraternidad y los lazos de común interés» con las repúblicas de América; por último, «la unión de España y Portugal es la más lisonjera de nuestras esperanzas».

sobre los lazos cordiales entre España y América– era evidente, asimismo, su proyección interior, dada la actividad política e ideológica de su fundador; y así, *La América* trataría igualmente «principios doctrinales generales que desembocarían en la Revolución de septiembre de 1868» (Gómez Aparicio, 1967: 482-484). Tras ser nombrado embajador en Bruselas, Asquerino entregaría su dirección, en 1870, al reputado escritor y político Víctor Balaguer: el mismo que, pocos años después, pasaría a dirigir *La Iberia* cuando Moya y Ortega Munilla velaban sus primeras armas periodísticas.

En su último número de 1871, de fecha 28 de diciembre, *La América* anunciaba nuevos cambios en los contenidos de la revista «que harán de esta publicación lo que fue años antes», además del regreso de Asquerino –el nombre de Balaguer como director había desaparecido ya de su cabecera desde el mes de octubre anterior, tras su nombramiento como ministro de Ultramar– quien, no obstante, un año después cedería nuevamente la dirección a su hermano Eusebio, también periodista y escritor. Ya en 1875, consumada la Restauración monárquica, Eduardo Asquerino volvía otra vez a dirigir *La América* para reafirmar en ella su condición de *adalid* del liberalismo «y del partido político en que vengo militando desde mis primeros años» («El director de *La América* a sus suscriptores», *La América*, 13 de enero de 1875), pero las restricciones impuestas en materia de prensa abocarían a su desaparición poco después. No sería hasta el mes de febrero de 1879 cuando reanudase su publicación, tras la parcial apertura periodística consignada previamente por el gobierno de Cánovas, con Eduardo Asquerino de nuevo al frente. Su ejemplar de retorno venía encabezado –al igual que en la anterior etapa– por un artículo de Emilio Castelar, a quien acompañarían, como entonces, otros grandes escritores españoles y americanos, de dispar ideología incluso como Echegaray, Campoamor, Pi i Margall, Alarcón, Manuel Becerra, Juan Valera, Rafael María de Labra, Gabriel Rodríguez…

La primera crónica firmada por Miguel Moya aparecería en el último número de 1879, de fecha 28 de diciembre, una vez cumplida por *La América* una sanción de dos meses, impuesta por un artículo «lesivo» contra la institución monárquica. En ella, Moya pasaba revista a los acontecimientos políticos más relevantes de un año que había sido testigo, en sus compases finales, del estallido de la llamada «Guerra Chiquita» en Cuba, así como de la crisis del gobierno presidido por el general Martínez Campos, a quien reemplazaría Cánovas al frente de un ministerio que debía afrontar con urgencia la abolición de la esclavitud en la isla cubana –prevista en el pacto del Zanjón–, cuyo proyecto de ley había dividido con fuerza a los conservadores. El prestigio de su trayectoria y la gran categoría de su colaboración hacían indudablemente

atractivo para Miguel Moya el poder escribir en *La América*; su presencia en ella coadyuvaría decisivamente a proporcionarle un espaldarazo intelectual a su carrera. Unos meses antes, sin embargo, de pasar a integrar su nómina de colaboradores, la revista se había mostrado muy severa al enjuiciar su obra *Conflictos entre los poderes del Estado*, una memoria acerca de las –posibles– disyuntivas constitucionales leída previamente por él en sesión pública, el 18 de febrero de 1879, en la Academia de Jurisprudencia, prestigiosa corporación donde, durante generaciones, dieron sus primeros pasos como oradores «la mayor parte de los hombres que honrando el foro con su talento y la tribuna con su elocuencia alcanzaron en nuestro país gloria y renombre» y que, desde sus modestos bancos, «un día vieron el porvenir como un dios inventado por el deseo», como posteriormente evocaría el propio Moya en *La América* («Revista general», 28 de noviembre de 1880). El firmante de aquella reseña, Manuel Prieto, lanzaba un reproche de índole más bien personal a quien, desde *La Linterna* y otras cabeceras, se había dedicado a escrutar sin piedad cualidades y defectos de los oradores de la tribuna pública: «Estas y otras muchas consideraciones nos ha sugerido la lectura del libro de nuestro buen amigo el Sr. Moya, a quien hoy escaseamos alabanzas, que de muy buena voluntad le concederemos si, persistiendo en su laboriosidad, no tan solo escribe, sino que *habla* […] La modestia puede ser traducida por falta de valor, y no es solo en la Academia de Jurisprudencia donde debe alzar su voz el autor de *Conflictos entre los poderes del Estado*» (Prieto, 1879).

La «Revista General»

En conjunto, los artículos publicados por Miguel Moya en *La América* figuran entre lo más destacado de su producción. Debido a la periodicidad quincenal de la revista, sus crónicas, de considerable tamaño, habían de contener el repaso generalizado de los asuntos más destacados de la actualidad española cada dos semanas; y su lectura resulta hoy de gran interés y amenidad para seguir de cerca la vida política y cultural de nuestro país durante el intervalo –algo más de dos años, hasta marzo de 1882– en que se mantuvo su colaboración. El esquema que sigue Moya a la hora de organizar el contenido de cada crónica para *La América* resulta siempre muy similar: suele comenzar de un modo literario, alegórico, para hacer referencia al mes o época del año en que se encuentra, exhibiendo su habitual ingenio en la pintura de costumbres y caracteres, ya cultivada por él en anteriores ocasiones; sigue a continuación el comentario, en tono más grave, de las actividades parlamentarias –cuando las Cortes llevaban a cabo sus sesiones– o de cualquier otro suceso político de trascendencia; prosigue después Moya con la relación de los acontecimientos

culturales más señalados –las sesiones del Ateneo, algún acto académico, novedades bibliográficas– y de los estrenos teatrales más relevantes de la cartelera madrileña; y cerraba sus artículos, por último, con alguna anécdota chistosa o comentario en clave de humor –de desigual fortuna cómica, dicho sea de paso, por lo trivial–, a los que nuestro autor era buen aficionado.

Al principio, los trabajos de Miguel Moya para *La América* solían incluirse en las páginas finales de cada número, pero apenas transcurrido un año, concretamente a partir del 28 de noviembre de 1880, pasaron a encabezar el sumario de la revista bajo el rótulo «Revista general» tras disminuir la colaboración de Emilio Castelar («Revista europea») en ella; lo que motivará, además, la incorporación de referencias a la política internacional –parcela habitual dentro de *La América* del insigne tribuno– en las ya de por sí extensas crónicas de Miguel Moya: de ese modo, acontecimientos exteriores como la agitación irlandesa en su inveterado conflicto por la emancipación del gobierno de Inglaterra, el ascenso del liberal Gladstone como primer ministro británico en lugar del conservador Disraeli, el asesinato del zar Alejandro II y del presidente norteamericano Garfield, el conflicto bélico greco-otomano o la anexión francesa de Túnez hallarán cabida y comentario dentro del mosaico de actualidad elaborado quincenalmente por Moya. En clave nacional, el suceso político más destacado habría de ser la formación, durante la primavera de 1880, del llamado Partido Fusionista en el que, bajo la jefatura de Sagasta, antiguos liberales y constitucionalistas se concertaron con los centralistas de Alonso Martínez, herederos en su mayoría de la antigua Unión Liberal, y con otros elementos más moderados (el marqués de la Vega de Armijo, el conde de Xiquena), además de la adhesión, como puntales, de los generales Concha, Pavía, Jovellar, Martínez Campos y el conde de Balmaseda. Sellada esta alianza, que abarcaba tan amplio espectro político y militar, el *fusionismo* se revelaba, ya de entrada, como una impetuosa alternativa de poder para el Partido Conservador; y desde *La América*, Miguel Moya dejará constancia tanto de las ansias de sus miembros por alcanzar el gobierno como de sus dificultades para mantenerse cohesionados, dadas las personalidades tan dispares que constituían la nueva organización:

> De estos debates y de los del Congreso resultaban en el fusionismo cuatro opiniones que no eran un programa de Gobierno, pero que podían ser una prueba de disidencia.
> El general Martínez Campos, en los momentos de peligro, estaba decidido a poner siempre su espada al servicio de la Monarquía.
> El Sr. Alonso Martínez, en cuanto la trompeta apocalíptica sonase, se iría a su casa a llorar en el retiro las desventuras de la política canovista.
> El Sr. Sagasta aseguró que en todo caería del lado de la libertad.

> Y el Sr. Balaguer, considerando la forma de Gobierno cuestión accidental, no se mordía la lengua para decir que quería la libertad ante todo y sobre todo. ¿No es cierto que entre ellos no hay armonía posible? Pues, no obstante, una esperanza las ha conciliado. El Partido Fusionista, convencido de que nada puede esperar del cuerpo electoral, que es prisionero de guerra del Gobierno, todo lo aguarda del libre ejercicio de la regia prerrogativa («Revista general», *La América*, 8 de febrero de 1881).

Su momento llegaría a finales de febrero de 1881 cuando, ante la presión ejercida por las minorías en el Congreso y las veladas amenazas de pronunciamiento de buena parte del Ejército, el gobierno de Cánovas dimitía en pleno y Sagasta juraba el primer gabinete liberal en la Restauración. «Hemos sido profetas», aseveraba Miguel Moya en *La América* donde, un día antes de plantearse la crisis, había señalado en su crónica, fechada el 26, el irreversible agotamiento de la situación conservadora y cómo su caída «sería un triunfo de la opinión pública enfrente de la arbitrariedad y del pandillaje. Se ha empeñado en que el Sr. Cánovas se hunda con todo su orgullo olímpico y todas sus mentidas grandezas, y lo va a conseguir».

Dentro del espacio dedicado a la actualidad cultural, en lo referente a la crítica literaria Moya comentaría para *La América*, entre otros señalados títulos, *El niño de la bola*, de Pedro Antonio de Alarcón; *La visión de Fray Martín*, de Gaspar Núñez de Arce; *Solos de Clarín*, del reputado novelista, y crítico inflexible, Leopoldo Alas… El 8 de abril de 1881 reseñaba *El señorito Octavio*, una de las primeras novelas de su buen camarada y compañero universitario Armando Palacio Valdés[3], y con anterioridad, el 28 de abril de 1880, igualmente hacía mención de la obra de otro condiscípulo suyo y compañero de lides profesionales, José Ortega Munilla («Las imágenes brotan de la pluma de Ortega como las flores en el campo llegando mayo. Leed *El tren directo*, y pensaréis lo mismo que yo»). Mayor presencia que las novedades bibliográficas tendrían, sin embargo, en sus crónicas los estrenos teatrales, al ser el género dramático, en una época aún pre-cinematográfica, el más popular por su contacto directo con el público, ante la dificultad para acceder a los libros en un país en el que el analfabetismo seguía siendo muy elevado, más de la mitad de la población española a fines del XIX. Comediógrafos del momento como José Fernández Bremón o Ceferino Palencia, algún dramaturgo consagrado como

3. «Yo no podía decir nada de Armando Palacio Valdés, ni exponerme a que los demás me recusaran por amistad manifiesta. Ha sido para todos crítico antes que novelista, y para mí amigo cariñoso antes que crítico, y si yo hubiese dicho que era un escritor elegante e ingenioso, que tenía bellísimo estilo, que pintaba con rara maestría, tal vez se habría creído que exageraba. Hoy ha dicho más que esto todo el mundo, y al repetirlo no hago sino unir mi voz al coro general de la crítica».

Antonio García Gutiérrez y grandes compositores de zarzuela como Ruperto Chapí o Emilio Arrieta –quien en 1881 estrenaba su célebre *Marina*– aparecerán reseñados por Miguel Moya junto al autor, desde luego, más demandado de entonces, José de Echegaray. En contra de la opinión generalizada entre sus contemporáneos, Moya no gustaba en exceso de su teatro y, al comentar sus estrenos, aun procurando asentir con los elogios más comunes no podía evitar dispensarle ciertas apostillas irónicas. Como ejemplo, con cada obra nueva nuestro autor solía comenzar repitiendo, casi como un estribillo, en alusión a la doble condición echegarayesca de ingeniero y dramaturgo:

> El Sr. Echegaray ha saltado de las ecuaciones a las escenas, del cálculo infinitesimal a los enredos de bastidores, de la teoría de Malthus al cementerio donde entierra a sus personajes, y no es raro que con la violencia del salto haya perdido el recuerdo de la realidad de la vida. El defecto principal de *Mar sin orillas* es ese olvido («Crónica», *La América*, 28 de diciembre de 1879).

Un año después, al reseñar otro estreno, *La muerte en los labios*, Moya volvería a insistir: «Ni vamos a recordar que Echegaray ha saltado de las ecuaciones a las escenas, del cálculo infinitesimal a los enredos de bastidores…», etc. Sin embargo, al representarse en marzo de 1881 *El gran galeoto*, la obra más estimada de Echegaray, reconocería en ella «un drama notabilísimo, conmovedor, lleno de situaciones sorprendentes y de pensamientos magníficos, tal vez la mejor de las producciones con que ha honrado nuestro teatro y ha tejido para su frente la corona del genio» («Revista general», *La América*, 28 de marzo de 1881). No podía –quizá– manifestarse de otro modo, en este caso, cuando dentro de su propio diario *El Liberal* el gran «Fernanflor» había asegurado que «*El gran galeoto* marca en Echegaray un nuevo autor. Forma clásica; personalidad vigorosa; corazón abundante: esto es hacer dramas» (Fernández Flórez, 1881), y al día siguiente el periódico abría, en su primera plana, una suscripción pública para materializar un homenaje a quien «no es un hombre público; es un hombre nacional; ilustración de un siglo; orgullo de un país», en la que todos los miembros de la redacción de *El Liberal* –incluido Moya– participaban con una contribución de 60 reales cada uno («Homenaje a Echegaray», *El Liberal*, 21 de marzo de 1881).

Pero el gran acontecimiento cultural de nuestra «piel de toro», en el periodo en que Miguel Moya colaboró en *La América*, lo constituyó la conmemoración, mes y medio después del referido estreno de *El gran galeoto*, del segundo centenario del célebre dramaturgo Pedro Calderón de la Barca, para el cual una comisión encabezada por la Sociedad de Escritores y Artistas organizó una serie de festejos en la capital, entre el 22 y el 29 de mayo de 1881, siguiendo el ejemplo de lo acontecido en Lisboa –donde estuvo presente Moya– un

año antes para honrar al poeta Camöens. Decoración en las calles, una exposición retrospectiva, representaciones de sus obras, veladas literarias, procesiones históricas, misas solemnes, desfile de carrozas, sesiones públicas en las Academias… Todo un despliegue de programación en torno a la figura del insigne escritor, arriesgada en principio ante la incógnita de la posible respuesta popular, pues no existía un precedente equiparable a semejantes fiestas, y que sin embargo resultaron, en opinión de Moya, «brillantísimas. Había el temor de caer en el ridículo, y hemos subido a lo sublime. España estaba orgullosa de contar entre sus hijos ilustres a Calderón; hoy puede estarlo de haber sabido honrarle dignamente. Nuestras esperanzas eran pequeñas, como el Monte de Helicón del Prado, y la realidad ha sido grande, como el Capitolio romano» («Revista general», *La América*, 8 de junio de 1881). También la prensa, como no podía ser menos, se sumaría al evento dedicándole en su mayoría números especiales, como el semanario del Círculo de la Unión Mercantil, dirigido por Moya, *El Comercio Español*, cuyo último número de mayo iba dedicado íntegro a la figura y la obra calderoniana; y *La América*, que adelantaría tres días su aparición –del 28 como acostumbraba a salir cada segunda quincena de mes, al 25– para coincidir con la fecha de la muerte de Calderón.

Los «banquetes democráticos»

Encontrándose la ya muy relevante personalidad de Miguel Moya inmersa, además del trabajo diario en la redacción de *El Liberal* y la dirección de *El Comercio Español*, en la campaña política y de organización del movimiento democrático-progresista, a la vez de participar en las campañas desarrolladas por la Sociedad Abolicionista Española y por la principal organización librecambista, reinaugurada en 1879 tras una primera etapa anterior de existencia, la Asociación para la Reforma de los Aranceles de Aduanas (A.R.A.A.), entidades de las cuales formaba parte, la tribuna de *La América* constituía para él, sin lugar a dudas, una valiosa plataforma de difusión y propaganda para tales actividades. Al narrarlas, Moya suele adoptar una actitud de «cronista», sazonada con frecuentes juicios y observaciones personales, mostrando sus lugares habituales de reunión desde un costumbrismo tradicional: la Academia de Jurisprudencia, el Ateneo, el Círculo de la Unión Mercantil…, espacios urbanos que pueblan sus artículos, dejando en ellos amplios frescos de su mundo. Reproduzcamos aquí la descripción evocadora que efectuaba de aquel último:

> En la calle de Carretas […] hay una casa de amplia fachada y lujosa apariencia, que todas las noches se hace notar por la confusa muchedumbre que se agolpa en sus puertas […] Presentaba aún no hace muchos años, a la luz del

> gas, la casa a que nos referimos, tres cuadros dignos de que un pintor hábil en el dibujo y en el colorido los trasladase al lienzo. Abajo el teatro de la Infantil, el cantonalismo de la escena; comedias al minuto como las tarjetas de defunción, actores improvisados, baile cancanesco, público que aplaude a gritos como en una plaza de toros. Arriba la Tertulia Progresista, recuerdos y esperanzas, las agitaciones de la política que iban allí a morir tranquilas o a romperse furiosas […] En el centro, el Círculo de Unión Mercantil, al principio un término medio entre la fiebre abrasadora de la política y la delirante alegría del can-can; después, una sociedad que defiende los sagrados intereses del comercio; que pide reformas, que protesta contra los privilegios, que da forma a las quejas justísimas de la clase mercantil española, que se hace aplaudir por la opinión y escuchar por los gobiernos.
>
> El Círculo de la Unión Mercantil ofreció después una tribuna a los oradores más notables de nuestro país, y estos a ella acudieron ganosos de propaganda para sus opiniones […] Los oradores que explicaron las conferencias que ahora reunidas en un elegante tomo acaban de publicarse y forman un libro importantísimo (Miguel Moya, «Revista general», *La América*, 8 de abril de 1881).

Se refería Miguel Moya a la edición –llevada a cabo, no de forma casual, en la imprenta de *El Liberal*– de las *Conferencias del curso de 1879 a 1880* del Círculo de la Unión Mercantil, y que encabezaba un prólogo a cargo del propio Moya, del cual forma parte el texto entresacado de *La América*.

Con la aspiración de aglutinar las fuerzas dispersas del republicanismo en aras de concertar una «acción común democrática», se fundaba el llamado Partido Democrático-progresista tras las elecciones generales de 1879, mediante el pacto de los radicales de Ruiz Zorrilla y Cristino Martos con los republicanos históricos de Nicolás Salmerón (Dardé Morales, 1974: 444). A dicho pacto de coalición se sumaría a título personal José de Carvajal, miembro destacado del Partido Posibilista, pero no su elocuente jefe de filas, Castelar, dada su falta de entendimiento con Salmerón y con Manuel Ruiz Zorrilla. Quedaron fuera también del acuerdo los federalistas, cuya máxima figura continuaba siendo Pi i Margall, y Segismundo Moret que fundaría su propia organización política. El nuevo Partido Democrático-progresista vería la luz formalmente mediante un manifiesto a la opinión pública el 1 de abril de 1880, redactado por Echegaray y suscrito por 275 ex diputados y ex senadores y 21 periódicos y sus representantes. Desde una de aquellas publicaciones firmantes del manifiesto, *La América*, Miguel Moya comentaba los contenidos, significación e importancia del mismo:

> Venciendo los contratiempos y las dificultades que en nuestra patria se oponen desde antiguo a la realización y conclusión de toda empresa generosa, ha aparecido el Manifiesto democrático-progresista […] Formado por los antiguos radicales que supieron un día enlazar la monarquía con la democracia,

> y por una parte del republicanismo histórico […] tiene la manifestación del Partido Democrático-progresista grandísima importancia política.
>
> Por lo de democrático, dice el Manifiesto que proclama el Código político de 1869 con leves modificaciones, requeridas por la amplitud de las instituciones modernas; que anhela el servicio militar y la instrucción primaria obligatoria y universales; y que procurará, en cuanto a sus fuerzas toque, levantar y agigantar la conciencia pública por el sufragio y el Jurado […] Por lo de progresista, aún significa más el nuevo partido, porque pone a su frente, como ejemplo imborrable, la honradez sin tacha y la abnegación política de una generación que nos ha dado la libertad trabajando sobre los huesos de sus mártires el alcázar santo de nuestras perseguidas ideas […]
>
> Erraría quien pensara por estos juicios que vemos en el Manifiesto democrático-progresista una obra perfecta. Ni lo es ni sus autores han imaginado que lo fuese […] Su publicación ha sido un *acto* político trascendental; su carácter el de ser un *paso hacia adelante*. («Crónica», *La América*, 8 de abril de 1880).

Bajo un ambiente generalizado de optimismo y confianza, a lo largo del verano de 1880 la nueva organización se ocuparía de configurar sus comités provinciales y de verificar sus primeros actos públicos. Así, el 20 de diciembre de 1880 se celebraba en el madrileño restaurante de Fornos el banquete denominado de la «juventud democrática», donde, además de ser uno de sus organizadores, Miguel Moya se destacaría como orador en los brindis y, junto a él, otros futuros protagonistas de la vida pública española –singularmente, Alberto Aguilera, José Canalejas y Francos Rodríguez– lo que daría al acto, con el transcurrir del tiempo, una trascendencia histórica mayor. Estaban convocados al mismo los jóvenes demócratas que no hubieran sido miembros de las Cámaras ni ejercido cargos «que pudieran imprimir un carácter determinado a la reunión», advirtiéndose en el dorso de las invitaciones que «los que concurren al banquete entienden que en él no deben invocarse sino ideas y principios, omitiendo alusiones a personas y partidos determinados». Según explicaría el propio Moya en *La América*, el banquete no pretendía ser

> …una protesta contra los jefes históricos de la democracia, ni se estableció al organizarle exclusión alguna. Era una protesta; la protesta del sentimiento liberal del país contra la política presente. Se quería manifestar por medio de un acto de adhesión a las ideas y a las soluciones de la democracia, que […] se ha venido formando en nuestro país una juventud inmensa y entusiasta, cuyo ideal está formado por los principios generales de la democracia europea, y que esta juventud está resuelta a propagarlos y a defenderlos y a procurar su triunfo («Revista general», *La América*, 28 de diciembre de 1880).

Sin embargo, no todas las opiniones fueron coincidentes en esta apreciación ni estaba aún la anhelada fraternidad cerca de ser un hecho, pues no dejó de advertirse la ausencia de republicanos históricos, federales o posibilistas.

Sin entrar en polémicas estériles ni rivalidades partidistas, dentro del mismo artículo Moya prefería, de acuerdo con el espíritu de la reunión, pensar en el futuro de forma más constructiva: «Que el movimiento iniciado por los jóvenes demócratas de Madrid, tenga eco en las provincias, y ¡adelante! Todo nos permite esperar». El de Fornos sería, de hecho, el primero de una serie de «banquetes democráticos» celebrados en todo el país cuyo objetivo, entre discursos y champán, consistía en que los elementos defensores de la República se concertasen para una acción común; y en los cuales intervendría Miguel Moya, en más de una ocasión, como orador. La situación política, no obstante, variaría de modo sustancial a raíz de la llamada al poder del Partido Fusionista, lo que provocó el desconcierto en las filas demócratas respecto a la conducta a seguir a partir de entonces: la actitud inicial de Martos y su grupo parlamentario fue de «benevolencia» hacia el nuevo Gobierno –una postura celebrada calurosamente por Moya–[4], pero desde el exilio Ruiz Zorrilla hacía continuas llamadas a la no colaboración, al confiar únicamente en un levantamiento militar para el logro de las aspiraciones republicanas. Reunidos ambos líderes en Biarritz en el mes de junio, durante el verano se mantendrían abiertas ambas líneas de actuación, la subversiva de Ruiz Zorrilla en París y la legalista de Martos en España; y con este último, los jóvenes demócratas protagonistas de los «banquetes», como exponía Miguel Moya en *La América*:

> Los acuerdos de las conferencias de Biarritz son demasiado públicos para que nosotros los reproduzcamos textualmente […] La Junta directiva del Partido Democrático-progresista los aprobó con satisfacción, por más que a este acuerdo no se llegase sin pasar por dolorosas disidencias […] Aceptada la política de benevolencia, sin que esto signifique que se prescinde de los antecedentes históricos del partido, mientras el Gobierno, caminando hacia la libertad, no se olvide de los compromisos solemnemente contraídos ante la opinión pública; convencido de la necesidad de concluir con los tribunales de apelación inacabables […]; firme en la idea de la unión democrática por todos los medios de propaganda, el Partido Democrático-progresista podrá

4. Así, escribía en *La América* el 26 de febrero de 1881: «La actitud de benevolencia que enfrente del nuevo Gobierno ha tomado la democracia, solo aplausos merece. Quien ha sufrido con resignación la tiranía de una política conservadora seis años, no sería digno de la libertad si al solo anuncio de ella se aprestase a correr aventuras indisculpables». Un mes más tarde, matizaba que «la democracia aceptó la política de benevolencia porque ha visto en el cambio de gobierno el primer paso en el camino de sus esperanzas, no porque creyera que había llegado al término de su viaje. Censurar por sistema hubiera sido insensato; no aplaudir las reformas hechas, injusto; creer que hemos llegado a la tierra de Promisión es tanto como cerrar los ojos a toda nueva luz y el espíritu a toda nueva esperanza» («Revista general», 8 de abril de 1881).

ganar fama de fuerte y prestigioso en las próximas elecciones («Revista general», *La América*, 28 de junio de 1881).

Aquella reunión, sin embargo, no había hecho sino debilitar a la formación; y los discretos resultados obtenidos en las elecciones generales del mes de agosto –donde los demócratas mantendrían, con todo, su representación parlamentaria con respecto a 1879–[5] acentuaron aún más la división en su seno. «Doloroso es vivir separados, pero más doloroso es vivir unidos en la discordia», sentenciaba Moya en *La América* («Revista general», 8 de noviembre de 1881). La separación sobrevino una vez reunido el Comité Central del partido a finales de octubre; y la campaña de los «banquetes democráticos», en aras de la confraternidad, quedaba atrás apenas transcurrido un año desde su comienzo. Del partido, «en que aún se mantenían, al lado de Ruiz Zorrilla, personas de tanto valer como Salmerón y sus amigos» (Francos Rodríguez, 1918: 39-40), se separaron Martos, Montero Ríos, Romero Girón y Canalejas; y también les seguiría Moya, al menos ideológicamente, manifestando su apoyo a la lucha legal y a las declaraciones programáticas efectuadas tras la escisión: república liberal como forma de gobierno, la Constitución de 1869 como Código fundamental, negación de todo grado o tendencia de federalismo, ley de afinidad o de aproximación como única posible en su alianza con los demás partidos…[6] Tras haber contribuido, sin que llegase a figurar en su Junta directiva, a la constitución del Partido Democrático-progresista, Miguel Moya volcará ahora su activismo en el área de la prensa y participando en dos organizaciones de carácter específico donde la cohesión entre sus componentes –aquí sí– habría de ser más constante y duradera: la Sociedad Abolicionista Española y la llamada «Asociación para la Reforma de los Aranceles de Aduanas» (A.R.A.A.).

5. Poco antes de celebrarse los comicios, Moya advertía que «si el Partido Democrático-progresista va a la lucha electoral, a pesar de los grandes obstáculos que se oponen, no es porque confía en el triunfo, sino porque importa mucho que en la tribuna se defienda la causa de la democracia […] Para los partidos gobernantes el terreno electoral es campo de batalla; para el Partido Democrático-progresista, campo de maniobras; aquellos, pelean por la precaria dominación del presente; éste, por la conquista segura del porvenir» («Revista general», *La América*, 28 de julio de 1881).
6. «Creyendo que estas son interpretaciones fieles de los principios que profesamos y que ha profesado siempre nuestro partido, las consignamos, porque son las únicas a que prestamos acatamiento, porque arrancan de lo más profundo de nuestra conciencia, y nos son impuestas, no por pasiones, aunque nobles, transitorias, sino por juicios severos y definitivos de nuestra razón» («Revista general», *La América*, 28 de noviembre de 1881).

Los mítines librecambistas

La doctrina individualista de la escuela economista, junto con el krausismo, fueron las dos fuentes ideológicas principales en las que bebería la generación protagonista de la Revolución de 1868. Moya, heredero de aquella generación, trazaría las líneas principales de su perfil político desde el liberalismo progresista –con muy marcado acento sobre el abolicionismo–, el autonomismo en el Caribe español, el librecambismo económico y el republicanismo posibilista democrático, directamente inspirado por Castelar y Cristino Martos. En la época en que quedaba encargado de la dirección de *El Comercio Español*, comenzaban a experimentar un retroceso general las tesis librecambistas al quedar suspendida, con el primer gabinete conservador de la Restauración, la rebaja progresiva del arancel establecida por el ministro del Gobierno revolucionario Laureano Figuerola, instaurándose así una política comercial proteccionista que se acentuaría durante los años siguientes (Serrano Sanz, 1987). Del mismo modo hubieron de sentirlo los más firmes partidarios de la libertad de comercio cuando –sobre todo, a partir de 1877– se movilizaron para reclamar la aplicación de la rebaja del arancel y difundir el liberalismo económico. Junto al magisterio ejercido en la Universidad, la principal vía de difusión de las opiniones de la escuela economista habría de ser la propaganda pública, bien a través de revistas especializadas, de la tribuna del Ateneo madrileño o de organizaciones como la Asociación para la Reforma de los Aranceles de Aduanas (A.R.A.A.), reinaugurada en 1879 tras una etapa inicial cuyo origen se remontaba veinte años atrás, fundada en el local de la Bolsa madrileña con Luis María Pastor como primer presidente y Gabriel Rodríguez como secretario general[7], y que finalizó en 1870 al considerarse logrado su fin una vez decretada la reducción arancelaria y elevados sus principales representantes (Figuerola, Echegaray, Ruiz Gómez…) a la gobernación del país. Tras su reconstitución en la sede del Círculo de la Unión Mercantil, el 16 de abril de 1879, Miguel Moya formará parte de su Junta directiva al ser elegido como secretario, cargo que irá renovando en años sucesivos.

La celebración de mítines en diferentes locales y teatros de la capital de España habría de ser la actividad fundamental del A.R.A.A. en esta su segunda etapa, cuya existencia se prolongaría hasta, aproximadamente, 1895. Su primera prédica tendría lugar en el mismo local de la Bolsa –situado entonces

7. Sus bases se publicaron en el folleto *Asociación para la Reforma de los Aranceles de Aduanas. Noticia de su origen y planteamiento, acta de la sesión inaugural y juicio formado por la prensa*, Madrid, Imprenta de «La España Mercantil», 1859.

en la calle Barquillo– donde, en 1859, habían dado comienzo sus primeros trabajos; y fueron numerosos los actos públicos que llegaría a celebrar, algunos muy concurridos –sobre todo, al principio– y de gran resonancia de cara a la opinión. En su condición de secretario, Moya figurará dentro de la nómina habitual de asistentes, ocupando un puesto en la mesa presidencial. En general, se encargaría dentro de la Asociación de llevar a cabo los trabajos burocráticos y de organización, pues serían otros integrantes, más expertos en temas económicos y de mayor renombre, los encargados de llevar la palabra en los mítines (Moret, Pedregal, Joaquín Costa, Gabriel Rodríguez…). En calidad de periodista, sin embargo, tomaba nota de cada discurso y de los detalles inherentes a dichos actos para publicar, al día siguiente, su reseña en *El Liberal* y también algún comentario dentro de *La América*, durante el tiempo que permaneció en ella. Al coincidir, en abril de 1880, su actividad en el A.R.A.A. con la publicación del Manifiesto inaugural del Partido Democrático-progresista, Moya escribiría en dicha revista unas líneas reveladoras de su ideario doctrinal, sosteniendo la libertad mercantil como cuna de todas las libertades:

> En todas las sociedades, a la libertad política ha precedido la libertad de comercio, y a todos los recuerdos de beneficios perdidos se ha anticipado el recuerdo de las ventajas que al consumo reporta siempre la facilidad en el cambio de producción. Si la sanción de los derechos individuales favorece el engrandecimiento de la vida pública, que es el engrandecimiento de las sociedades, las ventajas de la reforma arancelaria de 1869 se demuestran con la elocuencia incontrastable de los números […] Para defender esa reforma y recabar nuevas adquisiciones […] renació la Asociación para la Reforma de los Aranceles. Su vida es corta, pero laboriosa. En los *meetings* […] ha logrado grandes triunfos y no es extraño. Defiende la verdad, y tiene por fiel aliado a la elocuencia («Crónica», *La América*, 28 de abril de 1880).

Uno de los mítines de mayor repercusión fue el celebrado en el teatro Real el 14 de noviembre de ese mismo año de 1880, para tratar sobre la necesidad de establecer un tratado comercial con Inglaterra que beneficiase a la agricultura de exportación. En *La América*, Moya resumiría, entre los intervinientes, «la palabra castiza, sonora, acerada y fácil del Sr. Rodríguez; la notable manera de exponer del señor Alonso de Beraza; los arranques elocuentes del Sr. Ruiz de Castañeda; las comparaciones ingeniosísimas del Sr. Echegaray; la clara dialéctica del Sr. Bona; el inimitable gracejo del Sr. Albareda; el aticismo y la intención de Sanromá y los periodos amenos, elegantes, acabados, llenos de imágenes, de Moret» («Revista general», *La América*, 28 de noviembre de 1880). Sin lugar a dudas, uno de los más señalados logros de aquella campaña librecambista fue la aclimatación del *meeting* en España, práctica tan

importante después para la actividad política del país. Moya destacaba esta circunstancia de su popularización en la reseña del celebrado por el A.R.A.A. el 26 de junio de 1881, al resaltar su éxito de asistencia:

> El *meeting* con que la Asociación para la Reforma de los Aranceles de Aduanas ha terminado sus trabajos, fue brillantísimo. Cuando la nueva y valiosa campaña de la Sociedad librecambista dio comienzo, no era raro ver en sus reuniones públicas comerciantes ilustrados, oradores del Ateneo, escritores distinguidos, cuantos comulgan en la noble y redentora religión de la ciencia y el trabajo. Pero las señoras estaban entonces en lastimosa minoría. Pero ahora ya es distinto. La costumbre de los *meetings* se ha generalizado; la prensa concede con justicia a estas manifestaciones influencia extraordinaria en la opinión pública; además de la utilidad que revisten las grandes enseñanzas que allí se aprenden, el arte hermosísimo de la palabra recibe de continuo culto ferviente, y no es raro que las señoras se disputen asistir a los que bien pudiéramos llamar certámenes de la justicia y de la elocuencia. Los palcos y las butacas ofrecían anoche aspecto brillantísimo («Revista general», *La América*, 8 de julio de 1881).

Las aduanas conformaban una fuente de ingresos muy importante para la Hacienda, lo que provocaba miedo a la hora de reformarlas; la pugna entre librecambistas y proteccionistas llegó a alcanzar así una gran intensidad. Los proteccionistas se agrupaban en torno a las asociaciones representantes de la industria textil catalana, que constituían el grupo de presión más organizado y constante, al apelar a la defensa de una industria nacional que se *destruiría* si se la obligaba a competir con las extranjeras; mientras que en el plano social trataban de atraerse a los obreros citando la amenaza del paro si se rebajaban los aranceles (Tortella Casares, 1993: 151-152). Para Miguel Moya, sin embargo,

> …la pretensión de los proteccionistas de que el mercado nacional debe ser para los españoles […] ha perdido, por virtud de los hechos, toda su fuerza y con ella ya no se puede engañar a nadie. ¿Quién ignora que los mismos que declaman contra el producto extranjero lo buscan con afán para sus necesidades, con preferencia al español, cuando les parece mejor y más barato? ¿Quién ignora que los corifeos del proteccionismo, que esas pocas industrias fabriles que tanto invocan el patriotismo contra el librecambio, pagan derechos muy bajos por los muchos artículos que traen de fuera de España, en tanto que venden los artículos que producen a un precio mucho más alto que el de los similares extranjeros, enormemente gravados por el arancel? («Revista general», *La América*, 8 de agosto de 1881).

Con la subida al poder de los liberales, en 1881, se moderó ligeramente la política comercial, restituyéndose la rebaja en el arancel, mas la vuelta al Gobierno de los conservadores tres años después dejaría a la Base Quinta arancelaria suprimida de forma definitiva. Pero el factor decisivo que produjo el

giro definitivo contra el librecambio fue el motivado por la llamada «crisis agrícola» europea: la persistente caída en los precios de los alimentos ante la competencia, más barata, del cereal americano, lo que abrió un periodo de proteccionismo internacional debido, principalmente, al activismo de los agricultores a favor del bando proteccionista. En España, el 31 de diciembre de 1891, un nuevo gobierno de Cánovas aprobaba un arancel al alza calificado de «muralla china» (Tortella Casares, 1993: 154-155) y, pese a sus esfuerzos, los éxitos oratorios de los librecambistas no se verían acompañados de ninguna reducción en las tarifas. Miguel Moya ya no renovaría más su cargo de secretario de la Asociación; y la escuela economista se consumiría lentamente en España al ritmo –casi– que marcaba la desaparición biológica de sus grandes figuras. El país había entrado en una etapa intensamente proteccionista, que se ratificaría con la Ley de Bases Arancelarias de 1906, que apuntalaba a la industria catalana y que fue promulgada bajo el Gobierno de un antiguo apóstol librecambista, Segismundo Moret: «¡Se acabó el librecambio! 'Es cursi hablar de librecambio!», exclamaría un año después el escritor y periodista Luis Bello, sobrino del que fuera uno de los más destacados miembros del A.R.A.A., Ildefonso Trompeta: «Todos los folletos de propaganda están arrinconados no sé dónde, en algún sótano, y yo, mientras el negocio se arruinaba paso a paso, he escrito muchos versos en un papel con membrete, que decía: "Asociación para la Reforma de los Aranceles de Aduanas"» (Bello, 1907).

La Sociedad Abolicionista Española

Un final, indudablemente, mucho más feliz habría de tener la otra entidad con la que Moya vino, durante varios años, a sostener sendas campañas propagandísticas: la Sociedad Abolicionista Española, en la que tanta parte tomaron igualmente los economistas; de hecho, su fundación siguió, con pocos años de distancia, a la de la asociación librecambista[8]. La sesión inaugural de dicha Sociedad tuvo lugar el 2 de abril de 1865, bajo un ambiente generalizado de malestar que vaticinaba, una semana después, los sucesos trágicos de la noche de San Daniel. Ajena, según sus estatutos, a «todo interés de partido, todo exclusivismo de escuela y toda intolerancia de Iglesia», nacía con la finalidad de crear un estado de opinión que obligase a los poderes públicos a resolver

8. «Junto a los grupos […] que representan la proyección del liberalismo español en las esferas filosófica, económica y política, no podía faltar algún otro que encarnase una nota muy característica de tal movimiento: el sentido filantrópico y humanitario» (Cacho Viu, 2010: 111).

el problema de la esclavitud en las últimas posesiones españolas en América. Con el regreso, en el verano de 1866, de Narváez al poder, no tardó mucho la Sociedad en ser disuelta; pero tras el triunfo de la Gloriosa en 1868, se reorganizaría bajo la presidencia del krausista Fernando de Castro, celebrando una gran manifestación pública el 10 de enero de 1873 que recorrió las calles de Madrid, así como un mitin en el teatro Real, dos semanas después, que contribuyeron en gran medida a que, bajo la presidencia de Gobierno de Figueras, las Cortes republicanas aprobaran una ley por la cual se libertaba a los esclavos portorriqueños y a los que no estuvieran registrados como tales en el censo de Cuba. La Restauración monárquica hizo, no obstante, que por segunda vez se disolviese la Sociedad Abolicionista, que contaba ya con organizaciones semejantes en las colonias antillanas.

Paralizada así su actividad propagandística, tras la subida al poder del general Martínez Campos, el «héroe del Zanjón», los antiguos miembros de la Sociedad Abolicionista acordarían por unanimidad reconstituir nuevamente la asociación, reuniéndose el 9 noviembre de 1879 dentro de la Academia de Jurisprudencia para nombrar a su nueva Junta directiva, con Joaquín María Sanromá de presidente y, entre sus secretarios, Miguel Moya, miembro asimismo del A.R.A.A. como muchos otros de los componentes de la recién elegida Junta[9]. Moya sería encargado de configurar una comisión de propaganda de cara a la prensa, con una labor fundamentalmente organizativa y de difusión. Y es que, como afirmaba su amigo, el escritor festivo José Fernández Bremón,

> Miguel Moya, cuyo retrato ya conocen nuestros lectores, pertenece a la nueva generación de periodistas, y forma en la primera línea de esa juventud. Activo y útil, hombre de pluma y de palabra, los círculos políticos, literarios e industriales le nombran secretario y le abruman de trabajo, que ejecuta con tal facilidad y acierto, que anima a ocasionarle más molestias: su firma figura al mismo tiempo en varios periódicos importantes; asiste a los estrenos; hace críticas, libros científicos y humorísticos; y viéndosele en todas partes, aun a las altas horas de la noche, y después del esfuerzo físico que supone la frecuentación de tantos sitios diferentes, y tan diversos trabajos intelectuales, jamás se notan en él síntomas de fatiga.
> […] Una noche, soñando con él, preguntábamos a uno de esos cicerones que todo lo explican en los sueños:
> –¿Cómo escribe tanto y bien?

9. *Vid.* «Sociedad Abolicionista», *El Liberal*, 10 de noviembre de 1879. Ya en un banquete previo celebrado en Fornos, Gumersindo de Azcárate había hecho «discretas observaciones de semejanza y conformidad de fines entre las sociedades librecambista y abolicionista, notadas con gran sentido práctico» (*La Correspondencia de España*, 23 de marzo de 1879).

> –Mire V. su pluma.
> Y me enseñó una locomotora delgadita, que acaba en un punzón.
> –¿Cómo puede moverse tanto?
> –Tiene un gabán con alas.
> Alcé la mirada, y vi a Moya sobre la torre de San José echando requiebros a una golondrina (Fernández Bremón, 1880)[10].

La primera tarea a realizar sería la preparación de un gran mitin que debía verificarse en el mes de diciembre, cuando se estaba discutiendo en las Cortes la ley de Abolición; pero la vuelta de Cánovas a la Presidencia obligó a la Sociedad a suspenderlo, al considerarse inconveniente por ejercer presión añadida sobre los legisladores. A cambio, la Junta elevaría una exposición al Congreso, redactada por Labra y firmada por todos sus miembros solicitando, con razones enérgicas, la abolición inmediata de la esclavitud en Cuba, expresamente señalada en el Pacto del Zanjón, que el Gobierno se dispuso a acometer coincidiendo con nuevas agitaciones en la isla cubana que habían dado lugar, en agosto de 1879, a la «Guerra Chiquita», con la rebelión en las provincias de Oriente de los cabecillas locales independentistas, espoleados por José Martí. La esclavitud estaba lastrando el progreso de la agricultura, que necesitaba la transformación y mecanización de los ingenios azucareros; pero los propietarios de las plantaciones se resistían a la abolición si no se les indemnizaba por el valor de los esclavos, y su coste económico era inasumible para la economía española. Acelerados los trámites parlamentarios, el 13 de febrero de 1880 se promulgaba un sistema de transición, el patronato, por el cual los esclavos serían declarados libres pero sometidos aún al poder de sus amos durante un plazo de hasta ocho años[11]. En *La América*, Moya calificaría a la aprobada ley de «máscara de la esclavitud», rechazándola así por insincera y contradictoria:

> Lo que antes llamaba todo el mundo esclavitud, los conservadores llaman ahora patronato; las palabras son diferentes, pero el espíritu es el mismo; el nombre de esclavo no sonará más en nuestros oídos; la infamia queda, sin embargo; al lado del artículo primero de la ley que dice: «Cesa el estado

10. Meses más tarde, Moya reconocía en *La América* que «debo a Fernández Bremón una de las críticas más cariñosas que ha escrito, le debo una grande amistad, le debo admiración entusiasta por sus méritos como escritor y por lo extraordinario de su talento» («Revista general», 8 de noviembre de 1881).
11. Con arreglo a sus términos, la Ley de 13-2-1880 de Abolición de la Esclavitud e Instauración del Patronato retenía a los esclavos junto a sus amos durante cuatro años para, transcurrido ese periodo, manumitirlos definitivamente por sorteo en razón de la cuarta parte cada año, con lo que, en un plazo total de ocho, la esclavitud quedaría extinguida. Ya en 1886, se publicaba una Real Orden suprimiendo definitivamente el sistema de patronato y, con él, la esclavitud en todo el territorio español.

> de la esclavitud en la isla de Cuba», el artículo segundo declarando que «el patronato será transmisible por todos los medios conocidos en derecho», es sangriento sarcasmo. ¡Libre un hombre que puede venderse! Proclamar que el esclavo es hombre en el artículo primero de la ley de Abolición, para condenarle en el segundo a la eterna y triste realidad de mercancía, sería imperdonable impiedad, si no fuese absurdo que el egoísmo vende por verdad fielmente aquilatada («Crónica», *La América*, 28 de enero de 1880).

En su propósito de agitar a la opinión pública, para lograr del primer Gobierno liberal una ley de abolición definitiva, el 26 de marzo de 1881 la Sociedad convocaba un gran mitin en el teatro Alhambra de Madrid. Con Miguel Moya sentado en la mesa presidencial, intervinieron Labra, García Alonso, Laureano Calderón… A este mitin le sucedería otro más concurrido aún el 1 de junio en el teatro Real («Cuando cantó la Patti no había más gente en el teatro», aseguraba Moya) con el que la Sociedad se sumó, además, a los recientes actos de conmemoración en honor de Calderón de la Barca. Hablaron en él Azcárate, Labra y Gabriel Rodríguez, «trinidad elocuentísima –en palabras de Moya– en la que se pueden estudiar modelos distintos de oratoria: desde la del polemista de lógica inflexible y argumentar acerado y valiente, hasta la del artista de la palabra que pinta en cada párrafo un cuadro distinto y arrebata por su inspiración y brillantez» («Revista general», *La América*, 8 de junio de 1881). Entre un acto y otro, la Sociedad había constituido, además, un cuerpo de letrados para dar, de forma gratuita, cobertura legal a todos aquellos patrocinados negros que la necesitasen, en el caso de tener que realizar alguna denuncia.

Poco a poco, el antiesclavismo seguiría ganando terreno: además de la constitución de comités abolicionistas en Cuba, con influencia creciente en la sociedad cubana, en 1882 se fundaban el Círculo de Cocheros y la Divina Caridad de La Habana, sociedades propagandistas y de gentes de raza negra; en 1883 se procedía mediante decreto a la expurgación de los censos de los esclavos en Cuba y a la supresión del cepo y el grillete como castigos… La Sociedad continuó denunciando el incumplimiento de las disposiciones que regulaban el patronazgo y, en 1885, sacó a la luz pública el caso de una joven negra, Águeda, muerta a base de azotes en el ingenio *España*, propiedad del ministro de Gobernación Romero Robledo –que sería destituido en una crisis parcial– («La negrita Águeda», *El Liberal*, 4 de mayo de 1886). Al fin, bajo un nuevo gobierno liberal y tras una decisiva intervención parlamentaria de Rafael María de Labra, el Congreso votaba, en la sesión del 27 de julio de 1886, la autorización para abolir el patronato cubano. Con su presencia en los mítines, su labor desde la prensa y su participación en las tareas administrativas como secretario, Moya había también, sin duda, contribuido al éxito de la

Sociedad Abolicionista en su última etapa. «Quizá no haya habido en España asociación popular de mayor perseverancia y éxitos tan completos. Ninguna la ha superado en resonancia internacional», aseveraba tiempo después su presidente Labra (2010: 231), una vez disuelta –esta vez, definitivamente– en 1888.

Fin de *La América*. El periodista «por antonomasia»

Dentro del vasto panorama de actualidad político-cultural –y de difusión de sus propias actividades, según hemos ido repasando– provisto quincenalmente por Miguel Moya a los lectores de *La América*, no podían faltar, por último, de un modo inevitable las notas necrológicas: así, Adelardo López de Ayala, el gran dramaturgo, presidente del Congreso en el momento de su fallecimiento[12]; Ángel Fernández de los Ríos, periodista, político e historiador, muerto en el exilio; Juan Eugenio Hartzenbusch, autor de *Los amantes de Teruel*; el poeta Ventura Ruiz Aguilera; o el presidente del Ateneo, José Moreno Nieto: «¿Quién no sabrá escribir su semblanza? Imaginación ardientísima, torrente de palabras, erudición prodigiosa […] Modestia que seduce, erudición que asombraba, voz de irresistible elocuencia, Jeremías en el Ateneo… Ese era Moreno Nieto» («Revista general», *La América*, 26 de febrero de 1882). Todos ellos, y algunos más, formarán parte de la lista necrológica del periodo reseñado por Moya, junto a los dos obituarios que, sin duda, más sentimiento habrían de causar dentro de la redacción de *La América*: el del poeta José Selgas Carrasco, colaborador asiduo en sus páginas y, sobre todo, Eduardo Asquerino, su director, fallecido el 30 de septiembre de 1880 y a cuya semblanza dedicaría íntegra Miguel Moya su crónica del 8 de octubre. Ante su desaparición, su hermano Eusebio se encargaría nuevamente de dirigir la revista que, sin embargo, comenzaría a partir de entonces a entrar en un periodo irreversible de decadencia. La colaboración de Moya cesaría en marzo de 1882, tras aceptar la corresponsalía en Madrid del diario coruñés *La Voz de Galicia*, fundado en enero de ese año –y cuya publicación alcanza nuestros días–; y ya en su última etapa, *La América* pasaría a estar dirigida, a partir del 13 de septiembre de 1885, por el escritor Antonio Guerra y

12. «La primera y única vez que hablamos con el Sr. Ayala fue hace poco tiempo. Estaba en el Congreso, en su despacho, fuera de aquel sillón presidencial desde donde, como Neptuno con su tridente la furia de las olas, calmaba con la campanilla muchas tempestades parlamentarias […] Apenas sí desde aquel día hasta hoy ha pasado un mes, y Ayala ya no existe. Recordando uno de sus discursos pudiéramos decir del gran poeta, que ayer celebrábamos su talento y hoy lloramos su muerte» («Crónica», *La América*, 8 de enero de 1880).

Alarcón, para acabar extinguiéndose definitivamente diez meses después, el 28 de julio de 1886.

Tras su nombramiento como director de *El Liberal* en 1890, entregado a esa tarea serían contadísimas las ocasiones en que, a partir de entonces, Moya firmase artículos en sus páginas o en otras publicaciones: el escritor iba ya, poco a poco, cediendo paso, periodísticamente, al empresario y organizador. Con una frase que hizo fortuna, y se ha repetido en innumerables ocasiones, el escritor Antonio Espina (1993: 194-195) definía a Miguel Moya como «el periodista por antonomasia», que no es ni pretende ser otra cosa. Si bien esto no es cierto, dadas sus actividades políticas paralelas –diputado a Cortes, por ejemplo, en buen número de legislaturas de la Restauración, además de las anteriormente descritas–, de hombre público, a las que prestó siempre gran atención –sin olvidar lo difusos que eran por entonces, como hemos dicho, los límites entre la política y el periodismo, cuando prensa y Parlamento actuaban como verdaderos vasos comunicantes–, y su condición de jurista y posteriormente de empresario que asume decididamente para la prensa su carácter de negocio mercantil, sí podemos afirmar que Moya fue, por encima de todo, un periodista clave en su época, no solo por su faceta escritora sino –más aún– por la organizativa e institucional, alzándose como uno de los grandes precursores del periodismo moderno en nuestro país, en unos años decisivos, además, en la transformación y crecimiento de la prensa en España, fruto de los cambios motivados por los avances tecnológicos y de la ley de 1883 que garantizaba, en la Restauración, la libertad de expresión de cualquier causa política.

Cofundador de la primera Asociación de la Prensa de nuestro país, la de Madrid, en 1895 –que presidiría ininterrumpidamente durante veinticinco años, hasta pocos meses antes de morir en 1920–, organizador de la cadena de filiales de provincias de *El Liberal* –en Barcelona, Bilbao, Sevilla y Murcia–, su faceta más sobresaliente, sin embargo, consistió en promover y presidir, desde 1906, la Sociedad Editorial de España (SEDE), conocida popularmente como «el Trust», grupo periodístico de concentración de medios pionero en español, visto con temor por muchos de sus contemporáneos y criticado a menudo como monopolio empresarial y poder de presión político y social; y que, malogrado al fin, no por ello menos audaz y estimable. Primer «magnate» –en cierto modo– de la prensa en nuestro país, aunque a lo largo de su vida Miguel Moya se mantendría fiel a un ideario democrático, de liberalización de la monarquía desde una posición filo-republicana, en su época de redactor en *La América* buscaba, como tantos otros jóvenes españoles, el mayor acomodo posible dentro de la sociedad de su época; y su carácter abierto y posibilista le

llevaría a compaginar de modo coherente la defensa del republicanismo –en su dimensión cívica– y la sintonía con algunas de las corrientes intelectuales más avanzadas (krausismo, liberalismo económico…) con una acreditada independencia, unas aparentemente firmes convicciones religiosas y, en fin, un sentido práctico que le llevaría a establecer buenas relaciones con casi todos los segmentos políticos y económicos del país, y tener acceso a las más altas instituciones privadas por derecho propio. Personalidad de prestigio dentro del periodismo español y comprometido en política, en ella surgiría, en palabras de Indalecio Prieto (1967, I: 327), «como diputado republicano independiente, muy afecto a Castelar, y como republicano independiente murió, aureolado de impoluta honestidad».

Bibliografía citada

ABEYTUA, Isaac: «Figuras del *cuarto poder*. Miguel Moya», *La Mañana*, 5 de agosto de 1919.

BELLO, Luis: «Del problema catalán. Los sentimientos», *El Mundo*, 15 de diciembre de 1907.

CACHO VIU, Vicente: *La Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Fundación Albéniz/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.

DARDÉ MORALES, Carlos: «Los partidos republicanos en la primera etapa de la Restauración (1875-1890)», en José María Jover Zamora (ed.), *El siglo XIX en España: doce estudios*, Barcelona, Planeta, 1974, pp. 433-464.

FERNÁNDEZ BREMÓN, José: «Crónica general», *La Ilustración Española y Americana*, 30 de diciembre de 1880.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro («Fernanflor»): «Entre páginas. *El gran galeoto*», *El Liberal*, 20 de marzo de 1881.

FRANCOS RODRÍGUEZ, José: *La vida de Canalejas*, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1918.

GÓMEZ APARICIO, Pedro (1967): *Historia del periodismo español. Desde la* Gaceta de Madrid *hasta el destronamiento de Isabel II*, Madrid, Editora Nacional.

GONZÁLEZ FIOL, Enrique («El Bachiller Corchuelo»): «Nuestros grandes prestigios. Miguel Moya (confesiones de su vida y de su obra)», *Por esos mundos*, 195 (abril de 1911), pp. 440-454.

JULIÁ, Santos, David Ringrose & Cristina Segura: *Madrid, historia de una capital*, Madrid, Alianza, 2000.

LABRA, Rafael María de: *El Ateneo de Madrid 1835-1905: notas históricas*, Madrid, Ateneo, 2010.

PRIETO Y PRIETO, Manuel: «*Conflictos entre los poderes del Estado*», *La América*, 7 de junio de 1879.

PRIETO TUERO, Indalecio: *Convulsiones de España. Pequeños detalles de grandes sucesos,* vol. I, México, Oasis, 1967.

SERRANO SANZ, José María: *El viraje proteccionista en la Restauración. La política comercial española, 1875-1895*, Madrid, Siglo XXI, 1987.

TORTELLA CASARES, Gabriel: «La economía española, 1830-1900», en Manuel Tuñón de Lara (ed.), *Historia de España. VIII. Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo (1834-1923)*, Madrid, Labor, 1993.

Fecha de recepción: 06/04/2014
Fecha de aceptación: 20/09/2014

LITERATURA Y LITERATOS ESPAÑOLES EN LA REVISTA *LES MATINÉES ESPAGNOLES* (MADRID-PARÍS, 1883-1888)*

FRANCISCO LAFARGA
Universitat de Barcelona

Resumen

Descripción y estudio de los artículos de escritores españoles que aparecieron en la revista *Les Matinées Espagnoles*, publicada entre Madrid y París de 1883 a 1888 (antes de convertirse en la *Nouvelle Revue Internationale*), que contó entre sus colaboradores habituales a personajes como E. Castelar y E. Pardo Bazán. La revista, dirigida por Marie Létizia de Rute y con la mayoría de textos en francés, no ha sido usualmente considerada española, extremo que el autor intenta asimismo justificar.

Palabras clave: Prensa, España, Siglo XIX, Literatura

Abstract

Description and study of the articles of Spanish writers who appeared in the magazine *Les Matinées Espagnoles* published between Madrid and Paris from 1883 to 1888 (before turning into the *Nouvelle Revue Internationale)*, that counted amongst its habitual collaborators prominent figures such as E. Castelar and E. Pardo Bazán. The magazine directed by Marie Létizia de Rute and with the majority of texts in French, has not usually been considered to be Spanish, something that the author tries to also justify.

Keywords: Press, Spain, 19th century, Literature

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2012-30781, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.10

La primera cuestión que puede plantearse el lector de este estudio –y que yo mismo me he planteado, por supuesto– es si *Les Matinées Espagnoles*[1] es una revista «española» y «literaria». Es obvio que la demostración de ambos extremos es imprescindible para justificar su inclusión en un volumen que se titula precisamente *Revistas españolas e hispanoamericanas (1869-1914)* y que se incluye en una revista de ámbito literario.

El carácter español de dicha publicación no puede justificarse por el propio título, aunque aporta algún indicio. De hecho, su fundadora y directora, Marie Létizia de Rute[2], había ya utilizado denominaciones similares para otros periódicos que había creado con anterioridad, *Les Matinées d'Aix-les-Bains* (1858-1861) y, sobre todo, *Les Matinées Italiennes* (1868-1873). En este caso, que es el que ofrece mayor paralelismo con el que nos ocupa, la adscripción geográfica juega un papel preponderante, a despecho de la lengua en que está redactada la cabecera, aunque es cierto que el adjetivo, tanto en el caso español como en el italiano, alude –también– a los contenidos. Por otra parte, otros indicios juegan a favor de la adscripción española.

1. El primer número de *Les Matinées Espagnoles* apareció en Madrid el 15 de enero de 1883; llevaba como subtítulo *Nouvelle Revue Internationale Européenne*. El número correspondiente al 30 de mayo de 1888 apareció con los títulos intercambiados: pasó a denominarse *Nouvelle Revue Internationale*, conservando como subtítulo *Les Matinées Espagnoles*, que perdió definitivamente en 1896. Con todo, la dirección siguió a cargo de Marie Létizia de Rute, hasta su fallecimiento en febrero de 1902, y la revista mantuvo, con ligeras modificaciones, sus características iniciales. El cambio de título justifica –en mi opinión– la consideración de dos etapas diferenciadas: así lo entiende, por ejemplo, el catálogo de la Bibliothèque nationale de France, que consagra una entrada independiente para cada etapa. Sobre esta publicación pueden verse los trabajos de Lafarga (2013 a y b) y de Irvine (en prensa).
2. Marie Létizia de Rute (1831-1902), de soltera Marie-Létizia Bonaparte-Wyse, era nieta de Luciano Bonaparte. Su vida fue bastante novelesca: se casó en tres ocasiones (con el conde alsaciano F. de Solms, con Urbano Rattazzi, ministro del reino de Cerdeña y uno de los artífices de la unidad italiana, y con el ingeniero y político español Luis de Rute y Giner). Enemistada con su tío Napoleón III, le fue prohibido residir en Francia durante el II Imperio, que pasó entre Saboya e Italia; a partir de su tercera boda vivió entre París y Madrid, manteniendo una intensa vida social. Es autora de numerosos relatos, poemas y libros de viajes y crónicas, que firmó con sus diferentes nombres de casada (Marie de Solms, Mme Rattazzi, Marie Létizia de Rute), acompañados a veces del tratamiento de princesa, que le correspondía por su abuelo, o de condesa, que le venía por alianza. Utilizó asimismo varios seudónimos (barón Stock, vizconde de Albens, Camille Bernard, vizconde de Tresserve, Louis de Kelner): la BnF rechaza diecisiete formas posibles y conserva como forma internacional la de Marie Rattazzi. Se encuentran datos biográficos sobre ella en varios textos de la época: de E. Sue (1857), A. Vitu (1869), J. H. Browne (1875), P. Larousse (1875) o C. Delaville (1887). Entre las obras modernas, de corte biográfico: Martini (1957), Bonaparte-Wyse (1969), Fouque (1999) y Aránega & Serrano (2012). Con mayor insistencia en lo literario, aunque vinculados con su etapa saboyana, son los estudios de Secret (1935) y Harsany (1983).

En las declaraciones de la propia fundadora en la cena de inauguración ofrecida en su palacete de Madrid, ampliamente difundida por la prensa, se insiste en la necesidad de crear en España una revista escrita en lengua francesa, a semejanza de las que ya existían en otras capitales europeas. Al no haber una declaración programática, la crónica de dicha celebración, que contó con la flor y nata de la prensa y la cultura[3], ofrece algunos elementos de su postura:

> L'accueil que vous faites à mes chères *Matinées* m'est un présage heureux de l'avenir que je m'efforcerai de leur mériter. Je bois, donc, à la presse de tous les pays, de toutes les nuances, et en particulier à la presse espagnole, cette sœur aînée de notre revue, qui l'accueille à son aurore comme une fille de dilection de cette race latine si vaillante, si forte, si admirable, et dont je vois autour de cette table les plus illustrés représentants. (1883-I: 101)[4]

Por otra parte, las indicaciones de tipo bibliográfico aportan elementos a tener en cuenta. Si se examinan las portadas de los distintos números[5], se aprecia que en el pie de imprenta de los correspondientes a 1883 se indica «Madrid – Baron Stock – Calle Montalbán, 2», que era la dirección de la directora, quien utilizó para esta publicación periódica, como había hecho en ocasiones anteriores, el citado seudónimo masculino. En la misma portada aparece el escudo de España, mientras que al final del número consta el impresor: para el primer semestre de dicho año el Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra (Madrid) y para el segundo la Imprimerie de D. Jouaust y J. Sigaux

3. Aun cuando la mayoría de los periódicos que he consultado, en particular *La Época* y *La Correspondencia de España*, cuyos directores se sentaron junto a la anfitriona, saludaron con entusiasmo la aparición de la nueva revista, hubo alguna voz discordante, como la de Pedro Bofill en *La Ilustración Artística* de Barcelona, quien comienza su crónica de este modo: «Un barón que no es varón ha empezado a publicar un periódico español que no está escrito en lengua española», se burla del nombre (por el carácter poco madrugador de los madrileños) y cuestiona la incidencia de la revista en función del conocimiento del francés en España, por lo que aconseja a la directora que regale a cada subscriptor un diccionario (II, nº 57, de 29.01.1883, p. 34).
4. Dado que los ejemplares de la revista aparecen encuadernados en volúmenes semestrales en las colecciones conservadas, las referencias en este trabajo incluirán año, volumen y paginación.
5. Con todo, como suele ser habitual, en el proceso de encuadernación se han suprimido las portadas y otras páginas (de anuncios o de comunicados) de los diferentes números que componen los volúmenes, a veces reunidos al final de los mismos. El modo más cómodo de acceder al texto de la revista es a través de la versión digitalizada de la Bibliothèque nationale de France (Gallica, <www.gallica.bnf.fr>), aunque es incompleta, pues falta todo el año 1887. La Biblioteca Nacional de España, así como la Universidad Complutense de Madrid, poseen en papel la mayor parte de los números. Agradezco a Irene Atalaya las notas tomadas para este estudio de uno de los volúmenes de 1887, conservado en la UCM.

(París). El volumen del primer semestre de 1884 presenta un pie de imprenta más complejo, pues incluye cuatro menciones: «Madrid (Palais Altamira, 18, San Bernardo); Lisbonne (228, Rua S. Benito, chez G. Torrezao); Paris (5, rue Logelbach, Parc Monceau); Rome (Chez Bocca)», con la añadidura de la imprenta: Tipografía de Álvarez Hermanos (Madrid)[6]. Ya no aparece el escudo de España, sino el del impresor Damase Jouaust (un ancla con la divisa «Occupa Portum»). En los volúmenes sucesivos (entre el segundo de 1884 y el primero de 1888) el pie de imprenta queda reducido a las menciones de Madrid y París. Notaré de paso que siempre es Madrid la ciudad que aparece en primer lugar en la localización del pie de imprenta, indistintamente de la empresa que imprimiera los números[7]. Un último dato: en el catálogo de la Bnf la revista aparece localizada en Madrid; en el de la BNE en París y en el de la UCM en «París, etc.».

Sirva todo lo antedicho para justificar el carácter «español» de *Les Matinées*, justificación que quedaría reforzada con el análisis de los contenidos de la revista: en efecto, lo que podría denominarse «materia española» ocupa un lugar considerable en una publicación que se creó bajo el signo de la internacionalidad. Dicha materia está presente en los tres grandes ámbitos temáticos de la revista: la crónica, la literatura y la política.

El ámbito literario –centrado preferentemente en la actualidad– es, pues, uno de los grandes ejes de *Les Matinées Espagnoles*. Obviamente, el carácter internacional de la revista hace que la literatura en español o escrita por españoles comparta espacio con otras, principalmente la francesa, aunque también –en menor grado– la portuguesa y la italiana[8]. La propia relación de colaboradores, que de modo muy aparente se consignaba en la portada de los números –aun cuando luego no se reflejara en el interior–, presenta conocidos nombres de la cultura española del momento, como Pedro Antonio de Alarcón, Víctor Balaguer, Patrocinio de Biedma, Antonio Cánovas del Castillo, Emilio Castelar, el conde de Cheste, José Echegaray, Gaspar Núñez de Arce, Manuel del Palacio, Emilia Pardo Bazán y Juan Valera, entre otros muchos.

6. Se alude a las residencias de la directora en Madrid y París, a la de la corresponsal en Lisboa Guiomar Torrezão, activa colaboradora de la revista, y a la editorial y librería de los Fratelli Bocca en Roma.
7. En Madrid, los Sucesores de Rivadeneyra (1883-I), Álvarez Hermanos (1884-I, 1886-I, 1886-II) y M. P. Montoya (1887-I); en París, Jouaust y Sigaux (1883-II, 1884-II, 1885-I, 1885-II, 1887-II) e Imprimerie des Arts et Manufactures (1888-I). Es decir, de los once volúmenes analizados, seis se publicaron en París y cinco en Madrid.
8. Cabe decir que la revista, según afirmación de la propia directora, se sitúa en la órbita del panlitinismo, que tanto dio que hablar a finales del siglo XIX.

Entre los géneros tradicionales, la poesía ocupa un destacado lugar en la revista, desde un punto de vista cuantitativo. A diferencia de lo que ocurre con algunos relatos, por ejemplo, los poemas se publicaron en su versión original. En este ámbito descuella, en primer lugar, el grupo formado por las tituladas «Tablettes d'Isabelle» (1883-I: 690-691 y 738-739), conjunto de poemas dedicados a Isabella Roma Rattazzi, hija de Marie Létizia de Rute, con ocasión de su decimosegundo aniversario. Se trata de doce poemas, seis de ellos en español, tres en francés y uno en catalán, italiano y portugués, respectivamente. Los poemas españoles van firmados por Antonio Romero Ortiz, Patrocinio de Biedma, J. L. Escobar, Rafael Ginard de la Rosa, Ángel de Miranda y Ramón Rodríguez Correa, mientras que el escrito en lengua catalana es de Víctor Balaguer. Se trata de poemas de circunstancias, compuestos por escritores del círculo de amistades de la directora de la revista y de su esposo. Otros poetas colaboraron asimismo en las páginas de la revista: Teodoro Guerrero, Rafael García Santisteban, Manuel del Palacio, Ernesto García Ladevese, Fernando Gabriel y Ruiz de Apodaca o Alfredo Escobar[9] con textos alusivos a personas del entorno de los Rute, sus hijos o sus allegados, como Charlotte Mortier, ayudante personal de Marie Létizia y colaboradora de la revista con el seudónimo Pérégrine[10].

En otro ámbito, aunque también vinculados a algún acontecimiento concreto, se encuentran los dos poemas de la infanta Paz de Borbón reproducidos junto a la larga crónica de su boda con el príncipe Luis Fernando de Baviera: uno dedicado a la Virgen de la Almudena –que cuenta, asimismo, con la traducción al francés– y otro dirigido a su madre, la reina Isabel II (1883-I:

9. T. Guerrero dirige un poema festivo a Luis de Rute (1883-I: 500) en el que se queja de que, en la lista de colaboradores que encabeza el número, se haya puesto su nombre entre los de las señoras; le sigue una disculpa, también en verso, de Rute. R. García Santisteban y M. del Palacio componen sonetos para celebrar el bautizo de Mª Luisa de Rute, hija del matrimonio (1883-I: 435), a los que puede sumarse el poemita de García Ladevese incluido entre los que se dedicaron a la niña con motivo de su segundo cumpleaños (1884-II: 311). A Gabriel y Ruiz de Apodaca se debe el soneto que compuso en 1880 «A doña María Letizia Bonaparte Wyse y a D. Luis de Rute en sus bodas» (1883-I: 74), publicado junto a otro «En conmemoración de la muerte de Ayala», compuesto el mismo año (seguramente referido al escritor y político Adelardo López de Ayala, fallecido en 1879). Al citado M. del Palacio se deben asimismo los poemas dedicados a Isabel Roma Rattazzi (1884-I: 61) y a Charlotte Mortier (1884-I: 118). Finalmente, con ocasión de sus quince años, R. García Santisteban y A. Escobar dedican sendos poemas a la hija de Marie Létizia de Rute (1886-I: 46), el primero una epístola y el segundo una cuarteta.
10. En un estudio anterior (Lafarga 2013a: 242-243), basándome en distintos indicios, supuse que Pérégrine era uno de los tantos seudónimos adoptados por Marie Létizia de Rute; varias referencias halladas recientemente confirman que tras ese nombre se escondía Charlotte Mortier.

338 y 396). Igualmente, al hilo de un estudio del marqués de Valmar sobre el duque de Rivas (en realidad, insertado sin número de página tras la última entrega del estudio) se publica un largo poema en romance octosílabo de su hijo Enrique, titulado «¿Quién manda?», acerca de la relación entre el alma y el cuerpo, introducido por esta declaración:

> Nous avons la fortune d'offrir à nos lecteurs des vers inédits du duc de Rivas, digne fils de son père, dont quelques inspirations au souffle élevé, à la forme impeccable, offrent peut-être, au dire de grands juges en la matière, quelque chose de plus complet encore, de plus harmonieux que les poésies de don Álvarez [sic] lui-même. Il nous a paru intéressant de mettre en regard l'une des productions du duc de Rivas, fils, avec l'étude si achevée, si parfaite du marquis de Valmar, sur le duc de Rivas, père. Ils sont si rares les grands hommes qui se poursuivent dans leurs enfants! (1887-I: s. p.)

Y unas páginas más adelante la revista ofrece dos nuevas composiciones de Enrique Ramírez de Saavedra, el poema «El beso» y un soneto dedicado a la reina María Cristina (1887-I: 332). Junto a estos, los únicos poemas desvinculados de las circunstancias son los «Cantares» de T. Guerrero, conjunto de doce cuartetas, cada una de las cuales encierra un pensamiento de tema amoroso (1883-I: 433-434).

El género teatral –menos apropiado, sin duda, para su inclusión en una revista– está representado por la pieza breve de corte cómico *Política casera*, subtitulada «Escenas de salón», de Rafael García y Santisteban (1883-I: 333-336), y por *Asclépigénie* de Juan Valera, en un acto de cierta extensión, repartido en cuatro entregas (1884-I: 109-114, 153-157, 207-210 y 259-262) y traducido al francés, según consta al final de la última entrega por «Mme L. Z. de U.», iniciales que corresponden a Luisa Zavala de Uhagón[11]. La obra, presentada como «Diálogo filosófico-amoroso», se había publicado en español en la *Revista Contemporánea* del 15 de junio de 1878[12].

Con todo, la obra dramática de mayor consideración es *Le grand Galeoto*, traducción realizada por Marie Létizia de Rute del drama de José Echegaray, difundida en siete entregas a lo largo del primer semestre de 1883, la primera

11. Con el nombre completo aparece como traductora del amplio estudio sobre el duque de Rivas, obra del marqués de Valmar, publicado en once entregas a lo largo del segundo semestre de 1886 y del primero del año siguiente (ver referencias más adelante).
12. Tomo XV, nº 61, pp. 257-278; puede leerse en el portal *Filosofía en español* (<http://www.filosofia.org/hem/dep/rco/0150257.htm>). El autor la incluyó en un volumen de *Tentativas dramáticas* (Madrid, Benito Perojo, 1879), y más tarde se incorporó al vol. XVI de las *Obras completas* (Madrid, Imprenta Alemana, 1908), reproducido en la B. Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/asclepigenia-1878--0/>). Hay ed. moderna con introducción de Andrés Amorós y epílogo de Manuel Azaña (Madrid, Ediciones 98, 2012).

de las cuales contiene el prólogo de la traductora[13]. Antes de finalizar el año la obra se publicó en volumen, casi simultáneamente, en Madrid (Sucesores de Rivadeneyra) y en París (Librairie de la Nouvelle Revue Internationale). Ante el anuncio de una nueva versión del drama de Echegaray, se insertó esta nota en las páginas de la revista:

> Justement émue de ce bruit persistant, notre collaboratrice Mme de Rute, qui a traduit depuis deux ans, avec autorisation de l'auteur, le drame en question, distribué à toute la presse depuis six mois et qu'elle s'occupe de mettre à la scène, Mme de Rute disons nous s'est empressée d'envoyer une protestation aux différents journaux qui avaient ébruité cette nouvelle. L'affaire en était là lorsque *Le Figaro*, par la plume autorisée de M. Auguste Marcade, a clos en quelque sorte le conflit en ne mentionnant et ne s'occupant que de la traduction qui avait tous les droits de priorité acquis, celle de Mme de Rute. (1884-I: 140)

Y a continuación se reproduce el mencionado artículo, de 9 de febrero de 1884. La nueva traducción objeto del litigio era de Joseph Schürmann y Jacques Lemaire, y se publicó en 1896 (París, A. Charles), poco después de su representación en el Théâtre des Poètes (11 de abril). Con ello, se adelantó a la primera función de la versión de Mme de Rute, que tuvo lugar el 20 de mayo de aquel año en el Nouveau Théâtre y que contó con la actuación de Aurélien Lugné-Poë y Alice Archainbaud en los principales papeles.

En el ámbito del relato aparecieron cuatro ejemplos en estos años: *Pourquoi était-elle blonde?* de Pedro Antonio de Alarcón (1884-I: 249-255); *Rosario* del marqués de Premio Real, Ricardo de Miranda y Sandoval (1886-I: 125-129), *Le petit rastaquouère* de Eusebio Blasco (1888-I: 10-14) y *Le bermegino préhistorique ou Les salamandres bleues* de Juan Valera (1888-I: 1-5, 41-45, 73-76, 118-122, 153-157, 196-199 y 233-236). El relato de Alarcón, fechado en 1859, ya había sido publicado entre sus *Cuentos amatorios*, que constituían el primer volumen de sus *Novelas cortas* (Madrid, Tello, 1881): no consta el nombre del traductor, lo cual, obviamente, no es prueba alguna de que fuera vertido por el propio autor, contrariamente al texto de Blasco, que corresponde a la época en que estaba en París y escribía en francés. El de Alarcón contiene dos partes: en la primera el autor refiere una apuesta con cinco amigos escritores (Luis Eguílaz, Manuel del Palacio, Agustín Bonnat, Ivon [José Fernández Jiménez] y Luis Mariano de Larra) consistente en escribir cada uno un relato sobre el mismo tema; da un resumen del contenido de los cuentos de sus amigos y, por extenso, el suyo propio. El relato del marqués de Premio Real es una sombría historia (subtitulada «Épisode d'une nuit de

13. 1883-I: 197-205, 292-301, 341-346, 490-499, 591-594, 656-662 y 731-737.

Carnaval à Madrid»), que mezcla la alegría del Carnaval con la amargura de la pobreza y la muerte. Por su parte, E. Blasco relata la decadencia de un vividor jactancioso, que, tras derrochar su fortuna, termina de botones en un restaurante. En cuanto al relato de Valera, se abre con sesudas consideraciones sobre la prehistoria de la península Ibérica para pasar a una historia de amor y de aventuras ambientada en aquella lejana época, que recuerda por momentos algún cuento de Voltaire. Incluido en un volumen de *Cuentos y diálogos* (Sevilla, F. Álvarez y Cía., 1882), fue vertido al francés por Charlotte Mortier (Pérégrine), quien deja sin traducir la palabra «bermejino» (pelirrojo) porque las equivalencias que le habían propuesto –dice– no la satisfacían.

Varios textos se hallan en el límite de lo literario. Así, el conjunto de siete pensamientos de Manuel del Palacio reunidos, en francés, con el título de *Pensées* (1883-I: 243), así como las cartas desde Egipto redactadas por Mariano de Ortega Morejón en 1884 y recogidas en varios números de la revista, una con el título «Lettres d'Orient» (1884-II: 114-116) y las restantes como «Lettres d'Égypte» (1884-I: 33-35 y 1884-II: 23-24, 190-191 y 249-251)[14]. Varios artículos firmados por españoles son más técnicos, a modo de breves estudios de corte histórico, lingüístico o literario. Tal es el caso del titulado «Les ossements du Cid et de Chimène» de Francisco M. Tubino, fechado en abril de 1883 y publicado poco después (1883-I: 364-367 y 523-525): se trata de un resumen del opúsculo aparecido el mismo año (fechado el 9 de febrero) *Los restos mortales del Cid y Jimena devueltos a España por S. A. R. el príncipe C. Antonio Hohenzollern* (Sevilla, La Andalucía). En cuanto al artículo «Titin», obra del folclorista y antropólogo Antonio Machado Álvarez (Demófilo), padre de los poetas Antonio y Manuel, es un estudio sobre el lenguaje infantil, a partir de experiencias comprobadas con sus hijos José (Pepe) y Joaquín (Titín). Se publicó en francés en *Les Matinées Espagnoles* al inicio del segundo semestre de 1884 (II: 93-96 y 185-189), aunque, al parecer, el original español no apareció hasta 1887, en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* (año XI, nº 257 y 258) con el título «Titín y las primeras oraciones. Estudio sobre el lenguaje de los niños»; por su parte, se publicó una traducción al inglés, con un título similar, en la revista *Philological Society* de noviembre de 1887 (vol. 20, pp. 68-74), y también se hicieron versiones al alemán y al italiano (véase Gómez-García Plata 2010: 590)[15]. Menos problemas de precedencia

14. Ortega Morejón, diplomático, publicó varios años más tarde un estudio sobre *La administración egipcia antes y después de la ocupación inglesa* (Buenos Aires, 1889).
15. Esta autora da la fecha de 1886 para la publicación de la versión inglesa y no menciona la traducción aparecida en *Les Matinées Espagnoles*, que habría precedido incluso a la versión española.

plantea el estudio de Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, sobre su cuñado Ángel de Saavedra «Le duc de Rivas, poète et historien espagnol. Étude critique», traducido por Luisa Zavala de Uhagón[16]. Aunque se indica en nota que se ha escrito especialmente para *Les Matinées Espagnoles*, un rápido cotejo muestra lo mucho que debe al discurso que el marqués de Valmar había pronunciado en la Real Academia veinte años antes[17]: se han suprimido en particular los elementos puramente orales, así como algunas citas textuales y alusiones a otros académicos.

Otros españoles colaboraron en la revista, aunque sus artículos, salvo excepciones, poco o nada tienen que ver con la literatura. El más activo fue Luis de Rute, quien se encargaba de la información de tipo político y parlamentario relativa a España, y que en una ocasión firma un artículo (acerca de las obras públicas durante la Regencia) que debía incorporarse a la serie redactada por su esposa sobre «La société de Madrid» (1887-I: 300-302, 333-335 y 430-434).

Por otra parte, y como ya ha sido mencionado más arriba, la materia española ocupa un lugar destacado en la revista. En lo que se refiere a la literatura, aparecieron varios artículos que tenían por objeto comentar la vida literaria o glosar la figura de algún literato. Entre los primeros, pueden mencionarse los dos capítulos sobre «La littérature et la science», así como el dedicado a «Les journaux et la littérature politique», que Marie Létizia de Rute incluyó en la mencionada serie sobre «La société de Madrid» (1886-I: 64-67, 98-106 y 130-138)[18]. En cuanto a los artículos sobre literatos, se debe a la propia Mme de Rute el dedicado a Gaspar Núñez de Arce, tremendamente elogioso, con una larga disquisición sobre el carácter de los españoles, que olvidan sus diferencias políticas cuando se trata de admirar el talento literario o artístico (1883-I: 313-316; va acompañado de un retrato insertado entre las pp. 312 y 313). También es obra de la directora la nota biográfica, acompañada de retrato, sobre el marqués de Valmar (1884-II: 240-241). Finalmente, Manuel

16. El largo estudio se publicó en once entregas (1886-II: 253-258, 293-299, 333-335, 385-390, 429-432; y 1887-I: 24-29, 53-57, 97-101, 137-141, 229-234 y 281-285).
17. *Discurso necrológico en elogio del Excmo. Sr. duque de Rivas, director de la Real Academia Española, leido en la junta pública celebrada para honrar su memoria* (Madrid, M. Rivadeneyra, 1866).
18. De hecho, y como señala el barón Stock en una nota puesta en el primer número del año 1886, a petición de muchos amigos, decidió retomar sus crónicas que, con el título «Madrid et sa société», habían aparecido años atrás en la revista vienesa *Neue Freie Press*, a pesar de que en la *Nouvelle Revue*, dirigida por Juliette Adam en París, ya se había publicado otra serie, firmada por el conde Paul Vasili (tal vez la propia Mme Adam), que apareció en forma de libro en el transcurso de 1886. También anuncia que va a utilizar partes publicadas en su obra *L'Espagne moderne* (París, 1879).

Fernández Giner, primo de Luis de Rute, es el redactor de la necrológica del dramaturgo Antonio García Gutiérrez (1884-II: 197-199).

En otro registro, cabe mencionar asimismo las obras españolas (o escritas por españoles) que fueron reseñadas –con mayor o menor atención– en la sección bibliográfica, que, salvo excepciones, aparece al final de cada número; suele ir firmada por Pérégrine, y en los casos en que falta la firma, debe atribuirse a la propia directora. En el primer semestre de 1883 se reseñaron las siguientes obras: *El crimen de Villaviciosa* de Ramón de Navarrete (549-552); *María de los Ángeles* de José de Navarrete (607); *Recuerdos* de Edmondo d'Amicis, traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos (740); *Fábulas en acción* de Teodoro Guerrero (741); *Teatro cómico* de Eduardo Sánchez de Castilla (741) y *Versos para abanicos* de Manuel Jorreto Paniagua (741). En el segundo semestre del mismo año se hallan comentarios a *Cinco dramas* de Shakespeare, traducidos por Guillermo Macpherson (108); *Un libro sin héroe* de Marcos Latasa (311) y la antología poética *Granos de oro* de Jaime Martí-Miquel (448). El primer semestre de 1884 es el volumen que presenta el mayor número de reseñas: *Poesías* de Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca (103); *Obras* de Manuel del Palacio (103); *Los lunes de El Imparcial* de José Ortega Munilla (152); el ensayo *La muerte y el diablo* de Pompeyo Gener (247-248); el *Orlando furioso* de Ariosto, traducido por el conde de Cheste (407); *Delle scriticci spagnuole* de Emilio Alcalá-Galiano y Valencia, conde de Casa Valencia, traducido al italiano por Fanny dell'Odio Torchi (408) y *Las luchas de nuestros días* de Francisco Pi y Margall (465-466). Esta obra es la que merece el comentario más extenso, pues continúa en el primer número del segundo semestre (38-39), que contiene asimismo la reseña de la novela *El periodista* de Eduardo López Bago (39). El año 1885 es flaco en reseñas de obras españolas, pues solo publicó una, sobre la versión francesa de las *Légendes espagnoles* de Gustavo Adolfo Bécquer, traducidas por Achille Fouquier (1885-I: 419). Remonta algo la presencia de títulos españoles en el primer semestre de 1886, con las *Leyendas moriscas sacadas de varios manuscritos* de Guillén Robles (123); *La política de la Regencia* del conde de las Almenas, o sea, Francisco Javier de Palacio (215) y *La vida en Madrid* de Enrique Sepúlveda (465), mientras que el segundo semestre del mismo año incluye únicamente reseñas del volumen de novelas cortas *Acuarelas* del marqués de Premio Real, Ricardo de Miranda y Sandoval (38) y de *Le Naturalisme* de Emilia Pardo Bazán, traducido por Albert Savine (470). No aparecen obras españolas en los números restantes.

A pesar de la cantidad y variedad de las presencias españolas en *Les Matinées Espagnoles*, hay dos autores que mantienen una participación especial en la revista: Emilio Castelar y Emilia Pardo Bazán. Ambos pertenecían al círculo

familiar del matrimonio Rute-Bonaparte Wyse: Castelar no faltaba en los banquetes y saraos ofrecidos en el palacete madrileño de los señores de Rute, y doña Emilia redactó en 1889 un sentido artículo con motivo del fallecimiento de Luis de Rute, en el que también aludía a la muerte de su hijita María Dolores (Loló), en un tono muy íntimo y con múltiples alusiones personales y en 1902 otro no menos cercano sobre Marie Létizia con ocasión de su muerte[19].

De Emilio Castelar se publicaron en la revista diecinueve artículos de temática muy variada, aparte de fragmentos de dos discursos pronunciados con ocasión de la inauguración y el segundo aniversario de las *Matinées*; también fue objeto de dos estudios.

Como es previsible (y ha sido comprobado en otras ocasiones) muchos textos no fueron escritos especialmente para la revista, a pesar de lo que digan las oportunas notas a pie de página. Con todo, la ingente producción de Castelar, diseminada en multitud de publicaciones periódicas y no siempre recogida en volumen, dificulta la identificación de los posibles originales[20]. Por tal motivo, me limitaré en estas páginas a dar cuenta de los artículos, siguiendo el orden temporal de publicación, con algún comentario en los casos en que he encontrado alguna pista.

A Castelar le cupo el honor de ser autor del primer artículo firmado aparecido en *Les Matinées Espagnoles*: «Reine et tribun» (1883-I: 7-8, 47-48 y 105-106); con la mención de que se había escrito especialmente para la revista, trata de la conocida como «entrevista de Saint-Cloud» entre María Antonieta y Mirabeau. Castelar había incluido el episodio en el extenso prólogo que redactó para la soberbia edición de la *Historia de la Revolución francesa* de Adolphe Thiers, aparecida entre 1876 y 1879[21]. Poco más tarde se publicó «Saint Ignace et don Quichotte» (1883-I: 329-332), con la misma indicación; con

19. «A una cara memoria (Luis de Rute)», *El Liberal* de 25 de abril de 1889, 1-2; *La Ilustración Artística* nº 1058, de 7 de abril de 1902, p. 2.
20. No me ha sido de mucha ayuda, por ejemplo, la abundante bibliografía insertada en el capítulo dedicado a Castelar en el *Proyecto Ensayo Hispánico* (<http://www.ensayistas.org>), como tampoco la lista proporcionada por Esteve (1990); solo esporádicamente alguna pesquisa por internet ha arrojado frutos. En cuanto a la redacción de los textos, todos menos uno publicados en francés, es más que probable que procedan de alguna fuente española; Esteve afirma que Castelar «siempre escribía sus artículos en castellano y, posteriormente, eran traducidos. Su atildado estilo fue un impedimento para que se decidiera a redactar en francés, pese a hablarlo con fluidez» (1990: 49 nota). Acerca de la relación de Castelar con la cultura francesa, puede consultarse el estudio de Álvarez Rubio (2012).
21. Publicada en Barcelona por Montaner y Simón; hay una segunda ed. de 1892, que es la que he consultado. El prólogo ocupa las pp. I-CLX del primer volumen, y el episodio se halla en las pp. CXXVII-CXXXI. Existe una ed. facsimilar del prólogo en Madrid, Edición Personal, 2013.

todo, el texto está extraído de *La revolución religiosa* (Barcelona, Montaner y Simón, 1880-1883), el cuarto volumen de la cual versa sobre la figura de san Ignacio[22]. A lo largo del primer semestre del siguiente año aparecieron: «Une scène à Florence au Xe siècle» (1884-I: 1-5), calificado de «tableau historique» y con la mención de que se ha escrito especialmente para la revista; «Un livre de M. de Blowitz» (1884-I: 201-205), comentario de la obra *Une course à Constantinople* (París, 1884) de Adolpe Opper de Blowitz, periodista francés nacido en Bohemia, corresponsal del *Times* en París; y «Un dialogue romain» (1884-I: 345-352), diálogo entre Marco Antonio y Cleopatra, el cual, aunque lleva la mención de que se ha escrito especialmente para la revista, ya se había publicado en *La redención del esclavo* (Madrid, San Martín y Jubera, 1875, vol. II de la 2ª parte, 234-247).

A lo largo del segundo semestre de 1884 vieron la luz: «La Hollande et les Orange» (1884-II: 1-7), fechado en San Sebastián en agosto de 1884[23]; «Débats politico-religieux au Parlement espagnol» (1884-II: 89-92, 153-160 y 201-207), con la mención de que se trata de una serie de artículos inéditos y de que serán objeto de una publicación autónoma, que no he logrado localizar; y «La mujer» (1884-II: 272-275), que recoge el discurso pronunciado por Castelar en un banquete ofrecido por un grupo de escritores y políticos españoles a Marie Létizia de Rute. Es el único texto de Castelar en español, y en una nota previa se indica que no se ha procedido a traducirlo para conservar las bellezas del original.

El siguiente año vio la publicación de: «La mort de Cléopâtre. Dialogues romains» (1885-I: 2-9), diálogo entre la reina, su médico y dos esclavas, que es traducción de dos capítulos de la mencionada *Redención del esclavo* (vol. II de la 2ª parte, 331-365)[24]; «Les dieux de l'Antiquité dans leurs théâtres éternels» (1885-II: 113-116), que –a pesar del pomposo título– se limita a los

22. En el capítulo V, titulado «Primera peregrinación piadosa de san Ignacio de Loyola» (pp. 87-100), se alude a diversos aspectos del paralelismo entre Ignacio y don Quijote, algunos de los cuales se recogen en el texto francés.
23. Lleva la siguiente nota: «Afin de pouvoir publier l'importante étude de notre illustre collaborateur D. Emilio Castelar sur la Hollande et les Orange, nous avons dû retarder de quelques jours l'apparition de ce numéro; nos lecteurs nous sauront gré de ce retard. La reproduction et la traduction de cet article sont interdites sans la permission de l'auteur; les citations dans les journaux sont seules autorisées».
24. Sanz Morales (2004: 156) menciona el artículo «La muerte de Cleopatra. Estudio histórico-literario», aparecido en *La Ilustración Española y Americana* en 1898 (año XLI, nº 9, de 8 de marzo, 138-140), y añade que este texto retoma ideas expuestas por el autor en la mencionada *Redención del esclavo* y, sobre todo, en el capítulo «Cleopatra» de su *Galería histórica de mujeres célebres* (Madrid, Álvarez Hnos.,1886-1889, vol. VII, pp. 59-251).

episodios míticos de Ceix y Alcíone y de Glauco, y aunque se indica –como en tantos otros casos– que se ha escrito especialmente para la revista, ya se había publicado en *El ocaso de la libertad* (Madrid, Miguel Guijarro, 1877, pp. 19-28)[25]; y «La question des Carolines» (1885-II: 257-263), que reproduce un fragmento de un discurso pronunciado en Orense el 21 de septiembre de 1885.

Con fecha de 1886 aparecieron: «La première mort» (1886-I: 217-225), que aunque también lleva la mención de que se ha escrito especialmente para la revista, es traducción, salvo leves modificaciones en la presentación, del relato «La primera muerte. Tragedia bíblica», aparecido en *La Ilustración Española y Americana* en 1882 (suplemento al nº 21, de 8 de junio, pp. 362-263); «Un moine germain dans la Cité Éternelle» (1886-I: 312-317 y 417-421), que es traducción de «Lutero en Roma», capítulo VII del vol. II (pp. 213-226) de la obra, ya mencionada, *La revolución religiosa*; y «Un peu de musique» (1886-II: 177-184), comentario sobre las óperas de Wagner y de Bellini, con la mención de que se ha escrito especialmente para la revista.

Finalmente, a lo largo de 1887 se publicaron: «Paris, Juarez et le Théâtre des Nations» (1887-I: 5-6), a raíz de la representación en París, en octubre de 1886, del drama *Juarez* de Alfred Gassier, sobre los sucesos de México; «La divination en Grèce de l'idéal féminin» (1887-I: 142-147), con la mención de que se ha escrito especialmente para la revista; «Le campement de Grenade» (1887-I: 277-280), fechado el 1 de mayo de 1887 y con prohibición de reproducción, que es, en realidad, un fragmento de su libro *El suspiro del moro. Leyendas, tradiciones, historias referentes a la conquista de Granada* (Madrid, Fortanet, 1886); «Les questions d'Orient» (1887-II: 81-86), fechado en San Sebastián, en agosto de 1887, sobre el proceso de disgregación del Imperio turco, en particular por los casos de Egipto y Bulgaria, que ya había tratado en 1876 en el libro *La cuestión de Oriente* (Madrid, La Ilustración Española y Americana) y retomado –a raíz de la unión de Bulgaria y Rumelia– en varios artículos de *La Ilustración Española y Americana* de octubre de 1885; y «Sémiramis» (1887-II: 241-244, 281-283 y 321-326), que corresponde a una parte (pp. 241-266) del largo capítulo que el mismo año se publicó en el vol. III de la *Galería histórica de mujeres célebres* (Madrid, Álvarez Hnos.).

En cuanto a los discursos, *Les Matinées* incorporan dos muy vinculados a su propia historia: con motivo del lanzamiento de la revista en enero de 1883 y con ocasión del primer aniversario de la misma el año siguiente. La

25. Debo la pista al estudio de Sanz Morales (2004), quien no indica, como tampoco lo hacía en el caso de «La mort de Cléopâtre», la publicación en *Les Matinées Espagnoles*.

amplia crónica del primer acontecimiento reproduce *in extenso* el parlamento de Castelar (1883-I: 101-103), en el que saluda el nacimiento de la nueva publicación, hace un un elogio de su directora y concluye con un llamamiento a la regeneración de España. Más breve, pero no menos elogioso, es el discurso que pronunció en 1884 para celebrar el primer año de vida de la revista (1884 I: 53-54), tras el parlamento de la directora. Y, obviamente, no podía faltar su perfil biográfico (1883-I: 649-652) acompañado de retrato, redactado por la propia Marie Létizia de Rute, que se inicia con estas palabras:

> Le portrait de Castelar exigerait à lui seul tout un volume (Je ne le tenterai pas). L'amitié que j'éprouve pour lui est trop grande pour que j'en puisse parler en toute effusion de cœur; je n'excéderais pas les limites de l'impartialité si je disais de lui, tout le bien que j'en pense: on me croirait partiale. Ensuite, comme il est non seulement un homme d'État et un homme de lettres, mais encore un savant et un artiste, il n'est guère de sujet auquel on puisse toucher sans rencontrer son nom sous sa plume. Le meilleur, le seul éloge d'un homme si merveilleusement doué, est de le nommer. Il y a des noms qui valent tout un livre.

Un último apunte: en el artículo «Un voyage féérique. Tolède et Castelar» (1886-I: 325-329) Mme de Rute relata una excursión a Toledo que Castelar había ofrecido como regalo de bodas a unos recién casados, y comenta en una nota inicial:

> Don Emilio Castelar a toutes les inspirations du cœur et du génie. Il a offert à la jeune compagne et protégée d'une amie très chère dont il était le parrain de mariage [...] le cadeau le plus original et le plus flatteur qui se puisse offrir: un voyage à Tolède au lendemain des noces, dans des conditions exceptionnelles, avec un entourage d'élite et plus encore, lui-même pour cicérone. Certes, voilà un souvenir de toute la vie pour les nouveaux époux auxquels Castelar a consacré deux jours entiers, deux jours, vous entendez bien, lui, le grand orateur, le grand ex-président de la République.

En cuanto a Pardo Bazán, si bien su presencia no es tan abultada, no por ello resulta menos interesante. Dio a la revista siete textos, y se publicó un artículo sobre ella y una larga mención a su personalidad en otro artículo. El primer texto que apareció fue el relato «Un petit fils du Cid» (1883-II: 110-114) –narración del asalto de unos ladrones a la casa de un cura de pueblo en su Galicia natal– precedido por la siguiente nota: «Mme Emilia Pardo Bazán, dont nous publions aujourd'hui cette page saisissante écrite spécialement pour les *Matinées Espagnoles*, est actuellement la George Sand de l'Espagne. Sa réputation grandit chaque jour; nous étudierons prochainement cette originale et puissante personnalité». A pesar de lo expresado, el relato en francés (fechado el 9 de agosto de 1883 y publicado en el número del mismo mes)

fue escrito con posterioridad a su versión en español, que lleva fecha de 9 de julio, aunque este se publicó poco después del otro, en la *Revista Ibérica* del 16 de septiembre (pp. 267-270), antes de formar parte del volumen *La dama joven y otros cuentos* (Barcelona, Cortezo, 1886, «Biblioteca Arte y Letras»). Se trataría, según E. Pérez Romero (en prensa) de un caso de autotraducción[26]. El segundo artículo es el titulado «Sesión flamenca» (1886-I: 81-85), en el que Dª Emilia describe un cuadro flamenco en un ambiente foráneo, presumiblemente francés; el texto se acompaña de una decena de notas explicativas de palabras conservadas en español en el texto[27]. Por su parte, el artículo «Le barde Eduardo Pondal» (1887-I: 325-331) es un entusiasta estudio de la obra y el carácter poético de su coterráneo, mientras que «Le salon de 1887» (1887-I: 369-374 y 417-421) constituye una extensa crónica de la Exposición de Bellas Artes de Madrid. Los otros tres artículos de Dª Emilia son, en realidad, tres episodios de su viaje a Italia con motivo del jubileo sacerdotal de León XIII: «Guelfes et Gibelins», sobre el debate acerca del papel del Vaticano en la Italia moderna (1888-I: 113-117), «Un cicerone gratis», paseo por Roma de la mano del pintor y dibujante Luis Llanos (1888-I: 158-161) y «Journée florentine», relato de una breve visita a Florencia (1888-I: 193-195). Estos tres episodios no fueron publicados por *El Imparcial*, periódico al que Pardo Bazán envió varias crónicas de su viaje, sino que se incluyeron en el volumen *Mi romería* (Madrid, Tello, 1888), que según Jiménez Romero (2007: 158, n. 11) debió aparecer en el mes de abril, ya que el propio *Imparcial* ofrece el anuncio el 7 de mayo. Si así fue, los lectores pudieron tener acceso antes a la versión francesa que a la española, pues la primera crónica apareció en la edición del 5 de marzo, la segunda en la del 7 de abril y la tercera en la del 30 del mismo mes.

En cuanto a los textos acerca de Pardo Bazán, un breve comentario sobre uno de sus viajes a París se halla en una «Lettre parisienne» firmada por el vizconde d'Albens, seudónimo de Mme de Rute (1885-I: 276-277), precedido, el año anterior, por el perfil biográfico, sin firma, o sea, debido a la propia directora de la revista, y acompañado del retrato de la escritora (1884-I: 99-100). Este texto es altamente elogioso e intenta plasmar la imagen, tanto física

26. Agradezco a Emilia Pérez Romero el envío de una copia de su trabajo inédito; sobre esta y otras colaboraciones de Pardo Bazán a la revista puede verse el trabajo de la misma autora (2010). No es el único caso de autotraducción que ha sido estudiado (véase McDermott 2009).

27. Pérez Romero, que comenta este artículo (2010: 5-6), precisa que una versión reducida del mismo se incluyó en el volumen monográfico *L'Espagne* (1900) publicado por la *Nouvelle Revue Internationale*, y que la versión en español apareció en la revista *El Museo Popular* de 1886 (tomo I, nº 2, pp. 2-4 y tomo II, nº 3, pp. 1-3).

como intelectual, de la denominada, en otros lugares de la revista, la segunda Fernán Caballero, o la George Sand española:

> Un bas bleu? Non! Une femme qui met au service d'un esprit profond, subtil et délicat un style puissant et coloré. [...] Au physique, c'est une des duchesses ou des dogaresses, peintes par Van Dick et par Moro. Yeux et cheveux noirs, regards langoureux, bien qu'ayant une certaine malignité causée par le clignement de la myopie, nez aquilin, aux narines mobiles, menton accusé, teint chaud, Doña Emilia a l'extérieur le plus agréable et le plus sympathique. [...] Elle domine les horizons merveilleux de la pensée; elle parcourt d'un pas assuré les vastes champs que l'imagination peuple des chimères. Non seulement elle cultive la muse, mais encore la philosophie. L'étude des mathématiques, des sciences naturelles, des langues vivantes et des langues mortes occupent les loisirs que lui laissent sa vie de famille. (1884-I: 99)

El balance que este recorrido arroja sobre la presencia de las letras españolas en *Les Matinées Espagnoles*, resulta –a mi entender– altamente positivo. La colaboración de muchos de los grandes nombres de la cultura española del momento aportó una garantía de calidad a la revista en el propio mercado español: en efecto, cuesta creer que, aparte del celebérrimo Castelar o de Pardo Bazán, se conociera en Francia, o en otros países, a todos ellos. Precisamente, uno de los objetivos de Marie Létizia de Rute al fundar la revista era dar a conocer en Europa, y en particular en Francia, la literatura española:

> Je me proposais simplement de faire connaître en Europe les œuvres hors pair de quelques écrivains espagnols, portugais, italiens; d'étendre extra muros leur renommée, c'est-à-dire, d'obtenir pour eux la chose la plus difficile à obtenir, quelque illustration que l'on possède dans son pays, par le temps d'agitation, de fièvre et de dégoût dans lequel nous vivons l'attention de l'étranger. Je voulais, en un mot, en les faisant connaître et en les imposant à l'examen du public littéraire européen, triompher de l'indifférence, de l'ignorance coupable des Français pour la littérature des pays voisins, indifférence contre laquelle j'ai toujours protesté. J'ai réussi, je le crois du moins. (1884-I: 51)

Para dicho propósito, el recurso al francés como lengua vehicular era, si no ineludible, altamente aconsejable. Por otra parte, la redacción en esa lengua no anulaba –como en el caso de otros periódicos publicados en Italia, Alemania o Rusia– su carácter «nacional», y así lo afirmaron en más de una ocasión los responsables de la revista. Con todo, a *Les Matinées Espagnoles* no se les reconoce todavía su lugar en la historia de la prensa española.

Bibliografía citada

ÁLVAREZ RUBIO, Mª del Rosario, «Emilio Castelar et la culture française: chroniques littéraires et sociales d'un illustre voyageur espagnol», en L. Fournier-Finochiaro & T.-I. Habicht (dir.), *Gallomanie et gallophobie. Le mythe français en Europe au XIXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 177-192.

ARÁNEGA, Francisco Miguel & José Antonio SERRANO, «La princesa de Solms, condesa Rattazzi y marquesa de Rute, Marie Laetitia Bonaparte-Wyse: genealogía de la princesa rebelde», *Trastámara*, 9 (2012), pp. 127-152; <http://www.everyoneweb.es/trastamara> [consulta: 15 marzo 2014].

BONAPARTE-WYSE, Olga, *The Spurius Brood: Princess Leticia Bonaparte and her Children*, Londres, Victor Gollanez, 1969.

BROWNE, Julius Henri, «A Peculiar Princess», *The Galaxy*, 20:3 (1875), pp. 348-358; <http://digital.library.cornell.edu/> [consulta: 15 marzo 2014]; reproducido en *The Esoteric Curiosa*, 2 de octubre de 2012; <http://theesotericcuriosa.blogspot.com.es/> [consulta: 15 marzo 2014].

DELAVILLE, Camille, «Mes contemporaines. Madame de Rute (née princesse Marie-Lætitia Bonaparte-Wyse)», *Le Constitutionnel*, 19 y 20 de enero de 1887; <http://gallica.bnf.fr> [consulta: 15 marzo 2014]; reproducido en C. Delaville, *Mes Contemporaines*, París, Sévin, 1887.

ESTEVE, Luis. *El pensamiento de Emilio Castelar*, Alicante, Universidad de Alicante, 1990 (tesis doctoral en microficha).

FOUQUE, Corinne, «Marie-Laetitia Studolmine de Solms, Rattazzi, de Rute, née Bonaparte-Wyse», *Arts et Mémoire*, 13 (1999), pp. 32-47.

GÓMEZ-GARCÍA PLATA, Mercedes, «Antonio Machado y Álvarez (Demófilo): un précurseur incompris?», en S. Salaün (ed.), *Entre l'ancien et le nouveau: le socle et la lézarde (Espagne, XVIIIe-XXe s.)*, París, CREC-U. de la Sorbonne Nouvelle, 2010, 566-596; <http://crec-paris3.fr/publications-du-crec/publications-en-ligne> [consulta: 15 marzo 2014]

HARSANY, Zoltan-Étienne, *Marie de Solms (1831-1902), femme de lettres*, Aix-les-Bains, Imprimerie Multi 73, 1983.

IRVINE, Margot, «Un réseau de femmes journalistes: les collaboratrices aux *Matinées espagnoles*», en Ch. Planté & M.-E. Thérenty (eds.), *Masculin/Féminin dans la presse du 19e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon (en prensa).

JIMÉNEZ MORALES, María Isabel, «Entre la crónica de viajes y la autobiografía: *Mi romería* de Emilia Pardo Bazán», en Mª del M. Gallego & E. Navarro (eds.), *Relatos de viajes, miradas de mujeres*, Sevilla, Alfar, 2007, pp. 155-180; <www.cervantesvirtual.com> [consulta: 15 marzo 2014].

LAFARGA, Francisco, «Femmes journalistes et femmes nouvellistes dans la revue *Les matinées espagnoles* (1883-1888)», en C. Palacios & P. Méndez (eds.),

Femmes nouvellistes françaises du XIXe siècle, Berna, Peter Lang, 2013a, pp. 235-247.

LAFARGA, Francisco, «Teatro francés y teatro en francés en la revista *Les matinées espagnoles* (1883-1888)», *Anales de Filología Francesa*, 21 (2013b), pp. 123-136; <http://revistas.um.es/analesff/article/view/188181/155031> [consulta: 15 marzo 2014].

LAROUSSE, Pierre, «Rattazzi, comtesse», en VV. AA., *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, París, Larousse, 1875, XIII, p. 730a-b; <http://gallica.bnf.fr> [consulta: 15 marzo 2014].

MARTINI, Magda, *Une reine du Second Empire, Marie Laetitia Bonaparte-Wyse*, Ginebra, Droz, 1957.

MCDERMOTT, Patricia, «El proceso pardobazaniano de traducir y revisar un texto de historia literaria: "La nouvelle génération de romanciers et conteurs en Espagne" (*La Revue*), "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España" (*Helios*)», *La Tribuna. Cadernos de Estudio da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 7 (2009), pp. 307-371.

PÉREZ ROMERO, Emilia, «L'Espagne dans les articles d'Emilia Pardo Bazán pour la *Nouvelle Revue Internationale*», *La culture de l'autre: l'enseignement des langues à l'université*, Lyon, École Normale Supérieure-La Clé des langues, 2010; <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/> [consulta: 15 marzo 2014].

PÉREZ ROMERO, Emilia, «Autotraducción del cuento *Nieto del Cid*; algunas notas sobre las dos versiones propias española y francesa de E. Pardo Bazán», en VV. AA., *Escritura(s) y reescritura(s) en el mundo hispánico. II congreso internacional BETA* (en prensa).

SANZ MORALES, Manuel, «Emilio Castelar y los clásicos de Grecia y Roma», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 24:1 (2004), pp. 149-184.

SECRET, Jean, *Mme de Solms-Rattazzi et son groupe littéraire en Savoie sous le second Empire*, Aix-les-Bains, Armand, 1935.

SUE, Eugène, *Une page de l'histoire de mes livres*, Bruselas, Librairie Internationale, 1857.

VITU, Auguste, *La vérité sur Madame Rattazzi*, París, Degorce-Cadot, 1869; <http://gallica.bnf.fr> [consulta: 15 marzo 2014].

Fecha de recepción: 02/04/2014
Fecha de aceptación: 13/11/2014

UN SUPLEMENTO DE *EL LIBERAL* EN LOS INICIOS DE LA LITERATURA INFANTIL ESPAÑOLA

RAMÓN F. LLORENS GARCÍA
ramon.llorens@ua.es
Universidad de Alicante

Resumen

Durante la segunda mitad del XIX y los comienzos del XX, las publicaciones para niños alcanzaron uno de los momentos de mayor auge. La relevancia de los autores que colaboraban en sus cabeceras y los proyectos editoriales que se pusieron en marcha indicaban las líneas por las que iba a desarrollarse la literatura infantil española que tendría su «Edad de Oro» durante las tres primeras décadas del siglo xx. En el fin de siglo, el suplemento de *El Liberal* del 3 de enero de 1897 destacó como antecedente de lo que serían las revistas para niños. Sus destinatarios, el lector adulto y el lector infantil. El adulto conocería las líneas de investigación sobre el niño desde el punto de vista psicológico y pedagógico; el infantil accedería a cuentos y poemas elegidos para él, que podrían ser leídos también por los adultos.

Palabras clave: literatura infantil, prensa para niños. educación literaria.

Abstract

During the second half of the 19th century and the beginnings of the 20th, one of the highest peaks was reached in children's publi2cations. The relevance of the authors working in the different issues and the editorial projects that were started indicated the paths to be followed by Spanish Children's Literature, which would have its "Golden Age" in the first three decades of the 20th century. At the end of the 19th century, the supplement of *El Liberal* of the third of January 1897 stood out as an antecedent of what children's magazines would become. It was addressed both to the adult and the child reader. The adult would get to know the lines of investigation on children from the pedagogic and psychological point of view; the child would access to tales and poems selected for him, and which could be also read by the adults.

Keywords: childrens literature, press for children, literary education.

Anales, 26, 2014, pp. 257-274
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.11

«Los periódicos para niños fueron el verdadero germen de la literatura infantil». Ya Carmen Bravo-Villasante (1985: 85) puso de relieve la importancia que las colaboraciones literarias en la prensa para niños desempeñaron en los comienzos de la literatura infantil decimonónica. Autores y textos conformaron un importante corpus que contribuyó a asentar las bases sobre las que se desarrollarían la prensa y la literatura infantil durante el siglo XX.

Las revistas y los periódicos para niños lograron tener durante el siglo XIX una relevante presencia en la cultura de la época, aunque solo algunos subsistieron. Antecesores de la «prensa pedagógica» (Checa, 2002: 43) y herederos de la prensa infantil de la Ilustración –de la que la *Gazeta de los niños*[1] es un ejemplo apropiado– las publicaciones para niños ofrecieron una amplia gama durante el siglo XIX: desde una primera etapa en la que «deleitaban poco, huyen de la imaginación, de la fantasía, porque se atacaba al Romanticismo. Luego se irán introduciendo los cuentos de fantasía e imaginación. Tenía un fin moralizante, ya que la religión era un pilar fuerte de la sociedad» (Arango, 1989: 14) hasta las de finales del siglo que «hacen de esta época la más rica en novedades» (Chivelet, 2009: 60). Conviene destacar que, tras los periódicos de las primeras décadas del régimen liberal, *El Amigo de la Niñez* (1840-1842), *El Amigo de la Juventud* (1841), *El Museo de los Niños* (1842-1843), *El Mentor de la Infancia* (1843-1845), el Álbum de los Niños (1845), el Álbum de la Infancia (1845) (Checa, 2002; Chivelet, 2009; García, 1992), la mayoría de los periódicos dirigidos a los niños ya «no tienen como destinatario principal al niño de familia de clase alta, sino al profesorado de enseñanza primaria» (Checa, 2002: 44).

En este contexto en el que se aprecian los comienzos de la literatura dedicada al niño, pueden señalarse tres circunstancias que contribuyeron a la multiplicación de las cabeceras infantiles durante la segunda mitad del siglo al margen de las nuevas técnicas de impresión. En primer lugar, la divulgación del pensamiento pedagógico de Johann Heinrich Pestolozzi y su discípulo Friedrich Froebel –cuya pedagogía de la intuición influiría en la Institución Libre de Enseñanza–. En segundo lugar, el papel pujante de la burguesía que «favorecía una renovada preocupación por el papel del niño, por su lugar en esa sociedad y por las condiciones de la más adecuada educación, conforme a los correspondientes modelos ideológicos» (García, 1991: 17). En tercer lugar, la literatura para niños como mercado. Eran periódicos caros, dirigidos

1. Primer periódico español dedicado a los niños publicado en 1798. Se define como «Principios generales de moral, ciencia y artes, acomodados a la inteligencia de la primera edad». Noticias, obritas teatrales, textos divulgativos… eran sus contenidos (Chivelet, 2009: 26).

a una clase social alta que podía comprarlos directamente o suscribirse a ellos. Para Castro (1969: 206) «tenían como características: la pretensión pedagógica, la introducción lenta pero constante de la imagen, los precios altos, las tiradas escasas, distribución por suscripción y entre colegios, familias acomodadas y asociaciones pías, impresión cuidada».

La máxima horaciana del «instruir deleitando» que se reflejaba desde los primeros textos para niños se extenderá hasta la primera década del siglo XX y su componente didáctico-moralizante prevaleció en numerosas ocasiones sobre el texto literario hasta desvirtuarlo y convertirlo en un mero pretexto para la instrucción. Los periódicos infantiles del siglo XIX «eran didácticos, fundamentalmente. Respecto al formato y a la estructura eran como libros de texto, escritos a dos columnas. El fin que tenían era de instruir, educar y deleitar» (Arango, 1989: 14). Los temas científicos, divulgativos y de entretenimiento compartieron páginas con los cuentos, los poemas o las obrillas teatrales. Debe tenerse en cuenta que las publicaciones infantiles iban dirigidas a los niños y, también, a las familias.

> Hojeando un periódico de hace cien o cincuenta años aparece evidente el tono serio de los escritos, está a las claras el intento moralizador, prevalece el texto respecto de las ilustraciones, la paginación se repite monótonamente. Esta seriedad dominante nacía no sólo de las concepciones pedagógicas del tiempo y de un conocimiento de la psicología insuficientemente profundo –sobre todo la del adolescente–, sino también de que aquellos periódicos se dirigían a las familias, además de a los jóvenes lectores, mientras que la monotonía era consecuencia seguramente de un cierto tono gris del gusto, pero sobre todo de la pobreza de medios tipográficos (Petrini, 1981: 161).

A pesar de su auge, la prensa infantil española estuvo sometida durante el siglo XIX y los comienzos del XX a una servidumbre pedagógica que lastró sus contenidos literarios. Tal servidumbre no fue distinta de la que la propia literatura infantil había sufrido.

> Durante la transición del siglo XIX al actual, la literatura infantil española estaba en manos de un fuerte didactismo y una filantropía mal entendida. La candidez y la pedantería llenaban sus páginas y al niño se le hablaban de desgracias y más desgracias, de buenos comportamientos –tan buenos que resultan irreales–, con la intención clara de inculcarle el valor supremo de la virtud y el sacrificio (García, 2004, 31).

Las publicaciones literarias para niños de finales del siglo XIX y de comienzos del XX aparecieron en la prensa específica para ellos (*El Camarada*, *Los Niños, El Álbum de los Niños, Infancia*) o en forma de secciones y suplementos en la prensa para adultos (*Blanco y Negro, El Liberal*) hasta consolidarse finalmente, ya en las décadas veinte y treinta del siglo XX, como revistas independientes

(*Chiquilín*, *Pinocho*, *Macaco*) en las que colaboraron algunos de los autores más importantes de la época –a los que me referiré más abajo– o siguieron como secciones en las publicaciones para adultos (*Gente Menuda* en *Blanco y Negro*, *Los lunes de El Imparcial, Estampa, Crónica*).

En la prensa infantil decimonónica dos periodistas y escritores, colaboradores habituales de la prensa general, destacaron por su obra de creación para niños y por ser impulsores de numerosas publicaciones para la infancia, Carlos Frontaura Castillo y Manuel Ossorio y Bernard (Chivelet, 2009; García, 1992). Carlos Frontaura contribuyó a la visibilidad de la prensa infantil con las cabeceras *Los Niños*, que comenzó a publicarse en 1870 –tendría varias etapas en Madrid y en Barcelona–, *La Primera Edad* y *La Edad Dichosa*. Manuel Ossorio «el autor preferido de la infancia» con *La Niñez*, *El Mundo de los Niños* y *La Edad Dichosa*.

La renovación de las publicaciones para niños y con ella la renovación de la literatura infantil española no llegó hasta finales del siglo XIX en que «existían ya antecedentes claros de las que después serían corrientes y tendencias propias del siglo XX, y que harían posible el desarrollo posterior de una evolución creadora […] que abarcaría las tres primeras décadas del siglo XX» (García, 1992: 17). En estas tres primeras décadas, la «Edad de Oro» de la literatura infantil española (Llorens, 2011) conoció su época de mayor esplendor: publicación de revistas con propuestas estéticas de vanguardia, secciones infantiles en la prensa general, colecciones y editoriales en las que colaboran escritores de la época que no habían publicado para niños; a su vez, autores de literatura infantil –algunos de los cuales cultivan también la literatura para adultos, la crítica de arte o de teatro: Manuel Abril o Antonio Robles– pasaron a formar parte de las redacciones de las revistas, de los suplementos infantiles, de las tertulias y de los cenáculos literarios: Ramón Gómez de la Serna había reunido en *Pombo* a Salvador Bartolozzi, Manuel Abril, Tomás Borrás; en la revista *Pinocho* colaboraban Manuel Abril, Magda Donato, Edgar Neville, Antonio Robles; y lo mismo observamos en «Los Lunes» de *El Imparcial*, en *Crónica* o en *Estampa*. A partir de la proclamación de la Segunda República, se vivió una evidente preocupación por la formación del niño lector y por la promoción de la lectura, debido al interés del Estado por integrar el libro infantil en sus políticas culturales y educativas y por darle a la literatura infantil una mayor visibilidad social (Franco, 2005: 257). Durante la Segunda República, la actividad editorial creció con nuevas colecciones de CIAP, Cenit, Aguilar, Espasa-Calpe, Rivadeneyra.

Entre las características de las revistas infantiles aparecidas entre 1900 y 1936, destacan dos hechos: primero, la variedad de sus planteamientos en

> busca constante para ganar la fidelidad de ese público, y, en segundo lugar, la acogida que en ellas tuvieron las creaciones literarias de carácter más innovador. Si bien hasta los años veinte los moldes decimonónicos conservaban su vigencia en aquellas revistas, la década siguiente conoció importantes cambios en sus orientaciones. (García, 1992: 193)

La importancia de la posteriormente llamada educación informal en de los niños del XIX resultó decisiva a través de la prensa infantil. En ella cabían todos los aspectos relacionados con la enseñanza: ciencias naturales, matemáticas, literatura, y con el entretenimiento: pasatiempos, concursos… incluso su diseño, según Arango era más parecido a un libro de texto, como hemos citado más arriba. En estas circunstancias, las publicaciones infantiles pudieron servir para aprender matemáticas, aeronáutica, para leer poemas, cuentos, noticias o para mantener diálogos imaginarios con la familia. Algunos textos aparentemente literarios también señalaban objetivos con una mayor pretensión pedagógica.

El periódico *El Mundo de los Niños*, cuyo primer número se publicó en Madrid el 10 de enero de 1887, bajo la dirección Manuel Ossorio y Bernard (1839-1904), difundió *El foco eléctrico (Aventuras de cuatro niños),* una novela por entregas «con la que se pretendía combinar una elemental divulgación de las realidades del mundo de la ciencia con las habituales intenciones instructivas de la época» (García, 1992: 117). Nos hallamos ante una de los primeras relatos científicos para jóvenes, que muestra «una implícita servidumbre a los modelos creados por Verne o a los esquemas de las robinsonadas» (García, 1992: 117), merecedora de unas breves líneas. Debajo del título, consta «Novela científica para la infancia», escrita por José Muñoz Escámez y publicada entre el 30 de noviembre de 1888 y el 20 de abril de 1889, ilustrada por grabados de José Cuevas y de Narciso Méndez Bringa. El protagonista de la obra es el ingeniero Ernesto Rodríguez, inventor, que construye en los talleres *Inteligencia y Fuerza*, de Valencia, un aparato volador y emprende una aventura con sus hijos; sin embargo, la aventura queda inmersa en un conjunto de descripciones instructivas y detalladas que explican el funcionamiento del aparato:

> La habitación en que nos encontramos es extensa, pero apenas podemos movernos, tal es la multitud de objetos que la pueblan: en aquel rincón se ven doce toneles de gran cabida, en los cuales se está produciendo el gas hidrógeno que va a los globos por medio de un tubo de goma; en éste, una dinamo eléctrico Siemens; en los otros hay distintas máquinas, cuyos usos la distancia nos hace desconocer, y en el centro hay una barquilla de forma oblonga muy alargada y de cuyos extremos parten cuatro hélices.

O imparte lecciones de biología, ciencia y tecnología

> –Un *arto carpus;* –exclamó. –Estamos salvados.
> –¿Qué es un *arto carpus?*–preguntó Enrique con curiosidad.
> –Es el famoso y nunca bien ponderado árbol del pan.
> –¿Conque hemos tropezado con esa providencia de los necesitados, que siempre tuve por fabulosa?
> –Pues nada tiene de fabulosa ni de rara, y buena prueba de ello es el ejemplar –magnífico por cierto– que tenemos a la vista..
> –¿Qué propiedades tiene?
> –Como ve V., el *arto carpus* mide de catorce a quince metros de altura, y la circunferencia de su tronco es próximamente de tres metros. Su fruto –que ahora probaremos– es del tamaño de la cabeza de un niño; y de su sabor nada digo, porque acerca de él espero su dictamen. Ocho meses prodiga sus frutos este precioso vegetal, y bastáranos con lo que en seis meses produzca para mantenernos bien los dos por espacio de un año. Además, como si tan excelentes cualidades fueran pocas, sus hojas pueden servirnos a guisa de manteles, y su corteza puede suministrarnos unas fibras muy a propósito para tejidos.

No es de extrañar, pues, que esta educación informal, cuyas líneas fronterizas con relación a la educación formal o no formal resultan en ocasiones difíciles de delimitar, representara su papel en la educación de los infantes de la época.

En el aspecto literario, dejando al margen los aspectos de divulgación científica, las publicaciones infantiles, las secciones y los suplementos dirigidos a los niños que formaban parte de los periódicos generales coadyuvaron a la creación de un corpus consistente de autores y de obras de literatura infantil. Por un lado, estaba integrado por los autores canónicos de la literatura general que tenían una obra no dirigida a los niños, pero que los niños hicieron suya por la selección realizada por los editores –lo que se ha llamado la «literatura ganada», entre ellos Valera, Echegaray, Pérez Galdós–. Por otro lado, los autores que en mayor medida escribieron para niños: Carlos Frontaura, Manuel Ossorio y Bernard, Julia de Asensi, Pilar Pascual de San Juan, Alfonso Pérez Nieva o Teodoro Baró. Unos y otros fueron conformando un corpus de lecturas para niños que ha perdurado hasta nuestros días en la historia de la literatura infantil. Como afirmaba Baquero (1992: 6): «[…] los cuentos, al pasar a las páginas de los periódicos, no siempre se convertían en fugaz materia literaria, ya que la mayor parte de las veces los propios autores se encargan de coleccionar, en libros, sus narraciones dispersas en diarios y revistas»–. La incipiente literatura infantil española se vio reflejada en las revistas para niños, cuyos autores, a su vez, publicaron sus obras en las colecciones de la misma editorial. Las tendencias narrativas de la época (García, 1992: 71) se manifestaron en estos periódicos de finales del XIX: el cuento infantil de origen folclórico, el reflejo literario del mundo infantil, los relatos científicos

para jóvenes, los cultivadores del «instruir moralizando», el costumbrismo decimonónico en el cuento infantil.

No puede hablarse de revistas literarias para niños en el siglo XIX, pero sí de los contenidos literarios que incorporaban las publicaciones para niños y familias, en las que se encontraban textos de los más destacados autores de la época. Algunos de los contenidos literarios que surgieron en el último tercio del siglo XIX se publicaron como secciones y suplementos en la prensa para adultos, pero fue durante las tres primeras décadas del siglo XX cuando consiguieron una mayor independencia: caso paradigmático es el de *Gente Menuda* que verá la luz en distintas etapas en *ABC* y en *Blanco y Negro*.

En la primera mitad del siglo XIX, Chivelet (2009: 35) cita como primer suplemento infantil *El Impúber*, «periódico pueril» que se regaló con el diario *El Resumen* en su edición dominical: «Esto lo convierte en el precursor de una práctica que se tornará habitual en el siglo XX. Aunque está dirigido principalmente a los maestros, sus páginas se abren a la colaboración de los niños, y sus dibujos y poesías eran esperados por chicos y grandes».

A partir de 1895 se publica la primera sección específica para niños en *El Nacional*, fundado en 1894. Aparecerá semanalmente con el título de *Los Niños* y el subtítulo «*Los domingos de El Nacional*». Ocupaba el pie de las páginas tercera y cuarta, sin llegar a alcanzar la mitad de su formato. Podían encontrarse textos clásicos de Lope de Vega o actuales como los de Clarín o la menos conocida, Carolina Valencia. Las cuatro páginas se publicaron también en formato de lujo por setenta y cinco céntimos, impresas en «magnífico papel cartulina y a dos tintas» y se vendieron en la librería de Fernando Fe, ofreciendo la posibilidad al lector de seguir en uno u otro formato la sección del periódico. «La impresión, hecha en impar y par, facilita su autonomía, previo corte y posterior doblado. Con ese fin goza de fecha y de cabecera propia. Su diseño es modernista, con profusión de adornos florales y la presencia de un simbólico angelito, en clara alusión a la inocencia de los lectores» (Chivelet, 2009: 63-65).

En un intento por ampliar el perfil de sus lectores, los diarios que ya tenían consolidado a un lector adulto interesado por la actualidad o por la moda, según las secciones habituales en la prensa generalista, intentaron responder a las inquietudes del lector infantil que formaba parte de la familia a la que se dirigía el diario con la aparición del suplemento. En una supuesta conversación telefónica entre el lector y el periódico quedaban expuestas las inquietudes del nuevo lector:

> –Vamos a ver, amigo *Nacional*. ¿Quiere usted dejarnos más contentos que unas castañuelas?

> –De eso se trata, hijos míos.
> –Pues lo primero que ha de hacer es separar nuestra sección de todas las demás; no queremos nada con gente grave y ceremoniosa. Lo segundo es que nuestra sección ha de ser alegre y entretenida, sin citas sabias ni acotaciones en los márgenes; monda y lironda, con aquella derechura y sencillez que mandaba don Quijote al chico de maese Pedro el titiritero. Ha de tener *monos*, si tiene historietas, aleluyas y cuentos, será miel sobre hojuelas.

Por lo demás, solicitaba pasatiempos, poemas, concursos… (Chivelet, 2009: 65)

Un suplemento destaca a finales del siglo XIX, el suplemento de *El Liberal* (3 de enero de 1897), del que nos ocuparemos en este trabajo. Su publicación en la prensa no destinada al público infantil tenía el objetivo de ofrecer una panorámica de la creación literaria que podían leer los niños –hubiera sido escrita para ellos o no– a partir de firmas clásicas de la literatura general y, al mismo tiempo, ayudaba a darla a conocer a un público más amplio que el que accedía con regularidad a las publicaciones para niños y familias. La relevancia del suplemento en la historia de la literatura destinada a la infancia y a la juventud y su escaso conocimiento, hacen necesario realizar una detallada descripción del suplemento es porque a pesar de haber sido considerado como «histórico» (Chivelet, 2009: 66) en la literatura infantil española porque «reunía una completa selección de cuentos, poemas y artículos firmados por nombres de prestigio en la literatura y en la cultura de la época» (García, 1992: 182), sin embargo, no ha sido debidamente destacado en la historiografía dedicada a la literatura infantil.

La edición ocasional de *El Liberal* con motivo de la proximidad de la festividad de Reyes destacó por la especial relevancia de sus firmas y, como había ocurrido en la referencia anterior a *El Nacional,* por la nueva perspectiva de lectores y de mercado que se abrió a las empresas editoras. Se trataba de captar nuevos lectores, pero, al mismo tiempo, se le ofrecía una visibilidad mayor a la literatura infantil que había quedado relegada hasta entonces a las revistas para niños y familias o a la prensa pedagógica, a pesar de que en ocasiones concretas aparecieran en la prensa general algunas colaboraciones destinadas a los niños. Se trataba, por tanto, de uno de los suplementos que iniciaron la transición hacia los suplementos literarios infantiles que se publicaron a lo largo del siglo XX.

El ejemplar de *El Liberal* abría con una ilustración que abarcaba gran parte de la página. En ella se representaba a un niño mendigo ante un puesto de juguetes y de instrumentos musicales; tras el mostrador, una niña compartía con él un juguete. El motivo de la ilustración tenía que ver con el texto de

Concepción Arenal de la primera página del número 6.302, un artículo teórico sobre la situación de los niños que servía como contextualización.

En el suplemento se alternaban textos publicados por primera vez con textos recuperados del propio periódico o de otras publicaciones. Al tratarse de un suplemento dirigido a un público infantil, pero publicado en un diario de adultos, se hallaban textos para niños y textos teóricos sobre cuestiones que a la sazón estaban de actualidad: la protección de los niños, la situación de los estudios sobre su psicología, cuestiones de pedagogía. Acompañando los estudios científicos en torno al niño, los cuentos y los poemas, no podían faltar en un suplemento para niños algunos textos que trataran de inculcar enseñanzas y de instruir, mediante la utilización de un tono paternalista.

La primera página la ocupaban el artículo mencionado de Concepción Arenal («Los niños»), los cuentos de Galdós («Rompecabezas») y de Valera («El caballero del azor») y el poema de Manuel del Palacio («Viendo morir a un niño»).

El artículo «Los niños», firmado por Concepción Arenal era una selección de párrafos tomados de los artículos publicados en Gijón el 1 de mayo de 1876 y 8 de junio de 1877. Concepción Arenal trataba algunos de los temas que había recogido en sus trabajos sobre la beneficencia[2]: la protección de los niños, su indefensión, niños pobres y niños ricos e intentaba lanzar una campaña de entrega de juguetes de los niños ricos a los pobres, tal como reflejaba el dibujo que abría el suplemento y el artículo.

«Rompecabezas» fue el último de los relatos cortos escrito por Galdós fechado el 1 de enero de 1897 en su etapa de madurez. Se trataba de un relato de tema navideño –en la línea marcada por el periódico para las fechas– que presentaba la historia al modo cervantino encontrada en un *papirus*. De ritmo ágil, en una primera lectura, al tratarse de uno de los doce cuentos «inverosímiles» (Smith, 1992: 13) puede sorprender la inclusión de este cuento en un suplemento infantil –el término infantil no abarca el mismo periodo que en la actualidad–, pero hemos de tener en cuenta que «Rompecabezas» fue publicado por primera vez en este suplemento de *El Liberal* como contribución al tema de los Reyes y que el lector infantil gustaba de los cuentos capaces de provocar sorpresa. Se trataba de un cuento complejo que admitía una doble lectura: la literal y la alegórica, y resultaba necesario atender a las indicaciones del narrador para poder llegar a entenderlo.

> Ayer, como quien dice, el año *Tal* de la Era Cristiana, correspondiente al *Cuál*, o si se quiere, al tres mil y pico de la cronología egipcia, sucedió lo que voy a

2. Artículos sobre beneficencia y prisiones, vol. III y vol. IV.

> referir, historia familiar que nos transmite un *papirus* redactado en lindísimos monigotes. Es la tal historia o sucedido de notoria insignificancia, si el lector no sabe pasar de las exterioridades del texto gráfico; pero restregándose en éste los ojos por espacio de un par de siglos, no es difícil descubrir el meollo que contiene.

La lectura de este texto por los niños probablemente quedaría en la lectura literal que corresponde a un lector ingenuo que comienza con una lectura superficial (Mendoza, 2000: 122). –al modo de lo que sucedía con la farsa infantil de Valle–Inclán, *La cabeza del dragón* que, escrita para niños con algunos elementos propios de los cuentos maravillosos, tenía implicaciones políticas y literarias difíciles de entender por los destinatarios debido a su competencia literaria–; lectura literal que no iría más allá de los elementos que pudieran atraer la atención del joven lector: la utilización de fórmulas de presentación de los cuentos –«Pues señor... digo que aquel día o aquella tarde»–, el lugar exótico, la peripecia de la huida, el encuentro con un desconocido que regalaba una moneda al niño, la referencia bíblica a la Sagrada Familia –que recordaba, por ejemplo, al *Pelusa* del Padre Coloma pero sin su enfoque moralizador–y, sobre todo, los juguetes y su asombrosa transformación. Sin embargo, el adulto, conocedor de la realidad de la época, al realizar una lectura alegórica que correspondería a un lector competente, reconocería los aspectos que señala Smith (1992:199) citando el trabajo de J. Hoar: identificación de Alfonso XIII «el niño picotero», de Sagasta como uno de los caudillos con cabeza de pastor, de la Iglesia entrometida representada por los curas cabezudos, del próximo desastre del 98 en los guerreros sin cabeza… «es una advertencia velada del Rey de Reyes (un regalo de Reyes) al rey de España sobre reinados problemáticos, con Galdós en el papel de facilitador evangélico».

Los tres rasgos destacables de los cuentos galdosianos: lo fantástico, lo alegórico y lo infantil (Gutiérrez, 2001: 18) se dan en «Rompecabezas», aunque más próximo a lo alegórico que a lo fantástico. En el caso de lo infantil, el cuento reflejaba el interés de Galdós por el mundo del niño «a la vez que traslada una concepción del cuento que parece indisolublemente ligada a este ámbito» (Gutiérrez, 2001: 19). El propio Galdós preparó una edición de sus *Episodios Nacionales* para niños.

Lo cierto es que un texto de esta complejidad plantearía numerosas dificultades a un lector novel que se quedaría solamente en la lectura literal, pero quedaría cautivado por la narración. «Nos hallamos ante un verdadero cuento, que camina hacia su desenlace con paso firme, en el que no hay digresiones ni demoras de ningún tipo. Rompecabezas se convierte así no solo en

broche de oro que cierra la obra cuentística de Galdós, sino en perfecto reflejo de la historia del género a lo largo del siglo […]» (Gutiérrez, 2001: 18)

El poema «Viendo morir a un niño» de Manuel del Palacio había sido publicado en *La Ilustración Española y Americana* el 15 de octubre de 1874 y recogido en el libro *Letra menuda*, de 1877, aunque en el periódico está datada el 31 de diciembre de 1896.. «Es una obra miscelánea que comprende once breves textos en prosa y un centenar de textos poéticos». (Voces, 2002: 222). Pertenecía a los poemas clasificados por el autor como elegíacos. Se trataba de un poema sencillo, formado por dos seguidillas compuestas, en el que el poeta reflejaba la muerte como huida del mundo.

Vas a morir, y lloras,
¡prenda querida!
¡Cómo se ve que ignoras
lo que es la vida!
Si lo supieras,
del placer de dejarla
te sonrieras.
Avecilla enjaulada,
torna a tu nido,
de la prisión dorada
te has redimido.
¡Triste del ave
cuando cantar no puede
ni volar sabe!

El cuento de Juan Valera «El caballero del azor» fue publicado por primera vez en el número de *El Liberal*. Lo escribió a la vuelta de Viena. Junto con «El pájaro verde», «El espejo de Matsuyama» y «El pescadorcito Urashima» en la actualidad son los cuentos más conocidos por el público infantil. Su cercanía al joven lector se produce por «búsqueda de la identidad por parte del protagonista, implicación del lector en esa búsqueda, utilización de fórmulas de la literatura popular, respeto a la edad de los lectores, presentación adecuada de los misterios de la vida, apuntes éticos sobre normas de vida» (Sánchez, 2003). Lo cierto es que, al margen de la presencia de la figura de Bernardo del Carpio en la historia literaria española, también formó parte del catálogo de la editorial barcelonesa Araluce, destinada a un público juvenil, a quien en su labor de promoción de la lectura intentaba dar a conocer obras y autores clásicos de la literatura española y universal, cuentos y leyendas y biografías en versiones adaptadas. En 1937 fue incorporado a su catálogo *Bernardo del Carpio. Epopeya que evoca las hazañas heroicas de este paladín español* relatada a los niños por José Baeza con ilustraciones de José Segrelles.

Entre los textos literarios de la página dos se publicaron también breves retratos de maestros, de Lucas Zapatero y Moreno, y de Margarita Ferrer, ambos maestros decanos de las Escuelas Municipales de Madrid. En ellos, el propio maestro hablaba del ejercicio de su profesión o el diario hacía un elogio de su figura.

El pedagogo Manuel Bartolomé Cossío publicó por primera vez «El estudio del niño» en *El Liberal* y coincidió con el año de publicación de su libro *La enseñanza primaria en España*. Renovador pedagógico, seguidor de Francisco Giner de los Ríos y responsable de los planes de estudio en la Institución Libre de Enseñanza, planteaba en su artículo las dos direcciones vigentes en el estudio de la infancia: «el problema antropológico y el problema étnico: el niño en el individuo y el niño en la conciencia y en la sabiduría populares». Como pedagogo, Cossío era consciente de la importancia que tenía en la renovación educativa la figura del niño y fijaba el punto de partida: al conocer al niño, conoceremos cuáles son los rasgos que lo han convertido en un artista, en un científico o en un escritor «el niño es el padre del hombre».

> Hay que pedir al niño que nos deje ver en su alma clara y sencilla cómo se ha llegado a las complejas construcciones del grandioso pensamiento de un Platón o de un Hegel; hay que reunir amorosamente, comparar, interpretar los rasguños vacilantes, los toscos monigotes que traza el niño en sus primeros años, para ponerse en camino de saber, si algún día so sabe, el misterioso proceso que lleva a concebir y a pintar Las Lanzas o el techo de la Capilla Sixtina; hay que notar el primer llanto del recién nacido, sus primeros gritos, sus primeras balbucientes palabras, su primer juego, el primer indicio de su libre representación ideal, si queremos llegar tal vez a la ignorada fuente de donde sacaron los raudales de su rítmica belleza literaria Cervantes y Shakespeare, y así de la moral, de la religión, de la industria, de todo; porque la poética intuición de que «el niño es el padre del hombre», ha sido ya consagrada por la ciencia, que añade además «hermano de la raza».

En el melodramático «El hogar frío», Constantino Gil, cultivador de diversos géneros, aunque mordaz escritor teatral y de prosa humorística, trató el tema de la noche de Reyes y de la ausencia del padre que se encuentra en la guerra, aderezado todo con una referencia al periódico en el que lo publicaba y las oportunas enseñanzas:

> ¿Pero, estás llorando?
> –Sí.
> –No llores, que lo humedeces.
> –¿Y qué importa? Así estará
> con mis lagrimitas lleno,
> y acaso algún Rey dirá:
> «Esto es de un niño muy bueno,

que llora por su papá»,
–Ea; ya está hecho el cajón;
y aunque sea de papel,
como verán tu intención,
los Reyes pondrán en él
lo que les dé la Nación.

Eusebio Blasco, colaborador de *El Liberal*, publicó el cuento «Manolín», según explicaba el propio periódico porque el autor no pudo enviar el artículo prometido y se eligió «uno de sus más hermosos cuentos» publicado en 1880 «que no ha sido reproducido desde entonces». Fue recogido en el libro *Malas costumbres*, y publicado también en el *Día de Moda* que Blasco dirigía el 12 de julio de 1880. Era un cuento de tema social en el que se denunciaba la explotación de los niños, Manolín el niño criado de ocho años que servía en casa de la condesa, y se defendía uno de los temas de la época: la protección de la infancia. El texto de Blasco planteaba la hipocresía social ante el tema.

> Ayer en la mesa, un senador nos hablaba muy satisfecho da que se había votado la ley de niños.
> –¡En adelante –decía– los niños hallarán protección; no se les explotará, no serán víctimas de nadie! ¡Manolín, échame agua!
> Todo el mundo celebró la novedad; pero nadie reparó en Manolín, que servía, y a quien yo estuve por decir:
> –¡Niño Manuel, en nombre de la ley, siéntate a comer con nosotros!

En la página tres, el pediatra y creador del Consejo Supremo de Protección de la Infancia, Manuel de Tolosa Latour, escribía «El Rey de la casa», la historia de un paciente niño como ejemplo de superación. El tema de los Reyes –el niño es agraciado con el rey del roscón– era un pretexto para el verdadero mensaje de la historia: la necesidad de que la familia y el Estado se responsabilizaran de la «crianza física, intelectual y moral de todo niño rico, pobre, huérfano o desamparado».

El cuento «Las ternuras de la muerte» de José Echegaray se recogió en el volumen con *Los tres sueños de Colilla. Los anteojos de color. Las piedades del sultán. Las dos orillas del río* (1901). El cuento, de gran intensidad dramática y con una teatral puesta en escena, ofrecía la afectuosa y compasiva visión del personaje de la Muerte que contemplaba el dolor de una niña que había visto fallecer a su madre. Echegaray parecía dirigirse a un lector niño al utilizar un tono íntimo, conmovedor, para atenuar la frialdad y la crueldad de la Muerte, a quien humanizaba y describía con sutil ironía. La Muerte, mostrando sus «ternuras», empatizaba con el dolor de la niña.

> Y así estuvieron: la muerta en medio; a un lado la niña arrodillada, llorando, llamando a su madre y con los puñitos en los ojos; al otro lado la Muerte,

> arrodillada también, bajándose casi al nivel de la niña y sosteniendo abiertos los brazos de la madre. Así estuvo esperando con paciencia suma; porque nadie tiene más paciencia que la Muerte.
>
> Al fin la niña miró; vio aquellos brazos que se abrían, *y* se dejó caer en ellos contra el pecho de su madre. La Muerte, con mucho cuidado, cerró los brazos y puso las manos de la madre muerta sobre la cabecita de la niña.

Sobre el contexto familiar había dos colaboraciones: la primera, de Enrique Pérez Escrich quien escribió sobre «El abuelo y el padre» con una de sus especialidades, los diálogos, que en esta ocasión, se centraban en un diálogo entre un abuelo y un padre para revindicar el papel que debía desempeñar el abuelo en la familia frente al del padre. La segunda colaboración acerca del contexto familiar fue de «Kasabal» pseudónimo de José Gutiérrez Abascal que transmitía una edulcorada visión del niño en el artículo «Los niños»: «Los níños son indudablemente lo más hermoso de la creación», «La vida sería muy árida y muy triste sin la niñez. Un hogar sin ellos es como una colmena sin abejas, como un jardín sin flores».

En la página cuatro, de Emilia Pardo Bazán se incorporó el cuento «La paz» que, partiendo de un ambiente escolar, trataba de peleas entre bandos de niños, había sido recopilado en *En tranvía (Cuentos dramáticos)* (1901). Cabría plantearse el motivo de la selección de este cuento, que destaca por su simbolismo, para un suplemento para niños. ¿Por el ambiente escolar en el que se desarrollan los juegos de guerras coloniales entre bandos de niños, el de Pepito Lancín y el de Riquito (Federico) Polastres, entre los españoles y los mambises? ¿Por el desenlace?

> –Y entonces, ¿cómo va a ser, bruto animal? Si no éramos contrarios, cata que no había guerra.
>
> –¡Pues que la haya que no la haya!
>
> Eres muy listo tú. Déjanos a nosotros ser españoles, y ser vosotros los mambises.
>
> –No puedo –objetó con suprema dignidad Lancín.
>
> –¿No? ¡Verás si puedes, rayo! Del lapo que te voy a soltar... te dejo negro y estarás muy propio.
>
> […]
>
> Al escucharlo por segunda vez, al ver ondear la bandera, la hueste de Riquito se precipitó y rodeó a Lancín, aclamando lo mismo que él aclamaba con voces atipladas y roncas; pero con una cordialidad y alegría que revelaba disposiciones pacíficas, y el jefe, contuso, no encontrando solución al problema más fácil les parecía arremeter contra todos, contra el enemigo y contra los que se le pasaban traidoramente –exclamó avergonzado, llorando como un becerro: –Me has partido... Esto *no sirve*...

> No puede haber batalla... Si todos éramos españoles, no nos podíamos pegar... También te aseguro que cuando yo te pille y no esté delante nadie y no tengas bandera...
> –¡Vaya una gracia que harás! Tienes una fuerza que pareces un buey –contestó altivamente Lancín disparando su revólver al aire, mientras los dos ejércitos fraternizaban. Y Riquito se arrepentía ya de su amenaza poco generosa.
> Las mamás de los combatientes nunca supieron de la que habían escapado.

Sinesio Delgado, siempre mostró su interés por la literatura para niños, por tanto, una parte considerable de sus obras de teatro, de poesía y de la publicada en la prensa la dedicó a la niñez. Colaboró con «En vela», un poema de amor y desengaño en el que Delgado utilizó la redondilla para ir desarrollando la historia en la que el beso de un niño resultaba ser terapéutico: «–¡Ea! No me da la gana, / ¿sabes? ¡No paso por eso! / ¡Como me robes *su* beso, / te tiro por la ventana!

En el apartado de artículos, de nuevo una perspectiva no literaria, la del Dr. A Pulido «Ternuras»– Historias de la medicina vividas por Pulido con niños en la que narraba un episodio con Castelar y mostraba su interés por los estudios sobre la psicología del niño.

Jacinto Octavio Picón con el cuento «Cosas de ángeles» describía a los ángeles y sus funciones. Servían de ayudantes de los Reyes Magos. Sin embargo, sorprendía el final.

> –¿Oyes? ¿Qué ruido es ese?
> El ángel contestó:
> –Me lo figuro. Es que lloran y patean
> los chicos que se han quedado sin juguetes.
> San Pedro repuso:
> –Pero con todo lo que llevasteis, ¿ha habido descontentos? ¡Mal habéis hecho el reparto! A unos habréis dado mucho y a otros nada.
> –¡Claro está!–exclamó el ángel.
> –¡Pues no lo entiendo.
> Entonces el ángel dio esta explicación:
> –Nosotros hemos puesto los juguetes, según su clase y valor, en los balcones y ventanas de los palacios y casas donde hemos visto colocados zapatitos, botitas, y hasta alpargatas: pero donde no había nada, pasábamos de largo. Si Dios no dio a los padres de esos niños ni aun para comprarles zapatos, ¿cómo habíamos de atrevernos a dejar el regalo?

En la línea del diálogo mencionado más arriba entre el abuelo y el padre (de Pérez Escrich), en la página 5 Vital Aza –dramaturgo, humorista, poeta– escribió «Los nietos» con el tono jocoso que caracterizó su obra. Trataba de las travesuras de los nietos y de la felicidad que sentía al estar con ellos: «¡Que

para morir en calma, /cuando me llame a su lado / me encuentre yo rodeado / de mis nietos de mi alma».

«Fernanflor», pseudónimo de Isidoro Fernández Flores narraba en el cuento «La oruga» el episodio en el que la niña –*La Calandria*– quedaba huérfana –uno de los motivos de la literatura de la época–. Sería el maestro de escuela de Carrizosa, quien la había visto intentando alcanzar una oruga, el que la cobijaría. Al despertar, junto a ella encontraría una mariposa. Mediante la metáfora de la oruga, el autor planteaba el despertar a una nueva vida de la niña y reflejaba el paso del tiempo.

Felipe Pérez y González colaboró con unos monólogos infantiles alrededor de la «Víspera de Reyes», en los que alternaba la tristeza de una noche de Reyes en la que fallecía un hermano con el humor de los otros dos monólogos.

En la página seis, Rafael Salillas publicó «Candelitas. Historia de un niño delincuente». Salillas trasladó al texto sus estudios sobre la influencia que el medio tenía en la delincuencia –niño *Candelitas*– teniendo en cuenta que el delincuente era sujeto y objeto de su investigación –su lenguaje, su psicología y su contexto.

Manuel Reina se sumó con un fragmento del Canto I, cuarta parte, «Rayo de sol (fragmento de un poema inédito)» recogido en el libro publicado en 1897 con el título *Rayo de sol: poemas y otras composiciones*.

Cerró la parte dedicada a los niños, el artículo «La enseñanza materna», de José Zahonero, colaborador de más de una treintena de cabeceras, entre ellas, en publicaciones para niños a quienes dedicó algunos de sus cuentos. En su artículo defendía, partiendo de Froebel y de las *lecciones de cosas* de Sheddon, el uso del cancionero popular infantil al que denominaba «cancionero popular educativo» para el aprendizaje gradual del niño y para su conocimiento del mundo.

> Dulcísima vida de libertad, de amor y de paz; germen de progreso, cancioncillas de una pueblo que había comprendido el valor libre, gozoso, de la enseñanza, revelado, entre otros modos, por el profundo sentido de la obra de Lope de Vega, *La dama loba*... La enseñanza no resulta si no nos llega al corazón.

La gran cantidad de publicaciones periódicas dirigidas a un lector adulto durante el siglo XIX –que había comenzado a incorporar a finales del siglo secciones y suplementos infantiles–, se correspondió con la considerable nómina de prensa y revistas para niños. Estas circunstancias reflejaban la importancia que la literatura para niños iba tomando en una época que, además de ver al niño como lector en formación, lo vislumbraba como potencial consumidor.

El suplemento del número 6.302 de *El Liberal* significó un tramo más en la literatura para niños (García, 1992; Chivelet, 2009) por la importancia

de las firmas, de sus textos –inéditos en algunos casos–, por la variedad de géneros y, sobre todo, por el reconocimiento de un receptor específico que se debía tener en cuenta al seleccionar los textos. El suplemento se planteó para un doble destinatario: el lector adulto y el lector infantil. El lector adulto podría estar informado de las líneas de investigación que se desarrollaban sobre el niño desde el punto de vista psicológico, pedagógico y se convertía en mediador; el lector infantil accedía a cuentos y poemas elegidos para él, que podían ser leídos también con los adultos y por los adultos. La literatura infantil española seguía su andadura.

Bibliografía citada

ARANGO, M.ª Purificación, «La prensa infantil del siglo XIX. Origen de los tebeos actuales» *Educación y biblioteca*, 1 (1989), p.14.

BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*, Madrid, CSIC, 1992.

BRAVO VILLASANTE, Carmen, *Historia de la literatura infantil española*, Madrid, Escuela Española, 1985.

CASTRO ALONSO, Carlos A., *Didáctica de la literatura*, Madrid, Anaya, 1969.

CHECA GODOY, Antonio, *Historia de la prensa pedagógica en España*, Sevilla, Universidad. Servicio de Publicaciones, 2002.

CHIVELET, Mercedes, *La prensa infantil en España. Desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, Madrid, SM, 2009.

FRANCO, Marie, «Para que lean los niños: Segunda República y promoción de la literatura infantil», en Desvois, J.M. (coord.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean F. Botrel*, Burdeos, Universidad, 2005, pp. 251-272.

GARCÍA PADRINO, Jaime, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992.

GARCÍA PADRINO, Jaime, *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.

GUTIÉRREZ DÍAZ-BERNARDO, Esteban: «Introducción a Benito Pérez Galdós», *13 cuentos*, Madrid, Edaf, 2001.

LLORENS GARCÍA, Ramón F., «Magda Donato (Carmen Eva Nelken)», en Cerrillo, P.C.& Miaja, T. (coords.), *La literatura infantil y juvenil española en el exilio mexicano*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis-UCLM, 2013, pp. 134-150.

MENDOZA FILLOLA, Antonio, «El lector ingenuo y el lector competente: pautas para la reflexión sobre la competencia lectora», *Puertas a la lectura*, núms. 9-10 (1996), Badajoz, Universidad de Extremadura, pp. 120-127.

PETRINI, Enzo, *Estudio crítico de la literatura juvenil*, Madrid, Rialp, 1981.

SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios, «El caballero del azor, de Juan Valera, modelo válido de literatura juvenil decimonónica», *Elvira*: Revista de Estudios Filológicos, núm. 7 (2003), Granada, Universidad de Granada, pp. 29-37. <URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwh310>; [consulta: 12 junio 2014].

SMITH, Alan E., *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Barcelona, Anthropos, 1992.

VOCES ERGUETA, Francisco J. *La obra en verso y en prosa de Manuel del Palacio*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, octubre de 2002; <URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4f1n7> [consulta: 12 junio 2014].

Fecha de recepción: 30/09/2014
Fecha de aceptación: 19/10/2014

EL *HERALDO DE PARÍS* (1900-1904): POESÍA NECESARIA

CHRISTIAN MANSO
christian.manso@univ-pau.fr
Université de PAU

Resumen

Fundado y dirigido por Luis Bonafoux, el *Heraldo de París* fue un periódico regeneracionista por excelencia y no fundamentalmente literario a priori. Concedió sin embargo un espacio a la poesía en su proyecto editorial. Es el objeto de esta aproximación en este estudio monográfico.

Palabra clave: Expresión poética finisecular de combate. Regeneracionismo. Rosario de Acuña, Vicente Medina, Manuel Paso.

Abstract

Founded and edited by Luis Bonafoux, the *Heraldo de París* was more a regenerationist newspaper than a literary one. It dedicated, however, some space for poetry in its editorial line. In this respect, the approach in this monograph is perfectly relevant.

Keywords: Turn of Century Poetry of Resistance. Regenerationism. Rosario de Acuña, Vicente Medina, Manuel Paso

Tras la publicación parisiense del semanario *La Campaña* que desde la capital francesa trata esencialmente de España, con la protectora barrera pirenaica de por medio (Manso, 1998a:169), el desterrado Luis Bonafoux se lanza a otra aventura periodística creando el 20 de octubre de 1900 un novedoso rotativo titulado *Heraldo de París*. Impreso en un formato habitual en la época (39 centímetros de largo por 27 de ancho), consta de 4 páginas, estando las 3 primeras integradas por 5 columnas dedicadas a las colaboraciones de

Anales, 26, 2014, pp. 275-286
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.12

los periodistas, y la última destinada a los anuncios publicitarios (Pommade Royer, Vino Nourry, Jabón «Forest City», hasta billetes despachados a bajo precio por la Estación de Saint-Lazare para el trayecto París-Londres). Si al principio su difusión observa el ritmo semanal de publicación anunciado (hasta el 20 de mayo de 1901), se va a volver caótica a partir del 1ero de junio de ese año, y también a todo lo largo del año de 1902 cuyo último número está fechado en 24 de noviembre. Escaseará substancialmente en 1903 con tan sólo 2 números (3 y 22 de diciembre), asimismo en 1904 en que aparecen 8 números. Se concluirá definitivamente el *Heraldo de París* el 27 de mayo de 1904 arrojando un balance de 69 números. De buenas a primeras no se ha de considerar como un vector literario: sigue con la tendencia general de su predecesor parisino, a saber un órgano de prensa de combate que con su mismo título, *La Campaña*, se había puesto resueltamente al frente de la misma causa que la que defendía el propio Emile Zola. Ni que decir tiene que, en consideración al anarquizante pontífice de las Letras francesas, la literatura se había de descartar, ni mucho menos. Se había de concebir como una formidable potencialidad creativa al servicio de «la verdad sola, *toda* la verdad» (Manso, 1998a: 169). No es ocioso recordar al respecto que en aquel entonces España vivía el trauma persistente de la catástrofe de 1898 que algunos jóvenes intelectuales intentaban yugular vehementemente con un radicalismo progamático de renovación, requiriendo insistemente este último la mediación de la misma literatura. Así que el título de esta nueva publicación, *Heraldo de París*, no es nada anodino en esa contextualización tan particular a nivel binacional: deja traslucir, indudablemente, la imagen popular de la fama pintada en forma de doncella que además de volar por los aires –y sobrevolar las fronteras geográficas– va embocando la trompeta para difundir relevantes sucesos, nuevas primordiales y por supuesto la misma verdad. Y esto desde París, o sea desde el faro del mismo humanismo, donde, como indica un recorte sacado de la prensa francesa: «notre vaillant confrère Luis Bonafoux qui, dans le *Heraldo de Paris*, dont il est le directeur, raconte en France ce qu'il est défendu de dire en Espagne» (Express de Paris, 1900).

Para hacerse una idea exacta de la esencia del *Heraldo de París*, nada más pertinente acercarse a la personalidad del que no sólo lo dirigió sino que lo fundó. Destinado, ante todo, a un público que reside en España, y dirigido por un redactor-jefe que tuvo que huir de este país y refugiarse en Francia por no sufrir las represalias de buena parte de la sociedad tradicionalista y levítica de finales del siglo XIX, este periódico es el reflejo de una conciencia política impregnada de un característico espíritu epocal que sustenta la crítica satírica, tal y como lo puso particularmente en evidencia Martínez Ruiz en *La crítica*

literaria en España, discurso que pronunció en el Ateneo Literario de Valencia el 4 de febrero de 1893 (Martínez Ruiz, 1893). Dos artículos al respecto vienen de perlas, que son indicios preciosos. El primero está firmado de Zeda que aprovecha la ocasión de la salida de un nuevo libro de Bonafoux, *París al día*, para esbozar un retrato ideológico-moral del escritor-periodista: «Porque Bonafoux es un romántico, cuyo corazón se indigna contra todas las iniquidades y brutales egoísmos, aceptados y hasta ensalzados por el elemento mangoneador de nuestros días. Todos los caídos le inspiran piedad, los desgraciados lástima, todos los miserables delicada ternura (…) El humorismo de Bonafoux me recuerda el de Larra: sus chistes rebosan siempre amargura. Piensa, y así lo dice, que «suprimir lo amargo es…suprimir el fondo de la vida». A veces su lenguaje es de una extrema crudeza. No faltan espíritus timoratos, esclavos del eufemismo que censuran a Bonafoux por sus libertades de palabra» (Zeda, 1900). Esta confluencia de demofilia y de humorismo –negro– son rasgos que remiten a un tardorromanticismo vigente, por supuesto, en el afán regeneracionista proclamado por todos aquéllos que pretenden, en los albores del siglo XX, imprimirle a España un derrotero desembarazado de hinchazones, monsergas y verborreas. La voz de Bonafoux en esta obra consagrada al «monstruoso concierto o desconcierto de 300000 voces humanas» (Zeda, 1900), de la capital francesa no puede ser más adecuada con esa ansia de ajustarse a rajatabla a la realidad circundante: «Bonafoux recoge todos estos ecos de la vida parisiense y los transmite a sus numerosos lectores, sin falseamientos retóricos y con una sinceridad que traspasa algunas veces los límites de los convencionalismos literarios vigentes en la España actual, pero que revelan siempre intención honrada y alta idealidad» (Zeda, 1900). Que esta escritura propenda a veces a un realismo, y hasta a un naturalismo, no es nada extraño habida cuenta de la herencia zoliana del escritor-periodista. Lo que no obsta para que se manifieste a las claras un subjetivismo plenamente asumido que abre, por ende, la vía al modernismo. El segundo lo firma Blasco Ibáñez que, a su vez, saca partido de la circunstancia para perfilar tanto física como espiritualmente al escritor-periodista: «Los crímenes, las locuras y los desenfrenados placeres de París, las ridiculeces de la burguesía francesa; los dramáticos incidentes de la cuestión Dreyfus, todo aparece artísticamente desordenado en este libro, como una conversación pintoresca e ingeniosa sostenida entre Bonafoux y el público» (Blasco Ibáñez, 1900). El punto de vista de Blasco Ibáñez que complementa con más concisión el de Zeda, es de mucho interés por cuanto pone de realce más nítidamente el papel transnacional del escritor-periodista en su combate universal por los derechos humanos, la justicia social y en contra de todas las formas de discriminación. Con lo que

se justifica plenamente que abogue por esta nueva modalidad de literatura de suma eficacia anteriormente aludida y corroborada por Blasco Ibáñez: «El público adora a los escritores que dicen lo que sienten, y bajo una aparente frivolidad, son más probos y rectos que los hombres serios» (Blasco Ibáñez, 1900). Tras este primer acercamiento a la línea del periódico que se le brinda al lector, otro indicio complementario se le facilita un artículo informativo sin firma insertado en la página 2 del número del 22 de diciembre de 1900. Titulado *En la Sorbona*, da constancia de una conferencia que dió en esta famosa universidad el miércoles pasado el mismo secretario de la redacción del *Heraldo de París*, don Francisco Villanueva, acerca de la *Situación de España después de la pérdida de sus colonias*. En efecto, el argumento de esta disertación que viene resumido en este texto aclara meridianamente lo que conviene llamar la razón de ser del periódico: «Puso de manifiesto (el conferenciante) la desorganización política y la inmoralidad que reina en aquella nación. Villanueva no hizo una conferencia original. Fue un *confeccionador* hábil pues para dar idea del estado actual de España, leyó el soneto de Rosario de Acuña, «España a fines de siglo», algunos párrafos del ilustre Pi y Margall sobre la cultura española, algo de Costa acerca del porvenir de España y recortes de aquella crónica en que nuestro director hablaba de la propiedad y de la religión y de la familia y del «robo en rosca». Todo combinado de tal manera que hizo explosión horrorizando al auditorio cuando habló de Montjuich, diciendo que no es un castillo maldito, sino una institución vergonzosa y repugnante, que trata de resucitar los horrores inquisitoriales y que amenaza destruir las ideas más elementales de la civilización en España. Fue muy aplaudido» (S/f, 1900a). Con las referencias a Pi y Margall de quien se publica el reciente discurso en las Cortes en contra del restablecimiento de la ley del 2 de septiembre de 1896 destinada a perseguir a los anarquistas (S/f, 1900b), a Costa que con motivo de la celebración del Congreso Ibero-Americano hace un balance amargo y crítico de la agónica España (Costa, 1900), a Bonafoux para quien «el clero tiene toda la culpa de la actual situación de España» (Bonafoux, 1900), es posible inferir poco a poco de este artículo el denominador común que reúne a los colaboradores de esta publicación. A ellos se suman otras personalidades ya conocidas en el amplio abanico de los regeneracionistas, entre los cuales reina ostensiblemente una variopinta acracia: Tárrida (Tárrida del Mármol, 1900), Rodrigo Soriano (Soriano, 1900), R. Mella (Mella, 1900), Manuel Bueno (Bueno, 1900), Eusebio Blasco (Blasco, 1900), W. Tcherkessof (Tcherkessoff, 1900), Roberto Castrovido (Castrovido, 1900), Aramis (Bonafoux, 1900 a), R. Burguete (Burguete, 1901), Fray Candil (Fray Candil, Bobadilla, 1900), etc. Sin embargo el objeto de este estudio que pretende ceñirse al

ideario que paulatinamente emerge de toda esta textura, esta tesitura, ideológica, no va a tantear el estado de esta cuestión en el campo de la muy arraigada y acostumbrada prosa, ya que, como se advirtió, a este fin se le ofrece al lector una vía bastante original. Con efecto, antes de mencionar a los tribunos consagrados de la causa que abraza, el artículo anunció prioritariamente un texto poético, el soneto de Rosario de Acuña, *España a fines de siglo*. Precedido de un retrato de medio cuerpo miniaturizado de la poeta y de un homenaje a la «primera española contemporánea, la primera por la inteligencia, y lo que vale más, por el corazón; por el odio que su corazón profesa a todo lo injusto y por el amor que tiene a todo lo noble. Una mujer así es una excepción en todas partes. Es un acontecimiento en España» (S/F, 1900 c), este poema apareció el 8 de diciembre de 1900. De ahí que dentro de ese amplio territorio de militancia marcadamente subversiva se abra un espacio nuevo, poético, que el *Heraldo de París* pone particularmente de relieve, espacio que además va a cultivar, asociando este género a su combate, como si la poesía se hubiera de considerar como un a modo de quintaesencia del mismo. El soneto de Rosario de Acuña, si «está bien para los que aguardan», según Lope de Vega (Vega Carpio, 1948: 17), no puede ser más tajante por lo que lleva implícito. Es un cuadro despiadado, tétrico, de la España de finales/ principios del siglo XX, cuyo poder expresivo radica ante todo en la misma forma poética elegida que implica condensación y síntesis, las cuales en este caso vienen expresadas por formulaciones lapidarias y apodícticas. Empieza por una visión cáustica del pueblo español en general aprehendido en lo que más lo caracteriza según la poeta, a saber su fiesta nacional: «Muchas plazas de toros donde chilla/ muchedumbre de brutos sanguinarios» (Acuña, 1900). Ya aparecen con estos dos primeros versos lo que va a sustentar su argumento: el estancamiento de una sociedad de mentalidad primitiva ajena a la marcha del progreso civilizador, al desarrollo de sus facultades intelectuales, morales y físicas: «juventud de maricas, o sectarios;/ infancia que en sus pedreas se acribilla» (Acuña, 1900). De cara a tan alarmante y desastrosa situación, unos impávidos oligarcas, dignos herederos de la colonización árabe y depredadores de los bienes nacionales, un prepotente enjambre de mequetrefes aferrados a unas inveteradas costumbres gobernadas por la desidia, la inercia y la impericia –como son los funcionarios de estado y los políticos–, y por fin una plaga de religiosos que en su mayoría gozan de pésima reputación, mostrándose unos y otros insaciables afanosos al lucro. El resultado, en tales condiciones, no puede ser más desolador y devastador: un clima deletéreo de depravación moral que a la par que instiga al desenfreno y al vicio es una lacra para cualquier intento de incremento del país: «Taifa que vive bien de lo que pilla; los que manda lejión (sic)

de rutininarios, turba de jesuitas y falsarios/ que envuelta en oro deslumbrante brilla./ La envidia en trono; el ocio a sus anchuras:/ tribus de prostitutas y de ratas;/ hambre, ignorancia, piojos, salvajismo;» (Acuña, 1900). La conclusión es sin apelación: entre la cúspide del Estado y su base existe una relación especular. Es ineludible. Pero antes de terminar siente la necesidad la poeta de insistir otra vez en lo que perjudica profundamente a España: una considerable población constituida por fuerzas muertas. Con lo que su vaticinio no puede ser más categórico:«Fango en las cumbres; cieno en las honduras:/ muchos frailes, mendigos y beatas…/ ¡Así camina España hacia el abismo!» (Acuña, 1900). ¿No se podría contemplar en la perspectiva lopesca un radical y poderoso antídoto perfectamente capacitado para extirpar de cuajo toda esta lacra orgánica y moral? Un poco antes de publicar este soneto, Rosario de Acuña había insertado otro dedicado *Al siglo XIX* que se presentaba en la misma vena, la misma tonalidad poética de amargura y desdén. La primera nota, la que resume sintéticamente el juicio que emite la poeta sobre el siglo extinto, se la dicta una conciencia profundamente revuelta por el mayúsculo menosprecio que ostentó este último respecto del pueblo en general: «¡Huye, siglo, a esconderte en las edades/ que contarán el salvajismo humano!» (Acuña, 1900 b). Lo que lo retrotrae a épocas pretéritas sumidas en la barbarie y lo designa como el exponente de la más acérrima negación de la marcha de la humanidad hacia el progreso. Valiéndose de algunas palabras significativas para caracterizar el sello distintivo de este siglo, señala su relevante y escandalosa contradicción: «en ciencia, industria y artes soberano,/ también fuiste gigante en crueldades» (Acuña, 1900 b). Conque, por más chocante que fuese, los avances tan descollantes de tal período no se compaginaron con el mejoramiento del pueblo; todo lo contrario. Es como si toda esta radiante y encumbrada civilización científica, industrial y artística se hubiera vuelto en contra de éste último; como si esta relación no se hubiera podido concebir sin la acción combinada de estos dos aspectos irreductibles y contrarios. Tras este balance pernicioso y abyecto por haber sido el auge de este siglo proporcional a su deshumanidad, Rosario de Acuña repasa, siempre con la mayor economía de medios expresivos, lo que fue este siglo que inauguró una nueva era con el advenimiento del Nuevo Régimen sellado por las Cortes de Cádiz y la Constitución de 1812. Detrás de sus palabras se trasluce el mayor adelanto que redundeó en beneficio de la nación española: la soberanía nacional con lo que llevaba aparejado en materia de libertades y de derechos individuales, o sea lo que más cuenta a sus ojos. El paso decisivo dado hacia la emancipación del pueblo es, sin duda alguna, lo que más valoriza la poeta. Evolución destacadísima que no se pudiera imaginar sin el principio fundador de la Carta Magna:

la racionalizacón de la organización de la sociedad que de una vez para todas parecía erradicar aberraciones seculares. Desgraciadamente el fin de este siglo se señaló por su involución; resultó un sueño abortado del que surgió un engendro malévolo que a imagen de la hidra tuvo varias cabezas como el anacrónico caciquismo, la desvergonzada oligarquía, las violentas represiones en Andalucía, Asturias, País Vasco, las sangrientas guerras coloniales, cuya víctima fue siempre la misma, a saber el pueblo: «Nacido entre radiosas libertades,/ de la razón te apellidaste hermano,/ y al fin mueres en lecho de tirano,/ hydrópico (sic) de vicios y maldades» (Acuña, 1900b). El fin del poema vuelve al principio, como un ritornelo mediante el apóstrofe anáforico, cuya exclamación imprecatoria, da cuenta de la abominación que lleva albergada la poeta, en relación con el agrio desengaño que suscitó en ella este siglo; cifra, al fin y al cabo, en el pandemónium de los más absurdos atropellos. Para concluir vuelve incansablemente a lo que considera como la característica de este siglo: su tremenda contradicción. Ahora la enfoca en otro campo que remite a su objeto de mayor preocupación: mejorar la suerte del pueblo. Lo que, con ese radical cambio de principios de siglo, se anunciaba como la toma en cuenta de la dimensión humana primordial en su opinión, que probablemente se refiere a a la tercera palabra constitutiva del lema de la revolución francesa, «libertad, igualdad, fraternidad», se ve violentamente pisoteado. Vuelve la alusión al más masivo y odioso atentado perpetrado contra la vida del pueblo y consecuentemente a lo que desató un clima social de explosiva tirantez: «si una brisa de amor meció tu nido/ la sangre humana orló tu vestidura,/ y te dejas al hombre sumergido/ en el fangal del odio y la amargura» (Acuña, 1900b). La importancia concedida a Rosario de Acuña es innegable: no podía faltar en este concierto combativo de principios de siglo la voz de la poeta para denunciar con sus medios tan vibrantes la cruenta mofa que desde la cumbre del poder se hace de la inmensa mayoría, la negación de solidaridad, la falta de altruismo que les fueron consubstanciales a los timoneles de España. Estos dos únicos poemas publicados por el *Heraldo de París* testifican, por tanto, su voluntad de asociar estrechamente la poesía a su lucha cotidiana por la dignificación de los de abajo. Es lo que viene explícito en el largo artículo que publica el escritor argentino Alberto Ghiraldo el 7 de julio de 1902, titulado *El ideal del arte*, en el que en particular hace hincapié en el papel que desempeña la poesía: «¡Que han de hacernos llorar dolores convencionales y añejos cuando a la vista, tan cerca de nuestros ojos, tenemos tanto dolor fresco, que simboliza pena social, floreciendo en flores rojas y prolíficas! ¡Oh, poetas, hermanos míos! lanzad las cuadrigas de vuestras estrofas en pos del dolor actual, que es el de todos, ese dolor que irrumpe a gritos de las estepas

de Rusia, de los muros de Montjuich, de las guillotinas de Francia, de las horcas de Chicago! (…) Advertid que tenéis frente a vosotros, para estudiar de cerca ejemplares de héroes como Kropotkine cuya odisea a través de la Europa, propagando el principio de un ideal jigante (sic), encierra más poesía que todas las luchas egoístas empeñadas por czares y emperadores, caciques y presidentes de repúblicas. Escribid (…) la epopeya de la idea nueva, llevada victoriosa a través de todas las sombras proyectadas por las bayonetas, sables, fusiles y patíbulos erguidos como murallas de errores ante la verdad» (Ghiraldo, 1902). Al lado de Rosario de Acuña se encuentran bastantes poetas que, manifiestamente, profesan este mismo ideal revolucionario, entre los cuales destaca la personalidad del murciano Vicente Medina. De éste aparecen nada menos que 24 poemas a todo lo largo de los 69 números que cuenta la publicación, llevando 5 de ellos la mención especial de «Para el *Heraldo de París*». Ya en la *Página literaria* de *La Campaña* del 12 de marzo de 1898 Martínez Ruiz había llamado la atención de sus lectores sobre Vicente Medina con un artículo, *Un poeta*, dedicado a su poemario, *Aires murcianos*, de reciente aparición (Manso, 1998b). A su vez, el 15 de agosto de 1902, Luis Bonafoux le dedica una *Crónica*, *La Malvaseda*, en la que aprovecha la ocasión de la salida del libro de poemas del murciano, *La canción de la vida*, para acercarse a su personalidad, a su genio, a su compromiso. Para Bonafoux la profunda tristeza de sus versos, que emana de una rara sinceridad, hace de Medina un poeta honrado, digno del mayor respeto. Su *Canción* que ofrenda a los suyos y que hace eco a su más íntima existencia, la contempla Bonafoux simbolizada por una lágrima: «Su vitriolo es la lágrima que se hincha por sí sola, que se desborda del corazón y que, desbordada mansamente, va rociando el recuerdo de las madres (…), las acacias, los amores y las penas de su alma, y la senda hermosa sobre toda ponderación, *su* senda que se la han borrado» (Bonafoux, 1902). Por el irrepetible idilio huertano que antaño le procuró al poeta, esta senda –por idéntica que pueda parecer al presente– está ya desprovista de ese tan entrañable tropismo amoroso, con lo cual se convierte, por consiguiente, en un objeto de mortificación. Por descontado que este prístino objeto de amor íntimamente ligado a la tierra, a la huerta murciana, encierra todo un universo polisémico sugerido al albedrío del lector. Este tono tan lastimero e identitario es, para Bonafoux, lo que forma ontológicamente el estro del poeta, que hasta perdura en sus textos más virulentos: «Medina no se despinta (…). Hasta cuando canta, en sus *Sectarias*, en *Alma del pueblo*, los grandes ideales de la Humanidad, que, según el gran escritor argentino Alberto Ghiraldo, deben ser único tema del poeta contemporáneo, y fustiga las injusticias sociales, Medina los canta entre sollozos y las fustiga con hojas de malvaseda

que… «es sufrida, en todo tiempo/ me da su olor» (Bonafoux, 1902). Con su *Crónica*, y siempre con esta voluntad de dar fe a su propósito, Bonafoux tiene a bien publicar un largo extracto de *En la Senda* (Medina, 1902). Al examinar los textos de Vicente Medina exclusivamente reservados al periódico, el lector puede sacar en claro los componentes de lo que conviene denominar la ideología del poeta. En *Sectarias*, o sea un conjunto de diferentes estrofas en las que predominan los sextetos de formas plurimétricas tan de moda en el modernismo, pone de realce el poeta la abrumadora y estridente desigualdad social sufrida por los obreros cuya existencia parece condenada a un sempiterno vía crucis: «Los obreros marchan,/ de un burgués en entierro lujoso/ llevando la caja./ Los obreros marchan,/ ¡del burgués, hasta muerto, pacientes/ sufriendo la carga!» (Medina, 1901). *¡Son los sinceros!*, a base de 4 cuartetos de endecasílabos de rima asonantada, es de concebir como una urgente llamada a la moral pública y personal que lanza el poeta de cara al fariseísmo y a la vanagloria triunfantes, haciéndose el defensor de los desinteresados, de los altruistas que, a pesar de la corruptela, del quebranto ético, no dudan en actuar rectamente: «Dejadles paso, que son sencillos,/ que son humildes, que son ingenuos…/son los que tienen la valentía/ de sus acciones…¡son los sinceros!» (Medina, 1901a). ¡*Id vagos!* que aparece poco después, formado por una silva asonantada –de factura tan modernista también–, vapulea a los empingorotados, haraganes, acomodados y noctívagos que viven holgadamente a costa del trabajo de la clase obrera, intimándoles a concienciarse cuanto antes de la situación y de la condición a que se ven reducidas las masas por su propio descaro, su frivolidad y a ser posible a enderezar su conducta: «los de raza distinta y poseedores/ únicos del honor y la nobleza, / canallas perfumados/ de dorada ralea:/ madrugad con el sol, id donde explotan/ con saña vil a las humanas bestias…/ id a los campos, id a los talleres,/ a los lóbregos antros de la tierra./ ¡Id, vagos! que confío/ en que habéis de sentir, cual yo, la afrenta» (Medina, 1901b). *La más honrosa banda*, otra silva asonantada compuesta de heptasílabos y de endecasílabos, se fija en el oficio que ejerce el mozo de cuerda, oficio comparado al de un militar por semejarse a un combate cotidiano, a una lucha encarnizada por su propia supervivencia, sin embargo con una diferencia de importancia: «A pesar de que lleva una campaña/ de servicio bestial de años más años,/ no ha podido ascender, ni su retiro/ pedir para el descanso» (Medina, 1901c). Ese «octogenario», ese mozo exhausto, por muy indignante que sea, no tiene más remedio que seguir imperturbablemente en el tajo y sin rezongar. Este operario tan cumplidor despierta, por supuesto, la admiración del poeta a la par que merece toda su consideración: «y el respeto más grande de la vida/ he sentido por él al contemplarlo/ ¡con la gastada

cuerda sobre el pecho/ como orgullosa banda de soldado!» (Medina, 1901c). Este ser de humilde extracción que tiene a honra oficiar tan dignamente, puede transparentar para el poeta una potencialidad de militancia y de pugna en el tenso contexto social contemporáneo. *El Dios es la fuerza,* otra silva asonantada formada de heptasílabos y endecasílabos, es un grito de hondo hastío del «hombre bueno, crédulo, honrado», explotado desde la noche de los tiempos por los «expoliadores de la tierra», a quien asalta la duda respecto de la misma existencia de Dios: «¿Pero en dónde está Dios! ese Dios justo/ que redime el dolor y lo compensa?/ ¿Acaso Dios existe?/» (Medina, 1901d). Sin la menor señal de ese redentor y soportando todas las humillaciones perpetradas por los de arriba, le cae en mientes la respuesta que más lógica le parece: «Sacudido a un impulso poderoso/ de rebelión suprema, / clarividente tuvo/ de Dios la exacta idea:/ con pavoroso acento/ que estremeció la tierra,/ como lanzando un reto dijo al mundo:/ «¡No hay más Dios de justicia que la fuerza!» (Medina, 1901d).

Se podrían añadir otros muchos textos de la misma coloración poética, como los de Vicente Colorado (Colorado, 1901), Pedro Barrantes (Barrantes,1901), Nicolás Estévanez (Estévanez, 1901), etc., o también de un anónimo poeta «detenido en el Pelayo» de Barcelona (Anónimo, 1901), y todavía del poeta granadino Manuel Paso que fallece a principios de 1901 y al que Bonafoux tributa un homenaje, por integrarlo dentro del batallón de los que comparten sus mismos objetivos, y por tanto, dentro de los que sufrieron para que triunfaran sus ideales humanistas: «También a ti atropellaron mil veces, y siempre impunemente, los poderosos, los fuertes y los malos; y has muerto sin el consuelo de que se te secara el índice de la diestra sobre la pluma de la sátira y la invectiva» (Bonafoux, 1901). Le publica en tres entregas trozos de su poemario *Nieblas* (Paso,1900, 1901a,b), otra composición lírica, *A la Alhambra* (Paso, 1901c), y un soneto, *A Dios* (Paso, 1902) en el que harto de las ignominias del bifronte sojuzgador de su país, la Iglesia y el Gobierno, en tono deprecatorio se dirige el poeta a Dios en los términos siguientes: «¡baja otra vez a ser sacrificado!/ ¡vuelve Señor a redimir el mundo!» (Paso, 1902). Con todos los datos ya enunciados, la dimensión poética de este órgano de prensa no puede ser más obvia. Es una dimensión en la que, desde luego, habría que insistir y que descubre a otras figuras que hasta ahora quedaron algo marginadas. Tanto los prosistas como los poetas participaron en este vasto movimiento de movilización patriótica que se denominó «regeneracionismo». La introducción en el título de este artículo de un anacronismo voluntario con una cita tan mínima como trascendental sacada de Gabriel Celaya

(Celaya, 1960:49), responde, ante todo, a esta preocupación de equiparar los roles y restablecer algún tanto la verdad de los hechos.

Bibliografía

Heraldo de París. Se publica todos los sábados. Redactor-Jefe: Luis Bonafoux. Redacción y Administración: 9 rue Lamartine. Paris.

ACUÑA, Rosario de (1900a), «España a fines de siglo», *Heraldo de París*, 8-12.

— (1900b), «Al siglo XIX», *Ibid*, 4-11.

Anónimo (1901), «Barcelona», *Ibid*, 22-06.

ARAMIS (Bonafoux, Luis) (1900), «París. La colonia española», *Ibid*, 22-12.

BARRANTES, Pedro (1900), «El emperador de España», *Ibid*, 23-03.

BLASCO, Eusebio (1900), «Catalinaria», *Ibid*, 8-12.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1900), «Un libro de Bonafoux», *Ibid*, 27-10.

BONAFOUX, Luis (1900), «Todos curas», *Ibid*, 11-11.

— (1901), «A Manuel Paso en el cementerio», *Ibid*, 26-01.

— (1902), «Crónica. La Malvaseda», *Ibid*, 15-08.

BUENO, Manuel (1900), «Una boda», *Ibid,* 11-11.

BURGUETE, R. (1901), «A.W. Tcherkessoff», *Ibid*, 21-01.

CASTROVIDO, Roberto (1900), «Madrid», *Ibid*, 22-12.

CELAYA, Gabriel (1960), «La poesía es un arma cargada de futuro», en *Poesía Urgente*, Buenos Aires, Editorial Losada. pp.49-50.

COLORADO, Vicente (1901), «Pueblo de mendigos», *Heraldo de París*, 2-02.

COSTA, Joaquín (1900), «El porvenir de España», *Ibid*, 24-11.

ESTÉVANEZ, Nicolás (1901), «El Cid», *Ibid*, 6-04.

Express de Paris (1900), «La intriga se aclara», *Ibid*, 29-12.

FRAY CANDIL (E. Bobadilla) (1901), «Baturrillo. La moral en el arte», *Ibid*, 21-01.

GHIRALDO, Alberto (1902), «El ideal del arte», *Ibid*, 7-07.

MACEIN, Francisco (1900), «Crónica», *Ibid*, 8-12.

MANSO, Christian (1998a), «Sobre el semanario parisiense *La Campaña* de Luis Bonafoux», en *Azorín et la génération de 1898*, Pau, Covedi, pp.169-179.

— (1998b), «Vicente Medina, chantre de la terre murcienne», en *Pays de la langue, Pays de la* poésie , Pau, LRLLR et Editions Covedi, pp.109-114.

MARTÍNEZ RUIZ, José (1893, 1959), «La crítica literaria en España», en Azorín, *Obras Completas*, I, Ed. Ángel Cruz Rueda, Madrid, Aguilar.

MEDINA, Vicente (1902), «En la senda», *Heraldo de París*, 15-08.

— (1900), «Sectarias», *Ibid*, 11-11.

— (1901a), «¡Son los sinceros!», *Ibid*, 6-05.

— (1901b), ¡Id vagos!», *Ibid*, 1-06.

— (1901c), «La más honrosa banda», *Ibid*, 8-07.

— (1901d), «El Dios es la fuerza», *Ibid*, 31-10.

MELLA, Ricardo (1900), «Errico Malatesta», *Ibid,* 27-10.
PASO, Manuel (1900), «Nieblas, I», *Ibid*, 29-12.
— (1901a), «Nieblas, continuación», *Ibid*, 12-01.
— 1901b), «Nieblas, II», *Ibid*, 26-01.
— (1901c), «A la Alhambra», *Ibid*, 2-02.
— (1902), «A Dios», *Ibid*, 25-01.
— S/F(1900a), «En la Sorbona», *Ibid*, 22-12.
— (1900b), «La anarquía y Pi», *Ibid*, 15-12.
— (1900c), sin título, *Ibid*, 8-12.
SORIANO, Rodrigo (1900), «La nariz milagrosa», *Ibid*, 27-10.
TÁRRIDA DEL MÁRMOL, Fernando (1900), «Chamberlain», *Ibid*, 20-10.
Tcherkessoff, W. (1900), «La obra de Proudhon, (I)», *Ibid*, 15-12.
VEGA CARPIO, Lope de (1948), *Arte nuevo de hacer comedias* , Buenos Aires, Colección Austral, 842, pp.11-19.
ZEDA (F. Fernández Villegas) (1900), «París al día», *Heraldo de París*, 20-10.

Fecha de recepción: 31/03/2014
Fecha de aceptación: 02/09/2014

EL NUEVO MERCURIO (1907) EN EL EJE ESPAÑA/FRANCIA/AMÉRICA

MARGARITA MERBILHAÁ
margaritamerbilhaa@yahoo.com
IdIHCS CONICET/UNLP

Resumen

Este trabajo se propone estudiar distintos aspectos tanto materiales como discursivos del programa editorial de *El Nuevo Mercurio*, la revista editada entre enero y diciembre de 1907 en Barcelona, y dirigida desde París por el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo. Intentará analizar las filiaciones trazadas por la publicación respecto de sus antecesoras, como también los vínculos que entabló con sus contemporáneas españolas. Con el propósito de indagar no sólo las ideas estéticas sostenidas en esta publicación sino también su relación con el contexto de debates en el que intervino, me detendré en los discursos inaugurales de la revista, y en otros modos en que desplegó una estrategia de autopromoción comercial mediante su enunciación directa a los lectores. A su vez, cuestiones materiales como su formato, financiación o composición interna me permitirán precisar los rasgos del locus de enunciación que la revista recortó al insertarse en el espacio español/latinoamericano de revistas literarias.

Palabras clave: *El Nuevo Mercurio*, Enrique Gómez Carrillo, modernismo, redes de latinoamericanos en europa, revistas culturales de comienzos del s.xx

Abstract

This article aims to study some material as well as discourse aspects of *El Nuevo Mercurio* publishing program. This review was directed from Paris by the Guatemalan writer Enrique Gómez Carrillo between January and December 1907. I attempt to analyze which filiations it has created in respect of its predecessors and also its links with other contemporary Spanish reviews. In order to inquire into not only the esthetics ideas developed by the review, but its connections with the context of discussions in which it took place, I will focus on its opening discourses, as well as other means of commercial self-promotion strategies through direct enunciation, that were addressed to the readers. Moreover, some material questions like its format, financial ways and

Anales, 26, 2014, pp. 287-308
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.13

internal composition may help to give details about the enunciation locus that was trimed by the review in its attempt to insert itself into the Spanish/Latin-american literary reviews field.

Keywords: El Nuevo Mercurio, Enrique Gómez Carrillo, modernism, latin-american nets in europe, beginnings of xxth century cultural reviews

El siguiente trabajo se propone estudiar distintos aspectos tanto materiales como discursivos del programa editorial de *El Nuevo Mercurio*, la revista editada entre enero y diciembre de 1907 en Barcelona, y dirigida desde París por el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo. Con el propósito de indagar no sólo las ideas estéticas sostenidas en esta publicación sino también su relación con el contexto de debates en el que intervino, prestaré especial atención a los discursos inaugurales de la revista, junto a otros modos en que desplegó su enunciación directa a los lectores. A su vez, cuestiones materiales como su formato, financiación o composición interna me permitirán precisar los rasgos del locus de enunciación que la revista recortó al insertarse en el espacio español/latinoamericano de revistas literarias (ya veremos de qué modo esta imprecisión geográfica es parte constitutiva de su identidad). En efecto, al existir ya revistas destinadas a los circuitos cultos de las principales ciudades de España, y también de Sudamérica, una de las preocupaciones centrales del director de *El Nuevo Mercurio* estuvo dada por su intento de asignarle un lugar específico dentro de las publicaciones ya existentes.

Comenzaré entonces por caracterizar la función del director y el tipo de relaciones de sociabilidad que puede reconstruirse a partir de algunas memorias y correspondencias, teniendo en cuenta los nombres que figuraban en los índices de cada número. Luego analizaré la intervención inicial de la revista dentro del espacio de publicaciones españolas. A partir de esto, intentaré dar cuenta de cómo se configuró una triangulación geográfico/cultural entre España, Francia y la «América española». Me baso aquí en el abordaje propuesto por Daphné de Marneffe (2007, págs. 43-46) quien a partir los trabajos de Prochasson (1993), define este tipo de artefacto cultural a partir de su doble dimensión de proyecto editorial periódico, es decir, en tanto «lugar» de edición; y, a su vez, en su dimensión «humana» colectiva, que la autora define en términos de «ámbito» de intercambios, materializado en la revista. A esta concepción de la revista como *lugar* («lieu») y ámbito («milieu»), Marneffe propone un tercer nivel de análisis, más allá del objeto revista, que está dado por la *red* o espacio contemporáneo de revistas en el que una publicación intenta insertarse. En otras palabras, se trata de identificar los vínculos entre

ellas, a veces polémicos pero otras veces de solidaridad –tal como sucede en el caso de los campos literarios en formación–.[1]

Siguiendo este enfoque, me detendré en algunos rasgos del proyecto editorial que surgen del examen de su realidad textual, discursiva. Esto me llevará a considerar el proyecto editorial de *El Nuevo Mercurio* en relación con las condiciones de producción y circulación de las publicaciones periódicas bajo las cuales se desarrolló. También me permitirá establecer algunas líneas comunes de debate entre ésta y otras revistas, como la definición en torno a la literatura hispano/latinoamericana en su especificidad y a la vez como expresión particular de una universalidad de ideas y escritos; o el tratamiento de cuestiones no literarias, dentro de la revista, como es el caso de la participación de las repúblicas centro y sudamericanas en el ámbito de las relaciones internacionales, y sus efectos políticos y culturales.

Inicios del proyecto y filiaciones

Cuando dio lanzamiento a una nueva publicación dedicada a la literatura y otras novedades culturales de España y América Latina, Gómez Carrillo llevaba más de quince años viviendo en Europa y gozaba ya de cierto reconocimiento, alcanzado gracias a sus crónicas periódicas para *La Nación y El Cojo Ilustrado,* y otras publicaciones españolas y francesas (*El imparcial, El liberal*, *Mercure de France,* entre otras).[2] La idea de publicar una revista destinada al

1. La autora considera que «es posible aplicar el término *red* a la modalidad lábil de este espacio [de revistas contemporáneas] al que hemos definido (en contraste con la noción de *campo*), como espacio sin demarcación (sino abierto y en constante reconfiguración), sin especificidad (híbrido, sin especialización), regido por una lógica de solidaridad (que federa a una colectividad) y en una relación problemática con la temporalidad (que requiere ser comprendida en la diacronía). (…) Siguiendo a Gisèle Sapiro, se la puede concebir como «semi-institucionalizada» en la medida en que las revistas resultan «más o menos efímeras» y poseen «contornos relativamente difusos» (al carecer de demarcación y de especificidad). Como hemos visto, esta *red* constituye una realidad compleja y en permanente reconfiguración» (Marneffe 2007, pág. 45).
2. Sobre el reconocimiento de Gómez Carrillo en España y Francia, véase el reciente trabajo de Jiménez Aguirre (2010, págs. 35-41). Además de su prolífica actividad como cronista literario y de viajes en diarios latinoamericanos, españoles y franceses y revistas como *Mercure de France* y, en España, *Madrid Cómico, Vida Nueva, La Vida galante, La Vida literaria*, *Electra*, *Nuestro Tiempo* o *La Lectura* (Cf. Celma Valero 1991), tal reconocimiento se explica por su trabajo para Garnier y por la frecuente edición de recopilaciones de crónicas. A esto se suman prácticas de sociabilidad más informales como su frecuentación de los cenáculos de *La Plume,* y de los cafés y restaurantes parisinos y también madrileños y el envío continuo por correspondencia de sus libros, a muchos pares. El periodista sevillano Rafael Cansinos Assens, quien dejó testimonio de ese reconocimiento: «A partir de 1900, todas las modas literarias de París fueron conocidas

ámbito español y latinoamericano provino de la Casa Editorial Sopena de Barcelona, con la que el director firmó un contrato de un año para editar un número mensual.[3] Se editó en formato in-octavo, con tipografía Art Nouveau (moderna y parisina), buena calidad de papel, y el señalamiento de París como lugar de enunciación –y no de edición, pues se imprimía en Barcelona– que aparecía junto a la fecha, ya en el lomo del volumen. Esto último revela una voluntad de situar la revista ubicuamente, acaso como un modo de distinguirla. En efecto, esto permitía ubicarla en la «meca» literaria, aunque apareciera en castellano y se editara en España. Por lo demás, si el título connotaba, tal como veremos, su afrancesamiento, no dejaba de evocar el espacio latinoamericano puesto que, al menos entre los lectores letrados latinoamericanos, su nombre se acercaba mucho al de una de las publicaciones inaugurales del modernismo hispanomericano, *El Mercurio de América*.

Asimismo, la iniciativa comercial de los hermanos Sopena coincidía con otras estrategias de las casas editoriales francesas que, hacia la misma época, procuraron asociar la actividad de edición de libros con la publicación de revistas culturales, sobre todo de carácter general y destinadas a un público culto.[4] Esto explica que la única publicidad de la revista fueran los anuncios sobre las próximas salidas de libros o colecciones de la Casa Editorial financiadora de la edición. La promesa de un número fijo de páginas, compiladas en base al criterio de la originalidad, evidencia además el carácter antológico que buscaba imprimirse al proyecto, tanto como su grado de especialidad (las artes, la literatura, el pensamiento, podría decirse).

Es probable que no sólo el renombre de Gómez Carrillo como cronista estrella en la prensa diaria de habla española y en la parisina a la vez, su intensa producción y su no menos activa vida social, hicieran de él la persona ideal

en España a través de las crónicas de Gómez Carrillo. La introducción de galicismos, palabras exóticas, el desdén por la Academia, se debían en gran parte a su influencia» (en Jiménez Aguirre 2010, pág. 40).

3. En el diario que llevaba la escritora peruana Aurora Cáceres, la primera esposa de Gómez Carrillo, durante el año que vivió con él (entre 1906 y 1907), encontramos algunas menciones a este proyecto, que confirman cierto carácter comercial de la empresa. En la entrada del 12 de octubre de 1906, escribe Aurora Cáceres: «Le entusiasma la idea de publicar un nuevo periódico, que tratará de los intereses de las Repúblicas de la América española. Ojalá le resulte algo práctico porque generalmente es tan iluso que da su trabajo y el prestigio de su nombre por las promesas que le hacen, y las utilidades las aprovechan otros» (Cáceres 2008, pág.158). El diario de la escritora también da cuenta de la intensa actividad intelectual y social de su esposo, a quien ayuda con la corrección de las galeras o la recepción de artículos cuando el tiempo lo apremia.
4. Mollier (2002, pág. 43-44) analiza la centralidad de las revistas en la estrategia de los editores franceses más relevantes de fines del siglo XIX, que buscaban menos una rentabilidad de la empresa en sí que de captación de un lectorado para sus libros.

para dirigir la nueva publicación. Un dato no menor es que su principal medio de subsistencia lo constituía la actividad intelectual, que sin embargo no le alcanzaba para solventar sus gastos, de allí que completara sus ingresos con un cargo diplomático en representación de Guatemala en Alemania, situación común a los latinoamericanos que circulaban por Europa a comienzos del siglo XX.[5] Es la necesidad económica, tal como se desprende del diario de quien era por entonces su esposa, la escritora peruana Aurora Cáceres, la que lo llevó a aceptar el contrato ofrecido por Sopena.[6] Ya veremos, en este sentido, que la promoción comercial de la revista resulta muy visible, empezando por el anuncio del precio impreso en la tapa («4 *REALES*»), de manera muy legible. Este aparecía resaltado en negrita, con la moneda en versalita y subrayado doble, y ubicado exactamente debajo del sumario, en la última línea, en el ángulo inferior derecho.

Con respecto a la dimensión social de la revista, ni en el diario de Aurora Cáceres, ni en las cartas que ella copió allí, ni en los epistolarios de Rubén Darío (1940; 1999), Manuel Ugarte (1999) o Unamuno[7] se hace mención de

5. Cf. Molloy (1972); Merbilhaá (2013).
6. En el diario que publicó por primera vez en 1929, a dos años de la muerte del escritor, y veinte después de su separación, Aurora Cáceres transcribe también algunas cartas de su por entonces esposo. Así nos enteramos de los intentos de Gómez Carrillo por conseguir, a través de ella, un cargo de Encargado de negocios en Alemania para representar al Perú, para conseguir luego un Consulado de ese país, en caso de necesidad; conocemos su trabajo diario de corrección de galeras para los editores de sus libros, o de las pruebas del primer número de *El Nuevo Mercurio*, y también de sus apremios económicos: «Así quedan pagados tus 400 francos y no te deberé sino 30 por el cambio –le dice en otra carta de noviembre de 1906–. ¿Te he dicho que estoy en la mayor miseria? No sé cómo voy a hacer con mi Canciller aquí, y el hotel, y el coche y el diablo. En fin, más tarde se verá…» (Cáceres 2008, pág. 198). Encontramos así un valioso testimonio sobre los aspectos materiales de la vida de un escritor latinoamericano a comienzos de siglo en Europa: en medio de la decisión de separarse, en marzo de 1907, Gómez Carrillo le ofrece «lo necesario para que vivas –dice– en Lima con tu madre o en Roma con tu padre, y mientras mis ocupaciones consulares me den con qué hacerlo. Ahora, el día que se trate de vivir sólo de mi pluma, como tú ya sabes lo duro que eso es, tendremos que separar nuestra existencia» (Cáceres 2008, pág. 222).
7. Una carta sin fecha de Gómez Carrillo a Unamuno, conservada en la Casa Museo del rector de la Universidad de Salamanca (cf. Bibliografía), ofrece una prueba del carácter individual del emprendimiento, y confirma además, la solicitud de colaborar gratuitamente con un artículo para la revista. Vale la pena transcribir la carta completa, pues contiene valiosos datos acerca de las formas concretas del trabajo intelectual y en particular, sus aspectos económicos:

   «Mi querido maestro. Como yo también soy un apasionado bajo mi capa ligera, me he decidido a publicar una revista mensual, cuyo título le indicará a V. la índole: *El Nuevo Mercurio*. Por ahora apenas hay dinero para pagar al impresor, pero espero que dentro de seis meses las Américas, en donde según dicen mi nombre se cotiza caro, me darán con qué pagar también a los escritores, y entonces tendré el gusto de pedir a V. para cada

alguna modalidad de organización grupal de la revista. Sólo se nombran el contrato con los Sopena (en las primeras), las invitaciones a colaborar en ella, la recepción de artículos o de sus pruebas para corregir, y el anuncio de la salida de un nuevo número. Al parecer, Gómez Carrillo centralizaba todas las tareas editoriales y de compaginación, y sólo se apoyaba en su esposa, que colaboraba con las correcciones, envíos y recepción de correspondencia. Como veremos, esta centralidad del director también se verifica en otros aspectos editoriales de la revista.

Si se examina el índice del primer número, resulta evidente que, durante la preparación de la revista, Gómez Carrillo había recurrido a su propio capital social, conseguido durante sus estancias en Madrid y en su residencia en París, y lo había reinvertido pidiendo colaboraciones para la revista a los amigos escritores o conocidos (sin ofrecerles paga alguna): además de Unamuno, en ese primer volumen hicieron su aporte de artículos, poemas o ficciones Rubén Darío, Jean Moréas (a quien el director conocía de los dîners de *La Plume*, y con quien cenaba cada tanto –Cáceres, 2005), Max Nordau, cronistas franceses más o menos famosos como los hermanos Paul y Victor Margueritte, o Pierre Louys, y sus amigos españoles Andrés González Blanco y Gregorio Martínez Sierra. A esto se sumaron los recursos literarios del propio Gómez Carrillo, en éste y en casi todos los números siguientes, con la publicación de varias crónicas y adelantos de sus últimos libros.[8]

---

número un artículo sobre las novedades literarias españolas. Mi *rêve* sería que V. hiciera ahí una sección fija: *Letras españolas*. Pero de esto hablaremos cuando sea tiempo. Entre tanto lo que le ofrezco a V. es la revista para que V. diga en ella lo que quiera, como quiera. Y lo que le pido, para que me la mande a vuelta de correo, es algún artículo suyo antiguo y poco conocido, para poder darlo como inédito. Con que V. le ponga cuatro líneas de encabezamiento hablando del *Nuevo Mercurio*, bastará para que lo tomen como cosa nueva. Los pobres tenemos que saber el *arte de arreglar los restos*. ¿Ha visto V. la colaboración que he contratado para El Imparcial? Hasta a Tolstoy les he conseguido. Ojalá me mande V. algo relativo a letras americanas en general, algo halagador, como todo lo que V., cuando se trata de América en general. Ya sabe V. que le quiere y admira su amigo, Gómez Carrillo. 1, Square Alboni».

8. Aparte de las notas de presentación y cierre de la revista, aparecieron colaboraciones de Gómez Carrillo que retomaban los temas que se encontraba escribiendo, como el de sus viajes a Japón, por un lado, en los números 1 y 4, anticipos de *El alma japonesa* y *Terres lointaines*, el primero reeditado y el segundo publicado en 1907 y, por el otro, África del Norte (n.º 9). Además, en el número 5, aparece la reproducción de su artículo sobre su propia revista, para la Sección «Lettres espagnoles» del *Mercure de France*, que comentaré más adelante. Otros artículos fueron escritos especialmente para la publicación: «Los progresos artísticos de Buenos Aires (n.º 2) o «Crónica de primavera» (n.º 7). Estas autorreferencias se completan con la reproducción de artículos críticos sobre sus obras, publicados previamente en revistas parisinas (de Émile Faguet y Catulle Mendès en los números 3 y 7).

La existencia de un contrato quizá explique el cuidado puesto en la preparación de cada número, y su grado de programación. Ya en la tapa se prometían «120 páginas de texto inédito», lo que da cuenta además, de la planificación de cada volumen. Así, por ejemplo, en una carta del director a su esposa, éste le indica que un artículo de Mitty, llegado mientras se encontraba fuera de París cumpliendo con sus obligaciones de diplomático en Alemania, era para la revista y no para *El Imparcial*.[9] A su vez, por el diario de Aurora Cáceres, también sabemos que él había pedido a Darío una respuesta para su encuesta sobre el modernismo, antes mismo de que apareciera el primer número, puesto que la respuesta negativa del nicaragüense le llega en una carta de enero de 1907. Otros rasgos de la revista indican el cuidado en su preparación, incluso antes de que saliera por primera vez. Esta rigurosidad, o el carácter no diletante que se buscaba otorgar a la revista hicieron que, por ejemplo, los próximos colaboradores fueran anunciados en las notas a pie de página, o que se incluyera después del título de la mayoría de los artículos, una nota con la leyenda: «(Para EL NUEVO MERCURIO)». En el mismo sentido, la revista prometía que «Pierre Jan nos dará para cada número un artículo sobre los asuntos palpitantes de arte» (*El Nuevo Mercurio*, 1, pág. 24), o nuevas colaboraciones de un mismo autor.

Otro aspecto que evidencia el esmero de la revista por ofrecer un producto serio, reside en la formalidad de la nota de «Advertencia» referida a la recepción de los manuscritos, que figuraba en la contraportada del primer número:

> Siguiendo el ejemplo del *Mercure de France*, *El Nuevo Mercurio* establece un Consejo de Redacción al cual se someterán los originales que se reciban y que no hayan sido pedidos especialmente por el director. Esta junta, compuesta de tres personas cuyos nombres quedarán secretos, aceptará los trabajos que le gusten y destruirá los que crea deber rechazar…» (*El Nuevo Mercurio*, 1 y ss.)

Resulta significativo que la «Advertencia» sobre la política de evaluación de los artículos fuera la única mención de un equipo editorial. En efecto, en la tapa y la contraportada, el único nombre que figuraba era el de su director,

9. A fines de noviembre de 1906, Aurora Cáceres escribe en su diario que su esposo ha tenido que viajar a Alemania (donde tiene el cargo de Ministro de Guatemala) y ella ha quedado a cargo de su correspondencia que «[la] tiene muy ocupada: tengo que revisar los paquetes de diarios y de revistas que llegan de todas partes, leer sus cartas por si contienen algo urgente, para comunicárselo y, además, corregir las pruebas que llegan de la imprenta» (Cáceres 2008, pág. 191). También transcribe sus cartas en el diario, con muchas instrucciones para reemplazarlo en sus tareas intelectuales: «El artículo de Mitty es para Nuevo Mercurio, no para El Imparcial. Guarda todo; todo lo que sean artículos» (págs. 198-200).

omitiéndose el de cualquier otro integrante. Esto prueba la casi exclusiva intervención del director, a la que me he referido más arriba. Por lo demás, la práctica de selección de manuscritos parece no haberse concretado si se tiene en cuenta que en ninguno de los números se menciona la inclusión de un artículo publicado luego de este proceso de selección. En cambio, la nota aclaratoria, citada más arriba, encabezaba la mayoría de los artículos, después del título. De modo que parece más bien haber predominado el encargo del director. Más aún, tal «Advertencia» sobre la política editorial se contradecía en otro anuncio, esta vez, en las contratapas de los números siguientes al primero, que rezaba:

> EL NUEVO MERCURIO. REVISTA MENSUAL DE LITERATURA, ARTES, ESTUDIOS SOCIALES, ETC.
> Todos los trabajos que publica son escritos expresamente para la revista, salvo las excepciones que se indican en el texto mismo. (*El Nuevo Mercurio*, 2 y ss.)

Un último aspecto que también es revelador de la planificación y el cuidado puestos en la oferta editorial, está dado por la regularidad de los sumarios, de uno a otro número. Impresos en la tapa, cada uno de ellos estaba compuesto por el índice de autores, el título de cada artículo con la página correspondiente y, en la última línea, una misma sección titulada «Variedades y revista de revistas y periódicos» con la letra «X» en el lugar del autor: se trataba de una miscelánea de noticias, sueltos transcriptos de otros periódicos (*La Nación*, *Studio*, *La Revue*, *New York Journal*), reseñas de críticas sobre obras teatrales, arte o literatura, o novedades editoriales.[10]

Esta sección fue ocupando cada vez más páginas a medida que salían nuevos números y por supuesto, Gómez Carrillo era quien estaba a cargo de su composición. Así se entiende que la sección fuera presentada especialmente, en el número 1:

> En esta sección [Variedades y revista de revistas y periódicos], que será una de las más interesantes como documento universal, daremos cada mes un reflejo de la producción intelectual y del movimiento de las ideas en el mundo entero» (*El Nuevo Mercurio*, 1).

En esta sección, también se concreta la autopromoción (comercial) de la revista a través de la reproducción completa de artículos referidos a ella, aparecidos

10. Por ejemplo, una breve nota titulada «Notas yanquis de Gorki», sobre la salida de un libro del escritor ruso sobre los Estados Unidos, en el número 8 (págs. 947-949). En la página siguiente, otra nota lleva el enigmático título de «La belleza argentina» que comienza así: «El *Jornal* del Brasil publica lo siguiente: 'La Argentina no es un hermoso país…» (n.º 8, pág. 950).

en otras publicaciones como el *Mercure de France, La Época* y *La Nación*. Precisamente, dicha autopromoción se continuaba en «Variedades…», que concentraba la interpelación a los lectores. Algunas veces se trataba de mínimas intervenciones interpuestas en medio de un artículo, mientras que en otras, la estrategia de autopromoción era explícita, o remitía al propio director. Quien asumía la enunciación era un «nosotros», pero el plural parece más bien una formalidad si lo confrontamos tanto con las cartas transcriptas por Aurora Cáceres en su diario, como con los epistolarios antes mencionados, en los que resulta claro que la organización de la revista dependía de su director. Lo cierto es que la revista explicitaba a menudo su punto de enunciación, y se dirigía a los lectores como pares. Esta interpelación directa, además de responder a una retórica de autopromoción de los artículos y colaboradores, hizo posible que la revista estuviera continuamente referida, como si se buscara exhibir a los lectores las marcas mismas del proceso de elaboración del material que se les ofrecía (lo que indirectamente remitía, otra vez, a su director).

De este modo, la noticia sobre la visita del historiador Gugliermo Ferrero a Argentina, por ejemplo, se informaba sin ningún desarrollo sobre el evento en sí; pero significativamente, era la ocasión para introducir una voz en primera persona cuya identidad no se explicitaba, como si fuera natural inferir el sujeto de dicha enunciación: «Permitid que recuerde hoy una conversación que tuve con él [Ferrero] hace poco en Milán. La reproduzco tal cual está en mi libro de memorias…» (*El Nuevo Mercurio*, 9, pág. 1070). Esta modalidad de intervención también se advierte en el hecho de que, a lo largo de cada número, los materiales seleccionados se presentaban con las marcas de la práctica de compaginación, en una suerte de mediación entre los autores publicados y los lectores. De este modo, Gómez Carrillo intervenía como articulador (implícito y –a veces– explícito) de esas voces, cumpliendo simbólicamente una función de guía de lectura dentro del intrincado mundo de las ideas y las artes, que los jóvenes escritores se representaban como en continuo cambio…

Esta función de guía también está presente en las encuestas. Precisamente, en ellas los diferentes escritores eran convocados por un observador que hacía las preguntas necesarias para el diagnóstico que se les requería. Así, se ofrecía una puesta a punto, un balance de tendencias del presente pero los primeros sentidos seleccionados ya estaban presentes en los temas y preguntas elegidos para la encuesta. Esto explica a su vez la centralidad que tuvo el recurso de las encuestas dentro de las estrategias de interpelación de la revista pues, en apenas doce números, además de la encuesta sobre el modernismo se realizó otra que inquiría a distintos escritores franceses, sobre su conocimiento de España.

De este modo, en la sección sobre las «Variedades y revista de revistas y periódicos» se concretaba el objetivo de registrar las novedades de la producción artística, literaria e intelectual del mundo contemporáneo, en su estado «palpitante», de allí que presentara actualidades artísticas tanto parisinas como latinoamericanas y españolas. En nombre del cosmopolitismo –para decirlo en los términos de la época–, esta perspectiva se ubicaba, así, por encima de las fronteras nacionales. La consecuencia en términos de la circulación de la ideas que vehiculizaba la revista, iba en el sentido de una construcción de universalidad que por, lo que se ve, no respondía sólo a las intenciones de su director sino que de hecho, como efecto de lectura, igualaba en la propia compaginación de la revista, todas las manifestaciones culturales más allá de las fronteras geopolíticas, dentro de lo que se percibía como un orden mundial de las ideas y prácticas artísticas.

A partir del número 5, se incrementó mucho la cantidad de páginas de la sección (de cuatro en el primer número, a dieciocho en el quinto), lo que hace presumir un intento de compensar la dificultad para conseguir contribuciones no remuneradas (recordemos que el objetivo de la publicación, anunciado en la tapa era la publicación de escritos inéditos), con un mayor trabajo de edición del material de la revista, a cargo del director. Su trabajo se verifica, tal como venimos analizando, en las numerosas intervenciones en primera persona que iban hilvanando las noticias de la sección, referidas a la actividad intelectual y editorial que se seleccionaban para volver a ser difundidas y articuladas en el cuerpo de la revista.[11]

Sin embargo, el proyecto no rindió los frutos esperados, situación que culminó en el cierre de la revista, en diciembre de 1907, número en el que se exponen los motivos financieros que determinaron tal decisión. Ya en abril de ese mismo año, apenas cuatro meses después de iniciada la publicación, el balance del emprendimiento no parecía dar un saldo positivo. Así exponía por carta Gómez Carrillo, en medio de su separación de Aurora Cáceres, las razones que le impedían dejarle su domicilio (en el 1 Square Alboni, el mismo que figura como sede de la Revista): «a pesar de mis labores, que se agravan con un artículo por semana para *El Imparcial,* me es imposible, a causa de mi

11. Esta particular intervención de la revista ha sido recientemente señalada por Jiménez Aguirre (2010): «La participación del lector en *El Nuevo Mercurio* fue convocada desde el primer número; a lo largo de los once siguientes el director apeló al público por medio de un sistema novedoso y original de comentarios personales, apostillas y avisos editoriales al final de la mayoría de las colaboraciones. En el ámbito hispanoamericano, debe considerarse a Gómez Carrillo como el fundador de este género de marginalia editorial» (pág. 48).

ruinoso contrato con Sopena, dejar la casa antes del 1.º de febrero de 1908» (Cáceres 2008, pág. 245), es decir al cumplirse un año de la firma del contrato de edición de la revista.

Sin duda, las memorias y correspondencias nos permiten precisar datos y confirman que la presencia de los latinoamericanos en Europa respondió también, y más allá del deseo de París, a necesidades profesionales concretas. Podría decirse, en este sentido que el deseo de París, no era otra cosa que el deseo de trabajar en París para vivir de su pluma. De hecho, el proyecto de la revista se explica en el marco de una necesidad laboral de su director que, más allá de la legitimación de los pares y de desplegar el tópico del desinterés, hacía depender su éxito del consumo de los lectores, tal como leemos en las palabras del cierre de la revista. Así, mientras celebraba la «atención literaria» de que gozó la revista, agregaba:

> Mas, por desgracia, el entusiasmo de los aficionados no basta para hacer vivir una empresa que representa un verdadero capital.
>
> Dios sabe sin embargo que ni el editor ni el director pensaron jamás en ganar dinero con «El Nuevo Mercurio». Lo único que esperaban, disponiendo como disponían de la colaboración enteramente desinteresada de los más eminentes escritores de Europa, era que los lectores produjeran lo necesario para los gastos materiales de la impresión y del correo. Ni esto hemos logrado.
>
> (…) Pero no hemos conseguido el número de suscriptores que para vivir necesitábamos (págs. 1324-1325)

Ahora bien, entre las causas que llevaron al cierre de la publicación, quizá haya que considerar también el carácter individual que tuvo el desarrollo del proyecto, del que he intentado dar cuenta.

***

El primer número de *El Nuevo Mercurio* había salido en enero de 1907. Apenas dos meses después, Enrique Gómez Carrillo presentaba la nueva publicación a los lectores franceses en la sección «Letras españolas» del *Mercure de France*, que él mismo tenía a su cargo. En esta presentación, sin embargo, soslayaba un detalle no menor, pues no mencionaba su propio vínculo –por cierto estrecho– con la revista. Al omitir el nombre del director de la publicación a la que estaba dedicada la ya mencionada sección del *Mercure de France*, el cronista no sólo disimulaba el «autobombo», sino que procuraba evaluar la revista a través de una enunciación distanciada. De ese modo, podía establecer filiaciones que colocaban la revista en un lugar encumbrado dentro de una serie preexistente de manifestaciones culturales novedosas. En efecto, la crónica del *Mercure de France* se iniciaba insertando a la nueva publicación dentro

una supuesta tradición de muchos «mercurios», «de todos los colores», que habían aparecido en «lengua española» (subrayemos: no meramente en América) y que de entrada se habían vinculado con las novedades estéticas de la revista francesa, por influencia de ésta (Gómez Carrillo 1907a, pág. 180).[12] Entre tantos emprendimientos, a los que consideraba «todos efímeros» el cronista destacaba uno que según él merecía ser recordado:

> Sin embargo, hubo uno que entre ellos, por su importancia e influencia, habría merecido una larga vida. Me refiero al *Mercurio de América*, de Buenos Aires, que por imitación del *Mercure de France* fundó un grupo de jóvenes escritores. En la forma, la división de las secciones, los temas y aun las letras de imprenta era idéntico a la revista francesa…
>
> El conjunto era muy interesante. Pero el público de Buenos Aires, que enriquece a los fundadores de semanarios del tipo de la *Risa*, no prestó su apoyo a la pléyade «modernista», y así murió el *Mercurio de América*.
>
> La idea, sin embargo, se mantuvo viva. De un lado a otro del imperio de nuestra lengua, es decir desde San Sebastián hasta México, y de Sevilla a Chile, los jóvenes siguieron creyendo que una revista española, semejante en su naturaleza al *Mercure de France,* era necesaria (Gómez Carrillo 1907a, págs. 180-181).

Así, el cronista establecía un lazo de filiación con la revista porteña dirigida por Eugenio Díaz Romero de 1898 a 1900, y mencionada en este fragmento, al evaluar esa experiencia en términos de un «conjunto interesante». Enseguida destacaba que pese al cese de la publicación, la «idea» se había «mantenido viva». La nueva revista venía entonces a asentarse sobre esa pervivencia. Este gesto se mentaba desde el título de la revista (un «nuevo» *Mercurio*), en términos de otro intento más, una insistencia renovada dentro de una continuidad que su antecesora habría inaugurado.

Ahora bien, si Gómez Carrillo situaba de hecho a la revista en esa tradición modernizadora nacida en América, se cuidaba especialmente de destacar este origen hispanoamericano, y prefería hablar de «los mercurios que han existido siempre en la lengua española», omitiendo de este modo su origen subcontinental. Esta ampliación de fronteras, que iba trazando una triangulación geográfico/cultural entre España, América y Francia, se completaba con el intento del director de la revista, de ubicarla con mucha precisión dentro del espacio de las revistas españolas existentes, para delimitar allí un lugar

12. La traducción de este artículo es mía. Aquí posiblemente Gómez Carrillo se estuviera refiriendo a otras revistas aparecidas también en el continente americano como las mexicanas *Revista Azul* (1894-1896), de Manuel Gutiérrez Nájera y *Revista Moderna* (1898-1903) que dirigía Jesús Valenzuela (García Morales 2010; Jiménez Aguirre 2012, pág. 45).

vacante. La crónica de la sección del *Mercure de France,* a la que me vengo refiriendo, muestra ese gesto de manera elocuente: en ella el cronista destaca la modernidad alcanzada a ambos lados del Atlántico en materia de prensa periódica y semanarios ilustrados (cuyos nombres se encarga de difundir para los lectores franceses), que estaban a la altura «de nuestra época y nuestros progresos», para contraponer ese progreso a la inexistencia de «revistas dignas del siglo XX». Y va aun más allá en sus argumentos, al detenerse en las distintas revistas que en España, ocupaban los circuitos de publicaciones letradas específicas, es decir, distintas de los diarios o semanarios: *La España Moderna* (de José Lázaro), *La lectura* (de Francisco Acébal), *Nuestro Tiempo* (de Salvador Canals), *Ateneo Científico, Literario y Artístico* de Madrid (de Mariano Miguel de Val).

Buen conocedor de las distintas posiciones que cada una ocupaba en el espacio de revistas «cultas», Gómez Carrillo procuró distinguir a la suya respecto de las demás en dos aspectos: en primer lugar, en el orden estético, por considerar que éstas atrasaban «medio siglo» en materia de difusión de los movimientos literarios de una época. Además, afirmaba que había llegado la hora de admitir el «cambio completo [en] los gustos literarios, [luego de] la pesadez del naturalismo» (Gómez Carrillo 1907b, pág. 577). Probablemente se refiriera al hecho de que ni *La España Moderna* ni *La lectura*, sus posibles competidoras, pese a su rol modernizador de los debates de la vida intelectual en España (Serrano 2002, pág. 388), publicaran poesía sino traducciones de novelas (y reseñas de literatura realista y naturalista en el caso de *La Lectura*).[13] Lo interesante es que esta comparación de Gómez Carrillo con las dos primeras revistas pone en evidencia su aspiración de convertir *El Nuevo Mercurio* en un difusor cultural amplio o generalista, no del todo restringido a las capillas literarias, aunque sí más innovador en materia de gusto estético. El segundo aspecto en el que Gómez Carrillo se distancia de las posiciones ocupadas por las demás revistas a las que menciona en su crónica era la, a su juicio, exclusiva atención que éstas atribuían a temas «de erudición o de sociología» (Gómez Carrillo 1907b, pág. 577). Su revista vendría entonces a revertir este defecto o falta, difundiendo las novedades y debates artísticos y literarios más recientes.

Tal recorte preciso de la posición que el director pretendía para su revista se completa, más adelante en la misma crónica francesa de marzo de 1907, con una última distinción respecto de dos publicaciones del pasado, *La Revista de*

13. Ahora bien, como afirma Carlos Serrano (2002, pág. 389), esto no impidió que la política editorial de ambas revistas fuera decisiva respecto de la difusión de la literatura extranjera, como por ejemplo la novela rusa o el teatro escandinavo.

América y de *Helios* (de Juan Ramón Jiménez) con quienes compartía afinidades estéticas. Esta vez, el cronista enfatizaba la «llana imitación» del modelo francés del *Mercure* que las caracterizaba, y defendía la necesidad de superar esa tendencia. De este modo, más allá de las coincidencias estéticas con ambas publicaciones que, por lo demás, habían dejado de existir, la revista pretendía ahora completar el vacío dado por las simples imitaciones del modelo francés, sin dejar de reinvindicarlo. Al mismo tiempo, retomaba en sus páginas uno de los tópicos más transitados del período, el debate entre «viejos» y «jóvenes»; o el rechazo del galicismo mental versus la defensa del cosmopolitismo. Pero sobre todo, dicha superación era presentada como una necesidad colectiva del propio ámbito intelectual español. Cabe observar que aquí Gómez Carrillo omitía una vez más mencionar los espacios culturales de su continente de origen, y optaba en cambio por referirse a un área cultural que aparecía unificada exclusivamente en torno a la lengua común, y concebida por encima de las divisiones geopolíticas. De paso, el escritor evitaba referirse a otro tipo de lazos históricos más discutibles (entre España y América), o incluso al tópico del latinismo, que circulaba más bien en el ámbito francés. Cabe recordar que precisamente, la misma sospecha frente a dicho tópico había sido expresada por Unamuno en su primera colaboración para *El Nuevo Mercurio*:

> Algún día he de decir por extenso todos los recelos que abrigo contra la literatura francesa y cómo bajo esa tan cacareada hermandad latina he sospechado siempre una hegemonía francesa. Y la verdad no hay cosas más opuestas entre sí que el genio español y el italiano de una parte, y el genio, o mejor el ingenio francés (Unamuno 1907, pág. 12).

Ahora bien, en los términos de la misma revista, su filiación intelectual con el mundo cultural francés y al mismo tiempo, la idea de que su aparición constituía una necesidad de los países de habla española, sin distinciones continentales, se advierten en la breve presentación del mismo número 1, «Dos palabras al lector», que lleva la firma de «El Nuevo Mercurio». En esta exposición de propósitos, la revista afirmaba que

> La idea de esta revista no es nuestra. Es de todos los intelectuales serios de España y América. En la charla diaria, cada vez que se trata del *Mercure de France,* nuestros compañeros exclaman:
> –Así debiera existir una revista en castellano.
> Hela aquí. Su programa es muy sencillo y se reduce a lo siguiente: Establecer un lazo fraternal entre los intelectuales de España y los de la América española, que hasta ahora han vivido no sólo desconociéndose, sino hasta desdeñándose. Desdeñándose, sí (*El Nuevo Mercurio* 1, 1907, pág. 3).

Sin lugar a dudas, el declarado vínculo con Francia y la inclusión del artículo de Unamuno contribuían a atraer las miradas sobre la revista. Así, la revista

explotaba este recurso al incluir en su número inaugural una colaboración de Unamuno que le estaba especialmente dedicada, en la que el escritor reeditaba su ataque a lo que allí nombraba como su «manía misogálica». Es más, no resulta casual que el único tono panfletario que aparecía en las palabras inaugurales fuera aquél dirigido contra el profesor de Salamanca, mientras que el manifiesto inicial se cuidaba de expresar cualquier esbozo de polémica contra, por caso, los miembros de la misma generación que el director de la revista.

De este modo, la revista se autopromocionaba actualizando el debate en torno a la ruptura del movimiento modernista con la tradición lírica española y su adhesión a las corrientes renovadoras francesas. Para ello invitaba a su principal cuestionador, Unamuno, al tiempo que tejía solidaridades con otros intelectuales españoles contemporáneos del director. Estos acercamientos pueden verse en la crónica sobre *El Nuevo Mercurio* aparecida en el *Mercure de France* de marzo de 1907, antes mencionada, y reproducida luego en sus mismas páginas, esta vez en traducción castellana, en el número 5. Allí el cronista (y director de la publicación) se refería, no casualmente, a varios directores de revistas españolas, como es el caso de Francisco Acebal, director de *La Lectura*, de quien transcribía un comentario referido a la falta de un *Mercure de France* para el público español:

> Los propios directores de las más importantes publicaciones mensuales comparten esta opinión. El Sr. Acebal, director de La Lectura de Madrid, me dijo un día: «Lo que resulta indispensable es la creación de una revista como el *Mercure de France*. Pero no existen ni los elementos ni el entusiasmo… (*Mercure de France*, 1907, pág. 181)

Recordemos que en esta crónica de presentación de *El Nuevo Mercurio* a los lectores franceses (e hispanomericanos, lectores del *Mercure*), Gómez Carrillo se proponía colmar una supuesta necesidad colectiva de «revista literaria» y a su vez lograba definir el lugar preciso de la recién llegada publicación. Sin insistir en las diferencias respecto de sus pares contemporáneas, no dejaba de delinear para la suya una nueva identidad, marcando, significativamente, ciertas diferencias respecto de su antecesora americana.[14]

14. Este tipo de estrategia de solidaridad o mutua ayuda es precisamente la misma que destacó Marneffe para el caso de las revistas del joven campo literario belga, hacia los años 1920.

Una invención de universalidad

Para precisar el programa de la revista, señalemos sintéticamente los cuatro aspectos en que se desplegaron tales diferenciaciones: la superación de una etapa imitativa de los modelos europeos; una mayor diversidad de las ideas estéticas que circulaban dentro de la revista; la intención de incluir temas de actualidad no estrictamente literarios; por último, su extensión de las temáticas más allá de las fronteras latinoamericanas, hacia España e, incluso, Francia.

La insistencia en superar la imitación de modelos había caracterizado, según el cronista, el vínculo entre las revistas anteriores y el *Mercure de France*. Así, en la crónica de la sección del *Mercure de France*, reproducida como ya he señalado, en el número 5 de la propia publicación, se subrayaba una diferencia respecto del *Mercurio de América,* al argumentar que no debía ahora imitarse el color de la tapa, ni la tipografía, las secciones o algún género, como había hecho esa revista respecto de su modelo francés. En contraste, lo único que *El Nuevo Mercurio* tenía en común con la revista de los simbolistas franceses era señalado en términos de un valor compartido de orden muy general, o *ethos* común dado por su idéntico interés por la novedad y el cosmopolitismo.

Resulta interesante destacar aquí que Gómez Carrillo ofrece una percepción espontánea respecto del *Mercure,* que registra dos rasgos que han sido señalados por la crítica francesa como claves del éxito de esa publicación. En efecto, entre las numerosas revistas simbolistas aparecidas en la década de 1890 en Francia, el *Mercure* fue la única que logró perdurar, lo que fue posible gracias a su reconversión de su carácter de revista/antología, al de revista de difusión de la actualidad cultural. Michel Décaudin (1992) ha mostrado que al crear la sección «Revista del mes» y luego, al volverse quincenal a partir de 1905 y diversificar las secciones según las distintas actividades artísticas y las letras de diferentes países, la revista de Vallette pudo convertirse en una publicación de «amplia información cultural».[15] Esta apuesta por la difusión de las novedades literarias incidió sin duda en la excepcional apertura

15. Michel Décaudin (1992, pág.14). El autor afirma que a partir de 1896, este cambio se vio acompañado por un abandono de la polémica literaria: «Los artículos críticos y eruditos, de información amplia y de actualidad, pasaron a ocupar la mayor parte de los índices» (pág. 14). De este modo, el *Mercure de France* presentaba un panorama sobre la actualidad cultural francesa e internacional y fue percibida por sus contemporáneos como la unión exitosa entre el periódico y el libro antológico, que así «se convirtió en una amplia revista enciclopédica. Vallette salvó su emprendimiento al saber darle una vuelta de página» (1992, pág. 15).

«comparatista» (Jouanny 1992:56) desarrollada en la revista, que la llevó a incorporar otras actualidades literarias ajenas al ámbito francés.[16]

Como ya he señalado, además de hacer propia la difusión cultural, como así también esta apertura cosmopolita a las novedades, *El Nuevo Mercurio* incorporó otra característica del *Mercure de France*[17] al incluir entre sus páginas a una diversidad de voces, susceptibles de interesar a una mayor amplitud de lectores, antes que ceñirse a una doctrina estética o acoger en su seno distintas querellas literarias.

Precisamente, el segundo gesto de diferenciación de la revista respecto de la tradición, surgida en América, de revistas modernizadoras, estuvo dado por su alejamiento de toda intención panfletaria, de sostenimiento de un manifiesto estético único. Ésta respondió, además, a una estrategia de intervención en el mercado de las publicaciones para el «público letrado» (Gómez Carrillo 1907b, pág. 581), que no sólo buscó una cierta diversidad temática, sino también incluir voces contrarias a las ideas estéticas modernistas a las que, sin embargo, adhería, como se desprende de los poemas que eran seleccionados y antologados a lo largo de sus números. Entonces, además del artículo de Unamuno que retomaba sus críticas antirrenovadoras (por antigalicistas), también publicó otros dos de Max Nordau. El primero repetía sus ideas sobre la degeneración de las «razas humanas» y en el segundo, dedicado a «El modernismo en España y América» (n.º 3), el autor impugnaba la falta de originalidad de dicha escuela y la explicaba por la tendencia a la «importación de modelos franceses que ya no están de moda en Francia» (pág. 243). Por otro lado, cuando el periodista argentino Guillermo Paterson, en un artículo publicado en *La Nación* (bajo el seudónimo Pater) y que la revista reproducía en el número 8, celebraba la aparición de *El Nuevo Mercurio*, era por su

16. Robert Jouanny (1992, pág. 58) ha señalado que dicha apertura hacia las producciones literarias europeas no dejó de responder a un insoslayable «egocentrismo» francés. En sus comienzos, entre 1890 y 1895, este interés «cosmopolita» se restringió a Bélgica, Alemania, Escandinavia, Italia y Rusia, y poco a poco se fue abriendo a otras producciones.

17. Resulta muy ilustrativa, al respecto, la mirada contemporánea, en las propias palabras de Alfred Vallette al presentar el primer número del *Mercure de France*, en enero de 1890, en torno a las motivaciones que podían justificar la aparición de una revista: «entre los tres fines que puede plantearse un periódico literario –ya sea ganar dinero, ya agrupar autores en comunión estética, o que conforman una misma escuela y se esmeran en el proselitismo, ya, por último, publicar obras puramente artísticas y concepciones lo suficientemente heterodoxas como para que otras hojas que poseen su clientela no las recojan– hemos elegido éste último…» (citado por Décaudin 1992, pág. 9). Como se ve, la cuestión económica coexistía junto a las preocupaciones de orden ideológico-literario por un lado, y a la búsqueda de medios de difusión de las escrituras aun desconocidas o no consagradas, por el otro.

mirada «americana y española, pero casi universal, respecto de las novedades culturales parisinas», y especialmente por su labor de difusión de la literatura americana en Europa.

En tercer lugar, con respecto a la declarada intención de la revista de no referirse a cuestiones exclusivamente literarias, y de publicar crónicas y artículos de actualidad.[18] *El Nuevo Mercurio* lo exponía ya en las palabras de apertura del número 1:

> Todos los asuntos que interesan a los hombres actuales, por arduos y espinosos que parezcan, serán estudiados en [la revista], pues para nosotros la intelectualidad no es, como lo cree nuestro ilustre colaborador Unamuno, un ejercicio ideológico, sino un eco palpitante del pensamiento humano. (pág. 4)

Puede leerse aquí, además, un uso polémico de los términos «intelectuales» e «intelectualidad». A su vez, recordemos que en el subtítulo que agregaba en su contraportada, la publicación se describía como «Revista mensual de Literatura, Artes, estudios sociales, etc.», propósito que se concretaba desde el primer número, con un artículo de Manuel Ugarte sobre «El porvenir de la América latina», y otro del periodista francés André Ibels sobre «La decadencia del periodismo en Francia». En el orden de la política internacional, haciendo énfasis en la cuestión de la soberanía de las jóvenes repúblicas latinoamericanas, la revista llegó a publicar los discursos de algunos de los delegados ante la conferencia de La Haya (junio a octubre de 1907) (Holguín; Luis María Drago, Pérez Triana) y una crónica de Gómez Carrillo, que defendían el arbitraje como una solución para los conflictos territoriales.

Finalmente, una variación central de la revista dentro de la tradición hispanoamericana construida en torno a las revistas de la modernización cultural, se dio en la acentuación de la universalidad del proyecto –lo que se evidenciaba en la omisión de la referencia geográfica en su mismo título– y en una operación de acercamiento ya no entre los latinoamericanos sino entre los españoles y latinoamericanos. Así, en las palabras de apertura, el principal programa que expresaba la revista consistía en «establecer un lazo fraternal entre los intelectuales de España y de la América española, que hasta ahora han vivido no sólo desconociéndose sino desdeñándose». Ahora bien, de hecho, el acercamiento contenía un tercer eje orientado hacia Francia, lo que hacía posible la formación de un «todo homogéneo en el que los lectores encontrar[í]an no sólo un reflejo perfecto de las letras contemporáneas

18. La revista iba en el mismo sentido que había tomado el propio *Mercure de France* desde 1896-1897, según observó Michel Décaudin (1992, pág. 14). Esto le permitió disputar lectores a la *Revue des Deux Mondes*, lo que también puede pensarse para el caso de *El Nuevo Mercurio* habida cuenta de la circulación de esta revista en Latinoamérica.

sino también un cuadro de las preocupaciones de nuestra época» (El *Nuevo Mercurio*, 1, 1907, pág. 4). Se trataba de una apertura y difusión de lo nuevo, que justificaba de este modo el cosmopolitismo. Recordemos que este tipo de operaciones aparecían, como he señalado más arriba, en la sección «Variedades y revista de revistas y periódicos». Pero tampoco impedían la existencia de voces heterógeneas respecto de la legitimidad indiscutida de los centros europeos. Esto puede verse, por ejemplo, en la nota de Pater en el número 8, seleccionada de *La Nación* de Buenos Aires:

> Hogar común donde todas las firmas se estampan y donde todas las ideas, todas las doctrinas, todas las preocupaciones tienen cabida, suscriptas por americanos, por franceses, por italianos y por alemanes, a pocos pasos se está de definirse y conocerse lo que cada nación ha producido en las artes o en las ciencias. Creo que ése es el mejor expediente para disipar tinieblas y para combatir ignorancias.
>
> (…) *El Nuevo Mercurio,* Señor Carrillo, me está enseñando cosas muy buenas, se lo juro, y es tal la importancia que le asigno, para empezar, aunque más no sea, el intercambio intelectual con varios naciones viejas y jóvenes que, o mucho me engaño, o creo que está destinado a servir de vehículo y puente a infinidad de ideas y a muchas verdades que nadie sospecha… (Pater 1907, pág. 510).

En este mismo artículo de Pater, cuya presencia en la revista ilustra la estrategia autorreferencial a la que me he referido más arriba, se advierte la incorporación de voces heterogéneas respecto de aquello que se escribía en sus propias páginas. En efecto, además de la defensa de la universalidad en la que podían tener igual cabida las producciones culturales de naciones «viejas y jóvenes», el periodista expresaba su sospecha ante la «moda de París», y aquello que los franceses decían sobre su propia cultura, destacando irónicamente el «talento del francés para hacernos tragar gato por liebre» y que «de tal manera se han arreglado para sentar dondequiera su hegemonía, que no les falta los imitadores que a veces los dejan tamañitos en lo de sorprender la fácil credulidad de las gentes» (*El Nuevo Mercurio*, 8, págs. 906-907).

Como efecto de este mecanismo de universalización de los debates, la actualidad, tantas veces mentada, que sostuvo la revista, circulaba en múltiples direcciones: del centro parisino a las periferias, a un lado y otro del Atlántico. Sin duda, este mecanismo de igualación intercultural había sido posible tras el impacto de las propias producciones del modernismo literario, a lo largo de los diez años anteriores.[19] Así, en la sección «Nuestras artes y letras juzgadas

19. Si leemos este gesto en las claves de la emancipación intelectual que conceptualizó Jacques Rancière en *El maestro ignorante*, *El espectador emancipado* o *La noche de los proletarios*, quizá pueda pensarse que se trata, en este caso, de un atisbo de emancipación

por los extranjeros» se publicaban artículos que relevaban la recepción de libros hispanoamericanos publicados en España o Francia.[20] Pero además, se produce una inversión de las interpelaciones, pues desde los mismos centros europeos, la revista convocaba a las voces tanto latinoamericanas como europeas (españoles, franceses, italianos). Aquí, debe señalarse que una de las operaciones claves fue la traducción, a través de la cual se importaba la novedad cultural. Así, además de los artículos críticos aparecidos primero en otras revistas en francés, inglés italiano o portugués, que la revista traducía y publicaba en sus páginas, también traducía ficciones o fragmentos de obras teatrales de Huysmans, Hugo, Moréas, Wilde, Lajeunesse y Paul Margueritte.

En materia de poesía, en cambio, aparecían sólo voces hispanoamericanas y españolas de las últimas generaciones (a excepción, una vez más, de Unamuno y también de Salvador Rueda): José Santos Chocano, Darío, Díaz Romero, Amado Nervo, Díez-Canedo pero también Manuel Machado, Andrés González Blanco, Ramón Pérez de Ayala, entre otros poetas españoles. En estas operaciones antológicas de la revista, cabe destacar, nuevamente, el modo en que la selección respondía también a las relaciones de Gómez Carrillo pues en casi todos los casos, se trataba de poemas solicitados a poetas españoles que frecuentaba en sus estancias madrileñas, o de poetas latinoamericanos con quienes, en su mayoría, había estrechado lazos en París. De este modo también se concretaban los vínculos entre escritores de habla española de una misma generación, que se desarrollaron en el marco del movimiento modernista hispanoamericano. El análisis de *El Nuevo Mercurio* permite así indagar su participación en el progresivo abandono de la tradición antihispánica de las elites latinoamericanas, una línea que se continuará en otras publicaciones posteriores, también editadas en Europa como *La Revista de América* (1912), *La Revue Sud-Américaine* (1914), entre otras.

A partir de este recorrido, quisiera destacar que tanto las filiaciones trazadas por la publicación respecto de sus antecesoras como los vínculos que entabló con sus contemporáneas contribuyeron a estructurar el espacio literario y cultural latinoamericano en formación. En efecto, *El Nuevo Mercurio* participó de la constitución simbólica de lo Latinoamericano como área cultural

intelectual, de un destello de irrupción igualitaria dentro de la lógica de la distribución planetaria, geopolítica, de los saberes y prácticas artísticas.

20. Esta sección no apareció regularmente en todos los números, aunque sí en cinco de ellos: el n.º 1 apareció «Un estudio inglés sobre Queirol» (págs. 95-98); en el n.º 2, «Un estudio inglés sobre Sorolla», págs. 224-228); n.º 3, «Prólogo a *El alma japonesa*, obra de Gómez Carrillo, págs. 310-317); n.º 7, «Un artículo de Catulle Mendès sobre *Terres lointaines* de Gómez Carrillo», págs. 808-811); n.º 8 («Un artículo portugués sobre dos novelas hispanoamericanas», de M. de Oliveira Lima).

específica que fue posible, tal como he intentado mostrar en este trabajo, mediante mecanismos de universalización de los debates, que tuvieron un efecto legitimador respecto de aquellas voces extranjeras que se aventuraban en la selva de la cultura europea y sus espacios de producción literaria e intelectual. Finalmente, el análisis de una práctica intelectual como la de Enrique Gómez Carrillo a través de la dirección de una revista, permite observar los modos en que se fue consolidando el oficio de escritor, proceso que tuvo aristas muy concretas detrás del cultivo de una identidad de artista despreocupado y aturdido por la velocidad de los tiempos modernos.

Bibliografía

Archivo General de la Nación, *El epistolario de Manuel Ugarte*, Buenos Aires, AGN, 1999.

El Nuevo Mercurio, Barcelona, Sopena, 1907.

Mercure de France, París. Año 1907.

CÁCERES, Aurora, *Mi vida junto a Gómez Carrillo,* Guatemala, Tipografía Nacional, 2008 [1929].

CANSINOS ASSENS, Rafel. La novela de un literato.1919.

CELMA VALERO, María Pilar, *Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo. Estudio e índices (1888-1907)*, Madrid, Júcar, 1991.

DÉCAUDIN, Michel, «Le *Mercure de France*: filiations et orientations», *Revue d'Histoire littéraire de la France,* enero-febrero, 1992, págs. 7-16.

DELGADO, Verónica, *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias (1896-1913)*, La Plata, Edulp, 2009.

GARCÍA MORALES, Alfonso, «Últimas batallas sobre el modernismo: la segunda *Revista Azul* de México», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ultimas-batallas-sobre-el-modernismo-la-segunda-revista-azul-de-mexico–0/html/d00816ba-25de-4097-9d42-ada93fc61419_6.html. Consultado el 18/07/2014.

GHIRALDO, Alberto, *El archivo de Rubén Darío*, Santiago de Chile, Ed. Bolívar, 1940.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique. Carta de Gómez Carrillo a Miguel de Unamuno (manuscrita) [1906]. www.gredos.usal.es

GÓMEZ CARRILLO, Enrique, 1907a, «Lettres espagnoles», *Mercure de France*, 1.º de marzo de 1907, págs. 180-183.

[GÓMEZ CARRILLO, Enrique], 1907b, «Un artículo del *Mercure de France* sobre *El Nuevo Mercurio*», *El Nuevo Mercurio,* 5, mayo de 1907, pág. 577.

GONZÁLEZ MARTEL, Juan Manuel, *Enrique Gómez Carrillo, cronista y director de publicaciones periódicas*, Guatemala, Editorial Oscar de León Palacios, 2005.

JIMÉNEZ AGUIRRE, Gustavo Humberto, «Estela intercontinental de El Nuevo Mercurio (1907)», en Regina Crespo (coord.), *Revistas en América Latina*: *proyectos literarios, políticos y culturales*, México, UNAM/Ediciones Eón, 2010.

JOUANNY, Robert, «Les orientations étrangères au *Mercure de France* (1890-1895)». *Revue d'Histoire littéraire de la France,* enero-febrero1992, págs. 56-72.

MERBILHAÁ, Margarita, «Emergencias de la mediación intelectual. *La Revista de América* (París, 1912-1914) y la red de escritores latinoamericanos en Europa a comienzos del siglo XX». Ponencia presentada en el «I Coloquio regional de la SHARP A Cidade das Letras». Universidad Federal Fluminense, Rio de Janeiro, noviembre de 2013.

MOLLIER, Jean-Yves, «La revue dans le système editorial», en Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie y Jean-Yves Mollier (dir.), *La Belle Époque des revues,* Paris, Éd. de l'IMEC, 2002, págs. 43-55.

MOLLOY, Sylvia, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*, Paris, PUF, 1972.

SERRANO, Carlos, «Les revues littéraires dans l'Espagne fin-de-siècle», en Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie y Jean-Yves Mollier (dir.), *La Belle Époque des revues,* Paris, Éd. de l'IMEC, 2002, págs. 385-396.

NOGUEROL, Francisca, «'Soñadores de las mismas quimeras'. Enrique Gómez Carrillo y la revista *Cosmópolis* (1919-1922)», en Carmen de Mora y Alfonso García Morales (eds.), *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)*, Vol. I, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2012, págs. 353-369.

PATER [ROBERTO G. PATERSON], «*El Nuevo Mercurio* en América», *El Nuevo Mercurio* 8, 1907, págs. 905-912.

UNAMUNO, Miguel de, «Poesía y Arte», *El Nuevo Mercurio* 1, enero 1907, págs. 12-15.

ZEGERS, Pedro y Harris, Thomas, *Rubén Darío, epistolario selecto,* Santiago de Chile, Dibam/LOM Ediciones, 1999.

ZULETA, Ignacio, «El Nuevo Mercurio (1907)», *Inter-American Review of Bibliography*, Washington, XXXI, 3, 1981, págs. 385-403.

Fecha de recepción: 20/08/2014
Fecha de aceptación: 01/10/2014

LA REVISTA *LA VIDA LITERARIA* (1899) COMO REFLEJO DE UNA NUEVA ESTÉTICA FINISECULAR

DIANA MUELA BERMEJO
dmuela@unizar.es
Universidad de Zaragoza

Resumen

El trabajo estudia la revista *La Vida Literaria*, publicada en 1899 con un total de treinta y un números, atendiendo a las ideas estéticas que allí se divulgaron, especialmente el Modernismo y la literatura de ensueño y a su carácter importador, juvenil y europeísta. Se analizará su evolución relacionada con el periodo de dirección de Jacinto Benavente y la segunda etapa, sin el dramaturgo madrileño, de carácter menos renovador, y con especial atención a los escritores de relevancia que publicaron en sus números.

Palabras clave: Revista literaria, Modernismo, literatura finisecular, literatura de ensueño, Jacinto Benavente.

Abstract

This work analyzes the magazine *La Vida Literaria*, which published thirty one numbers in 1899. It studies the aesthetic ideas, her importing role and also her position as a support of young writers, both in Spain and foreign countries. The development of *La Vida Literaria* is especially important because of the differences between the numbers managed by Jacinto Benavente and the rest, less reformist and more traditional. It also examines the texts of the most important writers who appeared thourghout her numbers.

Keywords: Literary magazine, Modernism, Fin-de-siècle literature, dream's literature, Jacinto Benavente.

Anales, 26, 2014, pp. 309-326
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.14

La Vida Literaria se publicó por primera vez en Madrid, el 7 de enero de 1899. Surgió como suplemento de *Madrid Cómico*, revista dirigida por Sinesio Delgado primero, Ruiz de Velasco y Clarín después y por el propio Benavente durante cuatro meses en 1898. En los últimos años del siglo XIX, *Madrid Cómico* atravesaba una etapa de transición: Sinesio Delgado la había convertido en un icono satírico de la Restauración y Ruiz de Velasco y Clarín intentaron rejuvenecerla (Versteeg, 2009: 427). Sin embargo, en el último número de la revista (31-XII-1898) se comunicó a los lectores que pasaría a publicarse de forma quincenal y se regalaría a los suscriptores de *La Vida Literaria*, y *Madrid Cómico* terminó desapareciendo dos meses después de que aquella dejara de publicarse (Versteeg, 2009: 434).

La Vida Literaria se creó con la voluntad de dar cabida a la juventud atraída por la renovación del anquilosado panorama de las letras españolas, tanto en sus textos narrativos como en otros de carácter más teatral. Sin embargo, el primer número anunciaba que los autores jóvenes se verían acompañados por otros ya consagrados y, también, por nuevas figuras del horizonte hispanoamericano, muchas de ellas desconocidas por el público español; de ese modo, la revista fue adquiriendo un carácter internacional que abarcaría letras europeas e hispanoamericanas.

El precio por número era de veinte céntimos (excepto el primero, «Almanaque», que costaba cincuenta); la suscripción trimestral en Madrid 2'50 pesetas, semestral 5 pesetas y anual 9 pesetas. En provincias, Portugal y el extranjero, la trimestral costaba 3 pesetas, la semestral 6, la anual para provincias y para Portugal 11 y, por último, 17 pesetas para ultramar y para el extranjero. Con cada número de la revista se regalaba el correspondiente de *Madrid Cómico* y también un suplemento quincenal titulado *El Desnudo en el Arte*: láminas sueltas en papel mate que completarían un álbum con reproducciones de obras de los pintores más afamados, antiguos y modernos.

El administrador propietario fue Bernardo Rodríguez Serra y su primer director Jacinto Benavente, quien mantuvo la dirección de la revista durante sus once primeros números, del 7 de enero al 18 de marzo de 1899. Sin embargo, en una entrevista con Enrique González Fiol, publicada en su libro *Domadores del éxito: confesiones de su vida y de su obra*, Benavente afirmó que él apenas había dirigido dos o tres números de la revista:

> Dirigí *La Vida Literaria* durante la publicación de dos o tres números nada más; cuando Clarín dejó de dirigirla […] Allí pasaba que el director sólo tenía la revista para su fin particular: para colocar en Cataluña y América los libros que editaba. Con objeto de conseguir reclamos para sus publicaciones, admitía originales de gentes que... Con decirle que hasta corredores de libros firmaron en la revista artículos y poesías estupendas... Naturalmente,

> a «Clarín» le molestaba que en un periódico en que él figuraba como director se publicasen aquellas puerilidades. Un día, tanto por decoro como por ataques que le dirigieron desde no sé qué periódico, escribió una posdata en un artículo suyo, diciendo: «Muchos corresponsales y amigos míos me preguntan si apruebo yo todos los originales que aparecen en *La Vida Literaria*. Yo no respondo más que de lo que lleva mi firma» (González Fiol, 1915: 52).

No queda constancia de que Clarín dirigiera en ningún momento *La Vida Literaria*. Probablemente se trate de una confusión con *Madrid Cómico*, donde sí se produjo esa sucesión a partir de septiembre de 1898, cuando Clarín dejó la dirección del periódico. Sin embargo, Benavente añade después en dicha entrevista: «Me cansé en seguida. En *La Vida Literaria* se dieron a conocer, entre otros que no recuerdo ahora, Martínez Sierra, Sancha, Karikato, Ricardo Marín, Santa Ana, Bonilla y Leal da Cámara…» (González Fiol, 1915: 53). Lo cierto es que su nombre consta en la cubierta de las revistas desde el número «Almanaque» hasta el del 18 de marzo, a partir del cual no aparece ningún nombre de director.

La revista publicó, pues, un total de treinta y un números, de los cuales el primero es el más extenso por tratarse de un almanaque (treinta y seis páginas) y los demás constan de dieciocho páginas. En principio, la revista no planificó la salida de números monográficos ordinarios u extraordinarios; sin embargo, con motivo del centenario de Velázquez, se le dedicó el vigésimo segundo número, del 8 de junio de 1899 y se planificó la publicación, de cuya existencia no tengo constancia, de otro dedicado a la ciudad de Granada, ya en el ocaso de la revista.

La Vida Literaria contaba con una nómina de colaboradores fijos. Si bien no publicaban en todos los números, aparecían con frecuencia Gómez Carrillo, Vicente Medina, Martínez Espada, Federico Urales, Lapuya, y otros que enviaban sus textos desde España o desde el extranjero, y cuyas publicaciones respondían a su línea editorial y estética. Al final de los últimos números se hallaba una sección titulada «A vuelta de correo», donde el director respondía de forma irónica y con gran comicidad a los escritos que le iban llegando. El último número, del 10 de agosto de 1899 (donde se dedicaba un apartado especial a la muerte de Emilio Mario) no anunció el cese de la publicación, mantuvo la sección «A vuelta de correo» e incluso anuncia el «Continuará» por entregas de *El arte de elegir mujer* de Paolo Mantegazza. Tan sólo rogó disculpas por el retraso en la publicación del número, debido a problemas con la impresión del retrato de Emilio Mario.

Lo cierto es que la revista llevaba ya bastantes números en los que su calidad y su interés habían decaído debido, fundamentalmente, a dos factores: el cambio en la línea editorial desde el final de la labor de Benavente como

director y el paréntesis literario y teatral que suponían los meses de verano, donde se producía un parón en la vida madrileña. Los colaboradores asiduos, cuyos nombres se enmarcan en el canon de la literatura modernista y noventayochista, habían dejado de publicar y tan sólo Gómez Carrillo y Clarín al final, mantenían sus secciones («Día a día: noticias parisienses» y «Palique»). De los jóvenes escritores, Martínez Sierra colaboraba de vez en cuando, Medina mandaba sus textos murcianos y los demás eran prácticamente todos desconocidos y con una obra de escasa calidad literaria. *La Vida Literaria* se desarrolló pues en dos etapas distintas: una primera a cargo de Don Jacinto, con una clara línea modernista y rejuvenecedora, y una segunda cuyo director se desconoce y que caminó por derroteros menos renovadores y más cercanos al casticismo.

En esta primera etapa, *La Vida Literaria* manifiesta claramente su posición modernista y antirregeneracionista. En el segundo número, del 14 de enero de 1899, se publicó un manifiesto estético donde se planteaba la idea de la muerte del ideal español, que habría causado todos los desastres nacionales, y se abría camino al arte y a la literatura «sin preferencia de nombres ni escuelas; viejos y jóvenes, reaccionarios o liberales, idealistas o positivistas […] Nos divertiremos con los eternos cuentos de la poesía, con el eterno ritmo de la esperanza y del recuerdo, vaivén continuo en el oleaje de la vida» (La Redacción, 1899: 2). El espíritu de *La Vida Literaria* era pues, muy amplio; pretendía abarcar un abanico de nombres y escuelas de distintas generaciones, con el fin último de revelar el placer de la belleza del arte y la literatura. De hecho, agrupó nombres de escritores y periodistas ya consagrados como Clarín pero, sobre todo, dio cabida a los jóvenes: el propio Benavente y sus coetáneos (Valle, Unamuno, Baroja, Manuel Machado, Maeztu, Medina, Gómez Carrillo, Darío) y escritores más jóvenes como Martínez Sierra.

El primer número de la revista incluía ya un poema de Darío, «Canción de carnaval», temática carnavalesca que también estaba presente en otros textos de este mismo número, como «El cornetín enamorado. Cuento de carnaval» de Luis Taboada, periodista consagrado en el panorama del humorismo español. El «Almanaque» contaba también con un relato de D'Annunzio: «Parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes locas», asunto que ya había interesado dos años antes al director, Benavente, en su artículo «Vírgenes locas» publicado en *El Imparcial* el 14 de junio de 1897.

Federico Urales (seudónimo de Joan Montseny) publicó en el segundo número un artículo titulado «Crónica de arte» donde defendía la idea del progreso del arte en esa época de paz, «cosa así como un lujo superfluo que de cuando en cuando se permite el espíritu» (Urales, 1899: 4), y reflexionaba

sobre el concepto de «decadente», que para él dependía directamente del gusto del público, no de la filosofía estética del escritor.

El propio Benavente, con el seudónimo «Arlequín» (Rubio, 1982) comenzó su sección «Notas de arte» en este número, que ya había surgido en *Madrid Cómico* en noviembre de 1898 y que aparecería los números cuarto y sexto de *La Vida Literaria*. Su primer «Notas de arte» se dedicó al *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand, y lo defendió como obra de arte sin encasillarlo en una escuela o movimiento determinados, en la misma línea del manifiesto estético de la revista: «Ni retroceso, ni convencionalismo; es el Arte triunfador, el Arte universal, el Arte eterno; el que va enlazando con destellos de luz los nombres de Esquilo, Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Schiller, sin cuidarse de géneros ni de escuelas» (Arlequín, 1899a: 6-7). Benavente repite la misma idea en el número seis, donde argumenta la inexistencia de géneros buenos o malos, ni de estéticas literarias mejores que otras; para él, son el trabajo de los autores y su genio lo que diferencian una obra de Arte de otra que no lo es (Arlequín, 1899b: 6).

Además de estos textos de carácter más general, en *La Vida Literaria* pueden encontrarse verdaderos manifiestos modernistas. Tal es el caso de «Crónica de teatros: la lógica de los caballos» de Pedro Corominas, quien publicó también en la revista su obra *Las prisiones imaginarias* por entregas. En esta crónica critica, a raíz del estreno de una obra de Sellés –*Los caballos*– los dramas de tesis, en los que el arte está completamente ausente. Habla de «barroquismo» en escenarios y museos y apela a la juventud para rebelarse «contra tan miserable decadencia» (Corominas, 1899: 2). Corominas critica las ideas de Sellés por alejarse por completo de la realidad: a sus personajes sólo los mueve una lógica, una inteligencia limitada al silogismo, no el corazón.

Muy frecuentes son también los textos a favor del modernismo literario y artístico en lo que atañe al culto a la belleza. La renovación de las letras españolas debiera venir, pues, para los escritores coetáneos, de dos vías: la ruptura con el drama neorromántico y melodramático a favor de otro tipo de lenguaje escénico, y la persecución de la belleza en los textos narrativos y poéticos como fin último, no sujeto a la trama argumental (en relación con el Théâtre de l'Art de Paul Fort). Un ejemplo de ello es el artículo de Urbano González Serrano, dedicado a Campoamor, donde concluye al reflexionar sobre su estilo que, como artista, es más revolucionario que otros por prendarse de lo intuitivo, de lo plástico y del lenguaje por imágenes. Pese a todo esto, en el noveno número de la revista González Serrano niega creer en la regeneración de la sociedad y de las letras, porque el hombre es animal de hábitos y resulta

complicado que determinadas ideas arraiguen y se asimilen en la vida nueva (González Serrano, 1899: 2).

Los principios modernistas quedan, sobre todo, desarrollados por Enrique Gómez Carrillo en su sección «Día a día: crónicas parisienses», única sección prácticamente fija (comenzó el 4 de febrero en el quinto número) hasta el cierre de la revista (el último artículo pertenece al vigésimo quinto número, del 29 de junio de 1899). En aquellos años, Gómez Carrillo se encontraba entre París y Madrid, y tenía como residencia fija la capital francesa aunque pasara una temporada en la española, donde entabló contacto con multitud de escritores que vivían en la ciudad o fuera de ella, entre ellos Leopoldo Alas[1]. En el decimoquinto número, del 20 de abril, una fotografía de Company muestra la fiesta de bienvenida con que una treintena de personalidades literarias agasajaron a Gómez Carrillo a su llegada a Madrid, y la crónica que la acompaña deja constancia de los propósitos de avance de la revista que allí surgieron (pero que, según se desarrollaron después los hechos, no llegaron a cobrar demasiada forma). El decimonoveno (18 de mayo) anuncia el retorno del guatemalteco a tierras francesas, marcha que no condicionó su producción periodística en *La Vida Literaria*, pues se mantuvo constante hasta el ocaso de la publicación.

Los «Día a día» de Gómez Carrillo se estructuran siempre de la misma manera: con forma de diario breve, Carrillo anota los hechos más significativos del día (y, sobre todo, de la noche parisina) y las personalidades con las que entabla conversación, algunas frecuentes (como Bonafoux) y otras más esporádicas (como Manuel Machado y otros escritores afamados del momento). Alrededor del barrio de Montmartre, el espíritu bohemio, desenfadado y modernista está presente en todos sus artículos, algunos de los cuales son un alegato a favor de los espectáculos que allí se representaban o de los poetas que en esos días leían sus versos, y otros intentan establecer un puente que una los dos lados de los Pirineos (crónicas sobre la publicación de obras, sobre escritores, sobre actos importantes, etc.).

Ya en su primer texto, Gómez Carrillo ofrece un retrato literario de Alejandro Sawa y reflexiona después sobre este *clown*, al que califica de «cosmopolita y modernista». Da noticia también de la llegada a París de Pedro Emilio Coll, quien afirma ha revelado a los parisienses la calidad de los escritores modernistas hispanoamericanos. Por último, concluye con la narración, desde el punto de vista del espíritu decadente (Gómez Carrillo, 1899a: 10-11), de la

1. De ello queda constancia en sus cartas, recientemente estudiadas por Jesús Rubio Jiménez, en prensa.

experiencia vivida en la taberna de las Cuatro Artes con una morena que se inyectaba morfina. En sus artículos elogia a escritores jóvenes como Benavente y Darío, y contradice la opinión de Clarín sobre este último, al que no terminó de comprender. Recuerda también encuentros con los escritores simbolistas franceses: las embriagueces de Verlaine o las primeras lecturas de poemas de Moréas. Especialmente relevante resulta el «Día a día» publicado en el duodécimo número, del 25 de marzo de 1899, donde escribe sobre la literatura de ensueño con motivo de la reciente muerte del poeta Rodenbach. Define el teatro de este autor como el arte de «crear una atmósfera de ensueños silenciosos e influiría en el alma más que en el cerebro, y en la sensibilidad más que en la reflexión. Cuando uno sueña y calla, existe más profundamente que cuando habla y obra» (Gómez Carrillo, 1899c: 6-7). El asunto no representa nada o casi nada y, sin embargo, admira la obra por la atmósfera de fantasmagoría que crea. Este texto se encuadra dentro de toda una corriente de literatura de ensueño que cobraba fuerza en la época, sobre todo a partir de la recepción del teatro de Maurice Maeterlinck, como se verá más adelante.

Así pues, Gómez Carrillo se sitúa dentro del círculo modernista en el que, a pesar de la distinta naturaleza de sus textos, se encuadraba a Benavente, Valle Inclán u otros poetas, con los que presumía de mantener buena relación. Llegó a contar en otro artículo, de hecho, una anécdota que Valle le relatara a su vuelta de Méjico, donde se vio obligado a vivir en una torre rodeado de palomas que le picoteaban la cama.

Sobre la cuestión de la renovación teatral, cobran especial importancia varios artículos, dirigidos a la defensa del teatro benaventino frente al de otros autores y críticos que le censuraban por la ausencia de acción en sus obras. En el decimocuarto número, que Benavente ya no dirigía, M. P. responde a un escritor que ha afirmado que Benavente no es modernista, porque no lleva melenas ni tiene aspecto desaliñado; no ve modernista a un hombre que prefiere el Teatro Guiñol al teatro y que prefiere las obras francesas a las españolas. M. P. comprueba la falta de interés por parte de Benavente en mantener una pose o estética originales, pero esto no le impide erigirse como uno de los estandartes de la renovación dramatúrgica (lo cual es ciertamente discutible, puesto que el aspecto burgués de Benavente en ningún momento fue descuidado o baladí, sino todo lo contrario: respondía a una imagen de dramaturgo similar a los jóvenes franceses, que en su juventud siempre quiso mantener). Lo que, según M. P., diferencia a Benavente de otros literatos es su afán de alentar a muchos escritores más jóvenes, sin clasificarlos o encasillarlos en una u otra escuela estética (M. P., 1899: 2). Ése es el espíritu de *La Vida Literaria*, tal y como se

pone de manifiesto en este artículo y como queda demostrado por la nómina de autores que en ella participan.

A pesar de que las obras benaventinas fueron en ocasiones cuestionadas por la crítica, algunas crónicas teatrales de *La Vida Literaria* ponen de manifiesto que se alzaron como triunfadoras de sus temporadas, especialmente *La comida de las fieras*, que fue bautizada como «comedia sin comedia» por los críticos pero entusiasmó al público. El sábado 11 de marzo de 1899, Gómez Carrillo dedicó un apartado de su «Día a día» a Benavente, con motivo del último estreno de una comedia de Maurice Donnay en París. Según parece, la obra no tuvo demasiado éxito, lo que no considera extraño porque el espíritu renovador no tiene demasiada fuerza entre el público. Cree que Rostand y Donnay son dos polos opuestos: el primero un retórico afortunado y el segundo un creador. Gómez Carrillo llega a transcribir, y esto resulta fundamental porque es una de las pocas constancias que de ello tenemos en nuestra lengua, las teorías dramáticas de Donnay y añade que Benavente llevaba tiempo haciendo el mismo tipo de teatro, pues consideraba que, en los diálogos, cualquier frase de más de dos líneas resultaba falsa. Agrupa la nómina de dramaturgos nuevos, entre los que cita a Hervieu, Prévost, Lavedan, De Curel, Germain, Jullien o Becque (Goméz Carrillo, 1899b: 5-6).

Sin embargo, al final de la temporada se lamenta en varios artículos de la abundancia de obras francesas repetitivas, siempre de Sardou o de Dumas, y de la ausencia de nuevos dramaturgos como D'Annunzio, a pesar de que considera que es deber de las compañías italianas importarlo a España. De hecho, en la sección «Revistas teatrales» se reseñan en ocasiones los estrenos de D'Annunzio conjuntamente con los de Ferrari, anterior a éste, o Lavedan como estandartes de la renovación de la escena. Sin embargo, la línea general de pensamiento es pesimista en este asunto. Martínez Espada considera, por ejemplo, que el modernismo no podrá triunfar por el gusto del público y de la crítica, que cuestiona la *Teresa* de Clarín, el simbolismo de Galdós, a Shakespeare o a Benavente y aplaude a los melodramas, donde el arte queda postergado (Martínez Espada, 1899: 11-12).

La crítica teatral y la defensa del modernismo en las letras y en las artes se reducen ostensiblemente conforme avanza la publicación de la revista y, especialmente, a partir del número en que Jacinto Benavente deja de dirigirla. Ya en sus últimos números, estos textos permanecen ausentes, probablemente debido a la temporada en que se publicaron, durante los meses veraniegos de cierre teatral y sin apenas espectáculos, salvo variedades u otras obras de menor importancia que no merecían la pena, según los críticos, de ser comentadas.

De especial interés resulta la publicación, en el número cuarto de la revista, del 28 de enero de 1899, del cartel del inicio del Teatro Artístico de Benavente, que había diseñado Santiago Rusiñol y cuya primera obra iba a ser *Interior* de Maurice Maeterlinck. Este cartel establece una conexión directa entre Madrid y Barcelona, entre los círculos modernistas de la capital española, especialmente encarnados en las figuras de Benavente, Valle y los Martínez Sierra y el catalán, el cual, según Eduard Valentí, se encontraba en un callejón sin salida, pues el radicalismo de sus representantes y su separación de la sociedad habían provocado la reacción de sus opositores, que no consiguió fraguar dada la presencia de otros escritores, como Rusiñol, que concebían el modernismo en términos menos conflictivos (Valentí, 1973: 302).

Gómez Carrillo reseñó la publicación de este cartel dos meses después, en el citado artículo del 25 de marzo. En él explica que ha visto el cartel de *Interior* en casa de un vendedor de carteles artísticos y cree que en Madrid no habrá gustado precisamente por su condición de artístico: el público aplaude en *Cyrano*, de manera que la dirección del Teatro Artístico habría conseguido mayores beneficios de taquilla anunciando *Pélleas et Mélisande*. Sin embargo, en su opinión *Interior* es la que más gráficamente ilustra el alma del poeta, poeta del silencio. Transcribe después las siguientes líneas de Maeterlinck sobre sus teorías dramáticas:

> ¿Qué es el verdadero teatro sino la vida casi inmóvil? En general debe suprimirse toda acción hasta la psicológica, que es muy superior a la otra, con objeto de no dejar subsistir sino el interés que despierta la situación del hombre en el universo. No vivimos entre bárbaros y el ser humano no se mueve en medio de pasiones entre pasiones visibles que son las peores. Tenemos tiempo para verle cuando descansa y sueña. No busquemos un instante de su existencia sino toda su existencia. Las leyes venerables son discretas, lentas, silenciosas y no se perciben sino en el crepúsculo y en el recogimiento de las horas tranquilas (Gómez Carrillo, 1899c: 6-7).

Este elogio del teatro de ensueño y de la literatura simbolista se traduce también en *La Vida Literaria* a través de los textos de creación. A pesar de tratarse de una publicación de carácter misceláneo en la naturaleza de sus textos (cómicos, críticos, modernistas, burgueses, etc.), la revista mantiene una línea constante de inclusión de textos de influencia maeterlinckiana, por un lado, y de Rubén Darío por otro. Gregorio Martínez Sierra fue uno de los colaboradores asiduos, pues comenzó a publicar desde el primer número hasta el vigésimo octavo, del 20 de julio de 1899. El primer texto, «La siega», es un poema en decasílabos sobre el tema «juventud, amor, vida y trabajo», en la línea de otro titulado «¿……..?» sobre las ideas del progreso, que juzga dormidas. «Lluvia de notas (sensaciones de la música de Amadeo Vives)» (22/VI/1899)

relaciona la música con los estados del alma y con sinestesias de vista y oído, y se configura como uno de los artículos de carácter modernista más representativos de la revista.

No obstante, el tema más frecuente en los textos de M. Sierra publicados en *La Vida Literaria* es el del alma del poeta, cómo debe traducirse en su poesía y cuál es su labor artística. Tal es el caso de «Introducción a un poema: fragmentos», publicado en el número tercero (21/I/1899):

> ¿Dónde fue? ¿Cuándo fue? ¡Y eso qué importa!
> Para cantar dolores y alegrías,
> ¿interesan ni tiempos ni lugares?
> Espacios infinitos, ¿os define
> ni os mide la radiante y clara estrella
> que recorre fugaz vuestros senderos,
> luciente estela tras de sí dejando? […]
> lo que interesa al alma del poeta,
> el soplo inspirador y misterioso
> que ha de agitar las cuerdas de su lira,
> conmoviendo a su son las fibras todas
> que se sienten esparcidas por el mundo,
> es el eco profundo y sostenido
> de la pasión humana que, saliendo
> del pecho mismo que se agitó potente
> obliga a palpitar de angustia o dicha
> a todos los amantes corazones
> capaces de abrigar aquel latido
> con ternura de hermanos cariñosos […] (Martínez Sierra, 1899a: 7).

Y de «Brindis» (4/III/1899), sobre su esfuerzo como poeta y sobre el aliento que le infunden otros, como J. Ruiz Castillo, a quien va dedicado:

> –a ti que eres artista y que en mí crees-
> para brindarte mi primer batalla…[…]
> Si la amarga derrota me acomete
> Espérame también que iré a tu lado […]
> ¡Prestar fuerzas y alientos a un vencido…!
> ¿Qué mejor galardón para un poeta? (Martínez Sierra, 1899c: 11).

«Almas muertas y almas vivas», de Federico Urales, sigue la línea de «Introducción a un poema»; se trata en este caso de un poema en prosa también sobre el alma del artista: «Ama y espera, artista; si así lo haces las espinas en flores se tornarán, el carbón en diamante, en luz las negruras, en ángeles los hombres. Trabaja y besa: tu obra es inmortal. Repara cómo te acaricia el céfiro» (Urales, 1899b: 4).

El decadentismo está presente en los textos de Alberto Ghiraldo, escritor argentino de ideario anarquista nacido en 1875 y fallecido en 1946. Publicó

un buen número de artículos en *La Vida Literaria* desde el quinto número (4/II/1899), todos ellos con el tema de la muerte, en la línea maeterlinckiana. «De la Noche» (4/II/1899) es un ejemplo: se trata de cinco coplas en versos dodecasílabos sobre el misterio como sentimiento implacable y cercano a la muerte: «¡Oh, tú siempre flotando en las cosas, / inmenso, implacable, doliente *Misterio* / fatal, dominando las vidas, terrible; / tú siempre en las sombras, tú siempre en los vientos» (Ghiraldo, 1899a: 4). Ghiraldo continuó este poema en el séptimo número (18/II/1899), en este caso inspirado en la mirada enigmática de una mujer, que se desconoce si infunde muerte o locura: «Hay la ficción de las visiones trágicas / en la pupila atónica y adusta; / el gesto doloroso del que alienta / camino de la Muerte o la Locura» (Ghiraldo, 1899b: 3). En «París» y «De la naturaleza» el temor a la muerte no se manifiesta, ya que se trata de dos cantos modernistas de temática espacial muy diferentes a los anteriores.

No obstante, la literatura de ensueño no sólo queda representada en *La Vida Literaria* a través de los textos de Ghiraldo. Otros escritores menos conocidos cultivaron esta estética a lo largo de toda la revista. Resulta especialmente importante la propia evolución de *La Vida Literaria* en este sentido, pues se establece una progresión claramente marcada por la abundancia de artículos de carácter modernista en torno al carnaval, la naturaleza o el alma del poeta en los primeros números, y más cercanos a la literatura de ensueño conforme avanza la publicación. Dos de la primera etapa son los «Apuntes» de Juan B. Carlo (4/II/1899 y 4/III/1899), textos narrativos pero con carácter poético sobre la muerte en el momento de acostarse, sobre la confusión entre ésta y la ensoñación y sobre los instantes anteriores a la llegada de un mal recuerdo, respectivamente. «Nocturno», de Camilo Bargiela (11/III/1899) mantiene la temática de la noche ligada al asunto amoroso.

A partir del decimoséptimo número (4/V/1899) se van sucediendo los textos de ensueño, muchos de ellos en la línea de los citados «Apuntes», es decir, centrados en los segundos previos al sueño. Tal es el caso de «Dormido y despierto» de N. Díaz de Escovar, donde esos instantes se relacionan con el sentimiento amoroso igualando a la imagen de la amada, que permanece impávida, fija en los dos planos de la realidad. Por su parte, «La toga», de Alfredo F. Feijoo (11/V/1899), ofrece una perspectiva distinta: la somnolencia del protagonista causada por el traquetreo del tren le lleva a soñar con la toga que se encuentra enfrente, la cual termina cobrando vida y extinguiéndose al despertar. Lo que era sueño terrible de noche se convierte en alegría inmensa de día.

El cuento de Zamacois «Pesadilla» (25/V/1899), inserto en la sección «Cuentos españoles» que se comenzó a publicar en la segunda etapa de la revista, narra el sueño de Eva, mujer hermosa que había encendido tantas pasiones que soñaba que se disputaba con otras damas el corazón de un hombre, pero ella se veía invencible por su belleza. Vislumbra a muchas mujeres iguales, las Horas, que afirman ser las omnipotentes motoras del mundo, que la afearán y que terminarán acabando con su vida. Eva, horrorizada, despierta y se mira al espejo, pensando que envejecer no importa porque es joven y hermosa (Zamacois, 1899: 5-6). De nuevo se traduce en este cuento el sentimiento opuesto relacionado con cada parte del día: alegría/día y horror/noche. «Ensueños», de Alberto Lozano, publicado en el último número de la revista, presenta un matiz con respecto al resto de artículos de ensueño anteriores: en este caso se ocupa de los momentos simultáneos y posteriores a la ensoñación, donde un amante enfermo se funde en un beso con su amada, quien le pide que despierte y luche por conservar su vida (Lozano, 1899: 7). El tema del sueño está, pues, ligado íntimamente a la muerte y adquiere, en general, un tono dramático en todos estos textos de carácter simbolista.

«El lago», de Alberto L. Arguello (18/III/1899), no versa específicamente sobre la muerte, pero sí ofrece otro típico elemento maeterlinckiano: el lago como oposición entre luz y oscuridad, reposo por fuera y penumbra por dentro, y su extensión al resto del universo (similar a la concepción de la fuente en *Pelléas et Mélisande*).

Sobre el tema del carnaval, cabe destacar dos textos, «Canción de carnaval» de Rubén Darío, publicada en el primer número de la revista, y «Carnaval», de Gregorio Martínez Sierra, perteneciente al sexto número, del 11 de febrero de 1899. La tradición del carnaval, relacionada con la *commedia dell'arte*, era un tema de gran actualidad en la España de Fin de Siglo. Benavente utilizó la relación Arlequín-Colombina en sus publicaciones en la revista *Juan Rana* y muchos de sus caracteres en *Los intereses creados*. Sin embargo, y dejando este tipo de obras a las que la crítica ya ha atendido, Benavente ensaya también un relato basado en la concepción francesa del personaje de Pierrot: *La blancura de Pierrot*, que recogerá en su *Teatro fantástico*. Se desarrollan así dos vías: la de la utilización de personajes de la *commedia* desde el punto de vista cómico-caricaturesco y la de la dramatización de algunos caracteres. David George ya observó la continua aparición de personajes carnavalescos en el cambio de siglo, no ceñida a la época del carnaval sino sobre todo presente en las publicaciones periódicas, pues estaba de moda tanto en obras de carácter más popular como en las que eran consideradas «alta cultura» (George, 1995:

28). Rubén Darío mantiene la visión carnavalesca de los personajes, alegre, fresca y danzarina:

> […]
> mientras Arlequín revela
> que al prisma sus tintes roba
> y aparece Pulchinela
> con su joroba
> di a Colombina la bella
> lo que de ella pienso yo.
> Y descorcha una botella
> para Pierrot.
> […]
> ¡Y lleve la rauda brisa,
> sonora, argentina, fresca,
> la victoria de tu risa
> funambulesca! (Darío, 1899: 34).

El artículo de Martínez Sierra es diferente: plantea la tensión entre la alegría del Carnaval y la tristeza tras su final, y todo el texto mantiene el tono trágico. Sin embargo, los personajes de Pierrot y Colombina no siguen el cambio de la felicidad a la amargura, sino que desaparecen cuando lo hace el carnaval porque pertenecen únicamente a él, y no pueden dramatizarse: «Expiró la noche tercera; desaparecieron, como por magia, las risueñas figuras de Pierrot y Colombina; rompióse el encanto… En el suelo, revueltos con el fango, yacen los restos de la fiesta: flores marchitas, cintas ajadas, girones de disfraces, caretas pisoteadas…» (Martínez Sierra, 1899b: 13). A continuación del poema de Martínez Sierra se encuentra un soneto de Bernardo G. de Candamo, introducido por un verso de Verlaine, con la Locura carnavalesca como tema común a ambos:

> La fiesta es en tu honor, viejo que evocas
> de la Locura los palacios caídos.
> Oye a la juventud que tus oídos
> quiere alegrar con canciones locas.
> Vestidos de colores, ricas tocas
> más hermosas aún que los vestidos;
> canallescas canciones, alaridos,
> y la sonrisa en las bermejas bocas.
> Llega la noche; sigue de la fiesta
> la alegre gritería; en dulce orquesta
> sus coplas a entonar vuelve la Tuna.
> Citas se dan los hombres con mujeres,
> y, antorcha de los báquicos placeres,
> muestra su rostro de Pierrot la Luna (De Candamo, 1899: 13).

Además de los artículos modernistas, *La Vida Literaria* ofrece al lector otra serie de escritos de carácter más casticista, con firma variopinta, pues la nómina de escritores cercanos al modernismo era más reducida que la realista o la regionalista. Tal es el caso del murciano Vicente Medina, quien publicó sus conocidos relatos de habla popular, especialmente en la segunda etapa, con el nombre de «Aires murcianos» o de la antes citada sección «Cuentos españoles», donde aparecieron (además de algunos miembros de la llamada Generación del 98) escritores como Nicolás de Leyva, Alfredo F. Feijoo, Camilio Bargiela, el crítico Manuel Bueno, José Ignacio de Alberti, E. de Lustonó, Juan P. de Zulueta (que había colaborado en más ocasiones) o Adolfo Luna, entre otros.

Lo cierto es que, desde que Benavente deja la dirección de la revista, aproximadamente en la mitad de su trayectoria, la línea editorial de la revista comienza a caminar hacia lo regionalista, casticista y popular de una manera más clara que en la anterior donde, especialmente en los primeros números, se había orientado hacia la renovación de las letras españolas a través del europeísmo. De menor interés resulta este segundo itinerario de la revista, cuyos artículos adquieren un carácter misceláneo e incluso pierden calidad literaria; sería necesario un estudio pormenorizado en relación con la literatura popular de la época y con el género chico.

En la primera etapa tuvieron cabida, pues, textos de distintas nacionalidades y en distintos idiomas. Especialmente relevante parece la sección «Letras extranjeras» que se publicó en el número almanaque y se mantuvo, aunque de manera esporádica, a lo largo de la vida de la revista. En dicha sección se pueden encontrar dos poemas portugueses (traducidos literalmente del original) de Eugenio de Castro y del Marqués de Figueroa, respectivamente; un cuento alemán de Volkmann, dos poemas de Hood y Shelley (cuya inserción decidió probablemente Benavente, pues citaba continuamente a Shelley e incluso tradujo uno de Hood, «La camisa», en la revista *Germinal* dos años antes); una leyenda rusa de R. Peichersal, una traducción de Paul Hervieu (otro de los modelos dramáticos de las comedias burguesas benaventinas) y varios catalanes.

En esta primera época de la revista, de carácter europeísta, destaca también de manera notoria la presencia de textos de Friedrich Nietzsche, quien sin embargo desaparece según avanza el número de publicaciones. A Benavente se le relacionó con Nietzsche sobre todo a través de la protagonista de *La noche del sábado*, Imperia, como defendieron Gonzalo Sobejano (1967: 248) o Pedro Laín Entralgo en una conferencia que se conserva en la BNE. Sobre la presencia de Nietzsche en el modernismo español, Sobejano considera que

este grupo de escritores «sienten como mayores focos de atracción en el pensamiento de Nietzsche la exaltación dionisíaca de la vida y la justificación estética del mundo» (Sobejano, 1967: 195), mientras que los miembros de la que él acepta como Generación del 98 «se fijan tanto o más que en esto en los pilares del evangelio de Zaratustra: muerte de Dios, voluntad de poder, eterno retorno, anhelo de superhombre» (Sobejano, 1967: 195). En *La Vida Literaria*, la presencia de los miembros del 98 (Valle, Baroja, Unamuno –con escritos de carácter lingüístico en líneas generales– o Maeztu) es esporádica pero relevante, y sería necesario dedicar un estudio a su relación con las distintas etapas de la revista, de igual manera que los «Palique» de Clarín, quien empezó publicando textos de carácter misceláneo y recuperó la sección del *Madrid Cómico* hacia el final de la revista (desde el vigésimo sexto número, 6/VII/1899, hasta el último, con un total de seis «Palique»). La razón que explica su regreso a la revista aparece en el vigésimo sexto número:

> Con mucho gusto vuelvo a escribir asiduamente en *La Vida Literaria*, primero porque es el sucesor de mi querido *Madrid Cómico*, después porque aquí predomina el elemento joven; y yo, digan lo que quieran mis enemigos literarios, soy muy amigo de la juventud. No le gustan nada ni la desfachatez ni los escritos indecorosos ni los envidiosos, cree que de esto está libre la revista (Alas, 1899: 2).

Así pues Benavente, como director de *La Vida Literaria*, consideraba un motor necesario para la renovación de las letras la ampliación de las miras literarias a los nuevos moldes europeos. Este ideario se va perdiendo, conforme avanza la publicación, hacia artículos cada vez más españoles y menos renovadores, probablemente a causa de la dificultad para encontrar colaboradores y por el gusto del público, que encontraba más entretenidos estos textos que los de autores o estilos que les eran desconocidos.

La presencia de Benavente, no obstante, fue constante en la revista. Además de los artículos citados que firmaba como Arlequín, publicó otros («Vaticinios para el año 1899» en el número almanaque, «Armando Palacio Valdés», «Leyes suntuarias» y «Para terminar» [2]), en general de crítica teatral, incluso

2. Este artículo responde a una polémica surgida a partir de una entrevista publicada en el número trece de *La Vida Literaria* con el título «Los pintores de provincias: José Garnelo», por Luis de Lara. En el número siguiente, del 21/I/1899, p. 15, se aclararon una serie de afirmaciones biográficas de la entrevista que no eran correctas, y el Sr. Garnelo acusó en *Blanco y Negro* a Benavente de ser el autor de la entrevista y de inventar parte del texto. D. Jacinto contestó que el pintor mismo facilitó los *clichés* de los cuadros que ilustraban el texto y que las frases que allí se transcribieron fueron pronunciadas por él. Respeta las opiniones de todos los críticos (aunque le sean desfavorables) pero no que después las nieguen, y lo critica como pintor y como persona.

en el primer número su drama *El criado de Don Juan*. No faltaron, tampoco, escritores que trataron de seguir su estética dramática de plasmación de diálogos y conversaciones espontáneas, tanto en la escena como en los escritos breves publicados en la prensa. Tal es el caso de «La playa… de recoletos. Conversaciones al oído», de Agustín García Cano (vigésimo noveno número, 27/VII/1899), en la línea de los que Benavente había publicado antes en *El Globo, Madrid Cómico* o *Juan Rana* y que en 1874 había realizado Pedro Antonio de Alarcón (recoger en breves líneas, pinceladas, lo que se escucha por las calles o por distintos lugares). Gregorio Martínez Sierra publicó también en el número duodécimo (25/III/1899) «Una carta de mujer», tomando como modelo las que el dramaturgo madrileño había publicado en la prensa desde sus primeros pasos como escritor.

La Vida Literaria se configura así como uno de los intentos de los jóvenes escritores, capitaneados por Jacinto Benavente, de renovación de las letras españolas a través de dos vías: el modernismo y ampliación de horizontes hacia la literatura europea. En ella abundan escritos críticos sobre el anquilosamiento teatral y sobre la necesidad de devolver a la creación escrita su espíritu artístico, la belleza en las formas y la metáfora y la sinestesia en el contenido. Con la literatura de ensueño como una de las líneas creativas más importantes, y con la inclusión de textos extranjeros (europeos e hispanoamericanos), *La Vida Literaria* amplió la nómina de autores a algunos de los que hoy forman parte del canon modernista y a otros más conservadores en su escritura, pero todos pertenecientes a una misma generación. Sin embargo, la propia evolución de la revista la condujo hacia la pérdida progresiva de este carácter renovador, lo que acarrearía su fin en agosto de 1899. Treinta y un números demuestran la oposición entre el público y los literatos sobre debates estéticos y sobre las distintas corrientes que convivían en el momento, incompatibles en sus planteamientos pero enmarcadas dentro de un soporte común: la prensa periódica.

Bibliografía citada

BOTREL, Jean-François, «Clarín» y el Madrid Cómico: historia de una colaboración (1883-1901), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

GEORGE, David, *The history of de commedia dell'arte in modern hispanic literature with special attention to the work of García Lorca*, Nueva York, Lewiston, 1995.

GONZÁLEZ FIOL, Enrique, *Domadores del éxito: confesiones de su vida y de su obra*, Madrid, Sociedad Editorial de España, 1915.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, «Colaboraciones de Benavente en la prensa madrileña: 1890-1900», *Cuadernos Bibliográficos*, 44 (1982), pp. 135-151.

SERRANO, Javier y Amparo de Juan, (coords.), *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931): actas del congreso internacional,* Lugo, 25-28 de noviembre de 2008, coord. por Javier Serrano y Amparo de Juan, 2009.

SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España. 1890-1970*, Madrid, Gredos, 1967.

VALENTÍ, Eduardo, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, Ariel, 1973.

VERSTEEG, Margot, «Jacinto Benavente, director de *Madrid Cómico*», en *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931): actas del congreso internacional,* Amparo de Juan y Javier Serrano (coords.), Lugo, 25-28 de noviembre de 2008 (2009), pp. 425-438.

Artículos de *La Vida Literaria* citados

ALAS, «Clarín», Leopoldo, «Palique», *La Vida Literaria*, 26 (6/VII/1899) p. 2.

ARLEQUÍN, «Notas de arte: *Cyrano de Bergerac*», *La Vida Literaria*, 2 (14/I/1899a), pp. 6-7.

ARLEQUÍN, «Notas de Arte», *La Vida Literaria*, 6 (11/II/1899b), p. 6.

COROMINAS, Pedro, «Crónica de teatros: la lógica de los caballos», *La Vida Literaria*, 5 (4/II/1899), p. 2.

DARÍO, Rubén, «Canción de carnaval», *La Vida Literaria*, 1 (7/I/1899) p. 34.

DE CANDAMO, Bernardo, «Rimas a Carnaval», *La Vida Literaria*, 6 (11/II/1899), p. 13.

GHIRALDO, Alberto, «De la Noche», *La Vida Literaria*, 5 (4/II/1899a), p. 4.

GHIRALDO, Alberto, «De la Noche», *La Vida Literaria*, 7 (18/II/1899b), p. 3.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique, «Día a día: notas parisienses», *La Vida Literaria*, 5 (4/II/1899a), pp. 10-11.

GÓMEZ CARILLO, Enrique, «Día a día», *La Vida Literaria*, 10 (11/III/1899b), pp. 5-6.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique, «Día por día», *La Vida Literaria*, 12 (25/III/1899c), pp. 6-7.

GONZÁLEZ SERRANO, Urbano, «¿Regeneración?», *La Vida Literaria*, 9 (4/III/1899), p. 2.

La Redacción, «Vida literaria: introducción», *La Vida Literaria*, 2 (14/I/1899), p. 2.

LOZANO, Alberto, «Ensueños», *La Vida Literaria*, 31 (10/VIII/1899), p. 7.

M. P., «Benavente», *La Vida Literaria*, 14 (13/IV/1899), p. 2.

MARTÍNEZ ESPADA, Manuel, «Crónica teatral. *Los dos pilletes*, melodrama de Decourcelle», *La Vida Literaria*, 25 (29/VI/1899), pp. 11-12.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, «Introducción a un poema: fragmentos», *La Vida Literaria*, 3 (21/I/1899a), p. 7.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, «Carnaval», *La Vida Literaria*, 6 (11/II/1899b), p. 13.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, «Brindis», *La Vida Literaria*, 9 (4/III/1899c), p. 11.
URALES, Federico, «Crónica de arte», *La Vida Literaria*, 2 (14/I/1899a), p. 4.
URALES, Federico, «Almas muertas y almas vivas», *La Vida Literaria*, 4 (28/I/1899b), p. 4.
ZAMACOIS, Eduardo, «Pesadilla», *La Vida Literaria*, 20 (25/V/1899), pp. 5-6.

Fecha de recepción: 10/04/2014
Fecha de aceptación: 01/09/2014

UN DILUVIO DE ALMANAQUES. LOS ALMANAQUES DE LA PRENSA ILUSTRADA: *BLANCO Y NEGRO* (1896-1900)

MARTA PALENQUE
mpalenque@us.es
Universidad de Sevilla

Resumen

Este artículo describe los almanaques publicados por la revista ilustrada *Blanco y Negro* entre 1896 y 1900, enlazándolos, como tipos especiales de documento impreso, con la literatura popular o de cordel. Asimismo valora el carácter circunstancial y de encargo tanto de sus componentes iconográficos como literarios en relación con la cultura burguesa.

palabras clave: Almanaque, Prensa ilustrada, Revista «Blanco y Negro», Literatura de Calendario, Arte de Calendario, Literatura popular.

Abstract

This article describes the almanacs published by the illustrated magazine *Blanco y Negro* between 1896 and 1900, linking them with the popular literature. It analyzes also the circumstantial and custom components, both iconographic and literary, in connection with bourgeois culture.

Keywords: Almanac, Illustrated Press, «Blanco y Negro» Magazine, Literature Calendar, Art Calendar, Popular Literature.

Anales, 26, 2014, pp. 327-362
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.15

La frase que uso en el título procede de una epístola inédita remitida por la escritora María Pilar Sinués, el 22 de octubre de 1866, a su amiga y confidente, también poeta y narradora, Antonia Díaz de Lamarque. Sinués y su marido, José Marco, eran propietarios y editores de la revista *El Ángel del Hogar* y solicitaban con urgencia colaboraciones para el almanaque de 1867 a Antonia y su esposo, José de Lamarque: «...y por Dios apresuraos, pues ya corre prisa, porque se prepara este año un diluvio de almanaques». Ciertamente, desde mediados del XIX todos los periódicos rivalizaban por ofrecer a sus lectores el mejor regalo de final de año. Este empeño creció a partir del *Almanaque Ómnibus para 1856*, pionero de estos extraordinarios según Pedro Antonio de Alarcón, miembro del grupo de doce escritores y tres dibujantes que lo confeccionó:

> El editor perdió el negocio, pues su objeto era regalar, como regaló, el *Almanaque* a los suscriptores de no sé qué semanario, y el semanario murió al poco tiempo [...]. Pero nosotros habíamos hecho un libro delicioso [...], lleno de gracia, originalidad y *humorismo*, en que se iniciaron muchas travesuras literarias desconocidas hasta entonces en nuestro país [...] (1880, 130).

Las fábulas, recetas, novelillas, «máximas supra-morales» y bufonadas que contenía, sigue Alarcón, quedaron grabadas en la memoria del público y fueron imitadas por innumerables almanaques surgidos al abrigo de diarios políticos o de información, revistas satíricas, femeninas o para niños; cada lector podía elegir almanaque a su gusto: *Almanaque de la Risa*, *Almanaque de La Iberia*, *Almanaque satírico-político de La Filoxera*, *Almanaque de Los Niños*, *Almanaque de la Revista Blanca*, etc. Sobre todo en los asociados al humor (Bozal, 1979), las imágenes tenían un mérito indudable, algo que superaron los de la prensa ilustrada, de valor artístico especial, más allá de las caricaturas o monos; por ejemplo, los de *La Ilustración Española y Americana* (Palenque, 2013) o de *La Ilustración de Madrid* (Montón y Rubio, 1993). También el semanario misceláneo ilustrado *Blanco y Negro* editó ambiciosos números-almanaques a partir de 1896, y a ellos –hasta 1900– voy a referirme en este ensayo.

El público popular de los calendarios y almanaques de la literatura de cordel se amplía ahora con estos nuevos documentos vinculados con la prensa burguesa. Jean François Botrel (2003 y marzo 2006) ha estudiado la tipología de los almanaques desde el siglo XVII, generalmente relacionados con lo efímero, pues su interés cesa con el paso del año que narran y describen. Esta estimación puede cambiar, advierte (2003, 110, n. 1; marzo 2006, 35, n. 3), cuando incorporan algunos materiales como imágenes, obras literarias o artículos que los hace dignos de ser conservados. Desde mediados del XIX, los almanaques de la prensa se diversifican aportando nuevos rasgos al estudio

de este peculiar impreso, adaptándose a nuevos públicos y condiciones de mercado[1].

En 1891, Carlos Ossorio y Gallardo insistió en la proliferación y variedad de los almanaques desde las páginas de *Blanco y Negro*, subrayando su consolidación en el mercado cultural:

> Sobre Madrid, sobre España, sobre Europa entera ha caído ya la lluvia de almanaques con que anualmente, y por anticipado, obsequian al público los aficionados a adelantar los acontecimientos.
>
> El comercio de almanaques es uno de los más productivos que pueden emprenderse. [...]
>
> Los periódicos, obsequiando a sus suscritores con los almanaques que forman la galantería de sus redactores, los amigos de sus redactores y los amigos de estos amigos, han contribuido a la creciente afición que por aquellos se ha desarrollado, y ya no hay periódico, sobre todo literario, que al dar comienzo al mes de Diciembre no haya llevado por esas calles y librerías de Dios su correspondiente almanaque de mayor o menor tamaño y mejor o peor gusto. [...]
>
> Cada clase social, como tiene sus círculos, sus teatros, sus paseos y sus periódicos, tiene su almanaque.
>
> La dama elegante, la costurera, el *gourmet*, el literato, el religioso, el libertino, el estudiante, el artista, el cochero... todo el mundo puede hallar el almanaque que mejor responda a su idiosincrasia («Los almanaques», 13-diciembre-1891, 502).

Las características del producto coinciden con los más tempranos juicios de Alarcón. Entre los numerosos almanaques editados en España, para todos los gustos y bolsillos, Ossorio mencionaba en primer lugar el de *La Ilustración Española y Americana* (cuya aparición señalaba «la entrada en el invierno literario»), y citaba luego los del *Gotha* –el almanaque de la realeza y la aristocracia europeas (Martín Rey y Cabieses, noviembre 2010)– y del *Sagrado Corazón de Jesús*, enfrentándolos a los republicanos y satíricos de *El Motín* y *El Cencerro*. Al irónico y burlón Ossorio no se le escapaba la contribución de los almanaques, junto a la prensa en general, a la educación de los sectores más populares de la población:

> Muchos aguadores, cocheros, mozos de cuerda y demás gente de escalera para abajo o de puertas afuera, saben hoy leer gracias al periódico y al

1. Al respecto, Velasco (2000, 132-133). Señala Botrel (2003, 105; marzo 2006, 35, n. 3) la complejidad de la catalogación de los almanaques, en la actualidad ordenados a partir de distintos criterios y tratados como publicaciones periódicas, seriadas o no seriadas, como folletos, libros o publicaciones sueltas. El estatuto de los almanaques de la prensa no debería dar problemas; sin embargo, el hecho de que hayan desaparecido de las colecciones, o su título independiente, da lugar a extravíos y confusiones.

> almanaque [...]. Cierto es que el medio no se distingue por su cultura; pero también es cierto que de haber sido de otro modo, no habría conseguido su objeto (ídem, 503).

No solo se refería a los editados por un periódico o una revista, sino también a los de pared o a los tacos en forma de libro, que llevaban igualmente, como es sabido, chistes, frases célebres, aforismos, adivinanzas, etc., además de los datos relativos a la fecha del día, santoral, efemérides y fases lunares. Más tarde se vendieron libros de lujo como *Los meses* (1889), que, al cuidado de Luis Alfonso, reunió a un prestigioso plantel de escritores y artistas (Gutiérrez Sebastián, 2013). Y se multiplicaron los calendarios o almanaques especializados (cocina, aristocracia, efemérides históricas, religión, etc.), como recordaba el cronista Pedro de Prat haciéndose eco del alcance de este fenómeno en París:

> Ningún parisiense, ningún francés, podría vivir sin consultar su calendario; para muchos es su libro favorito: el almanaque es hoy, más que un objeto indispensable, una institución, por todos venerada («La quincena parisiense», 30-julio-1885, 59).

El incremento de los periódicos literarios o misceláneos a partir de 1874 produjo una revolución del almanaque en la que la inclusión de imágenes era fundamental. Los almanaques de la prensa ilustrada se presentaban al público como regalos extraordinarios, tanto por la calidad de su factura material, como por la riqueza de sus contenidos literarios e iconográficos. Aspiraban, pues, a escapar del carácter perecedero de los calendarios populares, publicitándose como libros dignos de formar parte de escogidas bibliotecas. Los almanaques publicados por *Blanco y Negro* entre 1896 y 1900, aunque siguen el orden de la revista en cuanto a la numeración y la fecha, llegaron al lector como monográficos autónomos, con ricas cubiertas, papel especial y abundancia de imágenes, textos literarios y no de actualidad informativa, composición gráfica muy lograda, y mayor exigencia en los tipos y realces. Muy lejos de la humilde confección de los almanaques en la órbita de la literatura de cordel o de los posteriores en forma de folleto o librito de pequeño tamaño, ayunos, o casi, de imágenes y de pobres papel e impresión. Perduran, sin embargo, las secciones y la estructura general como familias particulares de documentos, en coincidencia con lo que se observa en distintos países[2].

2. Botrel (2003) coteja distintos modelos de almanaque y detalla sus diferencias en cuanto a formato, impresión, etc. También en cuanto a su público. El volumen editado por Lüsebrink (2003), en cuyo índice se encuentra el anterior ensayo, está dedicado por completo al estudio del almanaque en distintos países. La entrada de la voz 'Almanaque' de la *Enciclopedia* de Espasa-Calpe (1968, IV, 792-798) es especialmente extensa y contiene definiciones y muchos datos históricos de interés.

En cuanto a su capacidad para educar a las clases populares –manifiesta en los almanaques de cordel; Carreño, 1991–, el lectorado de *Blanco y Negro* recibe diversión y entretenimiento junto a juicios y reflexiones. Mujeres y niños están en el horizonte receptor de la revista, y sus gustos –y necesidades lectoras– dictan el sentido de muchas ilustraciones.

Los almanaques de *Blanco y Negro* entre 1896 y 1897. La literatura y el arte de calendario

Blanco y Negro comenzó a publicarse como semanario misceláneo el domingo 10 de mayo de 1891 con un decidido propósito de revolucionar el negocio de la prensa ilustrada. Cada sábado (día fijado para su salida en números posteriores), su tamaño y confección de página, el precio y la feliz combinación de materias y divisiones, con atractivas imágenes de distinto tamaño y situación, se abrían a un mercado amplio y diverso vendiendo una imagen de juventud y modernidad frente a su principal competidora, la elegante y elitista *La Ilustración Española y Americana*, activa desde 1869. El plantel de «distinguidos literatos» y «reputados artistas» que formaron su redacción, dirigida por Torcuato Luca de Tena desde 1892, contribuyó a su éxito. Muy pronto comenzó a adjuntar notas advirtiendo de la imposibilidad de servir números por estar agotados y afirmó ser el periódico ilustrado de mayor circulación de España. Probablemente para delimitar su posición con respecto a las revistas ilustradas que compraban grabados a empresas europeas, se precisaba el valor inédito y «genuinamente español» de los elementos que componían cada número[3].

La competencia entre *Blanco y Negro* y el nuevo magazine ilustrado *Nuevo Mundo* (1894) dio lugar a una continuada polémica a propósito de los ejemplares vendidos por cada uno. En su número de 21 de noviembre de 1894, *Nuevo Mundo* se intituló «el periódico de más tirada de todos los ilustrados» y la redacción de *Blanco y Negro* pidió de inmediato pruebas para tranquilidad de sus anunciantes. *Blanco y Negro* decía sobrepasar los 40.000 ejemplares en 1895 y tener un público real de 164.000 lectores[4]. En 1896 indicaba haber re-

3. Sobre la fundación de la revista y la historia del grupo Prensa Española, Iglesias (1980). En torno a los aspectos gráficos, *Colección ABC* (2010). Es interesante el volumen dirigido por Bussy Genevois (2001), en el que se analizan los años que trabajo aquí. En concreto, remito a los artículos de Víctor Bergasa: «La régenération nationale en débat (1899)», Marie-Claude Chaput: «L'histoire et ses enjeux. 1896-1900» y Eliseo Trenc: «La modernité de l'image ou une image de Modernité?».
4. La empresa inserta una nota dirigida «Al público y a los señores anunciantes» comentando un reciente trabajo estadístico publicado en Londres: «Cada ejemplar de un periódico político o profesional lo leen, por término medio, DOS personas; cada ejemplar de un periódico literario, TRES; cada ejemplar de un periódico literario ilustrado,

cibido pedidos superiores a los 50.000 ejemplares por el número-almanaque de 1896 (245, 11-enero-1896). En enero de 1897 parecía haber dado el asunto por zanjado:

> Por la belleza de sus dibujos, por lo variado y escogido de su texto, en nada contrario a la moral y a las buenas costumbres, y por su extraordinaria baratura BLANCO Y NEGRO ha merecido desde su aparición tan favorable acogida que es actualmente el periódico ilustrado de mayor circulación de España, excediendo su tirada de 48.000 ejemplares por número (296, 2-enero).

Esta tirada fue aumentando con los años y, como producto editorial, los almanaques se constituyeron como una mercancía muy fiable; así, del correspondiente a 1897 se imprimieron 60.000 ejemplares «que volaron» (297, 9-enero-1897).

Desde el nacimiento de la revista en 1891, y aceptando la costumbre usual, en las entregas de diciembre y enero de cada año aparecieron textos e imágenes relativos a las fiestas navideñas y la entrada del nuevo año. Imágenes, versos y prosas dedicados a glosar las fiestas. Pero no conozco un número-almanaque con calendario y secciones alusivas a los meses del año o las estaciones hasta 1896. Este *Almanaque de Blanco y Negro 1896*[5] (244, 4-enero-1896), de 44 páginas, lleva una cubierta de color rojo «piel de Rusia», con letras doradas de inspiración gótica y adornos de José Arija, autor asimismo de la decoración heráldica de la contracubierta, se imprime en varias tintas y en papel glaseado. Frente a los 20 céntimos del número ordinario, su precio fue de 50 céntimos. La redacción prefirió usar un tema para dar unidad al conjunto, «El calendario».

Entrando en la descripción del número, en la portada, con la cabecera y datos habituales, hay un dibujo de Ángel Díaz Huertas titulado «La infancia del año. Su primer juguete». Sigue el tradicional «Juicio del año»[6], redondillas a cargo de Juan Pérez Zúñiga, con caricaturas de *Mecachis* (es decir, Eduardo Sáenz Hermúa), parodia de los populares pronósticos de otros siglos:

> ¿Juicio? ¡Ca! No lo esperéis.
> Creo, por más de un indicio,
> que le ha de faltar el juicio
> al año noventa y seis.

CUATRO». Tomando como base la tirada de 40.000 ejemplares, concluyen un lectorado de 164.000 almas (242, 21-diciembre-1895).

5. Este título consta en la cubierta, que describo atendiendo a la colección encuadernada de la Universidad de Sevilla. En la publicidad del número-almanaque colocada al final del 243, 28-diciembre-1895, se describe completo.
6. Todos los almanaques van sin paginar. Al final del artículo realizo un somero catálogo de cada uno y numero las páginas.

¡De absurdos y anomalías
buen añito nos espera!
¡Está apañado el que quiera
venirse con profecías! [...]
Antes, cualquiera podía
profetizar a la gente
en qué mes próximamente
el Dos de Mayo caería.
Pero hogaño, a lo que infiero,
puede haber (no es pesimismo)
un *Dos de Mayo* lo mismo
que por Julio que por Febrero.

Los almanaques son números excepcionales y eluden la información, pero ofrecen el poso del devenir cotidiano. Así, en este casi final de centuria, el poeta aprovecha para criticar la subida de precios y la mala marcha de los asuntos coloniales:

Y respecto a la cuestión
de Cuba, en donde según
los telegramas, aún
no hemos perdido una acción,
de que a Maceo ahorcaremos,
cuando tal vez le nombremos
arzobispo el mejor día.

Va a continuación el calendario ilustrado por varios artistas, y cuatro sonetos en torno a las estaciones con la firma de Federico Balart –«Invierno»–, Manuel Reina –«Primavera»–, Manuel Paso –«Verano»– y Manuel del Palacio –«Otoño»–, con ilustraciones de Narciso Méndez Bringa, Tomás Muñoz Lucena, Arija y Huertas. La empresa encarga la idea a dibujantes y escritores: a los primeros, les limita la medida de la caja, la forma y el espacio previsto en la composición de la plana, acorde con la extensión del texto; a los segundos, parece aconsejárseles la estrofa: el verso corto, a veces combinado con arte mayor, queda para los poemas humorísticos, mientras el soneto endecasílabo es la estrofa reina, y no solo porque se acomode a todos los tonos, sino porque se adecua a la perfección al breve recuadro destinado a la letra. Tomo como ejemplo el soneto de Manuel Paso:

¡Horas de fuego y luz y resplandores!
¡Cuando abrasa la tierra enardecida!
¡Crepúsculos de aurora adormecida
en noche de celajes brilladores!
Besa templada las marchitas flores
el agua en los remansos detenida
y sedientos, los gérmenes de vida

se levantan al sol germinadores.
Vive y renace la materia inerte,
de la luz al impulso soberano;
luego, la luz en sombras se convierte;
las aguas torrenciales, en pantano.
Y así vamos derechos a la muerte,
como nubes y noches de verano.

El poema rellena apenas un extremo de la página y la ilustración de José Arija añade una nueva lectura con el dibujo titulado «Alegoría», representación de Faetón en su carro solar.

Intervienen colaboradores usuales de la revista, cuya calidad refrenda la intención de *Blanco y Negro* de convertirse en un referente en el mundo de la prensa ilustrada. Además de los mencionados, en 1896 pintan S. Monsalud, Mariano Benlliure, M. Gerlach, Fernando Fernández de la Mota, Guillermo de Federico, Juan Martínez Abades, Enrique Estevan, *Mecachis* y Ramón Cilla, y escriben Eduardo de Palacio, *Gil Parrado* (seudónimo de Antonio Palomero) y Luis Royo Villanova.

El tiempo y su medida son objetos de reflexión, bien cómica, bien científica, en los textos e ilustraciones; poemas, artículos, historietas cómicas, dibujos o fotograbados a página completa poseen un claro sentido metadiscursivo. En la publicidad del número la empresa ya había declarado que sería «una paráfrasis del Calendario» (243, 28-diciembre-1895). Todos los poemas y dibujos expresan el transcurrir del tiempo, acerca de un mes, una estación o algún acontecimiento o festividad que los simboliza. Es pues literatura y arte de almanaque o de calendario, particular derivación de la literatura y el arte circunstanciales nacidos al calor de una efemérides o anécdota previa.

Los artículos introducen variantes en el tema del calendario. José de Roure explica, en «Calendario americano», la etimología de esta clase de almanaques (los de taco, a día por hoja, para colgar en la pared) y, con un tono entre humorístico y lírico, evoca los sentimientos que despierta la caída de sus hojas. Luis Gabaldón, en «Calendarios profesionales», filosofa: «El almanaque es una institución. [...] La vida, señores, necesita de un reglamento [...]; ¿y qué mejor reglamento para informar los actos de nuestra vida que un calendario?». Calendarios que enriquecen el paso de los días con frases y consejos sabios al dorso, y cita el *Verdadero zaragozano* y los editados por las revistas cómicas *La Carcajada*, *Buen Humor*, *Quitapesares*... Luis Royo Villanova elige un tono más ensayístico en «El calendario y sus épocas», disertando sobre los calendarios Juliano, Republicano y Gregoriano.

Las referencias a la coyuntura política tampoco faltan en los artículos: Roure lanza una pulla al Monroe de «América para los americanos» y aventura

su derrota («nuestras valientes tropas de Cuba le irán dejando reducido a la luna menguante de Valencia»); *Gil Parrado*, en «Mercurio», muda al dios en un concejal acostumbrado a robar a su municipio; y Gabaldón se ríe de la inexactitud de los calendarios modernos, culpando a Cánovas y maliciando que con Narváez todo funcionaría. Eduardo de Palacio construye un disparatado «Año profético para 1896», manteniendo vivo el enlace del almanaque en la prensa con la tradición de la literatura de cordel. También la astronomía y la ciencia son ingredientes connaturales a los almanaques (Capp, 2008); en este año se insertan artículos de Flammarion –«El cielo en 1896», expresamente escrito para la revista, según se precisa–, y de Echegaray –«El Sol».

Por este número extraordinario la empresa aseguró haber recibido pedidos superiores a los 50.000 ejemplares (245, 11-enero-1896). Tan amplia demanda animó a perfeccionar el *Almanaque de Blanco y Negro 1897* (296, 2-enero-1897), con cubierta de «estilo antiguo» (295, 26-diciembre-1896), un atractivo despliegue de adornos florales y grecas en la página, y dibujos y fotograbados en blanco y negro o a dos tintas, con contrastes rojos y rosados[7]. El patrón para elaborar las imágenes y los textos de este monográfico es «Las fiestas del año»; el almanaque se consolida como un volumen exento con respecto a la revista. Más arriba anoté la tirada de este almanaque, del que se imprimieron 60.000 ejemplares.

Arija decora las planas del calendario y santoral católico usando fondos inspirados en los estilos de las ventanas y vidrieras de los templos cristianos, y se intercalan dibujos en torno a las fiestas anuales (Carnaval, Corpus, Semana Santa, Día de Difuntos...) de Méndez Bringa, José García Ramos, Cecilio Pla, Huertas, Estevan, Mota, *Mecachis* y Muñoz Lucena. En esta galería iconográfica se combinan escenas realistas, de costumbres o alegóricas con las caricaturas.

Los conflictos en Cuba dan la pauta de este almanaque desde el dibujo de la portada, titulado «Negro y Blanco. Recuerdos y esperanzas», a cargo de Benlliure. Resumen de los conflictos de un año y preludio de otro por venir, en la pintura se graban dos escenas bélicas alusivas a 1896 y 1897, acompañadas de la bandera y el escudo de España. Los movimientos independentistas en Cuba y Filipinas desde 1895 y 1896, el envío de tropas, la actuación confusa e ineficaz de España en Ultramar y la corrupción general de su grey política son el asiento de los textos y el norte de la crítica en estos almanaques, igual que en los números ordinarios de la revista. Así se observa en los artículos del

7. Las dos tintas se usan de la misma forma en el *Almanaque-Álbum de La Ilustración para el año de 1897*, Año XXIV, Madrid, Establecimiento Tipográfico de «Sucesores de Rivadeneyra», 1896.

almanaque para 1897 empezando con el humor y la ironía de «Programa de Venus», donde Luis Royo Villanova finge una entrevista con la diosa Venus (su planeta es el dominante este año), a cuyo yeso visita en el Museo de Reproducciones Artísticas. La burla de la creencia en la astrología siempre sirve para reírse del presente, y una Venus animada se pronuncia acerca del esperable decurso de la economía patria, los conflictos coloniales, el futuro del teatro y el arte en general. La conclusión no carece de humor negro, pues solo será buen año para la erección de estatuas, y no precisamente en homenaje a Quevedo, Velázquez o el Gran Capitán, como confirma Venus, que exclama:

> ¡Quita de ahí! ¿Qué hicieron todos esos por su patria? ¿Fueron diputados en la elecciones generales? ¿presidieron ningún comité de barrio? ¿habían hojeado siquiera la ley Electoral?

Hasta los yesos del museo se alarman ante esta salida, que obliga a huir al cronista a todo correr. El artículo está ilustrado con caricaturas de Cilla en blanco y negro sobre fondo rojo.

La propia construcción del número-almanaque es objeto de reflexión; por ejemplo, escribe Jenaro Alas en «La historia de Juan Soldado»:

> Si el director de *Blanco y Negro* me hubiera pedido un puñado de ditirambos en honor de cuantos más o menos han participado y participan en la guerra de Cuba, mi firma no aparecería en este Almanaque. Me ha pedido nada más elogios para el soldado español, y a eso acudo con toda convicción, único camino por donde puedo llegar al entusiasmo.

Alas censura la política equivocada de gobernantes y mandos militares, el egoísmo de los capitalistas cuyas inversiones han subido con la situación bélica y, en general, se duele del comportamiento de toda la nación, incapaz de exigir a sus gobernantes. Su desánimo es tal que solo ha sido capaz de redactar al hilo de las imágenes; el texto no está pues ilustrado, sino que se esboza a partir de los dibujos previos: «las líneas que voy a trazar serán un comentario bien sentido y mal expresado de los cuatro dibujos en que artistas de brío como Arija, Martínez Abades y Marcelino de Unceta rinden valiosos homenajes a la abnegación sin rival del soldado español». Y tras esta introducción procede: Martínez Abades dibuja un embarque de tropas; Unceta un destacamento militar con soldados a pie y a caballo, arrastrando cañones, en una encrucijada en la isla de Cuba, por un lado, y el ataque sufrido por un batallón español al atravesar un río, por otro. Alas imagina tres historias sumando realidad, denuncia y ficción con personajes que dialogan o escriben cartas íntimas narrando los hechos. Un grabado le falta para cerrar su crónica: «se me olvidó pedir a los eximios artistas [...] una sencilla viñeta: en un camposanto, improvisado entre los bejucos y la yerba guinea, una losa toscamente labrada; sobre

ella una cruz de madera; en la losa esta inscripción: *Juan soldado, el primero entre los mejores*». En la ilustración de Arija que hace de cabecera consta esa cruz, inserta en un enrejado de cañas y armas.

El devenir temporal se trueca en los textos en reflexión triste o evocación histórica. José de Roure compone un «Monólogo de año nuevo», breve pieza donde la condesa de Tres Estrellas discurre, en la noche de fin de año, sobre la vejez y la pérdida de la juventud. Y *Kasabal* (Luis Gutiérrez Abascal), en «Beso negado y mano concedida. Anécdota histórica de año nuevo», evoca el encuentro entre Eugenia de Montijo y el emperador Napoleón III, con el que contraería matrimonio, en la despedida de 1852. Seguro de su público como habitual revistero de salones, se dirige a las «bellas lectoras».

Para terminar con los textos que forman este almanaque, hay un único poema y tiene carácter humorístico: «Las profecías del loco», de Vital Aza, con monos de *Mecachis*. Un astrólogo anuncia su libro de profecías para el nuevo año recitando algunos de sus vaticinios; todas sus visiones proclaman un futuro esperanzador para España, causa de que sea tachado de loco y detenido por un policía.

Los almanaques de *Blanco y Negro* entre 1898 y 1900. El calendario al servicio de la regeneración nacional

El mimo y la inversión económica por parte de la empresa es creciente y, afianzado el color, los almanaques ganan en calidad y riqueza iconográfica, siempre con un tema central: el almanaque ilustrado de 1898 se dedica a «Bailes populares españoles», el de 1899 a «La tierra española» y el de 1900 a «Las Flores». Tales cuestiones cobran sentido en relación con la vuelta al pueblo, a la tierra y las tradiciones como consecuencia de la desconfianza en el progreso y el industrialismo (Litvak, 1980, 107-110) que, en España, coincide con la crítica a la corrupción política.

En 1898, la redacción presenta sus objetivos en una nota inicial:

> La alegría como nota distintiva de esta época del año, y el baile como primera y popular expresión de esa alegría, nos ofrecen motivo más que suficiente para presentar a los lectores de BLANCO Y NEGRO en manchas artísticas, en esbozos literarios y en fragmentos musicales, todas aquellas danzas que nuestras regiones conservan por tradición, y que estos días se bailan en toda España.

Una mujer vestida a la andaluza rasgueando una guitarra, enmarcada por flores de lis, es la imagen de la cubierta pintada por Arija, en color, para el *Almanaque de Blanco y Negro para 1898* (348, 1-enero-1898). La contracubierta

lleva un hermoso motivo floral[8]. La imagen se enseñorea de la revista. Una sucesión de ilustraciones de bailes típicos integran este número en el que participan Martínez Abades, Huertas, José Blanco Coris, Méndez Bringa, Unceta, García Ramos, Muñoz Lucena, Estevan, Enrique Dorda, Pellicer y A. Terriza. Arija vuelve a ocuparse del ornato del calendario-santoral, organizado por trimestres, también con motivos dancísticos, cada uno con una clave histórico-cultural (bacantes en danza, danza árabe, baile rococó, escena de baile de inspiración germánica). Poemas y artículos describen los bailes que, a juicio de la redacción, representan a las regiones españolas y las colonias: la danza prima (Asturias), el agarrao (Madrid), el aurresku (País Vasco), etc. Textos e ilustraciones van acompañados de partituras, una de ellas manuscrita, de Federico Chueca («El flexible. Schotis»).

La descripción de los bailes se convierte en una declaración de amor a la patria chica o en estudio folklórico y musicológico (de estos segundos, los artículos de Ángel María Castell y Francisco Rodríguez Marín). La interrelación entre la imagen y el texto es absoluta, pues los firmantes comentan los dibujos, valorando su calidad y la hábil composición de la escena. Por ejemplo, Federico de Monteverde, en «El zapateo», se limita a imaginar el sentido de los dibujos de Blanco Coris y Méndez Bringa. Se advierte una nota nostálgica, pues el paraíso feliz que este baile sugiere queda enturbiado por la realidad de los enfrentamientos en las colonias ultramarinas, de donde es originario: «Risueños tiempos [...]; en estos de ahora, guajiras, ranchos, cantos, bailes, bienandanzas, dichas, alegrías, todo, todo se halla envuelto por horribles negruras y atmósferas de sangre y ruinas». Luis Gabaldón, autor de «La charrada», narra una discusión entre varios redactores y amigos entendidos ante la duda sobre cuál es el baile tradicional de Salamanca, si el *bollo* o la *charrada*. La redacción de *Blanco y Negro* es una gran familia en la que el intercambio de imágenes y escritos es natural y amistoso; todo surge y se acomoda dentro de un plan coordinado sabiamente.

También en este número consta un solo poema: «El agarrao. Baile madrileño», de Eusebio Blasco, declaración de la alegría española y de sus bailes expresa en el verso hexasílabo y la rima oxítona, marcando el compás del chotis.

El zodiaco es la nota distintiva de las páginas del calendario para 1899, *Almanaque de Blanco y Negro. La tierra española* (400, 31-diciembre-1898), a cargo de Arija, en cuyo diseño y fabricación artística la empresa se esmeró

8. Se apunta en la contraportada que este papel estucado procede de la fábrica de Sucesores de Torras Hermanos, Barcelona. Los dibujos originales de Arija, conservados en el Museo ABC, se reproducen en el catálogo *Portadas. Dibujos de primera plana*, [2010], s. p. En la revista se califica como «cubierta modernista» (347, 25-diciembre-1897).

haciendo un amplio uso del color e incluyendo un elevado número de composiciones literarias. Además, reunió a algunas de sus mejores firmas e incorporó, según iré anotando, a recientes fichajes de prestigio. Con respecto a los anteriores, es un almanaque más extenso, de 52 páginas. El público respondió a estos esfuerzos y, a pesar de haberse duplicado el precio del almanaque –de 0'50 céntimos pasó a costar 1 peseta, cuando el número ordinario mantenía el de 0'20–, agotó la tirada «a las dos horas de ponerse a la venta», según una nota impresa en la misma revista (401, 7-enero-1899).

La idea central, *La tierra española*, tiene un valor simbólico: en tiempos de decadencia y descrédito nacional, tras la derrota española frente a EE.UU., el canto y la celebración de las raíces y los frutos de la tierra se adhieren a las proclamas de regeneración[9]. La sobriedad de la cubierta, sin dibujos, cuadra con el exlibris impreso en la anteportada, cuyo lema es *Labor Omnia Vincit*. El calendario, por semestres, tiene dos páginas con el santoral y el dibujo de una figura femenina, orlada por los signos zodiacales. En el primer semestre, la mujer siembra; en el segundo, recoge las espigas de trigo. En este número se encartan cuatro estampas a toda página con paisajes en color representando las fases del campo de J. Tordesillas, Agustín Lhardy, Manuel García y Rodríguez y Serafín Avendaño; doce figuras de mujer –cromos alegóricos a página completa– de Méndez Bringa; cuatro sonetos a las estaciones ilustrados, a dos tintas, de varios autores; una serie bautizada como «semblanzas de los meses», con textos y dibujos «modernistas»; y una última sección que celebra los «Frutos de España», con prosas e iluminaciones[10].

Los poemas, cuentos y artículos consagrados a los frutos del campo están compuestos en arte menor: el romancillo hexasílabo «La pasa», de Arturo Reyes; «La fresa (Cantable para una revista lírico-bailable)», de Sinesio Delgado, en su mayor parte con versos de seis y siete sílabas; las redondillas «El higo chumbo o de tuna», de Javier de Burgos; y el romancillo heptasílabo «La vendimia», con dos serventesios decasílabos al principio y como cierre, de Manuel Reina. En contraste, los que interpretan los meses usan el arte mayor y, en su mayoría, el soneto; variedades para hacer amena esta literatura de encargo o de almanaque. Estos sonetos contienen pensamientos y evocaciones de mayor hondura lírica: «Invierno» y «Primavera», de Manuel del Palacio, el primero ya en el almanaque para 1896, aunque con distinta ilustración; «Verano», de Ricardo Gil, que anhela una aurora después de la guerra:

9. Esta filosofía dicta igualmente los contenidos de los números ordinarios, en coincidencia con lo que se observa en otras revistas ilustradas (Palenque, 1998).
10. Esta división en secciones figura en la publicidad, no en el número.

Pues tanto es tu poder, sol castellano,
que enjuto pedregal haces del río
y encierras los incendios del estío
de nuestra vid en el jugosos grano.
Infunde ya en el néctar soberano
tu clara luz, tu generoso brío,
que el largo invierno, como nunca frío,
cual nunca tenebroso, está cercano. [...]

Y «Otoño», del siempre templado Manuel Paso, en cuartetos, que empieza:

Tardes penosas, tristes, soñolientas;
noches de silencioso desconsuelo;
nubarrones que manchan en el cielo
la negra cerrazón de las tormentas.

Las ilustraciones de Eulogio Varela, Estevan, Manuel García y Rodríguez, Luis Palao y Cecilio Pla que acompañan a estas composiciones ocupan casi toda la página, mientras los poemas encajan en un breve ángulo, a veces con un tamaño de letra muy pequeño. Texto e ilustración forman una unidad de doble lectura.

En la serie de artículos sobre los meses –con originales cabeceras, adornos o iluminación de capitales por Joaquín Xaudaró–, cada autor pone su estilo; son obra de: José Zahonero, *Kasabal*, Emilia Pardo Bazán, Emilio Sánchez Pastor, Juan Pérez Zúñiga, Gabriel R. España, Jacinto Benavente, Enrique Sepúlveda, Alfonso Pérez Nieva, Rafael Torromé, Luis Gabaldón, Jacinto Octavio Picón y Luis Taboada.

Dentro de la filosofía de regeneración nacional, destacan los artículos de Eusebio Blasco dedicado a «El garbanzo» y de Luis Royo Villanova en torno a «La patata». Escribe Blasco:

Si la raza degenera, no es solamente culpa de los Gobiernos. La raza come poco. [...]

¡Con esto no reconquistaremos nunca nada! [...]

Hay cocido castellano, cocido navarro, cocido andaluz. Base de todos ellos: el garbanzo amarillo, que ni hace sangre ni da buen color. Por eso estamos todos tan pálidos y tan desmayados. Vienen las razas que comen carne y beben vino, y nos cogen desprevenidos. [...]

El cierre de esta simbología garbancera es pesimista y clama por una necesaria rehabilitación que no parece llegar, porque la causa de la decadencia está en el propio cuerpo enfermo:

Cuando lleguemos a la cifra de quince millones de habitantes que no sepan leer ni escribir, y a que los límites de España queden reducidos al recinto de Castilla la Vieja, entonces, entonces habrá hecatombes de sacos de garbanzos, y las masas, en vez de *pan y toros*, pedirán *pan y chuletas*, y saldrán las

> poblaciones a pisotear los sembrados, arrepentidos de haber comido en un siglo tal cantidad de fécula estéril, y comenzará la regeneración nacional, y los garbanzos se usarán para *metralla* que acabe con los enemigos de fuera... y con los de dentro, ¡que son los piores![11]

Royo Villanova persiste en el mismo mensaje: «[...] ya que se piensa en la regeneración de España, el fomento de los patatares es oportunísimo».

A este almanaque para 1899 se suma Eulogio Varela, un artista muy importante en la historia de la ilustración española y fundamental en la modernización visual de *Blanco y Negro*. Varela se unió a la revista en 1898 y, además de dibujante, fue el diseñador o «confeccionador de la casa»[12]; antes, en 1896, habían comenzado a adjuntarse estampas prerrafaelitas de Eugenio Chiorino. Los dos hacen gala de un estilo inconfundible y moderno.

Mayor extensión que el anterior, 60 páginas, tiene el número-almanaque para 1900 (452, 30-diciembre-1899), cuya salida, el sábado 30 de ese mes, se anuncia el 28 de diciembre de 1899 como «el mejor de cuantos ha publicado *Blanco y Negro* hasta la fecha». El lucimiento especial de las cromotipografías se apoya en el tema de «Las Flores», lleva una preciosa cubierta en papel crespón, con ilustración floral en tonos lilas, y estaba encuadernado con cordón de seda. Se vendió al precio de 1 peseta[13].

Lujo es el adjetivo que cuadra a este almanaque inaugural del siglo XX, sobre todo por lo relativo a la arquitectura gráfica y a la calidad del dibujo y la técnica usada en los cromos, algunos –los firmados por Emilio Sala– protegidos por delicadas hojas de papel de seda. La redacción deja claro su plan de elaborar un número alegre tanto por el color como por el espíritu de los textos y la iconografía:

> La tierra española fue el tema que desarrollamos hoy hace un año en nuestro Número-Almanaque. En ella nos fijamos, no para contemplar abierta la sepultura nacional, sino para cantar los frutos que son fuerza y vida, algo más

11. La cita de «quince millones de habitantes que no sepan leer ni escribir» podría ser recuerdo de una primera denuncia que recogió en uno de sus poemas José Zorrilla, en absoluto ajeno a los males de la patria en el fin de siglo. Me refiero a «La ignorancia» (*El Imparcial*, 25-enero-1893), que empieza: «Somos doce millones de españoles / que no saben leer. ¡Dato inaudito! [...]».
12. En el tiempo de redacción de este artículo, en el Museo ABC se le dedica la exposición *Eulogio Varela. Modernismo y Modernidad* (30 enero-22 junio 2014). Información en <http://museo.abc.es/es/exposicion/228>, fecha de consulta: 28-enero-2014. Sobre Varela como ilustrador y su labor en *Blanco y Negro*, Brasas Egido (1984).
13. Todas las colecciones que he consultado están encuadernadas, así que no he podido ver la encuadernación original. La contracubierta tiene una dibujo central de Arija. La descripción del número está al final del 451, 28-diciembre-1899.

> real y positivo que la dorada leyenda, cuya constante evocación hizo más ruidoso nuestro desastre, dándole apariencias de caída mortal.
>
> Bastó con que la actividad española tomara nuevos rumbos, si menos brillantes, más prácticos que los que llevaron al fracaso, para que el espíritu se reanimara y viéramos seguro el porvenir, que era como volver la alegría al alma.
>
> Las flores que en nuestro Número-Almanaque del año pasado hubieran parecido corona funeral, son hoy expresión de la nueva vida [...].

Arija sigue con la decoración del calendario, aunque agregando novedades en el planteamiento gráfico. Emilio Sala se ocupa de los cromos tipográficos, a página completa, correspondientes a las estaciones, con mujeres de diferente situación social en escenas de paseo o en el interior doméstico. Las historietas cómicas y caricaturas, de Pedro de Rojas y Ramón Cilla, juegan con el nombre común a personas y flores. Las ilustraciones de Eulogio Varela y Eugenio Chiorino, con rasgos de prerrafaelismo y *art nouveau*[14], conviven con los dibujos de Estevan, Huertas, Blanco Coris, etc., quienes también parecen asimilar nuevas paletas. Varela, Arija y Chiorino asumen los preciosos cromos «modernistas», alegorías de las flores y los meses, siempre con figuras femeninas. En cada uno se imprime un soneto: «La camelia», de Manuel del Palacio, en enero; «Las violetas», de Alfonso Pérez Nieva, en febrero; «Flor de almendro», de José Jackson Veyán, en marzo; «Las lilas», de Manuel Reina, en abril; «Claveles», de Salvador Rueda, en mayo:

> En su carro de fúlgidos corceles
> la diosa de la luz viene riendo,
> y ante sus pies se va desenvolviendo
> una brillante alfombra de claveles.
> Roza, al pasar, la diosa sus pinceles
> en las corolas que se van tendiendo,
> y de matices vase revistiendo
> el florido rodar de sus tropeles. [...]

Etcétera. La novedad modernista del dibujo choca con los circunstanciales y amanerados sonetos, con algunos vislumbres de orientalismo y colorismo.

Las prosas, artículos, fábulas y cuentos o leyendas requeridos por la revista –que los califica como «artículos»–, responden a un diseño muy concreto en coordinación con las imágenes, y recrean el simbolismo de distintas flores o su uso social, en clave seria o cómica. Por ejemplo, el simbolismo floral aplicado a la política es el argumento del artículo de *Kasabal* («Las flores y la política»), quien recuerda la guerra «de las dos rosas», el distintivo del lirio en

14. Litvak (1980: 183-191) analiza la presencia del medievalismo en la revista y menciona la labor de Arija, Varela y Chiorino.

los Borbones, la violeta en los bonapartistas y otros emblemas, algunos figurados e irónicos, pues concluye: «el campo de la política produce más abrojos que flores». En «Las flores», José Echegaray narra una leyenda que explica su surgimiento en los orígenes del planeta. Continúan «La flor de la patata (para los niños de los ricos)», cuento-fábula de contenido social de Jacinto Octavio Picón; «La flor de lis», de Luis Royo Villanova, con ilustraciones de inspiración germánico-medievalizante de Varela (Jiménez Fernández, 2001); «Flores de trapo», de José de Roure; «Flores cordiales», las empleadas en infusiones, de Juan Pérez Zúñiga; «Las dalias», fábula de Miguel Ramos Carrión; «La flor de los poetas», de Víctor Balaguer, artículo que relata la leyenda del surgimiento de los juegos florales en Tolosa; etc. En «La leyenda del loto», Emilia Pardo Bazán viaja hasta el Nilo para evocar la trascendencia simbólica de esta planta en la cultura egipcia, sentido que coteja con el que se le atribuye en África, concretamente en el país de los latófagos. Cita como fuente la *Odisea* homérica: todos aquellos que la comían olvidaban volver a su patria, y se refiere al presente de la escritura con una advertencia: «Si hay una planta, una hierba, un fruto, un conjuro maligno que haga olvidar a la patria, arrancad la planta, pisad la hierba, abrasad el fruto, desbaratad el conjuro [...]», el que se resista debe ser forzado, como Ulises hizo con sus hombres.

Una imagen vale más que mil palabras. La literatura de almanaque y el público

La imagen es la protagonista de las páginas de *Blanco y Negro* de forma autónoma –en planas artísticas o en historietas, entre la aleluya y el cómic–, como ilustración a la letra o como adorno (viñetas, marcos, orlas...). Algunos textos, sobre todo los poemas, parecen embutidos en el dibujo. El iconotexto tiene funciones distintas, ejerciendo como soporte visual de lo narrado o cantado, aportando una interpretación e, incluso, añadiendo una lectura. Las pinturas son expresivas y minuciosas, con detalles y atención especial a los personajes, pero sin olvidar la gestualidad, el vestuario, los espacios..., manifestando un mensaje claro. Para *Blanco y Negro* trabajaron algunos de los más importantes artistas españoles, que han quedado asociados a esta cabecera. Es el caso de Méndez Bringa, Huertas, Arija, Xaudaró, Varela, *Mecachis*... El actual Museo ABC es un rico tesoro de originales de enorme interés artístico.

La literatura de almanaque va unida a la ilustración, y esta es otra cualidad que comparten los almanaques de la prensa con los populares, o de cordel, y los editados como libro o folleto. En *Blanco y Negro*, los dibujantes habituales ejercen bien como autores de hojas artísticas en donde solo hay pintura –en ocasiones destacada en página impar–, bien como iluminadores de los textos,

en un feliz maridaje por la armonía o la belleza del conjunto. No puedo profundizar aquí, y carezco del espacio suficiente, en la calidad del doble discurso, literario y visual[15], de estos almanaques, pero el catálogo que realizo al final permite advertir la unidad de estos números extraordinarios. Sí es necesario subrayar el relieve de la mujer en las planas artísticas, aspecto compartido con las restantes revistas ilustradas españolas y europeas, lo que orienta acerca de una parte de su horizonte lector. En *Blanco y Negro* los tipos femeninos predominantes son la señora burguesa elegante y la campesina; retratos o alegorías realistas o costumbristas que chocan con las modernas figuras de Chiorino y Varela en 1900. Todas miran al lector-espectador y casi siempre sonríen.

En los almanaques la empresa prescinde del análisis de la información del día, de la que queda el sedimento, amargo o trocado en ironía y burla, y usa sus mejores armas, algo patente en los años que he analizado. Entre 1897 y 1900 aparecen las firmas de José de Roure, Luis Royo Villanova, Luis Gabaldón y Antonio Palomero, que llegaron a ser redactores-jefes de la revista. Asoman firmas ilustres como la de Emilia Pardo Bazán o los populares Juan Pérez Zúñiga y Manuel del Palacio, todos felices colaboradores de periódicos y almanaques en los mismos años, respondiendo a una literatura de encargo que deparaba ingresos y exigía pocos esfuerzos. Si en el verso prevalece el soneto, en la prosa lo hace el artículo, género que también se adapta a todos los tonos, y en los almanaques de *Blanco y Negro* los hay humorísticos, históricos, líricos... Por su carácter interpretativo de la actualidad, y su estilo sencillo y comunicativo, son idóneos para los almanaques. No es un género de fácil definición y, de hecho, se confunde con la crónica y el cuento. He optado en general por llamarlos artículos siguiendo la denominación de la propia revista, pero a veces he preferido nombrarlos cuentos o fábulas. González Herrán (2002) es uno de los varios investigadores que se ha referido a estas dificultades y le traigo a colación a propósito de Pardo Bazán, pues recuerda que el citado «La leyenda del loto» ha sido calificado tanto de artículo como de cuento[16].

Los almanaques de *Blanco y Negro* muestran, de manera idónea y condensada, el cambio de los lenguajes artísticos y de las técnicas de impresión

15. Tampoco profundizar en el concepto de «imaginatura», que define Botrel (2011: 214) como «la expresión con imágenes, de manera exclusiva o predominante, de alguna idea o historia en soportes varios, para una lectura e interpretación sui generis». Se trata del uso de la imagen como elemento principal, no subalterno. En las revistas ilustradas se combinan ambos rangos.
16. Sobre estos ambiguos límites, Ezama Gil (1992, 30-31). Por la particular relevancia de la escritora gallega, añado dos referencias bibliográficas: González Herrán (2008) y González Herrán, Patiño Eirín y Penas Varela, eds. (2007). Valis (1991) ha estudiado los poemas de almanaque de *Clarín*.

gráfica. Además, ofrecen un peculiar y circunstancial uso de la literatura y el arte que contribuye al conocimiento de la historia de la lectura y de la cultura impresa.

Catálogo

Los almanaques no están paginados; en este índice numero sin considerar cubierta ni contracubierta, y tengo en cuenta las páginas en blanco. Uso las colecciones encuadernadas de la Universidad de Sevilla (incompleta, falta el número de 1900) y de la Hemeroteca Municipal de Sevilla. La digitalizada en la Hemeroteca de *ABC* y *Blanco y Negro* (http://hemeroteca.abc.es) presenta diferencias en la colocación de las páginas, no se aprecia el color en los años 1896 y 1897, desaparecen varias de las páginas de publicidad, y numera, de forma arbitraria, contando la cubierta y la contracubierta cuando la conservan. En consecuencia, su paginación y la que ahora realizo no siempre corresponden.

Almanaque de Blanco y Negro 1896 [El Calendario], 244, 4-enero-1896, [44 pp.][17]. Precio: 0,50 céntimos

Descripción general: «...cuarenta páginas de texto y dibujos [...]. [I]mpresa a varias tintas en excelente papel glaseado, encerradas en una elegantísima cubierta de papel PIEL DE RUSIA, impresa en negro y oro» (243, 28-diciembre-1895). Páginas en monocromía (salvo rótulos en cubierta y anteportada), varias tintas (ocres, azules...).

Cubierta: con el título *Almanaque de Blanco y Negro 1896*, en color rojo, con motivos heráldicos en negro y letras góticas doradas,

[1]: Anteportada con el título *Almanaque ilustrado 1896*, letras rojas,

[3]: Portada: «La infancia del año. Su primer juguete», dibujo de Huertas (alegoría del comienzo del año: un niño pequeño rompe las hojas del calendario de 1895)[18],

[4-5]: Juan Pérez Zúñiga, «Juicio del año», poema humorístico; caricaturas de *Mecachis*,

[6]: Calendario y santoral de Enero, con la ilustración «La romería de San Antón», por F. Alberti,

[7-9]: José de Roure, «Calendario americano», artículo; ilustraciones de Méndez Bringa (una vendedora de calendarios anunciando su producto en la calle; un

17. Cuento anteportada y colofón: sumo 4 páginas a las 40 que indica la publicidad.
18. En todas aquellas páginas en cuya descripción consta solo el título y autor de un dibujo, debe entenderse que son imágenes a página completa, generalmente a la caja. Todas las imágenes exentas están rotuladas, al igual que muchas de las ilustraciones.

criado, con plumero en la mano, arranca la primera hoja del calendario de pared correspondiente a 1896),

[10]: Federico Balart, «Invierno», soneto; ilustración de Méndez Bringa, «Víctimas del frío» (una niña y un pajarillo en un paisaje helado),

[11]: Calendario y santoral de Febrero, con la ilustración «Carnaval», por Cecilio Pla (una dama con antifaz brinda en medio de una fiesta),

[12]: Calendario y santoral de Marzo, con la ilustración «Domingo de Ramos», por García Ramos (dos sacristanes con palma e incensario),

[13]: Manuel Reina, «Primavera», soneto; ilustración de Muñoz Lucena, «Flores de primavera» (una niña descalza y sonriente con flores en las manos y entorno primaveral),

[14-15]: *Gil Parrado* (Antonio Palomero), «Mercurio», artículo; ilustraciones de S. Monsalud y Méndez Bringa (dos escenas con Mercurio como protagonista),

[16]: Calendario y santoral de Abril, con la ilustración «¡A los toros!», por M. Benlliure (en superposición ascendente, una multitud ante un despacho de billetes, escena taurina y pareja en actitud amorosa en un jardín),

[17]: Plana alegórica de M. Gerlach, «Los días de la semana. Alegoría»,

[18]: Calendario y santoral de Mayo, con la ilustración «Un huelguista», por Mota (un obrero, con blusa, rodeado de personas elegantes en un espacio público),

[19-21]: Camille Flammarion, «El cielo en 1896», artículo; ilustración de ¿Guth? (el científico en su observatorio),

[22]: Calendario y santoral de Junio, con la ilustración «En víspera de exámenes», por *Mecachis* (un estudiante sentado en una mesa, rodeado de libros),

[23]: Manuel Paso, «Verano», soneto; ilustración de Arija, «Alegoría» (representación del carro del sol y flores),

[24-25]: José Echegaray, «El Sol», artículo; ilustración sin firma (grabado de una fotografía de la superficie solar),

[26]: Calendario y santoral de Julio, por Huertas, «La horchatera» (la camarera refresca con el sifón a un joven, sentado a la mesa de una horchatería),

[27-28]: Luis Gabaldón, «Calendarios profesionales», artículo humorístico; ilustraciones de Federico (Joaquín Yagüe, editor del *Verdadero Zaragozano*, conversando en su oficina con dos maños),

[29]: Calendario y santoral de Agosto, con la ilustración «En la playa», por Martínez Abades (una señora en la playa),

[30]: «Cosas del calendario», caricaturas por *Mecachis*,

[31]: Calendario y santoral de Septiembre, con la ilustración «Apertura de la caza», por Estevan (escena de caza, con protagonista femenina a caballo),

[32]: Manuel del Palacio, «Otoño», soneto; ilustración de Huertas, «Escena de otoño» (unos jardineros recogen las hojas caducas),

[33-34]: Eduardo de Palacio, «Año profético para 1896»; caricaturas de Cilla,

[35]: Calendario y santoral de Octubre, con la ilustración «Los estereros», por Federico (dos profesionales con una estera a cuestas en medio de una plaza),
[36]: Calendario y santoral de Noviembre, con la ilustración «El día de difuntos», por Méndez Bringa (una mujer enlutada, sentada en una tumba en la que se ven flores frescas, mira al espectador),
[37-41]: Luis Royo Villanova, «El calendario y sus épocas», artículo histórico; grabados sin firma (estatua de Julio César, ejemplo de un calendario juliano de 1439, una página del *Libro de Horas* de Ana de Bretaña...) e ilustración de Mota,
[42]: Calendario y santoral de Diciembre, con la ilustración «Las víctimas de Pascua», por Muñoz Lucena (una pavera conduce a su rebaño),
[44]: Colofón, con datos editoriales y precios,
Contracubierta: con escudo en el centro.

Blanco y Negro. Almanaque para 1897 [*Las fiestas del año*], 296, 2-enero-1897, [40 pp.]. Precio: 0'50 céntimos

Descripción general: «40 páginas. A dos tintas y cubiertas de estilo antiguo» (295, 26-diciembre-1896).
Cubierta: con el título *Blanco y Negro. Almanaque para 1897*, a dos tintas, fondo ocre, con exlibris y dibujo de un reloj de arena alado,
[1]: Anteportada con el título *Almanaque ilustrado 1897*,
[3]: Portada con dibujo de M. Benlliure, «Negro y blanco. Recuerdos y esperanzas» (doble escena patriótico-bélica relativa a los años 1896 y 1897, con escudo central y bandera), a dos tintas[19],
[4]: Calendario y santoral de Enero, con dibujos y adornos por Arija (fondo de catedral románica),
[5]: «Las fiestas del año. Baile de carnaval», dibujo de Méndez Bringa (una dama vestida de noche, flores a sus pies, en una fiesta, con caballeros elegantes y disfraces al fondo), a dos tintas,
[6]: Calendario y santoral de Febrero, con dibujos y adornos por Arija (fondo de catedral gótica), a dos tintas,
[7-9 y 11]: Luis Royo Villanova, «Programa de Venus», artículo humorístico; caricaturas de Cilla, a dos tintas,
[10]: Calendario y santoral de Marzo, con dibujos y adornos por Arija (fondo de vidriera y motivos religiosos), a dos tintas,
[12]: «Las fiestas del año. Semana Santa en Sevilla», dibujo de García Ramos (el paso de una procesión), a dos tintas,

19. En este número se combina el blanco/negro y la tinta roja, que en varias páginas sirve para titular. Debe entenderse que las imágenes en las que no hago mención del uso de varias tintas están en blanco y negro.

[13 y 15-17]: Jenaro Alas, «La historia de Juan Soldado», artículo; ilustraciones de Arija, Martínez Abades y Unceta (enrejado de armas y cañas; embarque de tropas; las tropas en la isla de Cuba), b/n y dos tintas,

[14]: Calendario y santoral de Abril, con dibujos y adornos por Arija (fondo de vidriera y motivos religiosos), a dos tintas,

[18]: Calendario y santoral de Mayo, con dibujos y adornos por Arija (fondo de vidriera y motivos religiosos), a dos tintas,

[19]: «Las fiestas del año. La procesión del Corpus», dibujo de Cecilio Pla, a dos tintas,

[20]: Calendario y santoral de Junio, con dibujos y adornos por Arija (fondo de vidrieras y motivos religiosos), a dos tintas,

[21]: «Las fiestas del año. En la noche de San Juan», dibujo de Huertas (un grupo de mujeres campesinas aventando el fuego), a dos tintas,

[22]: Calendario y santoral de Julio, con dibujos y adornos por Arija (fondo de vidrieras y motivos religiosos), a dos tintas,

[23]: «Las fiestas del año. El apóstol Santiago», dibujo de Estevan (desfile militar a caballo, con público), a dos tintas,

[24-25 y 27]: José de Roure, «Monólogo de Año Nuevo» (monólogo dramático); ilustraciones de Méndez Bringa (escenas de fin de año: una chimenea, con un reloj en su repisa, de la que salen mariposas; una dama, apartada de un grupo, sentada junto al fuego con semblante pensativo; la misma dama asomada a un balcón mientras nieva), b/n y a dos tintas,

[26]: Calendario y santoral de Agosto, con dibujos y adornos por Arija (fondo de vidrieras y motivos religiosos), a dos tintas,

[28]: Calendario y santoral de Septiembre, con dibujos y adornos por Arija (fondo de vidrieras y motivos religiosos), a dos tintas,

[29]: Vital Aza, «Las profecías del loco», poema humorístico; caricaturas de *Mecachis*, a dos tintas,

[30]: Calendario y santoral de Octubre, con dibujos y adornos por Arija (fondo de vidrieras y motivos religiosos), a dos tintas,

[31]: «Fiestas notables del año», caricaturas por *Mecachis*, a dos tintas,

[32]: Calendario y santoral de Noviembre, con dibujos y adornos por Arija (fondo de vidrieras y motivos religiosos), a dos tintas,

[33]: «Las fiestas del año. La tarde de difuntos», dibujo de F. Mota (escena de cementerio), a dos tintas,

[34]: Calendario y santoral de Diciembre, con dibujos y adornos por Arija (motivos arquitectónicos y religiosos), a dos tintas,

[35]: «Las fiestas del año. Esta noche ¿es Nochebuena?» (un hombre y un niño, de aspecto humilde y hambriento, miran la comida a través del cristal de un restaurante), dibujo de *Mecachis*, a dos tintas,

[36-38]: *Kasabal*, «Beso negado y mano concedida. Anécdota histórica de Año Nuevo», artículo histórico; ilustraciones de Méndez Bringa (un reloj; presentación de la pareja en un salón aristocrático), b/n y a dos tintas,
[39]: «Las fiestas del año. Los pavos de Navidad», dibujo de Muñoz Lucena (una pareja rústica, sonriente, sacrificando un pavo), a dos tintas,
[40]: Datos administrativos y publicidad de la empresa, con dibujo central, a dos tintas,
Contracubierta, colofón.

Almanaque de Blanco y Negro para 1898 [*Los bailes españoles*], 348, 1-enero-1898, [32 pp.]. Precio: 0'50 céntimos

Descripción general: «Impreso en papel estucado. Fondos en color. Cubierta modernista» (347, 25-diciembre-1897).
Cubierta en cuatricromía por Arija, con el título *Almanaque de Blanco y Negro para 1898*, y dibujo de una mujer, vestida a la andaluza, rasgueando una guitarra,
[1]: Anteportada en papel de seda: Cartela con orla floral con el título *Almanaque ilustrado de Blanco y Negro para 1898*,
[3]: Portada, «Bailes populares españoles», nota de La Redacción, a dos tintas,
[4]: «La danza prima», dibujo de Martínez Abades, con leyenda explicativa al pie, a dos tintas,
[5]: Calendarios y santorales del Primer Trimestre (Enero-Marzo), decorados por Arija, a dos tintas,
[6]: Calendarios y santorales del Segundo Trimestre (Abril-Junio), decorados por Arija, a dos tintas,
[7 y 9]: Eusebio Blasco, «El agarrao, baile madrileño», poema; ilustraciones de Huertas (escenas populares de verbena: un baile popular y músico con organillo),
[8]: Federico Chueca, «El flexible. Schotis», partitura con enmarque floral de Blanco Coris,
[10 y 12]: Ángel María Castell, «El aurresku», artículo; ilustraciones de E. Dorda (escena de baile popular),
[11]: «El aurresku», partitura con fondo arquitectónico y vegetal,
[13-14]: Federico de Monteverde, «El zapateo», artículo y partitura; ilustraciones de Blanco Coris y Méndez Bringa (paisaje caribeño y escena de baile),
[15]: «La Jota», partitura e ilustración de Méndez Bringa (un grupo de maños cantan y tocan instrumentos musicales),
[16-17] Luis Royo Villanova, «La Jota», artículo; ilustración de Unceta (escena de fiesta y baile),
[18-19]: Emilia Pardo Bazán, «La Muiñeira», artículo y partitura; ilustraciones de Avendaño (escenas de baile e instrumentos musicales),

[20-22]: Francisco Rodríguez Marín, «Las Peteneras», artículo y partitura; ilustraciones de Huertas, García Ramos y Muñoz Lucena (escenas de cante y baile),
[23-24]: Juan Maragall, «La Sardana», artículo y partitura; ilustraciones de Pellicer (escena de baile e instrumentos musicales),
[25-26]: Luis Gabaldón, «La Charrada», artículo; ilustraciones de Estevan (tipos y escena de baile),
[27]: Calendarios y santorales del Tercer Trimestre (Julio-Septiembre), decorados por Arija, a dos tintas,
[28]: Calendarios y santorales del Cuarto Trimestre (Octubre-Diciembre), decorados por Arija,
[29]: «Las Manchegas», dibujo por A. Terriza (escena de baile),
[30]: «Más bailes», serie de caricaturas por *Mecachis*,
[32]: en papel de seda, colofón con orla floral, datos administrativos de la empresa y contenidos de la revista,
Contracubierta: motivos florales con marco de flores de lis, en color y dorados, por Arija.

Blanco y Negro. Almanaque para 1899 [*Almanaque de Blanco y Negro. La tierra española*], 400, 31-diciembre-1898, [52 pp.]. Precio: 1 pta

Descripción general: «hemos puesto al servicio de la idea regeneradora del número los últimos adelantos de las artes auxiliares de la Imprenta. [...] [C]olores tipográficos, [...] esmerada impresión sobre papel estucado, cubiertas elegantísimas a dos tintas, cantidad extraordinaria de lectura y grabados [...]. Más de cincuenta páginas de texto, cromos y dibujos ornamentales...» (399, 24-diciembre-1898).
Cubierta: fondo crema con trama, letras y dibujos en tinta verde, con el título *Blanco y Negro. Almanaque para 1899*,
[1]: Anteportada con el título *Almanaque de Blanco y Negro. La tierra española*; ilustración de Arija (escudo de inspiración rústica, con la leyenda *Labor Omnia Vincit*),
[2]: Calendario y santoral del Primer Semestre, decoración con motivos del zodíaco, por Arija, a dos tintas[20],
[3]: Calendario y santoral del Segundo Semestre, decoración con motivos del zodíaco, por Arija, a dos tintas,
[4]: Datos de la empresa, con enmarque modernista,
[5]: «Fases del campo. Invierno», paisaje en color de J. Tordesillas,

20. En este año se usa la tinta ocre, de tonos amarillos, a veces de reflejos casi dorados.

[6]: Arturo Reyes, «La pasa», romancillo hexasílabo; ilustración de Huertas (obreras ordenando cajas de pasas),
[7]: «Diciembre. Recolección de la aceituna», cromotipografía de Méndez Bringa (campesina y paisaje, con figuras al fondo)[21],
[8]: José Zahonero, «Diciembre», artículo; ilustración de Xaudaró (un campesino se protege del viento),
[9]: «Las delicias del campo. I. En invierno», historieta cómica coloreada, por Rojas,
[10-11]: Francisco Rodríguez Marín, «El olivo», artículo; ilustraciones y adornos de Blanco Coris, a dos tintas,
[12]: Federico Balart, «Invierno», soneto; ilustración de Varela, a dos tintas,
[13]: *Kasabal*, «Enero», artículo; ilustración de Xaudaró,
[14]: «Enero. Siembra del grano tardío», cromotipografía de Méndez Bringa,
[15]: Emilia Pardo Bazán, «Febrero», artículo; ilustración de Xaudaró,
[16]: «Febrero. Escarda de los sembrados», cromotipografía de Méndez Bringa,
[17]: Sinesio Delgado, «La fresa (cantable para una revista lírica-bailable)», en verso; ilustraciones de Huertas (campesinas cantando, con cesto a la cabeza y el tren de la fresa),
[18]: «Fases del campo. Primavera», paisaje en color de Lhardy,
[19]: Emilio Sánchez Pastor, «Marzo», artículo; adornos de Xaudaró,
[20]: «Marzo. La siembra del arroz», cromotipografía de Méndez Bringa, a dos tintas,
[21-22]: Eusebio Blasco, «El garbanzo»; ilustraciones de Blanco Coris (escena rústica, con mujer en primer término; comida en un interior doméstico humilde, con marco de garbanzos), b/n y a dos tintas
[23]: Manuel del Palacio, «Primavera», soneto; ilustración de E. Estevan (un hombre sentado, fumando, en el campo),
[24]: «Las delicias del campo. II. En primavera», historieta cómica coloreada, por Xaudaró,
[25]: «Abril. Los primeros espárragos», cromotipografía por Méndez Bringa,
[26]: Juan Pérez Zúñiga, «Abril», artículo; ilustración de Xaudaró,
[27]: «Mayo. Siega de los prados», cromotipografía de Méndez Bringa,
[28]: Gabriel R. España, «Mayo», artículo; ilustración de Xaudaró,
[29-30]: Luis Royo Villanova, «La patata», artículo; ilustraciones de Blanco Coris (escena de trabajo campesino; unos soldados en el campo, con orla vegetal), b/n y a dos tintas,
[31]: «Fases del campo. Verano», paisaje en color, de García y Rodríguez,

21. Todas las pinturas relativas a los meses, dibujadas por Méndez Bringa, tienen como protagonistas a mujeres que realizan la labor precisada en el rótulo. Al fondo de la imagen suelen aparecer otras figuras en igual trabajo. No repito esta descripción.

[32]: Jacinto Benavente, «Junio», artículo; ilustración de Xaudaró,
[33]: «Junio. Recolección de la cereza», cromotipografía por Méndez Bringa,
[34]: Javier de Burgos, «El higo chumbo o de tuna», poema; ilustración de Huertas (campesinos recolectando higos chumbos),
[35]: Enrique Sepúlveda, «Julio», artículo; ilustración de Xaudaró,
[36]: «Julio. Trillando las mieses», cromotipografía por Méndez Bringa,
[37]: Alfonso Pérez Nieva, «Agosto», artículo; ilustración de Xaudaró,
[38]: «Agosto. Quema de los rastrojos», cromotipografía por Méndez Bringa,
[39]: Ricardo Gil, «Verano», soneto; ilustración de Palao (paisaje con casa rústica), a dos tintas,
[40]: «Las delicias del campo. III. En verano», historieta cómica coloreada, por Xaudaró,
[41]: «Fases del campo. Otoño», paisaje en color, por Avendaño,
[42]: Manuel Reina, «La vendimia», poema; ilustración de Huertas (vendimiadoras con traje típico y canasto),
[43]: «Septiembre. Corta de los maizales», cromotipografía por Méndez Bringa,
[44]: Luis Gabaldón, «Septiembre», artículo; ilustración de Xaudaró,
[45]: «Las delicias del campo. IV. En otoño», viñetas cómicas coloreadas, por Xaudaró,
[46]: Manuel Paso, «Otoño», poema; ilustración de Cecilio Pla (un pastor sentado, cuidando sus ovejas),
[47-48]: José de Roure, «La manzana», artículo; ilustración de Blanco Coris (escena amorosa con manzanos al fondo; interior humilde), a dos tintas,
[49]: Jacinto Octavio Picón, «Octubre», artículo; ilustración de G.H.,
[50]: «Octubre. En plena vendimia», cromotipografía por Méndez Bringa,
[51]: Luis Taboada, «Octubre», artículo; ilustración de G. H.,
[52]: «Noviembre. Cosecha de la bellota», cromotipografía por Méndez Bringa,
Contracubierta, exlibris de la revista dibujado por Arija (en el sello se inscribe un rostro femenino y un reloj de arena).

Almanaque Blanco y Negro 1900. [*Las flores*], 452, 30-diciembre-1899, [60 pp.][22]. Precio: 1 peseta

Descripción general: «... 56 páginas, con variedad de cromos, ilustraciones a dos colores y dibujos en negro [...]; impreso en papel estucado, lleva riquísima cubierta en papel crespón, está encuadernado con cordón de seda [...]» (451, 28-diciembre-1899).

22. Según la publicidad, el número tiene 56 páginas, no 60. Pero numero también, en coincidencia con el ejemplar digitalizado por *ABC*, las hojas de papel de seda (cara con adorno de Arija; dorso, en blanco) que protegen y rotulan las cromotipografías de Sala, guardando siempre la numeración de las hojas pares e impares del original.

Cubierta: con el título *Almanaque Blanco y Negro 1900*, tonos lilas y motivos florales modernistas,
[1]: Página en blanco con el título *Almanaque ilustrado 1900*,
[2]: Calendario y santoral del Primer Semestre, con dibujos de signos del zodíaco y adorno floral, por Arija,
[3]: La Redacción, «Las flores», presentación del número-almanaque, adorno de capital e ilustración por E. Varela,
[4-5]: *Kasabal*, «Las flores y la política», artículo; ilustraciones de Estevan (escena de cortejo en una ventana, carroza y flores),
[6]: «Enero», cromotipografía por Arija, con el soneto «La camelia», de Manuel del Palacio[23] (figura femenina de inspiración wagneriana y marco de camelias),
[7-9]: José Echegaray, «Las flores», artículo; ilustraciones de Méndez Bringa (amorcillos y flores; Eva en el Paraíso),
[10]: «Febrero», cromotipografía por E. Varela, con el soneto «Las violetas», de Alfonso Pérez Nieva (figura femenina y violetas),
[11]: Papel de seda, con la leyenda «Invierno» y adorno floral, por Arija,
[13]: Cromotipografía por Emilio Sala (una dama elegante alimenta a unos pajarillos en un jardín helado),
[14-16]: Jacinto Octavio Picón, «La flor de la patata (para los niños de los ricos)», cuento; ilustraciones de Blanco Coris (alegorías femeninas de las flores), b/n y a dos tintas,
[17]: «Marzo», cromotipografía por Chiorino, con el soneto «Flor de almendro», de José Jackson Veyán (figura femenina y árboles estilizados),
[18]: «La gardenia», caricatura con breve texto al pie, de Xaudaró,
[19-20]: Luis Royo Villanova, «La flor de lis», artículo; ilustraciones de Varela (letra gótica, adornos florales y escena de inspiración alemana), a dos tintas,
[21]: «Abril», cromotipografía por Arija, con el soneto «Las lilas», de Manuel Reina (figura femenina y marco de lilas),
[22-23]: José de Roure, «Flores de trapo», artículo; ilustraciones de Huertas (obreras en el interior de una fábrica de flores),
[24]: «Mayo», cromotipografía por Varela, con el soneto «Claveles», de Salvador Rueda (figura femenina y claveles),
[25]: Papel de seda, con la leyenda «Primavera» y adorno floral, por Arija,
[27]: Cromotipografía de Emilio Sala (una señora paseando por el campo con flores en la mano),
[28]: Juan Pérez Zúñiga, «Flores cordiales», artículo; ilustraciones de Xaudaró (flores saliendo de una taza),

23. Según la publicidad, esta serie dedicada a los meses responde al título general de «Flora del año. Doce sonetos ilustrados con cromos modernistas» (451, 28-diciembre-1899).

[29]: «Junio», cromotipografía por Chiorino, con el soneto «Las amapolas», de Sinesio Delgado (figura femenina y amapolas),
[30-31]: Emilia Pardo Bazán, «La leyenda del loto», cuento; ilustraciones de Méndez Bringa (alegoría y flores del loto; el barco de Ulises con flores del loto en primer término),
[32]: «Julio», cromotipografía por Arija, con el soneto «Geranios...», de Javier de Burgos (figura femenina y marco de geranios),
[33]: «Una flor exótica», historieta cómica, por Rojas,
[34]: «Agosto», cromotipografía por Varela, con el soneto «Girasoles», de Joaquín Alcaide de Zafra (figura femenina y girasoles),
[35]: Papel de seda, con la leyenda «Verano» y adorno floral, por Arija,
[37]: Cromotipografía por Emilio Sala (en una habitación en penumbra, una mujer mira a un pajarillo en su jaula mientras descansa de la plancha),
[38-39]: Miguel Ramos Carrión, «Las dalias», artículo; ilustraciones de Regidor (flores y mariposas),
[40]: «Septiembre», cromotipografía por Chiorino, con el soneto «La pasionaria», de Rafael Torromé (figura femenina y pasionarias),
[41]: Luis Gabaldón, «Flores de la calle», artículo; ilustración de M. Benlliure (requiebros amorosos entre una maja y un chulo),
[42]: «Floricultura», caricaturas por Cilla, a dos tintas,
[43]: «Jazmines», dibujo con breve leyenda al pie, por Huertas (dos mujeres, una con sombrilla, otra tejiendo una guirnalda de jazmines),
[44]: «Octubre», cromotipografía por Arija, con el soneto «Las campanillas», de José de Velilla (figura femenina y marco de campanillas),
[45-47]: Víctor Balaguer, «La flor de los poetas», leyenda en prosa; ilustraciones de Varela (escenas medievales de cortejo y canción), b/n y a dos tintas,
[48]: «Noviembre», cromotipografía por Varela, con el soneto «Los crisantemos», de Eusebio Blasco (figura femenina y crisantemos),
[49]: Papel de seda, con la leyenda «Otoño» y adorno floral, por Arija,
[51]: Cromotipografía por Emilio Sala (una dama elegante paseando a un perro en un jardín otoñal),
[52-54]: Eugenio Sellés, «La flor del tilo», cuento; ilustraciones de Huertas (un grupo de demonios; un demonio y un ángel),
[55]: «Diciembre», cromotipografía por Chiorino, con el soneto «Los crisantemos», de Arturo Reyes (figura femenina de inspiración oriental y crisantemos),
[56-57]: E. Contreras y Camargo, «La siempreviva», cuento; ilustraciones de Regidor (campesinos guardando un rebaño de cabras; dalias y cruces de camposanto),
[58]: «Orquídeas», dibujo de Méndez Bringa con comentario al pie (una joven con una cesta de orquídeas), a dos tintas,
[59]: Calendario y santoral del Segundo Semestre, con dibujo de signos del zodíaco y exorno floral, por Arija,

[60]: Contraportada: exlibris y datos editoriales inscritos en un marco, dibujado por Xaudaró,
Contracubierta: Colofón artístico, por Arija.

Bibliografía citada

ALARCÓN, Pedro Antonio, «Historia de un almanaque», *Almanaque de La Ilustración para 1881*, 1880, 128-130. (Luego en *Juicios literarios y artísticos*, Madrid, Rivadeneyra, 1921, 181-197.)

«Almanaque», en *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, IV, 792-798.

BOTREL, Jean François, «Almanachs et calendriers en Espagne au XIXe siècle: essai de typologie», en Lüsebrink, H. J., Mix, Y. G. & Sorel, P. (dirs.), *Les lectures du peuple en Europe et dans les Amériques (XVIIe-XXe siècle)*, Bruxelles, Complexe, 2003, 105-115.

— «Para una bibliografía de los almanaques y calendarios», *Elucidario*, 1 (marzo 2006), 35-46.

— «De la imaginatura: la adaptación escriptovisual de la narrativa en los pliegos de aleluyas», en *Simposio sobre literatura popular. Imágenes e ideas. La imaginatura*, s. l., Fundación Joaquín Díaz, 2011, 214-246.

BOZAL, Valeriano, *La ilustración gráfica del XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979.

BRASAS EGIDO, José Carlos, «Un ilustrador del Modernismo español. Eulogio Varela y Sartorio», *Goya*, 181-182 (julio-octubre 1984), 113-116.

BUSSY GENEVOIS, Danièle (dir.), *Le projet national de Blanco y Negro (1891-1917)*, monográfico de *Travaux et Documents*, 13 (2001).

CAPP, Bernard, *Astrology and the Popular Press. English Almanacs 1500-1800*, London, Faber and Faber, 2008.

CARREÑO, Miryam, «Almanaques y calendarios en la historia de la educación popular: un estudio sobre España», *Revista de Educación*, 296 (1991), 195-216.

Colección ABC. El efecto iceberg. Dibujo e ilustración españoles entre dos fines de siglo, Madrid, TF Editores, 2010.

EZAMA GIL, Ángeles, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «Artículos / cuentos en la literatura periodística de Clarín y Pardo Bazán», en *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona, PPU, 2002, 209-227.

— «Otro manuscrito inédito de Pardo Bazán: "Al arrancar la última hoja del almanaque", una estampa de fin de año», *La Tribuna*, 6 (2008), 407-414

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel; Patiño Eirín, Cristina; Penas Varela, Ermitas (eds.), *Emilia Pardo Bazán: El periodismo*, A Coruña, Real Academia Galega, 2007.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, «La literatura de almanaque», en Thion Soriano-Mollá, Dolores; Urrutia, Jorge (eds.), *De élites y masas: textualizaciones*, Madrid, Devenir el otro, 2013, 221-236.

IGLESIAS, Francisco, *Historia de una empresa periodística. Prensa Española, editora de ABC y Blanco y Negro (1891-1978)*, Madrid, Prensa Española, 1980.

JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Lourdes, «Aportación a la obra y la estética de Eulogio Varela (1868-1955)», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 14 (2001), 251-267.

LITVAK, Lily, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, *et al.* (dirs.), *Les lectures du peuple en Europe et dans les Amériques (XVIIe-XXe siècle)*, Bruxelles, Complexe, 2003.

MARTÍN REY Y CABIESES, Amadeo, «El Almanaque de *Gotha*: la Biblia de la realeza», Época, 1322 (noviembre 2010), 32-38.

MONTÓN PUERTO, Pedro; Rubio Jiménez, Jesús, «Un almanaque con ilustraciones de Valeriano Bécquer», *El Gnomo: Boletín de estudios becquerianos*, 2 (1993), 73-78.

OSSORIO Y GALLARDO, Carlos, «Los almanaques», *Blanco y Negro*, 32 (15-diciembre-1891), 502-503.

PALENQUE, Marta, «La poesía y los conflictos coloniales en la prensa española ilustrada y gráfica del fin de siglo (1895-1900)», en Romero Tobar, Leonardo (ed.), *El camino hacia el 98 (Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo)*, Madrid, Visor, 1998, 269-296.

— «El *Almanaque de La Ilustración*: un bello regalo de signo extranjero», en Giné, Marta, Palenque, Marta & Goñi, José M. (eds.), *La recepción de la cultura extranjera en «La Ilustración Española y Americana» (1869-1905)*, Bern, Peter Lang, 2013, 195-213.

Portada. Dibujos de primera plana [catálogo de exposición], Museo ABC, Madrid, s.f. [2010].

PRAT, Pedro de, «La quincena parisiense», *La Ilustración Española y Americana*, XXXVIII (30-julio-1885), 59 y 62.

VALIS, Noël M., «Dos poesías de almanaque, por Leopoldo Alas», *Anales de Literatura Española* (Universidad de Alicante), 7 (1991), 196-205. Accesible en <www.cervantesvirtual.com>.

VELASCO, Honorio M., «Cultura tradicional en fragmentos. Los almanaques y calendarios y la cultura 'popularizada'», en Viana, Luis G. (coord.), *Palabras para el pueblo, I. Aproximación general a la Literatura de cordel*, Madrid, CSIC, 2000, 121-144.

Fecha de recepción: 01/04/2014
Fecha de aceptación: 03/10/2014

1. Almanaque para 1896, 4-enero-1896, [4].

tro es tersa y transparente; yo vi un capullo de rosa con unas hojas así. ¡Y qué bien hacen esos rizos dorados sobre mi frente! ¿A que no está entre ellos la cana, seor poeta? Ande usted; vamos á buscarla juntos. Demasiado sé que no ha de parecer. ¿Está en éste? Mírelo usted bien. No está, ¿eh? Bueno; ¿y en este otro? Tampoco, ¿verdad? Sigamos si usted quiere, ¡oh maravilloso cantor de la salvaje naturaleza de boj recortado! Y aquí, junto á la oreja derecha, ¿está? Dése usted prisa, hombre, que va á nacer el año. A ver si la encontramos antes del año nuevo. ¿Y aquí, al lado de la oreja izquierda? ¿Conque no parece? No hay que desanimarse tan pronto. Yo iré con mi propia mano separando mis hebras de oro, ¿lo entiende usted bien? mis hebras de oro por lo alto de la cabeza; así, así, así .... *(Suena la una.)* ¡La una! ¡Qué alegría, el año nuevo! *(Transición, con terror.)* ¡Qué es lo que veo! ¡La cana, mi primera cana!

La condesa de Tres Estrellas permanece un gran rato postrada en su dolor, pero no suelta el espejo; ha podido verse mal. Vuelve después á mirarse, y hace un gesto de desesperación; la cana está allí. Arráncasela al fin con mano nerviosa, y asida entre dos lindísimos dedos, que es una lástima que aprisionen una cana, la acerca á la chimenea. Esta tiene muy poco fuego para devorar traición tan grande. La condesa mira instintivamente á la luz; es luz eléctrica. Levántase por fin, y con pasos inciertos de criminal se aproxima á un balcón. Lo abre, se estremece y arroja la cana fuera. Cierra el balcón, y exclama con tono trágico:

—Año nuevo, vida nueva. ¡Muramos!

(Se desploma en la butaca y llora.)

EPÍLOGO

Está nevando.

La cana arrojada por el balcón á los *copos de nieve:* ¿De dónde caéis, hermanos?

Los copos.—Caemos del cielo. ¿Y tú?

La cana.—De la cabeza de una mujer hermosa.

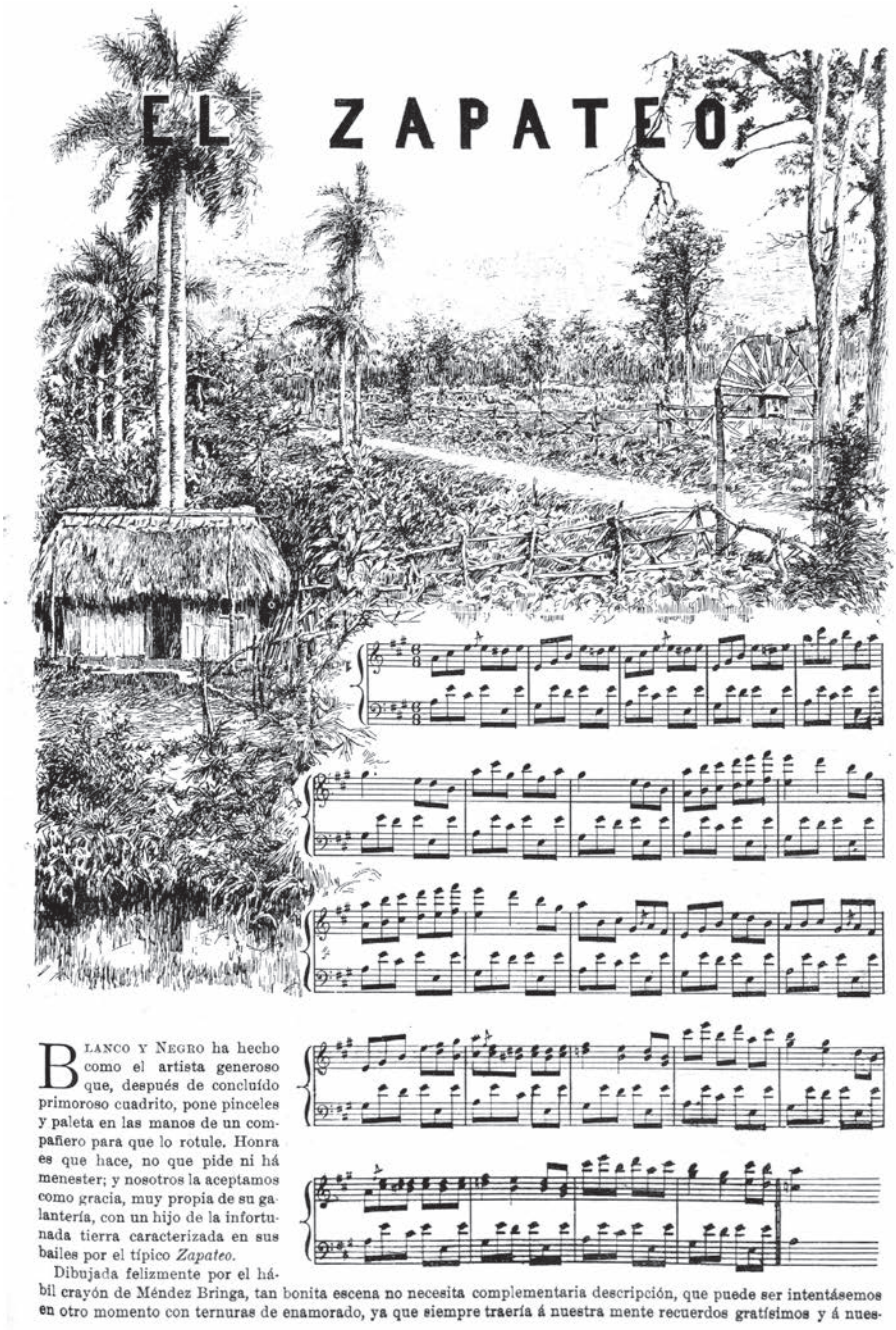
Los copos (respetuosamente).—Baja delante.

JOSÉ DE ROURE

DIBUJOS DE MÉNDEZ BRINGA

2. Almanaque para 1897, 2-enero-1897, [27].

3. Cubierta del almanaque para 1898, 1-enero-1898.



4. Almanaque para 1898, 1-enero-1898, [13].

Febrerillo loco, *con sus días veintiocho*, dice la gente para recordar que el vértigo del placer siempre es de corta duración, y el mes carnavalesco vuela más aprisa que ninguno.

¿Nunca os imaginásteis al mes de Febrero en figura concreta, materializado, hasta con su sexo y edad correspondiente? Yo sí. Hay meses varones y meses hembras. Enero es varón, rugoso, caduco, displicente, de escarchada melena y barbazas fluviales; varón también Septiembre, viñador robusto, sanguíneo, embadurnado con las heces del mosto. Por hembra, por doncella pudibunda, con las manos colmadas de azucenas y envuelta en fino manto verde, tengo á Mayo; y por hembra, pero romántica y *traviatta*, á Febrerillo el de la breve vida.

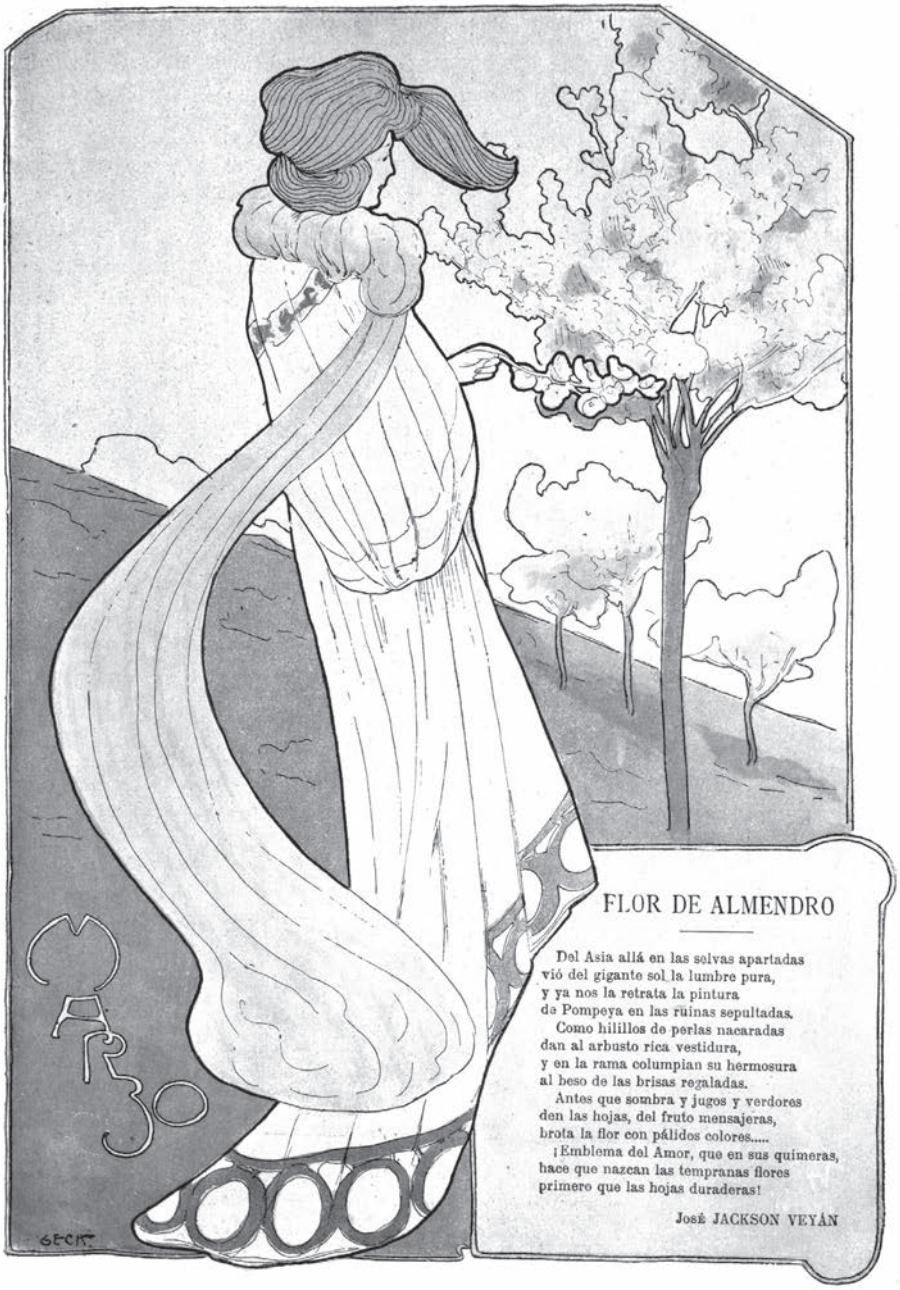
Un gabinete particular. Las bujías, casi consumidas ya, arden despidiendo claridad más intensa. El mantel muestra afrentado su candor con manchas de vino; las servilletas, arrugadas, andan por el suelo. Pétalos de rosa y violetas marchitas se mezclan con caparazones de langostinos en una fuente; habanos á medio fumar descansan en el reborde de los platillos. Un abanico de nácar y oro hecho trizas, se reclina en una botella de Champagne vacía del todo. Al través de la puerta penetran en el gabinete los últimos acordes de un vals libertino y á ratos soñador. Y en el diván, una pierna sobre otra, alzando la copa coronada de espuma, ríe Febrerillo—una mujer hechicera, sonrojada de fiebre, rubia á fuerza de tintes, con la boca untada de bermellón,—hermosura artificial, falsa, y sin embargo atrayente como el abismo..... Abierto el dominó de raso negro, echado atrás el capuchón, descubre otro disfraz más provocativo y orgiástico, el traje de Locura, cuyos cascabeles de plata tilintean á cada movimiento de la gentil cabeza, á cada quiebro de la cintura flexible. La carcajada, que asciende por la garganta en ondas de sonido más argentinas que el repique del cascabeleo, resuena mezclándose á los ecos del vals, y el compañero casual de la fugaz y seductora Locura, ébrio, más que del vino espumante, de aquella risa insensata, cae como muerto para no despertarse hasta que blanquee los vidrios un reflejo lívido del amanecer.....

Así se aparece Febrero en las antecámaras y salones del vicio. Pero vedle en el templo, donde se arrodilla la flor de Jessé, la madre del Verbo, llevando en ofrenda de pobreza dos tórtolas. Vedle en el altar de la familia. Encendidas están las Candelas al pie de la imagen de la Virgen, y al lucir su llama, un rayito de claridad sobrenatural disipa las confusas tinieblas del Limbo. Las criaturas encerradas allí se estremecen de gozo, envuelto en aquel rayo han creído ver el amado rostro de su madre, oir la voz mimosa que los arrullaba en la cuna; sobre sus labios descoloridos ha caído una gota de leche del dulce seno; es la Vida que los llama á sí...? Pero la Candela se consume, se extingue, y las almas de los niños muertos se difuman otra vez en la penumbra crepuscular del Limbo, sin penas ni felicidades.....

En las profundidades de la floresta, el día de la Purificación, celébrase solemne ceremonia. El primer espasmo, la primer ráfaga germinal, el primer hálito suave y fecundador, cruza en tal día besando las ramas aún despojadas de verdura, donde todavía no desabrocharon las tiernas yemas y los pálidos brotes. Sobre la grama impregnada de rocío, en los recodos verdosos tapizados de blando musgo, en la oquedad del tronco carcomido por los años, se improvisan capillitas para los desposorios de las parleras aves. Al amanecer la Candelaria, cásanse la azul golondrina, el pardo pechirrojo, el jilguerillo de arpada lengua, el poético ruiseñor, la dorada oropéndola, la gris alondra, el mirlo de alas de azabache..... Un epitalamio de gorjeos y de pitíos melodiosos brota de las profundidades de la selva. «¡Io, Himeneo!» Pero al salir la luna, misterioso silencio nupcial cae sobre las frondas..... Febrero trajo las bodas; Abril y Mayo mullirán los nidos y criarán el sustento, las larvas y los gusanos, para alimentar la prole. Así, desde el segundo día de Febrero—el mes en que conmemora la Iglesia la Luz milagrosa, trina y una, mística representación de la Trinidad,—la Naturaleza ha quebrantado la cárcel del Invierno; la estación feliz ha entonado otra estrofa del eterno poema.

EMILIA PARDO BAZÁN

5. Almanaque para 1899, 31-diciembre-1898, [15].



6. Almanaque para 1900, 30-diciembre-1899, [17].

CANTO Y DESENCANTO DEL CISNE. RUBÉN DARÍO EN EL DIARIO *EL ORDEN* DE TUCUMÁN (ARGENTINA, 1898)

Ana María Risco
anamrisco@gmail.com
CONICET-IILAC
Universidad Nacional de Tucumán

Resumen

La llegada de Rubén Darío a Buenos Aires y su participación en *La Nación* constituyen episodios de gran resonancia para el mundo de las letras argentinas, en cuanto a renovación de poéticas –entre naturalismo y modernismo– y dinámica social.

En el presente trabajo analizamos dos crónicas de Darío publicadas en noviembre de 1898 en *El Orden* de Tucumán, periódico de una provincia del noroeste de Argentina. Nuestro análisis identifica los elementos modernistas de sus crónicas y su eventual postura americanista e indigenista. A su vez, con este trabajo nos proponemos rescatar estas crónicas, desconocidas por la crítica, que permanecen en la actualidad bajo la sombra del olvido y de la indiferencia.

Palabras clave: Rubén Darío, crónica, Modernismo, El Orden, periodismo

Abstract

The Ruben Dario´s arrival to Buenos Aires and his participation on *La Nación* are two great resonant episodes for the argentine lettered city, in the sense of a renovation of the poetics –between naturalism and modernism– and the social dynamic.

In the present paper we analyze two chronicles from Darío published in November 1898 in *El Orden* from Tucumán, a newspaper from a province of Northwest Argentina. In this work we identify the modernist elements of his chronicles and his americanist and indigenist eventual position. At the same time, through this work we propose recover these texts from Dario, that today are unknown from the critics, remaining under the shadow of the forgotten and the indifference.

Keywords: Rubén Darío, chronicle, Modernism, El Orden, journalism

Anales, 26, 2014, pp. 363-392
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.16

Me embarqué para la capital argentina, llevando como «valet» un huesudo holandés que sin recomendación alguna se me presentó ofreciéndome sus servicios.
Rubén Darío

Introducción

La residencia en la capital argentina a fines del siglo XIX de Félix Rubén García Sarmiento (1867-1916), conocido como Rubén Darío, representa un lugar común en el que se apoya la crítica de la literatura argentina para identificar sus huellas. No pretendemos discutir si su influencia en la producción literaria argentina comienza y termina en el lapso temporal comprendido entre los años 1893 y 1898, durante el cual Darío vivió y trabajó en Buenos Aires. En este sentido, Pedro Luis Barcia ha señalado, en ocasión del centenario del nacimiento del escritor nicaragüense (1967), el error de la crítica en circunscribir el estudio de la influencia de Darío en las letras locales exclusivamente a dicho lapso temporal (1968: 14).

Tal como la crítica ha reconocido en diversas ocasiones, no existe una verdadera obra completa que reúna y compile de forma íntegra y acabada la totalidad de la producción literario-periodística de Darío, mayormente dispersa en diarios y revistas. Asimismo, se ha señalado que las denominadas «obras completas» del autor de *Azul…* (1888) no son tales, pues se evidencian en ellas más omisiones que inclusiones, independientemente de quién sea el responsable de dicho desorden (Montaldo, 2013: 47-48).

Por otra parte, Darío no se constituye como pionero del modernismo en Argentina. En este punto, coincidimos con Emilio Carilla y Susana Zanetti en que no es él el que introduce el modernismo en Buenos Aires, pues *La Nación* ya cuenta como colaborador al propio José Martí, quien escribe para el diario de Mitre entre 1882 y 1891. En el tramo comprendido entre los años 1890 y 1891 Martí, tal como se sabe, es representante de Argentina en Nueva York en calidad de cónsul y desde allí continúa colaborando con la prensa porteña (Carilla, 1967: 158). A su vez, tampoco él es el primero que introduce la crónica modernista (*chronique*) en Hispanoamérica. Según señala Aníbal González, se atribuye su introducción a Manuel Gutiérrez Nájera, «seguido muy de cerca cronológicamente por Martí» (1983: 77).

Si tenemos en cuenta la inadecuada recopilación de la obra de Darío, nunca completa, metáfora de la modernidad siempre cambiante, fluctuante, laberíntica e inacabada, no sorprende encontrar escritos de su autoría, artículos con su firma publicados en diarios desconocidos en el plano internacional por pertenecer a circuitos de circulación ya inexistentes y en su origen, periféricos.

Tal es el caso de los textos darianos aparecidos en medios periodísticos de las provincias argentinas.

La crónica modernista en diarios argentinos y latinoamericanos

Para el escritor-periodista moderno[1] la crónica se constituye en su herramienta expresiva predilecta. Dicho género se encuentra atravesado por la tensión constante entre la sensibilidad del poeta y la vertiginosidad de la redacción del diario, lo que ocasiona la composición de un estilo de escritura y de vida que conjuga inseparablemente las instancias de producción literaria y periodística (Rama, 1985: 77), consecuencias propias de las tensiones que produce la vorágine de la vida moderna (Berman, [1982] 1988: 2). En efecto, el mundo moderno gira en torno a la vertiginosidad del cambio como su principio de funcionamiento y del predominio de la lógica de los intereses individuales establecida por el universo capitalista que impone su sistema de valores materialista, donde conviven los mundos contrapuestos, la dualidad, la ambigüedad y las contradicciones (Gutiérrez Girardot, [1983] 2004: 60; Rama, 1985: 56-57 y Berman, [1982] 1988: 6).

Las abundantes crónicas de Martí y de Darío conforman de por sí un corpus suficientemente significativo para indagar sobre sus vínculos con el crecimiento y el desarrollo de lo que posteriormente se ha llamado «periodismo cultural», esa zona especializada de la prensa en tensión permanente con el concepto de la inmediatez de la práctica periodística cultivada por el género de la noticia (Risco, 2009: 22). Esta especialización se deriva, como se sabe, de las consecuencias de la división del trabajo impuestas por la lógica de dependencia de la economía capitalista en la época moderna que comienzan a manifestarse en Buenos Aires (Rama: 44), acorde con el proceso histórico iniciado en Europa a partir de la expansión del capital y de la constitución de la sociedad civil. Este fenómeno ha sido señalado por Gutiérrez Girardot, citando la *prosa del mundo* de Hegel (44-46); y también como lo ha señalado Marshall Berman a través de una propuesta de tres fases históricas de la modernidad (3).

Esta abundancia de producción periodística resulta una constante también presente en otros autores modernistas como Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Enrique Gómez Carrillo, Leopoldo Lugones y Ricardo Jaimes Freyre, entre otros. En este sentido, Graciela Montaldo señala la existencia de un mito entre los estudiosos acerca de la producción de los escritores modernistas, que disocia la labor de la prensa de la producción literaria. Montaldo

1. Categoría que adoptamos de Zanetti (2004: 13).

sostiene la convivencia de ambas como tareas intercaladas. En efecto, usualmente se considera que la labor periodística de los modernistas constituye el sustento económico que permite a los escritores mantener su labor literaria (2013: 13); en definitiva, les brinda una «subsistencia cómoda» (Carilla, 1967: 19). La producción febril de los escritores modernistas en las redacciones de los diarios constituye una justificación de las exigencias laborales, propias del momento de emergencia de especializaciones profesionales diferentes.[2] Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot reconocen las tensiones de dicha labor intelectual en el mundo periodístico de los escritores modernistas.

La consideración de la escritura como enfermedad se potencia en el modernismo de fin de siglo en relación con la producción febril mencionada, asociada con el intenso trabajo en el periódico. Según Carlos Battilana, «la enfermedad del diario», de la que habla Darío,[3] se deriva del nerviosismo propio de la vida vertiginosa en la redacción del periódico, generado por el nuevo lugar de trabajo. Este tipo de padecimiento es percibido como una nueva modalidad de la «enfermedad de la sensibilidad», según la taxonomía psiquiátrica de la época. Se trata, fundamentalmente, de la enfermedad provocada por una escritura bajo presión que implica «domesticarse en una labor constante» (2004: 126). Battilana aclara que la «enfermedad del diario» no debe ser homologada a la de los escritores literarios, pues esta última proviene de una sensibilidad extrema. Dicha «enfermedad del diario» sería, a su vez, una consecuencia de lo que Georg Simmel llama la «intensificación de los estímulos nerviosos» producida por la vida de la metrópoli sobre la actividad mental (Simmel, 2005: 2). La consecuencia típica de esta sobre-estimulación nerviosa es la «actitud *blasée*» (*Blasierheit*) (Simmel, 2005: 4 y 1903: 193), esa indiferencia basada en el hastío, producto de la incapacidad cerebral de procesar la inmensa cantidad de estímulo externo,[4] actitud hacia la que no parece derivar la «enfermedad del diario» de la escritura modernista señalada por Battilana.

2. Seguimos la terminología empleada por Raymond Williams (2000 [1977]).
3. «La enfermedad del diario» (*La Quincena*, 1897) (Mapes, 1938: 148-152).
4. «Es gibt vielleicht keine seelische Erscheinung, die so unbedingt der Großstadt vorbehalten wäre, wie die Blasiertheit (...) Wie ein maßloses Genussleben blasiert macht, weil es die Nerven so lange zu ihren stärksten Reaktionen aufregt, bis sie schließlich überhaupt keine Reaktion mehr hergeben – so zwingen ihnen auch harmlosere Eindrücke durch die Raschheit und Gegensätzlichkeit ihres Wechsels so gewaltsame Antworten ab, reißen sie so brutal hin und her, dass sie ihre letzte Kraftreserve hergeben und, in dem gleichen Milieu verbleibend, keine Zeit haben, eine neue zu sammeln» (Simmel, 1903: 193).

Para los escritores, no obstante el nerviosismo y la vertiginosidad de la redacción, el diario representa un espacio de amplificación de las modalidades de su trabajo experimental con la escritura, un escenario de legítima circulación y un lugar en el cual el trabajo intelectual encuentra una función concreta y satisface una necesidad dentro del sistema capitalista (Rama, 1985: 77). Dicha amplificación se percibe a través de la crónica modernista, que acoge la heterogeneidad discursiva derivada de la diversidad cultural desordenada, fragmentaria (Battilana, 2004: 127). Esta confluencia de estilos y discursos es interpretada por Ángel Rama como un sincretismo artístico (1985: 79), que mezcla las posibilidades estilístico-literarias con la escritura periodística. Esta heterogeneidad discursiva o sincretismo de estilos sería, a nuestro entender y siguiendo el razonamiento de Simmel, la respuesta de los modernistas a la intensificación nerviosa provocada por la dualidad de la tensa vida moderna, por el sobre-estímulo al que el escritor se ve sometido, física y mentalmente.

En el espacio del diario, el discurso de la crónica es un terreno de disputas por la legitimidad del estilo entre periodistas y escritores. Dicha disputa produce una disonancia, un quiebre, que a su vez se torna necesario en el camino de la diferenciación de áreas especializadas de la actividad cultural. Sobre este punto no existe un acuerdo: los escritores construyen las crónicas de acuerdo a una estética que, si bien se diferencia sustancialmente del lenguaje literario de los géneros tradicionales, se preocupa por una sintaxis elaborada, por construcciones de imágenes con pinceladas estéticas, mientras que a los periodistas se les reprocha su falta de interés por el cuidado del estilo y su escritura a-estética, despojada. Periodismo versus literatura es el debate central en las páginas de los diarios en la última década del XIX y las postrimerías del XX, un debate que focaliza la competencia discursiva de los trabajadores de la escritura.

Concretamente, en dicho debate resalta la función de la crónica como género literario-periodístico, lo que problematiza la relación entre periodismo y literatura. En el ámbito del diario, en la crónica «se origina una zona intersticial que da lugar a la heterogeneidad donde se mezclan, articulan y disuelven al mismo tiempo sus límites discursivos» (Battilana, 2004: 130). Heterogeneidad, no heteronomía, según sostiene Julio Ramos. En este sentido, la crónica modernista se presenta como un espacio de disputa entre distintas autoridades (estética y periodística), donde la estetización se sostiene como política de autonomización literaria, a pesar de ser evidente su dependencia con el periódico que la limita porque allí mismo es donde se produce y circula (Ramos, 2009: 179).

A su vez, el antagonismo en el plano laboral y escritural entre literatos y periodistas que comparten el espacio de la redacción y de las páginas de los diarios se fundamenta, no sólo en las nuevas autoridades escriturarias, sino también en la lucha de «los intelectuales "tradicionales" (en el sentido gramsciano) contra los escritores "orgánicos" del nuevo mercado de la información» (Ramos, 2009: 194).

La crónica se torna la herramienta escritural esencial tanto para periodistas como para literatos. En el terreno literario, según Ramos, se constituye en un género menor. Entre las características de su modalidad modernista cultivada por Martí, Gómez Carrillo, Gutiérrez Nájera y Darío, entre otros, Ramos analiza las siguientes:

1) la representación de la vida urbana (de ahí su forma epistolar y su vínculo con la literatura de viajes);

2) la escritura de la cotidianidad del mundo capitalista (sobre todo Martí en sus *Escenas norteamericanas*);

3) el cronista como guía refinado del mercado del lujo y de los bienes culturales;

4) la «retórica del consumo» en la descripción estetizada de los objetos del mercado destinado a un público burgués que ha reeducado su gusto –«el fetichismo de la mercancía se representa como experiencia estética» (Ramos, 2009: 218), sobre todo en Darío;

5) la fragmentación y la narrativización de la experiencia urbana que manifiesta los vaivenes propios del estilo conversacional, haciendo explícita la oralidad de base y articulando, por momentos, la dialéctica entre «un interior»[5] metafórico del repliegue literario del sujeto, cuya materialización discursiva se manifiesta en la escena de la alcoba, la biblioteca o el despacho como «refugio del arte» (González, 1983: 109), y «un exterior» de la vida urbana que se debe relatar, el de la ciudad contemplada, que constituye la parte informativa propiamente dicha de la crónica de un diario (Ramos, 2009: 208);

6) el empleo de la «retórica del paseo» a través de la cual se impone la perspectiva del paseante, constituyéndose el paseo como un nuevo modo de recreación en la ciudad moderna. El sujeto discursivo se convierte en un cronista-*flâneur* –siguiendo a Benjamin–,[6] para quien la vitrina de exposición de la mercancía se transforma en el objeto preferido, como metáfora «mediante

5. «Interior» remite al «interieur» señalado por Walter Benjamin y retomado por Rafael Gutiérrez Girardot cuando identifica los dos mundos configurados en la «novela del artista» por los escritores modernos (Gutiérrez Girardot, 2004: 58).

6. El cronista-flâneur que señala Ramos es una derivación directa del *Flâneur* que Benjamin identifica en Charles Baudelaire. Cfr. Benjamin (2012: 56 y 57).

la cual cierta escritura finisecular (particularmente en la crónica) autorrepresenta su sometimiento a las leyes del mercado» (Ramos: 250).

Para Darío, la crónica se constituye como el espacio experimental preferencial donde ensayar los cruces entre literatura y periodismo (Rama: 77), una modalidad de la relación entre cultura y divulgación, relación que ya comienza a perfilar un papel significativo en la conformación de un público anónimo y abundante propio de la llamada e incipiente «sociedad de masas» (Montaldo, 2013: 14-15).

El interés de Darío por ingresar a la dinámica de un mercado literario se ve reflejada en las observaciones hechas con posterioridad a su residencia en Argentina, como corresponsal de *La Nación* en España[7] y Francia. En una de sus colaboraciones reconoce la necesidad de considerar las demandas del público popular, sus gustos. En 1905 sugiere, en cierta forma, seguir los pasos de *Madrid Cómico*, captador de dicho gusto. Ello justificaría su afirmación en *Cantos de Vida y Esperanza* de que las innovaciones literarias de la época en España se encuentra en manos de «los poetas del *Madrid Cómico* y los libretistas del género chico» (Montaldo, 2013: 26). Tal como afirma la crítica, son una constante en sus obras las referencias de Darío al gusto del público y al creciente consumo, muestras de la necesidad del escritor de ingresar en la dinámica de un mercado cultural incipiente en Argentina. Recordemos que para Rama el mercado literario en América Latina a fines del siglo XIX aún no existía (52). Esta situación varía hacia 1907 cuando Darío reconoce que vende libros y que también es víctima de la piratería literaria, es decir, ha ingresado en un mercado literario del cual obtiene pocos beneficios (55).

Según Zanetti, las crónicas de Darío son del agrado del público. Las claves se encuentran en ciertos detalles que constituyen su estilo, como la inclusión del lector en el propio texto de la crónica; el empleo de la ironía (en complicidad con el lector culto), del humor, de coloquialismos porteños (localizando la recepción de la crónica); y la preferencia por una prosa liviana, impregnada de episodios de vivencia cotidiana mezclados con referencias letradas del mundo fantástico y del grecolatino (2004: 15-18).

A este gusto del público responde, además, la convivencia en las páginas de *La Nación* de las crónicas de Darío con los folletines de Dumas y de autores costumbristas y realistas argentinos. Dicha coexistencia se torna posible gracias al concepto amplio de cultura que promueve el mismo diario. Sin

7. En diciembre de 1898 parte Rubén Darío a España como corresponsal de La Nación de Buenos Aires con el propósito de informar sus impresiones sobre la repercusión de la guerra entre España y Estados Unidos de Norteamérica por Cuba (Henríquez Ureña, 1978: 102).

embargo, si bien el diario acoge en sus páginas novelas por entrega, en la sección del folletín se selecciona el material correspondiente a la vertiente considerada culta. Según Mogillansky, el mismo Roberto J. Payró reconoce la exclusión de los folletines populares, «género vulgarizado» por los «folletinistas profesionales» del estilo de Eduardo Gutiérrez (2004: 90). Esto mismo sucede en algunos periódicos de provincia que toman como modelo *La Nación* y *La Prensa* de Buenos Aires, como es el caso de *El Orden* de Tucumán.

Relato de un cosmopolita: las crónicas de Darío exclusivas para *El Orden* de Tucumán

Durante el mes de noviembre de 1898 el vespertino tucumano *El Orden* se congratula por haber conseguido a Rubén Darío como colaborador. Desde sus inicios en 1883 bajo la dirección de Ernesto Colombres, el fundador del diario,[8] el equipo redactor se preocupa por incorporar escritores y personalidades destacadas del ambiente cultural. La labor de conseguir firmas se lleva a cabo durante las estancias del director del diario en la capital argentina, ocasiones que aprovecha para relacionarse con letrados y políticos de la época. Su posición privilegiada en la elite político-económica de la provincia es la clave de su acceso a los círculos culturales de Buenos Aires, en los cuales logra llamar la atención. A su vez, sus relaciones como hombre de prensa le permiten vincularse con las redacciones de los diarios porteños hegemónicos del ambiente periodístico de la época, a saber, *La Nación* y *La Prensa*. Las relaciones y vínculos con los comprovincianos residentes en Buenos Aires, muchos de los cuales ocupan cargos políticos oficiales, es otro de los aspectos que favorece la atención de la elite cultural porteña. El perfil político editorial del diario en esta época es conservador.

Acorde con un concepto ilustrado de cultura, el diario de Colombres busca establecer vínculos letrados entre el interior y la capital persistentes en el tiempo, incluso después de retirarse su fundador debido a su carrera política, quien asume una banca en el Congreso como Diputado Nacional por Tucumán. En 1887 León M. Rosenvald, que ejercía como *reporter* del diario

8. El 14 de noviembre de 1883 Ernesto Colombres, político y periodista perteneciente a la elite patricia y empresarial de Tucumán, funda el diario *El Orden*. Según Manuel García Soriano, escribieron en sus páginas las firmas más prestigiosas que pasan por Tucumán al punto de que «era un honor ser redactor de ese diario» (1972: 31). El 16 de marzo de 1886, Ernesto Colombres se retira de la dirección del diario para dedicarse a su carrera política. En 1887 asume León M. Rosenvald como administrador responsable del diario, en reemplazo de Félix Corrales Sánchez de la Serrana (García Soriano, 1972: 32).

desde su fundación, se erige en su conductor central. El vespertino tucumano se convierte rápidamente en un espacio de posibilidad de existencia y subsistencia de la escritura literaria de nuevos escritores locales junto a firmas consagradas. Sin embargo, la preocupación por sostener la cuota de literatura en cada entrega de la publicación se ve afectada a partir de 1887, cuando el diario debe cerrar sus puertas y reabrir con un cambio significativo en su política cultural. Entre 1887 y 1894 la literatura se encuentra prácticamente ausente de sus páginas y se dedica el mayor espacio posible al debate político y a los anuncios publicitarios de empresas locales y nacionales. La dirección del diario se torna itinerante entre los jefes de redacción, los amigos y periodistas de confianza del diario y los hijos de Rosenvald, debido a cuestiones de salud del director o a las ausencias significativas ocasionadas por la privación de su libertad por conflictos políticos locales. La línea política de la editorial del diario ha variado poco desde sus inicios. A fines de la década del noventa comienza a identificarse con los postulados políticos de la Unión Cívica promovidos por Leandro Alem y, posteriormente a su muerte (1896), con los de la Unión Cívica Radical.[9]

Luego de la ausencia significativa de publicación de literatura entre 1887 y 1894, salvo una mínima intervención en la sección del folletín del diario en 1894, comienzan a aparecer gradualmente poemas y cuentos entre 1895 y 1897. Recién en 1898 se reanuda plenamente la actividad literaria en el diario, publicando con mayor regularidad la sección del folletín e incorporando en cada entrega una crónica firmada por alguna personalidad reconocida, ya sea por su labor literaria, ya sea por su trayectoria periodística. La presencia cada vez mayor de escritores-periodistas en sus páginas es un índice de que la cuestión de la especialización tendiente a la futura profesionalización y

9. La Unión Cívica nace como partido político a fines del siglo XIX. En 1879 es presidido por Leandro Alem. El partido busca contrarrestar la política dominante del general Roca, establecida desde 1880, y su continuidad con ciertas modificaciones durante la presidencia de Juárez Celman. Luego de la revolución de 1890, la Unión Cívica se divide entre los acuerdistas, es decir, aquellos partidarios que avalan el acuerdo entre Mitre y Roca, quienes constituyen la Unión Cívica Nacional, presidida por Bonifacio Lastra; y los anti-acuerdistas que conforman la Unión Cívica Radical con Alem como presidente (Persello, 2011: 81-82). Con la muerte prematura de Alem en 1896 el partido pierde fuerzas. Posteriormente es reorganizado por un grupo de políticos con fuerte postura crítica y apoyo popular. La Unión Cívica Radical, gracias a la ampliación de la ley electoral en 1912 y con el favor de dicho apoyo popular, alcanza la presidencia con Hipólito Yrigoyen en 1916 (Alonso, 2000). Esta línea política iniciada en 1890, luego de la revolución que derroca a Juárez Celman, constituye lo que posteriormente se conoce como el radicalismo o partido radical, que domina la administración estatal hasta el primer Golpe de Estado de 1930. Al radicalismo se opondrá a mediados del siglo XX, aproximadamente, el partido popular liderado por el general Juan Domingo Perón.

diferenciación de campos laborales y de especificación del saber dentro del diario comienza a hacerse sentir, aunque en sus páginas no se debate sobre la problemática del escritor profesional de la misma forma que en *La Nación*.

Entre las crónicas publicadas por el diario tucumano sobresalen las cartas enviadas por Rubén Darío, anticipadas por un anuncio en el que se destaca la importancia de su inclusión. Así es como el miércoles 2 de noviembre de 1898, en la segunda página de *El Orden*, una nota breve titulada «Rubén Darío» notifica la incorporación del escritor nicaragüense como colaborador del diario y anuncia la publicación de su crónica:

> El Orden incorpora al número de sus elementos intelectuales uno de primera fuerza.
> Rubén Darío, el discípulo de Verlaine, el poeta original y fecundo, el literato que tantas caricias de las Musas ha recibido, en su corta y brillante carrera, entra á formar parte de nuestros colaboradores, vertiendo en las columnas de El Orden, el oro en polvo de su privilegiado intelecto.
> Mañana publicaremos la primera carta metropolitana que nos envía. («Rubén Darío», *El Orden*, 02/11/1898: 2)[10]

Si nos detenemos en este anuncio, observamos que el diario remarca entre «sus elementos intelectuales» a Darío. Tal como se deduce del fragmento citado, la condición de «intelectuales» se define por un «privilegiado intelecto» y por vivir gracias a su producción mental. En esta presentación no se menciona que Darío forma parte de la redacción de *La Nación* ni se alude a su vasta producción en la prensa argentina y latinoamericana de la época. En ella se promete publicar las crónicas enviadas por el autor exclusivamente para *El Orden*, bajo la forma de «cartas metropolitanas». Con esta denominación se resalta el carácter urbano y cosmopolita de la crónica modernista, captado en el preciso momento de su auge. Evidentemente, el peso simbólico de la firma del poeta resulta más atractivo que su trayectoria como cronista y corresponsal del diario de Mitre. En esta omisión se percibe una solapada disputa en la competencia de la posesión del capital cultural que representa la producción literario-periodística de Darío, entre un periódico de capital de una provincia norteña y el ya consagrado y hegemónico diario de Buenos Aires.

Presentado como poeta de filiación verlainiana, *El Orden* destaca la importancia y trayectoria literaria de Darío, sin proporcionar mayores detalles por considerarla lo suficientemente conocida por el público del diario:

> Recomendaremos su lectura? Para qué! Si Rubén Darío es uno de los escritores que no necesitan presentaciones ni elogios; es uno de esos intelectuales

10. En el presente trabajo se respetan y mantienen la ortografía y giros lingüísticos del original.

> que *se imponen* en el campo de las letras y de quien puede decirse que en la literatura argentina su firma representa lo que la rúbrica real en los países monárquicos: todos la acatan.
>
> Nuestros lectores han de agradecernos el nuevo concurso con que se enriquece EL ORDEN, al tener ocasion de deleitarse con las hermosas producciones de uno de los mas escogidos talentos que florecen en el Plata («Rubén Darío», *El Orden*, 02/11/1898: 2).

En el fragmento citado se pone en evidencia la conciencia del diario sobre el peso simbólico de la firma del escritor, ya que la considera la «rúbrica real» a la que «todos» rinden tributo. Finalmente, el diario exhorta al público a la lectura de los textos de Darío. Sin señalar su origen extranjero, se destaca la injerencia del escritor en el ámbito literario argentino.

La nota cierra generando expectativa en el público lector al poner énfasis en el esteticismo de su escritura y asegurar la lectura en sus páginas de «las hermosas producciones de uno de los más escogidos talentos». En definitiva, sella la presentación con la promesa del contacto del público con un privilegiado de las letras, suma distinción para un diario de provincia.

El jueves 3 de noviembre de 1898, tal como lo anticipara el diario en la presentación del día anterior, se publica la carta anunciada de Darío, en el lugar destacado junto al editorial del diario de la primera página, con fecha del 1° de noviembre. Lleva como título la indicación de su remitente: «De Rubén Darío». En la línea siguiente, se imprime entre paréntesis la aclaración de exclusividad que resulta fundamental en los diarios de la época: «(Para EL ORDEN)».[11] La carta contiene una presentación y exposición sobre su intervención en el diario tucumano y desarrolla cuatro núcleos temáticos: el primero, sobre la inauguración de la Exposición Nacional de 1898 en Buenos Aires, presidida por el recientemente reelecto presidente Julio Argentino Roca; el segundo núcleo gira en torno a un homenaje a Carlos Carlés; el tercero, sobre la visita del ministro español Julio Arellano y Arróspide; y el cuarto, sobre sus impresiones de un libro de Belisario J. Montero. Analizamos a continuación el contenido de la crónica de acuerdo al orden lineal de su enunciado.

En el texto de la crónica, resalta la fragmentación discursiva evidente a través del tratamiento de diversos tópicos aparentemente no conectados. El cronista anuncia que hablará de «Hechos, cosas y hombres». En la segunda oración, se explicita la circunstancia de enunciación de las cartas enviadas al diario tucumano:

> Hechos, cosas y hombres, á través de *mi impresión*, vereis en estas cartas. Se me encarga la labor de poneros delante de los ojos, en *mi prosa*, á Buenos

11. El diario se menciona a sí mismo indistintamente en versalitas o en mayúsculas.

> Aires, cada diez o quince dias. Os diré lo que observe en este gran centro, clara y sencillamente, presentándoos *mis ideas* como ellas vayan apareciendo, aisladas ó en tropel, desnudas ó lujosas. No gusto de la política, pero me acercaré á su morada, veré por entre las cortinas, por las rejas de las ventanas, y *os diré lo que mire* (Darío: «De Rubén Darío», *El Orden*, 03/11/1898: 1).[12]

La anticipada y aparente fragmentación del discurso con que Darío advierte al lector sobre el contenido de su texto, justifica la diversidad temática y los saltos de un tópico a otro entre parágrafos no conectados.

El autor explicita el motivo de su participación en el diario: un encargo, una petición de colaborar con crónicas sobre Buenos Aires para ser leídas por el público tucumano. De sus palabras se deduce que la única exigencia que se le impone es un envío regular «cada diez o quince dias». En este punto, Darío pone de manifiesto la labor de reclutamiento de firmas consagradas llevada a cabo por el jefe de redacción o por el director del diario. No identifica al responsable del pedido, sino que pone énfasis en el pedido mismo como un «encargo», «una labor».

En esta suerte de auto-presentación e introducción de la misiva se destaca el carácter urbano de la crónica, determinada por la naturaleza del encargo: se le solicita cartas con novedades e impresiones del «gran centro». Él, poeta mundano, cronista cosmopolita, no se resiste a tal solicitud. La gran protagonista, la ciudad, queda igualmente presentada en este preámbulo introductorio bajo la mirada de Darío. Es su mirada lo que específicamente quiere transmitir *El Orden*. En esa mirada y en ese estilo se encuentra el capital simbólico del que tanto se enorgullece el periódico el día anterior. Darío es consciente del valor de su escritura y lo desenmascara: «mi impresión», «mi prosa», «mis ideas», «lo que mire». En definitiva, saca a la luz que se le solicita impresiones de la ciudad en una crónica que revele la maestría de su estilo.

Nuevamente podemos observar la autoconciencia y explicitación de la construcción del texto por medio de la mención del estilo entre esteticista y despojado, propio de la crónica modernista y punto candente de discusión entre literatos y periodistas: «presentándoos mis ideas como ellas vayan apareciendo, aisladas ó en tropel, desnudas ó lujosas» (Darío, *El Orden*, 03/11/1898: 1).

La explicitación voluntaria de una subjetividad autoconsciente de su valor simbólico que intencionalmente inscribe marcas en el discurso, dejando huellas de una fuerte presencia autorial, pone en evidencia una introspección, un interior que observa el afuera. Esta operación de exposición de la mirada

12. Lo resaltado en cursiva me pertenece.

íntima (sus impresiones) aproximaría el estilo de Darío a un impresionismo que inmediatamente se cuestiona y contradice. Por medio de la perspectiva situada, enmarcada, se inicia el distanciamiento del cronista de su interior en busca del observador alejado que disfruta de un espectáculo externo. La mirada de este espectador se sitúa «detrás de las cortinas», «por las rejas de una ventana», interiorizando el espectáculo aparentemente objetivado para relatar su impresión. La estrategia del encuadre, de encerrar en un espacio interior, en un cuadro observable un exterior aparentemente inabarcable, es uno de los recursos frecuentes de las crónicas de Darío.

En el segundo párrafo de su presentación, Darío se reconoce observador social, aunque más especializado en arte y literatura. Cabe destacar que no promete «juzgar» a través de su mirada, sino «charlar», como en una conversación entre amigos, sobre temas diversos: «[…] de arte y de literatura de cuando en cuando conversaremos. En fin, á la manera de un amigo lejano que comunica sus sensaciones e ideas que le sugieran las cosas, los sucesos, las gentes, así seré y mi justo deseo es que mis cartas os sean gratas» (Darío, *El Orden*, 03/11/1898: 1). En este cierre de la presentación, se evidencian, por un lado, otro rasgo de las crónicas modernistas: la tónica y la estructura conversacional predominante; por otro lado, la preocupación, también recurrente en la escritura de Darío, de agradar al público lector, en un acto de consciencia de su creciente poder en el incipiente mercado cultural de la época.

Sobre los cuatro temas abordados por Darío, observamos que, en el primer núcleo, predomina la cuestión del ascenso de Julio Argentino Roca[13] como presidente de Argentina para un segundo mandato (1898-1904) en medio de un conflicto político interno. Darío se inmiscuye en política y destaca el hecho de que sea Roca quien inaugura la controvertida y polémica Exposición Nacional de 1898. En este apartado, el cronista se detiene en exaltar la grandeza industrial argentina y exhorta a su mantenimiento y apoyo por parte del Estado, bajo plena garantía pacífica.

13. Julio Argentino Roca (1843-1914), fue político, militar y estadista argentino, oriundo de la Provincia de Tucumán. Organizó y llevó a cabo las últimas campañas de desalojo indígena del sur argentino conocidas como «Conquista del Desierto». Fue elegido presidente argentino en dos oportunidades: 1880-1886 y 1898-1904 (Galasso, 2000). Ha sido considerado como el más importante artífice de la transformación moderna de Buenos Aires. Si bien Darío es testigo del paso de la «Gran Aldea» a la «cosmópoli», como él denomina a la capital argentina, recordemos que el lapso de tiempo que vive en Buenos Aires entre 1893 y 1898, no le permite experimentar las diversas facetas por las cuales será juzgado el general Roca por la posteridad, sino solo arriesgar hipótesis sobre el tema del pacifismo estatal.

El evento mencionado por Darío resulta significativo. En su producción posterior abordará el tema de las exposiciones mundiales con particular interés y como nexo entre escritura y modernidad, sobre todo en la Exposición Mundial de París de 1900 (Ramos: 216). Según Diego A. Ballestero, a partir de la segunda mitad del siglo XIX las grandes exhibiciones industriales y comerciales constituyen no sólo el espacio de promoción de la producción y avances tecnológicos en pro del progreso mundial y nacional, sino también un medio de atracción y divertimento popular. En dichos eventos se encuentran involucrados industriales, empresarios del espectáculo y comerciantes avalados por el apoyo estatal (Ballestero, 2012: 790).

Entre el 16 de octubre y el 20 de noviembre de 1898 se lleva a cabo en Buenos Aires la Exposición Nacional de la Industria Argentina, que tuvo problemas en su organización y cuya realización, prevista originalmente entre el 9 de julio y el 9 de octubre de 1898, se vio amenazada. A esas dificultades organizacionales hace referencia Darío al comienzo de su texto. De otros sucesos de esta exposición se ocupa en la segunda carta, que analizaremos enseguida.

La exposición que visita en Buenos Aires constituye la excusa ideal para exaltar las manifestaciones de la modernidad, sello propio de Darío, pues considera el evento como una «fiesta y certamen de fuerza y ufanía de este país» (Darío, *El Orden*, 03/11/1898: 1). En un solo párrafo el autor sintetiza los conflictos de organización para resaltar inmediatamente la persistencia de los organizadores y el éxito del evento. En ese mismo párrafo elogia la grandeza de Argentina como país de desarrollo excepcional americano «de habla no inglesa». Nótese esta forma de definir lo latinoamericano por su diferencia idiomática con respecto a Estados Unidos de Norteamérica.

La información objetiva de la crónica se encuentra sintetizada en una oración intercalada con párrafos subjetivos. Así, Darío proporciona información de modo solapado sobre el lugar de emplazamiento del evento: la Plaza San Martín o del Retiro en el Pabellón Argentino, desmontado de París en 1890 y trasladado e instalado en Buenos Aires en 1893.[14]

Darío emplea comparaciones, analogías, metáforas, en busca de un estilo más cuidado. La caracterización del edificio donde se realiza la exposición como «Palacio de cuento de Oriente» es una analogía con fuerte carga literaria, si se tiene en cuenta la preferencia del escritor por el mundo antiguo, tanto grecolatino como oriental. Tal comparación es un resultado de la

14. Dicho Pabellón se construyó originalmente para la Exposición Universal de 1889 de París y se encontraba ubicado al lado de la Torre Eiffel.

observación del estilo arquitectónico del edificio, como se puede constatar en las fotografías que se conservan como testimonio de la época. En efecto, se trata de un edificio de arquitectura de estilo árabe. Se podría pensar que Darío aprovecharía tal referencia para divagar por el mundo mitológico de los palacios y doncellas cautivas. Sin embargo, el cronista no profundiza, en esta oportunidad, en dichas fantasías. En este sentido, el estilo cobra importancia como tal, privilegiando lo que podría considerarse como un afán de síntesis estilizado. Síntesis que permite pasar rápidamente a otro tema, como en una conversación de café.

A modo de cámara cinematográfica, con un recurso similar a la actual perspectiva subjetiva fílmica, el relato se detiene en detalles en los que reposa una mirada particular como en ciertos efectos de luz que acompañan la escena. Progresivamente se va incorporando, adentrando en la Exposición, haciendo ingresar al lector en sus galerías: «La alegría de la luz y lo pintoresco atrayente os vencen y vais á visitar las galerías» (Darío, *El Orden*, 03/11/1898: 1).

Descarta la posibilidad de comparar esta muestra argentina con las grandes exposiciones «yankees o europeas», pues le resulta una operación infantil y desequilibrada. Enseguida destaca que a pesar de la «limitada extensión» y teniendo en cuenta su «legítimo incremento» (Darío, *El Orden*, 03/11/1898: 1), resulta elogiosa la industria nacional, en un gesto concesivo de los progresos y cambios modernos asociados a la sociedad burguesa que al mismo tiempo rechaza. Darío emplea la ejemplificación para ilustrar sus afirmaciones, lo que evidencia el lado ensayístico de la crónica: las máquinas que se producen en Argentina, la mayoría de las cuales antes sólo se importaban, representan un signo evidente del progreso industrial del país.

El autor opta por no detallar cada sección de la muestra «para no cansaros», «para no cansarme», en un claro afán de agilizar la redacción. Inmediatamente sintetiza su opinión: «existe una industria argentina que no se sospechaba», y desliza un mensaje para los dirigentes políticos y para los industriales: «país que como este cuenta con esas corrientes de vitalidad y de energía, debe procurar mantenerse en la existencia productiva de la paz, sin temor alguno y confiado en la cordura y buen pensamiento de sus hombres dirigentes» (Darío, *El Orden*, 03/11/1898: 1).

A continuación, en el desarrollo de los tres núcleos temáticos siguientes, observamos que el autor selecciona subjetiva y arbitrariamente las personalidades de las que se ocupará en cada uno de ellos. Dicha selección se realiza a partir del conocimiento personal de las figuras y de su proximidad afectiva, principalmente por su relación de amistad.

De este modo, en el segundo núcleo, se detiene en la vida social porteña de la época, durante el banquete de homenaje al Dr. Carlos Carlés. Nuevamente, proporciona muy poca información objetiva del evento, sintetizada en frases breves, como ser la cantidad de comensales (300 personas) y el lugar donde se lleva a cabo la fiesta (el Prince George´s Hall). El tono elogioso en la caracterización del Dr. Carlés se justifica por el conocimiento personal del autor y por su relación de amistad entablada durante el ejercicio como secretario personal de quien fuera Director General de Correos y Telégrafos de Argentina. Según el mismo Darío, Carlés es quien le otorga trabajo como secretario en un momento de suma necesidad (Darío, *Vida*, 1913: 203).

El tercer núcleo temático, un poco más extenso, trata sobre la visita y audiencia pública del nuevo ministro español Julio Arellano y Arróspide.[15] Nuevamente, la selección del personaje se basa en la experiencia personal de Darío. Arellano es construido elogiosamente, construcción basada en su conocimiento como diplomático en América Central, y por su vínculo de amistad y familiaridad. La esposa de Arellano, Margarita Foxa, es madrina de uno de los hijos de Darío, tal como él lo recuerda en su autobiografía (1913: 99). El cronista señala lo maravilloso de la vida y carrera del ministro, que considera digna de «hermosas páginas» de novela. Destaca la vida de aventuras viajeras de los diplomáticos por lejanos países exóticos como los de oriente. A renglón seguido, llama la atención sobre una experiencia similar con otras culturas no europeas ni orientales, como la de los países tropicales de Centroamérica, en particular San Salvador. Darío exhorta a escribir una narración sobre esta experiencia, narración necesaria sobre la que divaga brevemente para luego demostrar a qué se enfrentó el diplomático español en su paso por estos países, relato que anticipa el «realismo maravilloso» del siglo XX:

> Lo pintoresco, en verdad, no faltaría; la pintura de costumbres poco estudiadas, de políticos y gobiernos imposibles, en unas Américas diminutas, en que caben todas las agitaciones de los imperios bárbaros, reducidas al personal de una opereta; Gengis Khan en Lilipucia; intrigas indescriptibles, embrollos y pompas, semi primitivas; una ausencia absoluta del conocimiento de la vida actual del mundo; la organización administrativa reemplazada por el favor de los militares triunfantes y temidos; el imperio de los advenedizos; la diplomacia y el gobierno á merced de la malicia natural de los caciques; sangre, discursos, doctores en derecho y coroneles; un medio en el que lo que sobresale, ó huye, ó se achata, ó se pierde, ó se suicida. Y sobre todo eso un sol de fuego, el del trópico, y el vaho del boa yankee. Allí, en ese medio, se

15. Julio Arellano y Arróspide, diplomático español, que fuera nombrado posteriormente marqués de la Casa Arellano, fue embajador de España en Costa Rica (Rivera Montealegre, 2012: 81).

> encontró el señor Arellano en momentos muy tempestuosos. Conoció todas esas figuras que aguardan al sociólogo anatomista que las diseque. Anduvo entre aquellas gentes; evitó, por cierto, mas de un hecho atroz, y puso paz entre los jefes mestizos. Concurrió a que Guatemala y el Salvador no se trabasen en otra guerra más, y redactó él mismo las bases del arreglo pacífico. Por eso, entre mis paisanos –porque ya sabéis, creo, que yo he nacido en Centro América– le estimó mucho la gente de cultura y fué querido por todos
>
> (Darío, *El Orden*, 03/11/1898: 1).

En el fragmento citado se observa el empleo de la ironía y la plena manifestación de la estilización de la crónica. Se destaca la caracterización despectiva que realiza Darío de sus compatriotas nativos como dirigentes políticos (la «malicia natural de los caciques»). Esta postura problematiza el americanismo y el indigenismo de Darío. No se trata de una defensa dogmática acrítica frente a una inmoralidad antidemocrática viciada por la corrupción del poder, como defecto propio de los países hispanoamericanos. Una «malicia» que Darío pareciera considerar ancestral. En este fragmento, el autor hace uso de su experiencia vivencial, se construye como testigo en la crónica y proporciona un testimonio de época.

Darío insiste en la necesidad de que diplomáticos como Arellano escriban sus memorias que testimonien las experiencias en los países centroamericanos «tan desconocidos aquí como en Europa». Esa falta de conocimiento la atribuye no tanto a la indiferencia de los países europeos por aquellos que no se les asemejan, sino más bien a la ausencia de testimonios escritos que dejen su huella y llamen la atención sobre los países centroamericanos.

Finaliza este núcleo temático con una dura crítica y denuncia contra el afán imperialista de Estados Unidos de Norteamérica:

> […] dejaria constancia de sucesos y cosas que mas tarde va á ser difícil reconstruir; digo mas tarde, cuando los Estados Unidos despues de la tajada del Canal, se ingurgiten todo ese istmo rico y tentador, por lo tanto, á su insaciable apetito, á sus tragaderas y á su buche, en donde existe la misma pepsina que en el buche fenomenal de su pariente John Bull.
>
> (Darío, *El Orden*, 03/11/1898: 1).

Por último, en el cuarto núcleo temático, Darío se detiene en el ámbito de las letras, comentando como novedad literaria un texto de Belisario J. Montero, sin proporcionar datos editoriales ni el título del libro. Define dicho texto en una frase simple: «Es un libro dandy» y justifica tal afirmación con la evidencia de que todo en él tiene una «marca de distinción». Con tan pocos elementos, Darío condensa toda una concepción crítica de perspectiva modernista, con una precisión propia de un cirujano del estilo. Destaca, además,

el idealismo presente en el libro, muy del gusto de su postura anti-positivista.[16] A su vez, identifica las influencia detrás del estilo de Montero, razones en que apoya su juicio crítico: Stendhal, Maurice Barrès y, sobre todo, Barbey d'Aureville, la máxima expresión, según Darío, del dandismo. Sobre este escritor sostiene que «Gustar de Barbey es desde luego una señal de superioridad intelectual y de gentileza de espíritu» (Darío, *El Orden*, 03/11/1898: 1). A partir de esta caracterización del gusto literario ideal, se cierra el apartado y finaliza la crónica con una exaltación de los escritores que se preocupan por un estilo elaborado de escritura. En ellos podemos percibir un contraste entre la opción esteticista de la escritura frente a la meramente informativa de la crónica periodística, opción que desvela lo que Liliy Litvak ([1975] 1981: 12) identifica como una reacción a las preferencias materialistas dominantes de la burguesía que tanto desprecia y a la que, paradójicamente, dirige su texto. Paradoja que pone de manifiesto las contradicciones de la modernidad (Berman: 27 y Gutiérrez Girardot: 43)

Esta misma paradoja se expresa en la siguiente carta de Darío publicada en *El Orden*, y anunciada el viernes 25 de noviembre de 1898. El anuncio, en esta oportunidad, es una nota brevísima, básicamente informativa, que destaca un juicio de valor sobre la carta: «[…] es bella como todo lo que produce aquel privilegiado talento» (*El Orden*, 25/11/1898: 1). Como puede observarse, esta valoración se encuentra determinada por la firma consagrada y el valor simbólico de la posesión de sus escritos.

La segunda crónica de Darío se publica en *El Orden* el sábado 26 de noviembre. La fecha de la misiva es del día 20 y, al igual que la anterior, se publica en las primeras columnas del diario, contiene la firma del autor, la aclaración de exclusividad entre paréntesis y en ella aborda, asimismo, cuatro núcleos temáticos: el primero versa sobre cuestiones económicas en relación al aumento del papel; el segundo, retoma el tema de la exposición nacional enfocado ahora en un grupo nativo expuesto; el tercero se refiere al monumento de Garibaldi en Buenos Aires y el cuarto se detiene en muestras y exposiciones de arte. Como puede observarse, las temáticas abordadas son mucho más diversas que la primera carta.

La crónica comienza directamente con el primer núcleo temático, con un inicio un tanto repentino en comparación con la introducción de la primera

16. Claude Fell señala el desarrollo del idealismo, al que se adhiere Darío, como una postura que reacciona al positivismo predominante en la época (Fell, 2010: 166). El antipositivismo de Darío, y del modernismo como movimiento, también ha sido señalado por Gutiérrez Girardot, Ángel Rama, Jitrik, Litvak. Para Octavio Paz, el modernismo constituyó una «respuesta al positivismo» (Paz, [1975] 1981: 105).

misiva, como si se tratara de una conversación interrumpida: «Ya estaréis al tanto de las discusiones y encuentros de juicios, cálculos y profecías que ha producido el alza rápida del papel […]» (Darío, *El Orden*, 26/11/1898: 1). El conflicto del papel es el tema que motiva las opiniones de Darío sobre la política económica del país.

El segundo núcleo temático es un poco más extenso y predomina en él otra cara de la Exposición Nacional de 1898, que revela su lado negativo y contrasta con el tono exaltado ante el progreso industrial, palpable en la carta anterior. En este apartado, Darío relata su experiencia de contemplar al pueblo originario de los onas, del sur de Argentina, representado por un par de familias literalmente expuestas conviviendo en una choza exclusivamente construida para la muestra.

El tercer núcleo de esta segunda carta aborda una celebración de la comunidad italiana en Argentina en el momento de colocación del monumento de Garibaldi, erigido en héroe nacional. Resultan elogiosas las palabras de Darío sobre los italianos y su significativa y continua contribución al progreso argentino, así como el afecto por este país demostrado por dicha comunidad en reiteradas oportunidades. Asimismo, retrata la figura de Garibaldi desde su lado legendario, indicando que su devoción inspira la «poesía de héroe antiguo en nuestra vida secular» (Darío, *El Orden*, 26/11/1898). Lo considera un verdadero «specimen representativo superior del latino», próximo a Byron en su imagen romántica, y como símbolo para la juventud intelectual argentina.

Por último, en el cuarto núcleo temático, Darío se detiene en cuestiones de arte. En este apartado predomina el aspecto informativo de la crónica periodística con algunas observaciones de críticas sobre arte y sobre las personalidades que conoce y comenta. En primer lugar, exalta y recomienda las próximas presentaciones de las obras de Eduardo de la Cárcova en la Exposición Nacional, uno de los artistas que Darío promueve por coincidencia de ideas sobre arte y profesionalización (Malosetti Costa, 2004: 114). Luego se detiene en la exposición de Pío Collivadino en El Ateneo de Buenos Aires, con observaciones que intercalan datos sobre su obra plástica e información biográfica del artista argentino. Continúa informando sobre la presencia del escultor ruso Michel Kaplan en la capital argentina y anuncia la realización de algunas obras en la ciudad para dejar huellas de su paso por el país. Finalmente, se detiene en otra novedad, la visita del pintor romano Achille de Dominice, de quien destaca la belleza y maestría del dibujo. Cierra el apartado anunciando un próximo estudio en profundidad sobre estos artistas y con esta promesa finaliza su carta.

Contrastes en la ciudad modernizada, una visión esteticista y humanitaria

Con respecto al núcleo temático de los onas en la exposición nacional de 1898 tratado por Darío en la segunda crónica publicada por *El Orden*, resulta necesario señalar ciertas consideraciones contextuales significativas. Según Ballestero, las exposiciones industriales europeas y norteamericanas organizadas a fines del siglo XIX, se convierten en espacios ideales para incorporar indígenas «reales» como parte de la muestra. Esta incorporación de «rarezas humanas» forma parte del divertimento y el espectáculo circense del evento. Ante tal presencia, estos eventos llaman la atención de la comunidad científica, sobre todo de los antropólogos, quienes encuentran en ellos el espacio ideal para realizar observaciones de grupos indígenas como especímenes humanos primitivos de pronta extinción, ahorrándose las complicaciones de los viajes a los lugares naturales de su procedencia (Ballestero, 2012: 790). El grupo expuesto en la muestra de la industria nacional de 1898 se compone de dos familias onas. De su traslado y disposición se encarga el propio gobernador de Tierra del Fuego, el Teniente Coronel Pedro Godoy. Luego de ser colocadas sus carpas en distintos puntos del predio, finalmente quedan instalados en la sección femenina de la Exposición (Ballestero, 2012: 794).

En la crónica publicada por *El Orden*, Darío cambia el tono de elogio predominante en la primera carta, por uno de indignación y de dolor, que señala la contracara de la modernidad. Como es usual en sus crónicas, destaca lo positivo y lo negativo a través de su mirada cosmopolita de la metrópoli (Montaldo, 2013: 46). De este modo, se pone en evidencia su postura humanitaria –más que indigenista– hacia los pueblos originarios expuestos en la muestra, su rechazo al modo de divertimento burgués representado por la exposición y su condena a la transformación del hombre como objeto de una muestra industrial, similar a la condena del mundo del rey burgués en su cuento homónimo de *Azul…* (Rama: 49). Darío se pregunta: «¿Hasta qué punto existe el derecho, en el hombre civilizado, de aprisionar como un simple babuino á un semejante en estado más o menos primitivo y hacerle objeto de la pública curiosidad, ó del público divertimento?» (Darío, *El Orden*, 26/11/1898: 1)

Evidentemente, Darío conoce la repercusión tanto social como periodística de la exposición de los onas en Buenos Aires. Su crónica expresa su postura frente a los comentarios de carácter positivista y seudo-cientificista, que rechaza, provenientes de las notas de los diarios porteños de la época.

Desde su mirada subjetiva, describe el estado en que se encuentran dichos hombres en la muestra. Emplea la ironía, el sarcasmo y los contrastes evidentes para un observador social atento. El estado primitivo, cercano al salvajismo, destacado en la vestimenta de pieles, en la desnudez de sus piernas y de

partes del cuerpo, junto con el comportamiento abúlico de los integrantes del grupo, conforman un cuadro nada agradable para el adorador de la modernidad. La escena desentona con la Exposición, el primitivismo nativo no tiene cabida en la metrópoli moderna y contrasta como una rareza. A su vez, la descripción que hace Darío pone en primer plano el aturdimiento y confusión del grupo expuesto:

> Allí están los indios azorados, nostálgicos de su existencia libre, […] están envueltos en sus pieles, con sus hijos y sus perros; miran a las gentes que les contemplan ya con indiferencia, ya con asombro igual y recíproco; no ríen, se diría que no saben reir; les caen las greñas oscuras y lacias por los hombros; un indio zahareño se acurruca, al lado de sus flechas, y clava en quien le observa una mirada que es una flecha negra; una indiecita de quince años tiene desnudas las piernas finas y los pies de señorita salvaje, pulidos por el pedicuro de la naturaleza, chicos y monos, treinta veces mas lindos que su cara; un indiecito boquiabierto, está fraternalmente al lado del perro, que él sí, se diría lleno de una rara y vivaz inteligencia (Darío, *El Orden*, 26/11/1898: 1).

Como puede observarse el tono irónico y sarcástico predomina en esta imagen del grupo ona y resalta con fuerza contradictoria frente a la pregunta retórica humanitaria del inicio de la crónica. El grupo desentona, no es atractivo a la vista. Darío revela la necesidad de mostrar lo grotesco de la escena para resaltar la inutilidad y gratuidad de su exposición, además de representar, para los estetas modernistas como él, lo que se considera de «mal gusto». Esta observación señala la vulgaridad burguesa que disfruta de la rareza humana en la muestra e intensifica, de este modo, su contradicción: la exposición de primitivismo en el progreso industrial moderno. Esta vulgarización es una manifestación de la *prosa del mundo* que Gutiérrez Girardot destaca del pensamiento de Hegel en su interpretación de la modernidad (44) y que magistralmente señala el cronista modernista.

A continuación, se insiste en la manifestación del sentimiento de incomodidad de los onas expuestos en su cotidianidad ante la mirada de los paseantes. El cronista señala la recíproca mirada de extrañeza por parte de los nativos y de los espectadores que los contemplan. Miradas entre extraños que potencia la desigualdad de los expuestos, frente a los paseantes ocasionales. La escena del «indio hosco» y la dama que cruzan sus miradas, sin experimentar atracción alguna, representa gráficamente esa sensación de límite:

> Está allí el grupo, como incómodo entre los ruidos de las máquinas y esos sones de las músicas y ese ir y venir de los hombres civilizados. Y el indio hosco vé á la bella dama q´ pasa, sin admiracion profunda y se diria sin deseo; á lo más, esa maravilla blanca y rosa, le llamará la atencion por sus sedas y joyas, sus sombreros de pájaros y flores, sus sombrillas lila ó clavel, á la luz del flamante verano. Estos pobres seres traidos de la costa del sur no tienen

> aqui, ciertamente, atractivo alguno, como no sea el de ejemplares de jardin de aclimatación; y esa indiecita chica de los pequeños pies, no creo que sea en nada comparable á la jóven pampa Lokoma, que hoy es castellana y condesa en Francia (Darío, *El Orden*, 26/11/1898: 1).

La conmiseración que muestra el cronista deviene en un rechazo que responde a su mirada modernista: el grupo ona no pertenece a la ciudad, desentona con el progreso de la máquina, no aporta nada a la modernidad, salvo la rareza de los grupos expuestos en los «jardines de aclimatación»; por lo tanto, su aislamiento y colocación como objeto de vitrina en una exposición industrial sólo representa una muestra de una cultura disonante, un «otro» absoluto en la metrópoli. En este sentido, la postura de Darío, claramente anti-positivista, rechaza la aparente curiosidad entre seudo-cientificista y morbosa propia del esnobismo de los paseantes intrigados por las culturas «otras», tan en boga gracias al cientificismo divulgado por los diarios de la época.

Se percibe, además, una clara alusión a la tendencia de exponer grupos humanos como rarezas circenses en exposiciones nacionales y, particularmente, a la exposición de fueguinos en el Jardin d'Acclimatation de París entre 1881 y 1882. Este evento, según Ballestero, fue muy comentado y aprovechado por los científicos europeos para el estudio de especímenes humanos, evento en el cual se comprobaría, además, la inferioridad racial de los habitantes del sur (2012: 792). La exposición de los indígenas en un gran evento citadino representa una forma de domesticación: se vuelven parte de un espectáculo de la ciudad que los observa. Ésta es precisamente la postura que rechaza Darío, exponer para el divertimento burgués a seres de otras culturas que considera como semejantes, el hombre objeto del hombre. Esta denuncia de la cosificación es marca de los escritores modernistas y de los artistas de la época, tal como lo han analizado Benjamin, Berman, Gutiérrez Girardot y Rama, entre los estudiosos más reconocidos.

Por otra parte, Darío reconoce, no obstante, el grado de primitivismo en el que se encuentra la población indígena expuesta, reconocimiento que, inevitablemente, acataría el discurso evolucionista de la época, que aparentemente rechaza. Este reconocimiento, esta coincidencia de representación del otro, como guiño al público que lee sus crónicas, es una marca de evidente contradicción en su discurso. Contradicción que revela la dialéctica entre modernidad y modernización en la que están envueltos los mismos escritores modernistas. En este sentido, el reconocimiento del primitivismo pone en evidencia la contradicción de la modernidad en Argentina, que vive un desarrollo acelerado en la portuaria Buenos Aires, pero mantiene formas de vida primitiva en sus regiones internas. Este desarrollo desequilibrado se asemeja

a lo que Berman denominó «modernismo del subdesarrollo» ([1982] 1989: 239), propio de los países considerados retrasados como sucede en Rusia con San Petersburgo, frente a las grandes ciudades europeas con París como la metrópoli ideal mundial. Un modernismo truncado, basado fundamentalmente en «espejismos» y «fantasías de la modernidad» y de su lucha contra ellos. Berman observa: «Pero la realidad grotesca de donde emana este modernismo, y las presiones insoportables bajo las cuales vive y se mueve –presiones que son tanto políticas y sociales como espirituales– le infunden una incandescencia desesperada que el modernismo occidental (…) raramente puede esperar alcanzar» (239-240). Podría decirse que esta misma perspectiva es la que Darío manifiesta en su crónica.

Por otra parte, cabe destacar el detenimiento de la mirada del cronista en la joven ona expuesta y la imagen con la que la contrapone, la de la jovencita «pampa Lokoma». Esta alusión revela la erudición literaria de Darío y su memoria libresca y periodística. Dicha mención remite al *Viaje al Río de la Plata. Tres meses de vacaciones* de Emilio H. Daireaux, publicado por entrega en *La Ilustración. Revista de Hipano-América* (Barcelona) a lo largo de aproximadamente un año, entre el 23 de octubre de 1887 y el 16 de octubre de 1888. En dicho texto, Daireaux relata, en el número 400 de la revista, una de las famosas campañas al desierto, la que involucra la «Zanja de Alsina», antes de la agresiva «Conquista del Desierto» dirigida por el General Roca, y la crueldad de la metodología empleada para someter a los nativos: las excavaciones de zanjas que buscaban detener los ataques y robos de los malones indígenas e impedían a los nativos llegar al ganado de las estancias. El hambre y las enfermedades logran doblegar parte de la población indígena. El Estado argentino decide trasladar a los sobrevivientes a Buenos Aires y, como no puede hacerse cargo de tanta cantidad de gente, se decide entregar las mujeres y niños a los ciudadanos interesados en recibirlos como criados. La joven Lokoma, según relata Daireaux, fue adoptada y criada por la Condesa de Amelot de Chaillou, cuyo esposo era representante de Francia en Buenos Aires en esa época. Daireaux señala el ejemplo exitoso de esta jovencita para contrarrestar el determinismo de los antropólogos cientificistas que condenan como inferior a los nativos de América:

> Los exquisitos cuidados de que ha sido objeto, la educación que ha recibido y forman de ella una estimable doncella de quince años, da un mentís á la ciencia antropológica, al convertir á la hija de una raza primitiva, á la que se creía incapaz de comprender y de recibir nuestra civilización, en una joven digna de la persona que la ha dirigido por modo tan elevado y del medio en que ha sido educada (Daireaux, *La Ilustración*, 01/07/1888: 429).

El contraste con la imagen de la ona de la crónica salta a la vista, dada la diferente suerte de ambas jóvenes. La explícita expresión de aburrimiento que señala Darío delata la naturaleza humana sometida y la resignación de su situación. Cierra el apartado la irónica observación «seudo antropológica» del autor: «Son unos tristes ejemplares de animal humano de nuestras costas, y con aires justamente aburridos; nada más» (Darío, *El Orden*, 26/11/1898: 1). Esta observación final, potenciada con el enfático «justamente aburridos», resalta implícitamente la operación de desequilibrio provocada por la organización del evento, precisamente porque el grupo pertenecería al ámbito de la naturaleza (no de la modernidad metropolitana) de la cual fue extraído para la muestra. Podría percibirse su defensa del indígena en esta consideración de los onas como gente fuera de contexto, gente aburrida y molesta por ser observados (cosificados) por otra gente, con otros hábitos.

En la crónica, Darío no contrapone a la categoría de «hombres civilizados» la de «bárbaros», en consonancia con la antinomia «civilización» y «barbarie», comúnmente empleada para contrastar imágenes entre ciudad y campo, que ya forman parte de la jerga literaria y periodística de la época, cuya vigencia se debe a Domingo Faustino Sarmiento (Lojo, 1994: 11). El nicaragüense prefiere emplear la categoría «pobres seres» para enfatizar su calidad humana y su condición de prisioneros o cautivos en una exposición nacional. Es interesante la denuncia articulada en su discurso que muestra a los hombres civilizados que «aprisionan» seres en estado primitivo. Sin embargo, el texto de Darío, tal como observamos, pasa de una perspectiva de denuncia (de una situación de opresión y de esclavitud por la que los «civilizados» someten a los indígenas para divertimento burgués) a una mirada estética moderna (los onas desentonan entre los progresos de la modernidad).

El artículo, sin embargo, más allá de las connotaciones esteticistas evidentes, contiene una clara denuncia y solicita, por ello mismo, una lectura acorde con el tono irónico y sarcástico predominante propio de la crítica social. En este punto, no consideramos que la postura indigenista de Darío sea sólo literaria, tal como lo plantea Jorge Camacho (2012: 11), sino también de defensa de la condición humana, tal como se evidencia en esta crónica, propia de las denuncias configuradas por los modernistas contra la deshumanización y la crueldad de las costumbres burguesas y de la modernidad, que convierten al hombre en objeto del hombre, tal como señalamos anteriormente siguiendo a Gutiérrez Girardot. En todo caso, se puede afirmar que su postura con respecto a la alteridad es compleja y debe ser estudiada con detenimiento, teniendo en cuenta no sólo su perspectiva esteticista, sino también la de denuncia y crítica social. Ambas, precisamente por su

combinación irónica y paradójica en la crónica metropolitana, constituyen la postura crítica del modernismo como visión y respuesta a los efectos de la modernidad en la vida social.

Como puede apreciarse, las observaciones de la exposición de los onas por parte de Darío se presentan claramente opuestas a las expresadas en crónicas periodísticas como las publicadas por *La Prensa* en la misma época, que representan la mirada dominante del conformismo burgués y mundano que disfruta del espectáculo. Este contraste pone en evidencia las diferencias sustanciales entre la crónica modernista (como respuesta del modernismo al mundo burgués al que su vez se dirige) y la crónica periodística (informativa y acorde al público burgués que no cuestiona). En efecto, en dicho periódico aparece el 7 de noviembre de 1898, un artículo sin firma titulado «Los onas. Su vida y costumbres. Ideas sobre las prácticas de las sociedades civilizadas. Una visita a los que se exhiben en el certamen nacional».[17] En el texto se denomina al grupo como «retardatarios de la humanidad que viven aun en territorio argentino» (*La Prensa*, 07/11/1898, reprod. por Ballestero: 807) y se anuncia su pronta desaparición por el avance de la civilización. Esta insistencia en el progreso civilizatorio es uno de los puntos que precisamente ironiza la crónica de Darío: son estos civilizados los que aprisionan a seres semejantes. El texto de *La Prensa* destaca la «rareza» del grupo expuesto, lo que motiva la curiosidad de la gente. Este punto también es criticado, tal como vimos, por Darío a través de una pregunta retórica sobre lo innecesario de exponer seres para el divertimento mundano.

La consideración de la mirada no indiferente de los onas y su incomodidad son también alusiones contrastantes con el tono del artículo de *La Prensa*, en el cual se sostiene:

> Los onas, indiferentes a la mirada de los curiosos, toman con la mayor despreocupación, posiciones cómodas; ocupanse descansadamente de recordar las cosas de su tierra, o en comentar a su modo la admiración de que son objeto; comen a la vista del público, fuman, juegan, ríen; y, sobre todo, cuando logran librarse de la conversación de los *cristianos*, detiénense en admirar los objetos mas insignificantes, extraños para ellos (*La Prensa*, 07/11/1898, reprod. por Ballestero: 807).[18]

Obsérvese en la cita cómo se hace alusión a la risa, lo que Darío niega rotundamente como expresión del grupo, al sostener que «no saben reir» (Darío, *El Orden*, 26/11/1898: 1).

17. Artículo reproducido por Ballestero en el apéndice de su trabajo (2012: 807-810).
18. Lo resaltado en cursiva corresponde al original.

A pesar de esta observación de la postura cómoda de los onas en la ciudad, *La Prensa* interpreta en sus gestos, no tanto incomodidad, sino nostalgia por su propia tierra, nostalgia de la libertad, lo que inmediatamente es juzgado como actitud propia del «salvajismo». Otro punto destacable de comparación de esta crónica con la de Darío es la supuesta indiferencia hacia la mirada del otro que observa y a su vez es observado, cuando destaca las palabras de uno de ellos, Manuel, quien sostiene que en su tierra no hay tanta «gente curiosa». Como vimos, Darío toma precisamente estos aspectos, los de la extrañeza de la mirada, la sensación de libertad coartada, para señalar la justificada actitud de aburrimiento del grupo.

Consideración final

La presencia de Darío en Argentina deja sus huellas, no sólo en los diarios de Buenos Aires, sino también, con sus esporádicas colaboraciones, en un periódico de provincia. En *El Orden* de Tucumán se manifiesta su preferencia por la crónica, cuyas características responden a los lineamientos de la crónica modernista señalados por la crítica y los estudiosos literarios. En sus textos, con fuertes trazos esteticistas, encontramos elementos que problematizan, dada la marcada impronta irónica predominante, tanto su postura americanista como indigenista.

La actitud anti-imperialista hacia los Estados Unidos de Norteamérica se manifiesta en la primera carta de forma explícita. Por contraste, se deduce su defensa de los países hispanoamericanos, sobre todo centroamericanos, sometidos y víctimas de los avances invasivos de Estados Unidos. Su evidente conocimiento de los países de América Central y de la situación de corrupción política de la que son víctimas también se manifiesta claramente en esta primera carta cuando se detiene en la caracterización del ministro Arellano. Allí se explicita su defensa de dichos países, en una narración ficticia sobre una posible crónica escrita por diplomáticos centroamericanos que relaten las fantásticas aventuras en calidad de mediadores de arreglos pacíficos de situaciones delirantes en «países imposibles». En dicha defensa se manifiesta una fuerte crítica a los dirigentes políticos, en la que incluye a los altos líderes indígenas, cuyos comportamientos igualmente corruptos denuncia.

La postura indigenista de Darío se expresa en la segunda carta como una manifiesta posición humanitaria con respecto a la muestra de onas en la Exposición Nacional de 1898. De la denuncia por la situación denigrante a la que se encuentran sometidos los miembros del grupo expuesto, Darío torna por momentos su mirada hacia una crítica estética. Los onas desentonan con la modernidad de la muestra. Su exposición se presenta ante sus ojos como

propia de un «jardín de aclimatación», una muestra de rarezas de la naturaleza, y no como parte del mundo industrial. Dicha exposición representa una evidente contradicción de la modernidad.

Bibliografía

ALONSO, Paula, *Entre la revolución y las urnas. Los orígenes de la Unión Cívica Radical y la política argentina en los años '90*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana / Universidad de San Andrés, 2000.

ANÓNIMO, «Rubén Darío», *El Orden*, San Miguel de Tucumán, miércoles 02 de noviembre de 1898, p. 2.

ANÓNIMO, «Rubén Darío», *El Orden*, San Miguel de Tucumán, viernes 25 de noviembre de 1898, p. 1.

BALLESTERO, Diego A., «Los fueguinos, Robert Lehmann-Nitsche y el estudio de los onas en la Exposición Nacional de Buenos Aires de 1898», *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, vol. 18, N° 3, jul.-set. 2011, pp.789-810.

BARCIA, Pedro Luis: «Rubén Darío en la Argentina», en Darío, Rubén, *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, La Plata, Departamento de Letras, Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Tomo I, 1968, pp. 11-76.

BATTILANA, Carlos, «Rubén Darío. Periodismo y enfermedad», en Zanetti, Susana (Coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*, Buenos Aires, EUDEBA, 2004, pp. 123-138.

BENJAMIN, Walter, *El París de Baudelaire*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012 [1974]. Traducido por Mariana Dimópulos.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, [1982] 1989.

BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario,* Barcelona, Anagrama, 1992.

CAMACHO, Jorge, «José Martí y Rubén Darío ante la anexión de los territorios indígenas en Argentina y Nicaragua», *Decimonónica*, vol. 9, N° 2, verano 2012, pp. 1-17.

CARILLA, Emilio, *Ricardo Jaimes Freyre*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1962.

CARILLA, Emilio, *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Madrid, Gredos, 1967.

DAIREAUX, Emilio H., «Viaje al Río de la Plata. Tres meses de vacaciones», *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, Barcelona, N° 400, 01 de julio de 1888, Año 9, pp. 428-429.

DARÍO, Rubén, «De Rubén Darío», *El Orden*, San Miguel de Tucumán, jueves 03 de noviembre de 1898, p. 1.

— «De Rubén Darío», *El Orden*, San Miguel de Tucumán, sábado 26 de noviembre de 1898, p. 1.

— *Vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Barcelona, Maucci, 1913.

— *Escritos inéditos recogidos de periódicos de Buenos Aires*, Mapes, E.K. (comp.), Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938.

— *Autobiografía. «In memoriam»* por José Enrique Rodó, Buenos Aires, Editorial El Quijote, 1947.

— *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, Barcia, Pedro Luis, «Estudio preliminar, recopilación y notas», La Plata, Departamento de Letras, Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Tomos I, 1968 y Tomo II, 1977.

— *Viajes de un cosmopolita extremo*, Selección y prólogo de Graciela Montaldo. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013.

FELL, Claudio, «El ensayo hispanoamericano y la reflexión sobre la identidad (1890-1930)», en Puccini, Darío y Yurkievich, Saúl, *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, Tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 141-171.

GALASSO, Norberto, *El ciclo de Roca*, Buenos Aires, Cuadernos para la Otra Historia, vol. 15, Centro Cultural «Enrique Santos Discépolo», 2000.

GARCÍA SORIANO, Manuel, *El periodismo tucumano: 1817-1900*, Tucumán, Cuadernos de Humanitas 38, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1972.

GONZÁLEZ, Aníbal, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas S. A., 1983.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 2004 [1983].

HENRÍQUEZ UREÑA, Max: *Breve historia del modernismo,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1978.

JITRIK, Noé, *Modernismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.

LITVAK, Lily (ed.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, [1975] 1981.

LOJO, María Rosa, *La «barbarie» en la narrativa argentina (Siglo XIX)*, Buenos Aires, Corregidor, 1994.

MALOSETTI COSTA, Laura, «¿Un Ruskin en Buenos Aires? Rubén Darío y el Salón del Ateneo de Buenos Aires, en 1895», en Susana Zanetti (Coord.), *Rubén*

Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916, Buenos Aires, EUDEBA, 2004, pp. 105-121.

MARTÍNEZ ZUCCARDI, Soledad, *Entre la Provincia y el Continente. Modernismo y modernización en La Revista de Letras y Ciencias Sociales (Tucumán 1904-1907)*, Tucumán, IIELA, Facultad de Filosofía y Letras, UNT, 2005.

MOGILLANSKY, Gabriela, «Modernización literaria y renovación técnica: *La Nación* (1893-1898)», en Susana Zanetti (Coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*, Buenos Aires, EUDEBA, 2004, pp. 83-104.

MONTALDO, Graciela, «Guía Rubén Darío», en Darío, Rubén, *Viajes de un cosmopolita extremo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 11-51.

PAZ, Octavio, «Traducción y metáfora» (de *Los hijos de limo*, 1974), en Litvak, Lily (ed.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, [1975] 1981, pp. 97-117.

PERSELLO, Ana Virginia, «La Unión Cívica Radical. De los orígenes a la emergencia del peronismo», en *Iberoamérica Global*, vol. 4, núm. 2, noviembre de 2011, pp. 80-98.

PUCCINI, Darío y Yurkievich, Saúl, *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica,* Tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

RAMA, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas / Barcelona, Alfadil Ediciones, 1985.

—, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.

RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Caracas, Venezuela, Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2009.

RISCO, Ana María, *Comunicar literatura, comunicar cultura. Variaciones en la conformación de la página literaria del diario La Gaceta de Tucumán entre 1956 y 1962*, Tucumán, Serie Tesis, Departamento de Publicaciones, Facultad de Filosofía y Letras, UNT, 2009.

RIVERA MONTEALEGRE, Flavio, *Rubén Darío. Su vida y su obra*, Estados Unidos de Norteamérica, iUniverse, 2012.

SIMMEL, Georg, «Die Grosstädte und das Geistesleben», in *Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden*, Dresden, hrsg. von Th. Petermann, Band 9, 1903, S. 185-206.

— «La metrópoli y la vida mental», *Sobre la individualidad y las formas sociales. Escritos escogidos*, Buenos Aires, UNQui-Prometeo, 2002, pp. 388-402. También en *Bifurcaciones*, núm. 4, 2005. Editado por Donald N. Levine. Disponible en http://www.bifurcaciones.cl/004/bifurcaciones_004_reserva.pdf

WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 2000 [1977].

ZANETTI, Susana (Coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*, Buenos Aires, EUDEBA, 2004.

— «Rubén Darío en *La Nación* de Buenos Aires (1892-1916)», en Zanetti, Susana (Coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*, Buenos Aires, EUDEBA, 2004, pp. 9-59.

Fecha de recepción: 17/03/2014
Fecha de aceptación: 09/07/2014

LA REPÚBLICA DE LAS LETRAS (1905): ENTRE EL REGENERACIONISMO Y EL REPUBLICANISMO MILITANTE. CORRESPONDENCIA INÉDITA CON GALDÓS

INMACULADA RODRÍGUEZ-MORANTA
inmaculada.rodriguez@urv.cat
Universitat Rovira i Virgili

Resumen

El presente artículo pretende ser un trabajo complementario a mi primera aproximación a *La República de las Letras* («¡Buscamos lectores! La redención por la cultura en *La República de las Letras* (1905)» (*De esclavo a servidor,* J. Urrutia & D. Thion, eds., Madrid, Biblioteca Nueva, 2014), donde tracé las líneas ideológicas fundamentales de este semanario. En este caso, además de profundizar en los fundamentos ideológicos de la revista, se darán a conocer y se analizarán cuatro cartas inéditas dirigidas a Galdós (escritas por Luis Morote y por Pedro González Blanco), que arrojan luz sobre la participación del escritor canario en dicha publicación –de tinte republicano y socialista– y sobre otros pormenores desconocidos de la gestación y trayectoria del semanario.

Palabras Clave: *La República de las Letras*, Benito Pérez Galdós, republicanismo, regeneracionismo, modernismo, revistas literarias

Abstract

The article pretends to be a supplementary work to my first approach to *La República de las Letras* («¡Buscamos lectores! La redención por la cultura en *La República de las Letras* (1905)» (*De esclavo a servidor,* J. Urrutia & D. Thion, eds., Madrid, Biblioteca Nueva, 2014), where we draw the fundamental ideological lines of this magazine. In this case, the work consists of a careful study about the ideological foundations of *La República de las Letras*. Further, we will present and examine four unpublished letters to Galdós (written by Luis Morote and Pedro González Blanco), which shed light on

Anales, 26, 2014, pp. 393-420
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.17

the participation of the canary writer in this republican and socialist magazine, and other unknown details of gestation and trajectory of the weekly.

Keywords: *La República de las Letras,* Benito Pérez Galdós, republicanism, regeneration, modernism, literary magazines.

Introducción

En la bisagra de los siglos XIX y XX, el periodismo constituyó una plataforma privilegiada para escritores y políticos. Algunos de los intelectuales formados en torno a la Institución Libre de Enseñanza trataron, a través de este medio, de trasladar a la sociedad su programa regeneracionista (Pérez de la Dehesa, 1974). No obstante, Luis Morote, uno de los fundadores del semanario al que vamos a dedicar este trabajo, lamentó el fracaso de dicha empresa:

> La prensa podía ser un modo de orientación para estos políticos de cortos alcances, que tienen proscrito el libro y sienten horror a la observación de la realidad viva nacional, pero […] resulta que aún este instrumento pedagógica que en otras naciones los es de veras, falla por completo en nuestro país y es de una infecundidad aterradora. (Morote, 1908, p. 208).

Tras la superación de las posiciones más pesimistas y combativas, en los primeros años del novecientos, las revistas culturales adoptaron, en general, un tono más esperanzado y suavizaron su militancia política (Sabugo, 1985). Es el caso, por ejemplo, de *Alma española* (1903-1904), estudiada por O'Riordan (1978), o de *La República de las Letras* (1905), semanario citado a menudo dentro de la nómina de revistas «postregeneracionistas», pero desatendido por la crítica especializada[1]. Desde otra perspectiva –no opuesta–, podemos contemplar otras publicaciones (*Helios, Renacimiento, El Nuevo Mercurio,* etc.), cuyos fundadores confiaron también en que una élite asumiera la regeneración –espiritual y estética– de la masa. Fueron proyectos selectos, centrados en temas literarios y artísticos, pero susceptibles igualmente de ser calificados como regeneracionistas, pues en ellos palpitaba la misma confianza en la difusión de la cultura –y de la belleza– como solución al marasmo nacional (Botrel y Salaün, 1974; Celma, 1995; García-Ochoa y Espegel, 1998).

En su lanzamiento, *La República de las Letras* apareció en un austero papel prensa de gran formato, a cuatro páginas. No se adornó con ilustraciones,

1. El 14 de abril de 1907 se inició una segunda andadura de esta revista, que llegó solo al séptimo número. Por considerarla de menor importancia, nos ocuparemos únicamente de la primera etapa (1905). Como estudio descriptivo de esta publicación se recomienda acudir al trabajo de Del Villar (2005).

arabescos modernistas, ni tampoco con bellos carteles publicitarios. Sus únicos anuncios comerciales promocionaban las obras de los propios fundadores o simpatizantes de la revista. Pero tampoco albergó viñetas o grabados, tan habituales en la prensa obrera. De ahí que Molina la clasifique en un plano opuesto al de las revistas puramente *modernistas,* en las que adquirían importancia los elementos plásticos, y el aspecto combativo era menor, y la aproxime a las revistas denominadas *radicales,* cuyo carácter socio-político se mezclaba con los asuntos literarios (1990, pp. 35-36). Podemos afirmar que *LRL*[2] tomó el relevo, así, de la republicana *Germinal* (1897-1898) o de la socialista *Vida nueva* (1898-1900), aunque quizás es más adecuado vincularla a la liberal progresista *Alma española*, nacida en fechas más cercanas (1903). No en vano, el 15 de mayo de 1905, *España y América* se hizo eco de la aparición de *La República de las Letras,* «revista que, según nos han dicho, es bajo nuevo nombre la tan pronto nacida como muerta *Alma Española» (Anónimo, 1905d, pp. 62-63).* Guillermo de Torre afirmó que *LRL* «marca quizá un intento de conciliación», al no considerarla ni puramente noventayochista ni tampoco modernista (1941, p. 36). M.ª Pilar Celma apunta, que, pese a la manifiesta preocupación por la cultura, «la vida pública también fue constante foco de atención, lo que está en perfecta consonancia con el interés de algunas de las firmas de la Redacción –Luis Morote, José Nakens, Manuel Bueno, Enrique Lluria, J.J. Morato, etc.– Con estas firmas es fácil deducir que el enfoque ideológico que más se deja sentir es el socialista» (1991, p. 103).

En su primera época se publicaron 14 números, que aparecieron semanalmente, los sábados, entre el 6 de mayo de 1905 y el 9 de agosto de ese mismo año. El ejemplar costaba 10 céntimos, y la administración se ubicó en la madrileña calle Bordadores; y, más adelante, en la calle Olmo. No hubo un líder, sino un comité de redacción, decisión que respondía al carácter colectivista de la publicación. Este estuvo formado por dos escritores consagrados que habían intervenido en los debates regeneracionistas y participaban de la acción política republicana –Pérez Galdós y Blasco Ibáñez–, un intelectual y político republicano y próximo a la Institución Libre de Enseñanza –Luis Morote[3]–,

2. De ahora en adelante utilizaremos esta abreviatura (*LRL*) para referirnos a *La República de las Letras.*

3. Véase, sobre la dimensión política, humana y periodística de Luis Morote, el ensayo de Pérez Garzón, donde leemos: «Morote, cuyo pensamiento se va a formar en el ámbito ideológico de la Institución, escribirá un día sobre la causa próxima de su fundación: el decreto de Orovio de 1875, que lo compara con el decreto draconiana de Calomarde de octubre de 1824» (1976, p. 25)

y dos traductores e intelectuales vinculados al teosofismo: Rafael Urbano y Pedro González Blanco.

La República de las letras, ¿un semanario regeneracionista?

Más allá de los marbetes políticos, creemos que el regeneracionismo fue el verdadero punto de partida del ideario de *LRL*, al menos antes de que se acercaran las elecciones por las que concurriría, de nuevo, Blasco Ibáñez como candidato republicano en Valencia. No es casual que el primer número se abriera con un manifiesto firmado por un mentor prestigioso, Pérez Galdós, cuya candidatura para el Premio Nobel rechazó proponer la RAE ese mismo año. El título de la publicación hubo de agradar al escritor canario, pues, además de comulgar con la ideología republicana, poco después se afilió al partido, con el que se presentó a las elecciones generales de 1907 con éxito. No olvidemos, además, que es en la prensa regeneracionista donde se gesta su acción política[4]. Galdós había redactado ya el manifiesto inaugural de *Alma Española*, donde proponía una regeneración por la vía del ensueño y de la instrucción. En una línea que enlazaba con los planteamientos de Costa, sentenció que la base del engrandecimiento en España residía en la alfabetización y la elevación del nivel cultural de la masa: «Que aprendan a leer los que no saben y los que saben, lean» (Galdós, 1903). No nos extraña, pues, que en *LRL* consignara también que el primer objetivo de esta nueva publicación debía ser el pedagógico y social: «Quiere este periódico agrandar el territorio de la literatura receptiva de la mansa República de lectores. Ya que no nos sea posible disminuir la cifra desconsoladora de analfabetos, aumentemos la de los que, poseyendo el don de la lectura, no leen, la de los que leyendo no entienden…» (Galdós, 1905). El escritor se proponía rescatar «la cultura de los talleres de estetas, de los capillistas, de los consagrados, de los cenáculos de entendidos y diletantes». Para ello juzgó necesario que no se convirtiera en una revista minoritaria más, «dedicada a las élites de siempre», sino en un «periódico de las letras que se ensanche en la burguesía sin luces, y en el pueblo»:

> Buscamos lectores, los perseguiremos y sacaremos de donde quiera que estén metidos para traerlos al conocimiento y goce de todos los ingenios […] [el

4. «Galdós confiaba poco en la política de partido, detestaba el parlamentarismo y las rencillas interiores, y estos hechos no cambiaron tampoco cuando se integró en el Partido Republicano». Pese a su escepticismo frente a la política, «durante un lustro –1907-1913–, sobreponiéndose a estos prejuicios, creyó que el republicanismo sería capaz de representar los intereses del auténtico protagonista de la regeneración: el pueblo» (Varela, 2001, p. 103).

> semanario] dará una recopilación fácilmente asimilada del saber y del imaginar de otras naciones recogiendo el caudal de las revistas extranjeras para difundirlo entre nuestros lectores. (Galdós, 1905)

De ahí que tratara de alejarla de toda sospecha de elitismo, etiqueta que solía recaer sobre este tipo de revistas: «el aristocratismo de las publicaciones costosas quedará desvinculado y vulgarizado entrando en el acervo democrático de los conocimientos», pues «todo lector tiene derecho al pan intelectual, sabroso para los que aman la belleza, nutritivo para los enamorados de la verdad», apostilló en su proclama inaugural.

El deseo de conseguir un nutrido y fiel público se aprecia también en pequeños detalles formales. A partir del segundo número, cambiaron la tipografía de la cabecera por una más atractiva, y redujeron el formato. De este modo, la lectura del semanario era cómoda y se facilitaba la encuadernación de sus números:

La República de las Letras

Cabecera del número 1.

Año I Madrid 10 de Mayo de 1905 Núm. 2

La República de las Letras

SUMARIO

ADVERTENCIA

Cabecera de los números 2-14.

Llama la atención que, en contraste con publicaciones de mayor esplendor y éxito, este modesto semanario atrajera la atención por parte de la prensa, seguramente porque sus fundadores eran redactores en esos mismos medios. Pocos días antes de su aparición, rotativos madrileños como *El Imparcial, La Época, El País, El Heraldo de Madrid*, anunciaron que el 19 de abril se iba a celebrar un banquete literario, donde se reunirían las grandes figuras de la literatura española, en las que se cifraba la esperanza del renacimiento de España[5], para celebrar la fundación de «un semanario de Ciencias, Artes, Letras, Filosofía», del tamaño de *Le Temps,* y cuya publicación «constituirá un verdadero acontecimiento»[6]. En días posteriores, circularon crónicas que reseñaban los momentos culminantes de la reunión[7]. Según podemos colegir de estas reseñas, los brindis se habían limitado a una breve intervención de Blasco Ibáñez. El autor de *Cañas y barro* advirtió que el periódico debía ser popular y que en él debían poder alternar las ideas más contradictorias. Ante la petición de unos jóvenes, el rector de Salamanca accedió a intervenir para agradecer la libertad de expresión que prometía el semanario. Sus palabras suscitaron quejas: «Como el Sr. Unamuno llegara a decir que debiera esa libertad llegar hasta el último extremo, permitiéndose escribir hasta en dialecto, el insigne artista Rusiñol reclamó el escribir en catalán, surgiendo calurosas protestas» (Anónimo, 1905a).

La revista *Nuevo Mundo* aconsejó, en cambio, que *LRL* no diera cabida a *todos* los intelectuales, pues defendía que, si sabía ser «república pero aristocrática, seguramente haría una obra de bien». *El Imparcial* publicó una crónica muy neutra y obvió el tema de la protesta; *El País* fue más severo en su valoración. Los ataques más corrosivos los hallamos en los periódicos radicales:

5. Se anuncia en la sección «Noticias generales» de *La Época*: «Están ya inscritos, para asistir al banquete. Canalejas, Pérez Galdós, Blasco Ibáñez, Ortega Munilla. Moya, Sorolla, Benlliure, Villegas, Querol, Picón, González Blanco, Grandmontaigne, Cavia, Salillas, Zeda, Saint-Aubin, Francos Rodríguez, Morote, Bueno, García Cortés, Jerique, Rocamora, Navarro Ledesma, Candamo, Machado, Trilles, Enrique de Mesa, Rafael Urbano, Almagro, Benavente, Danvila y otros muchos, hasta el número de 150 ó 200 comensales» (Anónimo, 1905a).
6. El 24 de abril de 1905 *La Época* confirma la celebración del almuerzo servido por el restaurant que el Sr. León tiene establecido en los Viveros en el Campo del Recreo, destinado a publicar «el pensamiento de fundación de un semanario que, con el título de *La República de las Letras*, sirva para difundir cuanto el arte y las ciencias sociológicas proclaman como necesario, como vital, en los tiempos actuales» (Anónimo, 1905b).
7. En *La Época*: «entre cerca de doscientos comensales figuraban personajes de la política, de las letras, de la pintura, de la escultura, del periodismo, de la crítica, nombres conocidos en el Ateneo, en los Círculos literarios, en el teatro, en las Sociedades obreras, en cuanto representa, en suma, hermosa trinidad del talento, del entusiasmo y del trabajo». (Anónimo, 1905b).

El Motín, semanario republicano y anticlerical dirigido por José Nakens, y *La Revista Blanca*[8]*,* una de las más famosas publicaciones anarquistas. Nakens reprochó a Unamuno una supuesta incoherencia entre lo que predicaba y lo que representaba en la sociedad y en el entorno político a la sazón. En esta misma revista Augusto Recio también acusaba al escritor vasco de haberse metido «con los grandes periódicos» y de amanecer un día «anarquista», para acostarse «sintiendo grandes simpatías por las honradas masas carlistas […] Esto de la inconsecuencia para poder *beber en todas las ideas,* es muy cómodo». Las críticas que recibió Unamuno han de situarse en su contexto. A partir de 1897, opina Abellán, «no deberíamos ni siquiera hablar vagamente de socialismo en relación al pensamiento político unamuniano que, en general, en los primeros años del siglo XX evoluciona hacia actitudes en que la recreación estética de temas ideológicos ocupará un lugar cada vez más importante» (Abellán, 1973, p. 27). A Unamuno, claro está, le estaban *castigando* por haber aceptado su cargo como Rector, pero también por su resistencia a ser encasillado bajo cualquier marbete, fuera anarquista, socialista, modernista o espiritualista. Por otra parte, el objetivo de *LRL* no coincidía con el de las publicaciones anarquistas, que habían tratado de actuar como una forma de conciencia del proletariado (Litvak, 1990).

Las ideas regeneracionistas de Galdós no tuvieron una continuidad muy clara en la revista o no derivaron en resultados de gran calado intelectual, pero sí podemos espigar algunos ejemplos que dan fe del intento, que resultó fallido. Andrés González Blanco publicó dos textos bajo el mismo y elocuente rótulo: «El arte para el pueblo» (1905a; 1905b). Su propósito era distinguir entre un arte «populachero», «de plazuela» de un arte «serio, sereno, que penetre en todos los corazones» (1905a). Debe mencionarse también que el artículo que siguió al pórtico galdosiano llevaba el unamunesco título: «¡Aquí estoy yo!». En él, el Rector de Salamanca aludía a la falta de sinceridad y de originalidad en las plumas españolas y al incoherente deseo de europeizar

8. *La Revista Blanca,* publicación quincenal de Sociología, Ciencias y Arte, vio la luz en Madrid, en 1898, y se prolongó hasta junio de 1905, dirigida por Soledad Gustavo (Teresa Mañé) y Federico Urales (Joan Montseny). De la amplia lista de colaboradores que se ofrece en el primer número, destacan: F. Giner de los Ríos, Pompeyo Gener, U. González Serrano, Alejandro Sawa, Manuel Cossío, Alejandro Lerroux, Miguel de Unamuno, Pedro Corominas, José Nakens, etc. […] El interés de esta revista es relevante para el sociólogo, pero escaso para el historiador de la literatura, ya que, aparte de la ausencia casi absoluta de la faceta creativa, los trabajos críticos son pocos en números y limitados en calidad» (Celma, 1991, p. 117). Lily Litvak explica, sobre dicha revista: «fue fundada por Federico Urales y tenía un cuerpo de redactores heredado de *Ciencia Social.* Fue llamada así en agradecimiento a *La Revue Blanche* que había prestado una calurosa ayuda a los perseguidos de Montjuich» (Litvak, 1988, p. 137).

España sin haber soñado antes en «españolizar espiritualmente, a Europa y a América» (Unamuno, 1905a). En el semanario palpitó la idea de que la juventud, sumida aún en la tristeza neorromántica y en la abulia finisecular, era la encargada de acometer esa función y, en consecuencia, la culpable también de la apatía intelectual. En este sentido se pronuncia Pedro Mata, que exclama que si el nuevo semanario no se convierte en bandera para la juventud, su labor será inútil. En este mismo sentido se expresan también en *«Castas de jóvenes»* José Sánchez Rojas, Alberto A. Insúa con «Juventud discreta», Federico Urales (1905) y Adolfo Rubio (1905) con «La joven tristeza».

Desde esta perspectiva debe contemplarse también la repercusión que tuvo la celebración del III Centenario del *Quijote,* asunto que ocupará casi por completo las entregas segunda y tercera, en forma de poemas, crónicas o ensayos. Pérez de Ayala publica su «Don Quijote en el extranjero» (núms. 2, 3 y 4); Manuel de Sandoval escribe un poemilla, cuya voz lírica suplica: «¡Vuelve al campo que pueblan tus recuerdos,/ haber (sic) si un *loco* regenera y salva/ la nación destrozada por los *cuerdos*» (*LRL*, 2, p. 2); poema de tema e intención muy similar al que aporta Juan Armesto y G ª de Castro (*LRL,* 3, p. 3). El texto más esclarecedor, en este sentido, es el de Luis Morote, donde insta a la juventud a que no olviden los efectos del 98 y que retomen el idealismo cervantino en pro de una efectiva regeneración nacional:

> El mejor medio de honrar a Cervantes, de conservar algo de su espíritu, es enristrar la lanza para combatirla a endriagos, gigantes y follones que se llaman fanatismos católicos envenenadores de nuestra cultura y de nuestra alma, que se llaman ignorancia de nuestra cultura y de nuestra alma, que se llaman ignorancia milagrera e inquisitorial. (Morote, 1905a)

En el número 11, correspondiente al 15 de julio de 1905, aparece en portada un extenso artículo firmado al alimón por González Blanco y Flores de Lemus. Ambos cronistas se muestra escépticos ante la regeneración de un pueblo «amodorrado», para lo que es preciso, escriben, «un gran remolcador de pueblos», pues «solamente un Imperialismo social que transmita el impulso vigoroso de arriba a la masa puede contar aquí con probabilidades de éxito» (p. 1). En ese mismo número, viene la segunda entrega de «El Arte para el pueblo» de González Blanco, donde se rechaza un arte excelso y minoritario, en pro del surgimiento y extensión de un arte medio *para todos*:

> Si me dijesen: Tienes que escoger entre dos cosas: o bien en tu pueblo nacerán un nuevo Cervantes y un nuevo Beethoven, pero no serán comprendidos, vivirán como palmeras solitarias en medio de la sequedad de una llanura desierta y la miseria intelectual y artística seguirá invadiendo las viviendas […] o bien en los libros de nacimientos del municipio no se encontrará ningún nombre ilustre, pero toda la gente será más o menos ilustrada, y todos sabrán

> saborear, cada cual según su medida, el alimento intelectual y artístico de buena y pura y alta procedencia, sin vacilar elegiría lo segundo, porque en materia de cultura no pasa lo mismo que en materia económica: los pueblos ricos no son los que cuentan más millonarios sino los que apenas tienen pobres. (González Blanco, 1905 b, p. 2)

La cuestión pedagógica también protagoniza, por último, el artículo «Cuestiones en boga», cuyo autor se plantea dos cuestiones: cómo educar a la sociedad y cómo crear buenos maestros para acometer esta tarea (*LRL,* 11, p. 3).

La República de las Letras, semanario socialista, republicano y anticlerical

Si nos atenemos a la gestación del socialismo en España y a su vinculación con el ideario regeneracionista[9], el carácter anticipador y popularizador de la prensa presentaba ventajas frente a los más sesudos ensayos regeneracionistas, que, en realidad, fueron «un reflejo más tardío de la reacción nacional ante la decadencia» (Varela, 2001, p. 17). Ya en las primeras páginas del semanario se entremezclan las ideas socialistas con las republicanas. Blasco Ibáñez defiende la novela social como único género que puede asegurar pervivencia del espíritu revolucionario y la instrucción de las masas:

> Hoy, gracias al espíritu revolucionario, al movimiento socialista, que difunde la instrucción a las grandes masas, los lectores, que antes se contaban por docenas, son millones […] El Arte, agradecido, devuelve al pueblo este homenaje, escribe para él y sus dolores y sus aspiraciones se ennoblecen al ser reproducidos por el talento evocador del poeta […] Cayeron para siempre las torres de marfil. (Blasco Ibáñez, 1905a)

El escritor valenciano quiso aclarar que el marbete *novela social* no debía confundirse con «novela de tesis», «de tendencia» o de «sermoneo», pero tampoco con «novela socialista». Cerró su artículo con una declaración de intenciones que parecía resumir el credo ético y estético de la revista: «El Arte es

9. En alusión al socialismo y regeneracionismo galdosiano afirma Varela: «Nos parece fundamental el análisis de la gestación del socialismo en España, o si se quiere del socialismo utópico. Especialmente por lo que se refiere a la influencia que ejercía en la creación de ese ambiente desde la prensa, más que por los libros, y que sin duda fue calando en la sociedad. Nos referimos al socialismo utópico de los primeros años en los que Modesto Fuente, Garrido, Abréu y Ramón de la Sagra fueron pergeñando algunos aspectos fundamentales en la literatura regeneracionista […] para Costa y otros regeneracionistas es imprescindible el legado histórico de los socialistas en la tarea de reconstrucción de España […] No podemos olvidar el importante legado de los krausistas e institucionistas. Desde los más ortodoxos a los menos, todos confluyen en ideas como la necesidad de la reforma educativa, la europeización de España, la urgente búsqueda de una solución al problema social o la necesidad de tolerancia religiosa. Puntos que, como veremos, también son comunes en determinados autores socialistas» (2001, pp. 17-18).

el gran camino de la revolución, y los artistas con su obra social deben pagar generosamente al pueblo que los admira». En la *LRL* anunciará la primicia del inicio de su novela *La horda,* que finalmente vio la luz en la entrega octava (pp. 5-7). En el núm. 5, Luis de Vargas reseña *Queralt, hombre de mundo (Novela social),* de Fernando de Antón del Olmet (pp. 4-5). Y, Manuel Ugarte, en la sexta entrega, participa con un ensayo sobre la influencia francesa en la literatura hispanoamericana, donde anticipa noticias sobre un nuevo artículo en el que promete ocuparse «de la intelectualidad durante las revoluciones, de los decadentes y los simbolistas reflejados en las tierras nuevas, y del Arte Social, que empieza a traducir en aquellos países el pensamiento joven y vigorosos de una región que ahora comienza a tomar posesión de sí misma» (*LRL,* 6, p. 8).

Luis Morote compara las actuaciones políticas del emperador de Alemania, Guillermo II con las de Roosevelt, presidente de la República de los EEUU. Reconoce su grandeza, pero confiesa no admirar a las naciones que evolucionan por la acción de sus caudillos o jefes de Estado, sino a aquéllas que progresan por el «trabajo lento y oscuro» de su pueblo y por la labor de sus grandes hombres de ciencia y de letras (1905b). El mismo autor abre la novena entrega con un extenso ensayo titulado «La guerra y el socialismo» (Morote, 1905c) donde sostiene la tesis de que el socialismo alemán, ruso y francés había evitado la guerra entre esas naciones.

En esta misma orientación, podemos destacar el artículo donde Luis del Valle denuncia el capitalismo como gran lacra de la época que amenaza con extinguir el loable propósito del Arte; o la crónica que da noticia de cómo el Partido Socialista francés había saludado cordialmente al proletariado español, y había animado a los franceses a concentrarse festivamente ante la visita de Alfonso XIII. Ello lleva a E. de Alba a lamentar que el Gobierno galo estuviera frenando las protestas de los propios socialistas españoles (Alba, 1905). Emilio Corrales, por su parte, hace un llamamiento al intercambio y a la comprensión mutua entre intelectuales y obreros. En esa misma entrega podemos leer «El empujón de los de abajo» de Juan J. Morato, donde se anuncia la irrupción de una masa proletaria exigente que busca una elevación de la vida a través de la cultura. *LRL* contó también con la colaboración del periodista y político republicano Álvaro de Albornoz, que aportó trabajos como «Los textos de Marx y Engels» o «Socialismo y propiedad privada» (Albornoz, 1905a; 1905b). Martínez Olmedilla publicó un ensayo, algo farragoso y confuso, sobre «El socialismo y el derecho hereditario», y Eduardo Ovejero, otro sobre «La acción social».

En lo que se refiere al republicanismo, no podemos soslayar las abundantes colaboraciones del valenciano Luis Morote (Valencia, 1862– Madrid, 1913), periodista y político formado en el ámbito ideológico de la Institución Libre de Enseñanza (Pérez Garzón, 1976, págs. 26-29), amigo y colaborador de las causas políticas de Blasco Ibáñez, y diputado republicano por Madrid en las Cortes de 1905 a 1907. Así, éste inaugura la cuarta entrega con «Pi y Margall», artículo en el que se manifiesta indignado frente a la prohibición de una reunión popular que iba a celebrarse con motivo de la placa puesta en honor del político en la calle Conde de Aranda (Morote, 1905d). El siguiente número llevaba en portada «La Casa de Huéspedes»: el autor de *La moral de la derrota,* reprochaba a la República francesa que hubiera acogido la visita del monarca español, como también había hecho con el zar ruso, pero no así con el presidente a la sazón de la República del Transvaal. Por encima de las instituciones –Repúblicas o Monarquías–, reclamaba, están «los pueblos que saben protestar ante el terror blanco en Rusia, de Montjuich, de la intolerancia religiosa» (Morote, 1905e). A este texto le sigue un corrosivo poema de Nilo Fabra, «Carlos IV y María Luisa. El rey cazador y la reina alegre». Y, a continuación, un cuento satírico sobre la monarquía y la nobleza, a cargo de Miguel A. Ródenas («Sangre azul»). Morote ocupó también la portada del número 8, esta vez con una crónica que atribuía la reciente caída del gobierno de Raimundo Fernández Villaverde a las críticas de este a los ministros que invocaban, como origen de su autoridad y virtud suprema de su poder, la confianza de la Corona (Morote, 1905f). En la última entrega de la revista, con fecha del 9 de agosto, se percibe ya el clima preelectoral –las elecciones generales estaban convocadas para septiembre–, y Pablo Cordero y Velasco proponía desde la tribuna de *LRL* una «candidatura ideal» formada por Nicolás Salmerón, Francisco Giner de los Ríos, Unamuno, Rafael Calzada, Moreno Mendoza, y un federal, Nicolás Estevánez. Por otra parte, cabe destacar que, desde esta tribuna, Francisco Morote, miembro de la asociación esperantista de Murcia, animaba a los lectores a estudiar el esperanto, pues, a su juicio, se trataba de un idioma que iba a permitir llegar a todos los lectores, «sin distinción de pueblos ni de idiomas» y, con ello, aspiraba a «constituir al fin la gran Sociedad universal, la gran República humana» (Morote, 1905)

El anticlericalismo, fue, por último, el otro gran tema que protagonizó el credo de *LRL*. Durante la corta andadura de la revista, se fue anunciando la publicación del nuevo episodio nacional galdosiano, *Carlos IV en La Rápita*, un volumen que contenía ciertas ideas por las que a su autor se le había censurado desde la jerarquía eclesiástica y monárquica. De menor importancia es el irónico cuento de Mauricio López Roberts, «Las redimidas», que versa sobre

un sacerdote que intenta llevar a cuatro prostitutas al convento, cuando ellas prefieren irse con unos soldados. En el n.º 3, se imprime un mordaz texto que se hacía eco de una carta que el monarca español habría dirigido al Cardenal Casañas, para mostrar su desacuerdo con la apertura de una capilla protestante en Barcelona. Esta anécdota será trascendida en un texto firmado con el pseudónimo «Fray Gerundio», donde se exhortaba al público lector: «La cuestión religiosa es una roca gigantesca que a todos nos cierra el paso; minemos sus cimientos y rodará al abismo». Ideas muy similares se desprenden de la columna de José Buylla, donde leemos: «¡Ah! Si él viniera [el Quijote] de nuevo a la tierra y se tropezara con que de aquella España que empezaba a corromperse cuando él salió por los campos de Montiel […] no quedaba más que la bazofia vomitada en forma de frailocracia y de canallocracia». El tono anticlerical impregna también el ensayo «Los frailes en Rusia» de Luis Morote (1905g), donde el autor concluye que «por los claustros, cualquiera que sea el Dios que allí se adore, no ha pasado ni pasará nunca el aire fresco de la vida libre». Estas posiciones llegaron hasta el último número, con el artículo «La religión y el pueblo», que censuraba abiertamente que el pueblo español siguiera aferrado a una «fe irracional, con el espíritu dormido, embotado por ella» (Pérez, 1905).

Una andadura literaria irregular

En el terreno literario o artístico, tuvo especial repercusión el III Centenario del *Quijote,* al que ya nos hemos referido. En cuanto a la nómina de escritores hallamos a autores hispanos vinculados al modernismo –poemas de Antonio Machado, Juan Ramón, Darío, Rueda y de otros menores como Ortiz de Pinedo, Enrique de Mesa, Andrés González Blanco–, breves prosas de Eugeni d'Ors, de Alberto Insúa o de Pérez de Ayala; secciones de crítica literaria o artística a cargo de Gregorio Martínez Sierra o de José Francés.

González Blanco traduce diversas poesías francesas y catalanas. En el n.º 4, bajo el título de «Poetas catalanes», ofrece versiones en castellano de Pere Riera, Miquel Costa, Manel de Montoliu y Joaquim Ruira, entre otros (p. 3). Esta sección reaparece en el número 5 –con poemas de Josep Carner, Gabriel Alomar, etc.– y en el n.º 7 con composiciones de Joan Maragall, de Xavier Viura y de Jerònim Zanné (p. 4).

Se percibe, quizás, un intento de que las secciones literarias no desentonaran con el ideario de la revista. Así, por ejemplo, Eugeni d'Ors firma una breve glosa titulada «Gracias», cuya temática gira en torno a la compasión que despierta en el protagonista una niña basurera, andrajosa y flaca (Ors, 1905a), y otra titulada «La señal de Jesús» (11, p. 3) que reclama la caridad en el contexto de un episodio bíblico (Ors, 1905b).

También se ofreció un catálogo de traducciones[10], a menudo teñidas de un tono social y de compasión con los humildes (a excepción de las poesías simbolistas o postsimbolistas de Verlaine, Baudelaire, o Mallarmé, Albert Samain), con versiones de Longfellow, Anatole France, Victor Hugo o Tennyson, cuentos de Eça de Queiroz o prosas de Tolstoi y Verhaeren, etc.). Por otra parte, se trató de afianzar lectores a través de la publicación por entregas de dos obras de célebres autores nórdicos: la pieza de teatro *Más allá de las fuerzas humanas*, del noruego y premio Nobel de Literatura en 1903, B. Björnson, y de *El templo sepultado,* ensayo del belga Maurice Maeterlinck, premio Nobel en 1913. Además, se fue publicando por entregas *El pesimista corregido,* uno de los *Cuentos de vacaciones* que Ramón y Cajal dio a la imprenta ese mismo año, cuando ya era un científico prestigioso. La elección del texto no es arbitraria, pues aunque lleva como subtítulo «Cuento fantástico», los cinco relatos que componen el libro tienen un carácter pedagógico. Ya en su prólogo, el autor afirma que el libro «encierra un transparente símbolo de los males y remedios de la patria» (Cajal, 1905, p. 8).

La trastienda de la desaparición del semanario. Cartas de Luis Morote y Pedro González Blanco a Benito Pérez Galdós

El motivo del cierre de la revista no solo fue el económico[11]; como suele suceder, también se debió a la dificultad de compaginar su publicación con las acciones políticas de Blasco Ibáñez, que en aquel momento estaba en plena campaña electoral como candidato de la *Unión Republicana* de Valencia[12]. Así lo demuestran unas cartas que se cruzaron sus fundadores durante el verano de 1905, que reproducimos, a partir de sus manuscritos originales, y anotamos en el apéndice. En el decimocuarto y último número de *LRL*, llaman la atención varios cambios: 1) Un subtítulo que anunciaba la incorporación de nuevas materias: «Literatura-Teatro-Economía-Música-Crítica-Poesía-Literaturas extranjeras-Sociología-Cuestiones Internacionales»; 2) El cambio del día de salida del semanario: el miércoles en lugar del sábado; 3) El aviso sobre

10. Sobre las traducciones que aparecieron en *LRL,* véase Ruiz Casanova (2001).
11. En el número 4 ya aparece la advertencia: «Suplicamos a nuestros corresponsables administrativos se sirvan remitirnos a fines de cada mes sus respectivas liquidaciones, sin necesidad de tener que reclamárselas, y para no vernos precisados a retirarles el servicio, ocasionando con esto perjuicios para el constante lector, el corresponsal y esta Administración» (p. 8). En el último número aparece lo mismo, acompañado de otra súplica: «Rogamos a nuestros suscriptores de provincias remitan el importe de sus abonos antes de la salida del próximo número» (p. 8).
12. Para este asunto, se recomienda ver la biografía política de Blasco Ibáñez (Alós, 1999).

la nueva nómina de colaboradores: aparecen escritores que no encajaban con la orientación sociopolítica que había impregnado casi enteramente al semanario. Nos referimos a firmas como la de Miró, Martínez Sierra, Juan Ramón o los hermanos Álvarez Quintero, etc. Pese al cariz más literario que parecía que iba a adoptar la revista, que finalmente desaparecería tras ese aviso, se animó a los lectores a participar con reclamaciones «contra organismos municipales y provinciales, Sociedades bancarias y de crédito, compañías anónimas, mineras o de ferrocarriles». Su última advertencia, fue la siguiente: «*La República de las Letras* tratará de asuntos económicos y políticos de importancia nacional que los acontecimientos así lo exijan» (14, p. 8); 4), algo que no armoniza con la entrada de las firmas antes citadas, pero sí responde, quizás, a un deseo de ampliar su público. Y, por último, en la cabecera de ese mismo número advertimos la significativa substitución, en el comité redactor, de Rafael Urbano por otros dos nombres: Miguel de Unamuno y Flores de Lemus. La entrada del autor de *Amor y pedagogía* no nos extraña: desde un principio se había mostrado interesado por dicha empresa; pero sí sorprende la de un eminente catedrático de Economía Política barcelonés, Antonio Flores de Lemus, que, desde 1905 hasta 1936 –casi de forma ininterrumpida– fue el principal asesor de los Ministros de Hacienda en las principales áreas económicas, y logró ganarse el favor de políticos conservadores y progresistas[13].

Veamos, ahora, las razones de estos cambios que nos permitirán asomarnos a la trastienda de este semanario. Lo haremos a través de unas misivas inéditas dirigidas a Benito Pérez Galdós, *alma mater* de *LRL*. Hemos recuperado cuatro[14]; dos de ellas aparecen con fecha, pero, por su contenido, podemos fechar las otras dos en agosto de 1905:

Carta núm. 1. Luis Morote a B. Pérez Galdós. Madrid, 24 de julio de 1905.

Carta núm. 2. Pedro González Blanco a B. Pérez Galdós. Administración de *La República de las Letras* (C/Bordadores, Madrid), 25 de julio de 1905.

Carta núm. 3. Pedro González Blanco. Sin fecha ni lugar. [¿agosto de 1905?]

13. Antonio Flores de Lemus (Jaén, 1876 - Madrid, 1941) se formó en prestigiosas universidades europeas del momento (Tubinga, Berlín y Heidelberg) y fue representante de España en diversas e importantes Conferencias Internacionales. Véase, sobre esta figura, el trabajo de González Moreno (2011).

14. Agradecemos al personal del Archivo de la Casa Museo Pérez Galdós (Gran Canaria) su amabilidad y buena disposición al facilitarnos estas cartas. Hemos transcrito otros documentos epistolares que demuestran la relación fluida entre estos escritores, pero, para no desviarnos del asunto que aquí nos ocupa, reproduciremos aquellas vinculadas a *La República de las Letras*.

Carta núm. 4. Pedro González Blanco. Sin fecha ni lugar. [¿agosto de 1905?]

El 24 de julio, Luis Morote escribe a Galdós una larga carta para contestarle a otra que este le habría remitido el 11 de julio. Justifica la tardanza en escribirle arguyendo que había tenido que atender a su amigo Blasco Ibáñez, con motivo de la Asamblea republicana que se estaba celebrando en Madrid en esas fechas. En primer lugar, Morote le informa de que *LRL* «sigue viviendo pero en notable decrecimiento», y por ello le solicita alguna colaboración, pues «Blasco [Ibáñez] con la lucha que se avecina en Valencia en las elecciones no tendrá tiempo para nada» (Carta 1). En efecto, las polémicas elecciones se iban a celebrar en septiembre de 1905, cuando el autor de *La horda* obtendría su sexta acta de diputado, con 10.587 votos a su favor. El periodo preelectoral fue muy conflictivo, en buena medida, por los ataques que recibió por parte de los seguidores de Rodrigo Soriano. El periódico *El Radical* acusó a Blasco y a su padre de estafadores, y emprendió una verdadera campaña contra la intervención política del escritor. Soriano obtuvo 9.044 votos, y entraba, pues, también como diputado, circunstancia que llevó a Blasco a abandonar la política y a despedirse del partido en un polémico mitin celebrado en el Café Español[15].

Por otra parte, Morote explica a Galdós que «[Pedro] González Blanco tiene proyectos acertados para levantar el semanario» y que lo importante es poder sostenerlo durante el verano, «hasta septiembre y octubre que se le dará mayor impulso». Ello coincide con lo que escribe González-Blanco también por carta al escritor canario. En la primera de ellas ya le anuncia su intención de cambiar el tono de la revista –de convertirla en medio literaria y medio política– y de incorporar a Flores de Lemus al comité. Pero, además, pide a Galdós que le dé otro nombre de un *político*: «¿Qué le parecería invitar a otro cualquiera –político desde luego– a formar parte del Comité? Indíquenos nombre para que nos dirijamos a él o diríjase V.» (Carta 2). En otra de las misivas, el escritor asturiano se manifiesta disgustado porque la campaña electoral estaba empañando la marcha del semanario; culpa a Blasco de ello, y se ofrece a ayudar para reflotarlo dándole un impulso nuevo –reparemos en ello– que logre, al fin, convertir a *LRL* en una «especie de revista *popular*». Ello explicaría, pues, los cambios anunciados en el último número de la revista. Escribe Pedro González-Blanco:

15. Lo explica Alós: «A pesar de la victoria, el resultado contrarió poderosamente a Blasco Ibáñez, que poco después renunciará a su acta de diputado, ya que no puede entender como una parte del pueblo valenciano sigue votando a Soriano. Su decisión es firme: "*Yo no volveré aquí más*"» (p. 391).

> *La República de las Letras* no puede seguir durante un mes lo menos distraída como está la genta con asuntos electorales. Así lo hemos pensado Morote y yo y ese pretexto servirá para suspenderlo hasta el día 13 de septiembre en que de nuevo veremos a ver si con mayores energías saldrá a la calle […] Entre nosotros y sin que esto tenga más significación de falta de lealtad, el amigo Blasco se portó bastante deplorablemente en esta última etapa. Todo en síntesis está en que se pague su letra y en que el periódico muera de muerte ignominiosa. Yo sin embargo me dispongo ayudado por V., y [¿] a sacarlo de nuevo en la indicada fecha y a hacer de él una especie de revista popular. (Carta 4)

González-Blanco hace referencia a cuestiones económicas relacionadas con la revista, concretamente con las acciones pagadas por Blasco, y que ahora el escritor valenciano estaba reclamando:

> El Sr. Llorca se ha negado a transmitirme la Administración con objeto de que yo cambiase el *pasivo* con el *activo*. Como comprenderá me ahorra una de cuentas y de líos con los corresponsales que para hombre poco versado en números resulta siempre desagradable. Entro pues yo a sostener la revista con mil pesetas que me he agenciado y que por lo menos para el mes de Agosto creo que bastarán. (Carta 3)

Según hemos apuntado más arriba, Blasco Ibáñez estaba ya gestando en aquellas fechas un nuevo proyecto editorial, la colección *La Novela Ilustrada*, en la que estaría a la cabeza, precisamente, Fernando Llorca, el administrador de *LRL*. Es probable que el autor de *La horda* necesitara dinero para sufragar los gastos necesarios de su nueva empresa. De hecho, contamos con una carta, sin fecha, pero probablemente escrita en septiembre de 1905, en la que Blasco escribe al editor Sempere para pedirle dinero «inmediatamente» (Alós, 1999, pp. 387-88). En la última misiva que reproducimos, González Blanco informa a Galdós de que ya ha pagado a Llorca el dinero que había puesto Blasco Ibáñez para *LRL*, pero el escritor asturiano se resiste a abandonar la ilusión de seguir con la revista: «Creo que con V. aquí no hubiera sido menester la suspensión del periódico toda vez que hay dinero en caja –puesto que se está liquidando el primer trimestre para pagar la letra de 1426 pesetas del papel que Blasco encargó a Bilbao» (Carta 4).

Si ya la fundación de *LRL* causó un notable revuelo en los medios, como se ha visto en el inicio de este trabajo, a ello hemos de añadir que, en ese mismo mes (julio), apareció una revista de título muy similar, *La Anarquía Literaria,* promovida por un joven Julio Camba, que por aquel entonces andaba metido en asuntos anarquistas y revolucionarios, y colaboraba en publicaciones como *La Revista Blanca* o *El País*[16]. En su manifiesto inaugural Camba declaraba un

16. «En 1903, sin haber cumplido aún los veinte años, Julio Camba es un aprendiz de jacobino que acaba de llegar al Madrid provinciano, bullicioso y noctámbulo de principios

difuso propósito de atacar la cobardía y la vulgaridad, y de expresar la verdad. Esta revista fue muy criticada por Morote en su carta a Galdós. La califica como un «periodiquito» «procaz y grosero», como un «libelo sin gracia» y un «horror». El escritor valenciano compartía su disconformidad con la censura que se había ejercido contra el primer número –el diario había sido retirado antes de su publicación– pero no duda en confesar a Galdós que el motivo de la denuncia era «lo único bueno que tenía el número»: un artículo de Joaquín Costa sobre la ilegitimidad de la dinastía, y otro de Nougués en el que comparaba la conducta del Estado español con los judíos y los jesuitas expulsados. En su carta, Morote trata de seguir justificando el desatino de esa nueva revista, a la que el escritor canario se había suscrito: «Insultan a Cajal que es una gloria nacional y le llaman burro porque ha entrado en la Academia. Al final del número ponen la lista de los que han contribuido a *La Anarquía* y figura Cajal el segundo después de usted que es el primero», escribe. Arremete después contra Emilio Carrere, «melenudo y modernista», por haberse encarado con Nakens en la revista de Camba. Otros motivos que justifican su total desaprobación del semanario es que se hubiera puesto en tela de juicio el talento de Salmerón, así como la participación de Unamuno con un artículo en el que no solo insultaba –escribe Morote– a Cavia y a Pereda, sino también al propio Galdós:

> En ese artículo que titula *La Ramplonería* y que es digno de una camisa de fuerza insulta a Cavia llamándole borracho y «arcipreste de la ramplonería», insulta a Pereda diciendo que jamás amó la naturaleza y le insulta a usted suponiendo que no estudia los asuntos que pinta. El artículo está concebido en pleno delirio y concluye del siguiente modo: «Y en fin me voy a leer *El Quijote* en inglés. *Gana traducido*» ¿Ha leído usted nunca enormidad semejante? (Carta 1)

Lamenta, así pues, que el rector de Salamanca hubiera simpatizado con los jóvenes de *La Anarquía Literaria,* a los que Morote considera estrafalarios y carentes de formación intelectual, circunstancia que juzga –con cierta exageración– como síntoma indudable del «fin de nuestra mentalidad». El escritor valenciano abandona las cuestiones relacionadas con ambos semanarios y pasa a anunciarle la propuesta que le había trasladado Salmerón de una candidatura republicana para Madrid que integrara al propio Galdós y a Ramón y Cajal, «glorias nacionales que honrarían a los republicanos aceptando sus

de siglo. Le gusta la bohemia y le atrae la poesía, pero apenas puede pagarse la pensión. Lo han expulsado de Argentina por actividades anarquistas y nada más llegar a la capital se agarra como un clavo ardiendo a las primeras colaboraciones periodísticas que se le ofrecen en la prensa revolucionaria. Modos de vivir que no daban de vivir, diríamos parafraseando a Larra» (Llera, 2006, p. 522).

votos» (Carta 1); posición que, como sabemos, finalmente sí aceptará Galdós al unirse a las filas republicanas y al presentarse como candidato en las elecciones generales de 1907, por las que se convertirá en diputado.

Conclusiones

A pesar de que, en su nacimiento, *LRL* tuvo una amplia repercusión en todos los rotativos madrileños, y de que el banquete inaugural despertó una interesante polémica, no fue una revista cuidada ni de fácil lectura. No contaba ni con mecenazgo ni con una presentación vistosa, por lo que tampoco resultaría en absoluto atractiva a un público burgués. Cabe advertir, no obstante, que uno de sus líderes, Blasco Ibáñez, no era un principiante en el mundo de la edición, y que al dejar morir *LRL* emprendió una nueva aventura editorial. En aquellas fechas ya había dirigido diversos semanarios en Valencia y había ejercido una importante labor en la Editorial Sempere, creada en 1898; pero, en ese mismo año 1905 también se ocupó de la Editorial Española Americana, de donde surgiría la colección *La Novela Ilustrada,* que pasó después a denominarse Llorca y Cía, tomando el nombre del que fuera administrador de la *LRL*, Fernando Llorca (Lluch-Prats, 2010).

Durante esta primera etapa del semanario, los colaboradores expresaron su ideología republicana, anticlerical y socialista con las cautelas oportunas, pero también ello pudo dificultarles encontrar un público amplio. No era una revista literaria, pero tampoco íntegramente política y social. Podemos aventurar que actuó como instrumento de propaganda para las aspiraciones políticas de algunos de sus fundadores, teniendo en cuenta que su nacimiento y trayectoria coincidió con la campaña electoral de la *Unión Republicana*. El propósito krausista de Galdós –la redención por la difusión de la cultura– está presente en sus páginas, y se ajustaba a las preocupaciones de la sociedad del momento, pero creemos que el tono, el formato, las secciones, y las, a menudo farragosas, colaboraciones no lograron llegar al *pueblo,* sino más bien a una minoría intelectual que comulgaba con la ideología de los fundadores del semanario. Muestra de ello es el juicio que le destinó *Nuevo Mundo* en un artículo titulado oportunamente «La educación de la masa»:

> Todo eso es muy bonito y digno de encomio, pero irrealizable, sobre todo por el procedimiento que ha empezado á seguir *la República de las Letras*. Se han subido demasiado alto y es de temer que se les indigesten á los educandos esas primeras sopas intelectuales que el insigne novelista les brinda. […] En este caso, el programa de D. Benito es un hermoso sueño. […] Ahora propongan ustedes a esos caballeros demostrar su elevación y depuración intelectual por el sistema de los grandes artículos de ideas, la alta crítica ó la novela social. Los mejor educados dirán que es sencillamente cursi; los otros, los

> analfabetos, los que no gustan de la lectura, o los que leyendo no entienden, sonreirán con un gesto de bella estupidez y las cosas seguirán en el mismo estado. Esto no quiere decir que no se deba intentar la colosal empresa de educar á la masa; pero ya verán ustedes lo que dice esta buena masa cuando llamen a la puerta con la olla del alimento intelectual: –¡Dios le ampare, hermano!.. (Menéndez Agustí, 1905)

En resumen, podemos concluir que *La República de las Letras* nació con un propósito regeneracionista, pero las fechas de su aparición no contribuyeron a que sus fundadores se dedicaran a ella con denuedo y esfuerzo, pues se volcaron más en sus proyectos políticos –nos referimos a Luis Morote, pero más especialmente a Blasco Ibáñez y a las consecuencias que tuvo su lance con Rodrigo Soriano–; circunstancia que, sin duda, marcó la deriva del semanario hacia un republicanismo militante. En último término ello también llevó a descuidar la revista y a que se disgregara el comité fundador, en el que existían, claro está, intereses y propósitos distintos. Todo ello explica, en líneas generales, las peculiaridades del semanario, así como su desaparición a finales de julio de 1905. Pese a las buenas intenciones de Pedro González-Blanco, éste no contaba, quizás, con el suficiente apoyo para reunir a un nuevo e influyente comité, como proponía en una de sus misivas dirigidas a Galdós.

En resumen, esperamos que esta aproximación a *La República de las Letras* no solo nos conduzca a un pequeño episodio más de la rica y ecléctica historia de nuestras revistas culturales del s. XX, sino también a conocer una parte de la trastienda de su trayectoria y a interesarnos por la función sociopolítica que aspiró a ejercer, en el Madrid de 1905, un olvidado semanario que inauguró la pluma de Benito Pérez Galdós.

Apéndice[17]

Carta 1.– Luis Morote escribe a Benito Pérez Galdós (1905)

Madrid 24 Julio 1905

Sr. D. Benito Pérez Galdós

Mi querido maestro y amigo:

Recibí su carta del 11 de Julio y si no le he escrito antes es por falta material de tiempo. La presencia en Madrid de Blasco Ibáñez que vino con motivo de

17. Las cuatro cartas que se transcriben a continuación han sido proporcionadas amablemente por los responsables del Archivo de la Casa Museo Benito Pérez Galdós en las Palmas de Gran Canaria.

la Asamblea republicana me absorbió por completo el tiempo[18]. Blasco no tenía su familia aquí y necesitaba compañía y de la noche a la mañana íbamos juntos.

Voy a contestarle punto por punto a su carta del 11 y además a escribirle acerca de otras cosas.

No olvido al buen marqués de Bendaña. Esta semana sin falta escribiré el artículo y se publicará en el *Heraldo*[19]. El libro lo merece y tendré sumo gusto en ensalzarlo.

La República de las Letras sigue viviendo pero en notable decrecimiento de venta. Yo he escrito hasta hace dos números los artículos de entrada y seguiré trabajando, pero será menester que usted nos enviara algo cuando pueda. Blasco con la lucha que se avecina en Valencia en las elecciones no tendrá tiempo para nada[20]. González Blanco trabaja bien y además tiene proyectos acertados para levantar el semanario. La cosa es sostenerlo como se pueda este verano, hasta setiembre u octubre que se le dará mayor impulso. Le dije al administrador de *La República,* a Llorca[21] que le envíe a usted el periódico. No sé si lo hará.

De la protesta y del mitin de los intelectuales no hay ya que hablar. Eso se deslució [ilegible] y a estas fechas se han formado tres o cuatro bandos como consecuencia del fracaso de la protesta, Blasco se retiró y no quiso firmar el

18. Se refiere al viaje que hizo Blasco Ibáñez para participar en la Asamblea de la Unión Republicana, de la que se hizo eco *El Imparcial* el 7 de julio de 1905. Leemos en portada: «En estos días, y. merced a los trabajos exploradores de Vincenti y Ruiz Jiménez, la gente se ha enterado con espanto de que es verdadero el viaje de Blasco Ibáñez á los infiernos madrileños». Más adelante, *La Época* ofrecerá una crónica de los resultados de dicha asamblea: «El resultado de la asamblea republicana constituye un éxito personal para el Sr. Salmerón, pero un evidente fracaso para el partido. Se ha visto claramente que la Unión Republicana no existe; que al lado del Sr. Salmerón solo continúan sus antiguos amigos, los hombres que constituían el centro republicano […] Los republicanos, con el éxito de su asamblea se las prometen muy felices en las próximas elecciones. Hasta ahora, tienen preparada una lista de 150 candidatos, que, por la cifra, nos parece completamente humorística». (17 de julio de 1905, p. 5)
19. Alude a Tomás Piñeyro y Aguilar, marqués de Bendaña (Madrid, 1835-1916). Fue diputado en Pontevedra entre 1886 y 1889. En la carta, Luis Morote parece prometer a Galdós que va a publicar en *El Heraldo de Madrid* –del que era redactor– un artículo sobre el libro que el marqués había publicado recientemente: *Dos siglos de nuestra Historia: 1449 a 1668. Estudios políticos*. No hemos localizado ese artículo en *El Heraldo*.
20. Se refiere a las elecciones de septiembre de 1905, en las que Blasco resultaría ganador, pero renunciaría a su acta de diputado por las desavenencias y controversias originadas por otro miembro del partido, Rodrigo Soriano, que también obtuvo acta de diputado.
21. Fernando Llorca, escritor y periodista valenciano, administrador de *La República de las Letras*, y yerno –más adelante– de Blasco Ibáñez. Al poco de desaparecer la revista, en octubre de 1905, Llorca llegó a capitanear el proyecto *La Novela Ilustrada* dentro de la Editorial Española Americana, creada por Blasco.

«Manifiesto al país» que redactaron tras la protesta porque se introdujo en ella Soriano y convirtieron el movimiento en una especie de banderín de enganche a favor de la candidatura por Madrid de Dicenta y Soriano. Con Blasco nos hemos separado casi todos y ya no hay nada del primitivo movimiento[22].

Ya habrá usted visto lo que cuentan los periódicos de la denuncia antes de salir a la calle el primer número de *La Anarquía Literaria*[23]. Es un atropello del gobernador[24] de Madrid recoger la edición antes de publicarse, pero también es un atropello del sentido común, de la decencia y de las buenas costumbres el tal periodiquito. ¡Qué papel *La Anarquía Literaria!* No se puede usted figurar nada más procaz y grosero. Un libelo sin gracia. Lo han denunciado por los artículos de Joaquín Costa y de [Julián] Nougués, pero eso era lo único bueno que tenía el número. Lo otro no tiene perdón ni excusa. El artículo de Costa iba aparte, en suplemento y se titulaba *La ilegitimidad de la dinastía*. Es lástima que lo hayan secuestrado antes de salir. Una magnífica y elocuente página histórica. El artículo de Nougués desfloraba un buen asunto, el de comparar la conducta del Estado español con los judíos y los jesuitas están expulsados, nadie ha levantado la expulsión y sin embargo viven a sus anchas en España[25].

El resto de *La Anarquía Literaria* es un horror. Para probarlo le daré dos datos. Insultan a Cajal que es una gloria nacional y le llaman burro porque ha entrado en la Academia. Al final del número ponen la lista de los que han contribuido a *La Anarquía* y figura Cajal el segundo después de usted que es el primero.

22. Se refiere a la campaña contra Blasco Ibáñez orquestada por los partidarios de Rodrigo Soriano, otro de los diputados de Unión Republicana en Valencia, circunstancia que acabó por disgregar al núcleo central republicano, del que también formaba parte Morote.
23. *La Anarquía Literaria*, publicación periódica que vio la luz el 21 de julio de 1905. El primer número fue suspendido por los ataques dinásticos escrito por Joaquín Costa, pero no hemos hallado una segunda entrega, así que es posible que desapareciera tras ese intento fallido. Entre sus colaboradores encontramos aparecieron Alejandro Sawa, Miguel de Unamuno, Bernardo G. Candamo, Manuel Machado, Emilio Carrere, etc. Existe cierta confusión sobre quién la dirigió, pues en la prensa aparecen, en un principio, como directores Manuel Carretero y Julián Nougués. No obstante, Julio Camba es la figura que aparece asociado de manera más clara a esta efímera empresa.
24. Fue, en efecto, el gobernador Ruiz Jiménez quien dio órdenes a la policía al haber visto los anuncios del artículo de Costa que iba a publicarse («Dinastía ilegítima») para retirarlo antes de que saliera a la venta. Véase el número de *El Imparcial* correspondiente al 22 de julio de 1905, p. 2.
25. Según puede leerse en *La Correspondencia de España* (21 de julio de 1905, p. 3), Nougués dejó la dirección de la revista en cuanto ésta fue retirada en su primer número por los artículos de él y de Costa.

Un señor Carrere[26], melenudo y modernista se encara con Nakens, con Dicenta y con Ferrandoi y les llama villanos. Y luego dice: «Sí, señor Nakens, yo soy un *esteta* porque me ocupo de la estética, pero tengo una lista muy larga de actos de virilidad. He amado princesas, vírgenes locas y prudentes y hasta criadillas de servir. El Sr. Nakens, no tiene ni eso, *ni criadillas*». Y ese es uno de los párrafos más decentes.

De Salmerón dice otro artículo que todo su talento filosófico está en las almorranas que padece, etc., etc... ¡Un horror y un asco! Indudablemente va progresando la juventud.

A bien que todo está lo mismo y todo el mundo ha perdido la cabeza. Unamuno ha escrito un artículo que publica *Nuestro Tiempo*[27]. En ese artículo que titula *La Ramplonería* y que es digno de una camisa de fuerza insulta a Cavia llamándole borracho y «arcipreste de la ramplonería», insulta a Pereda diciendo que jamás amó la naturaleza y le insulta a usted suponiendo que no estudia los asuntos que pinta. El artículo está concebido en pleno delirio y concluye del siguiente modo: «Y en fin me voy a leer *El Quijote* en inglés. *Gana traducido*». ¿Ha leído usted nunca enormidad semejante? Es como si dijéramos que la *Divina Comedia* gana al ser traducida al chino. Había de ser inglés el Sr. Unamuno y todavía resultaría una *boutade* semejante afirmación.

Los jóvenes de *La Anarquía literaria* no hacen sino seguir las huellas de Unamuno aunque con menos filosofía y literatura.

Son todos estos síntomas de un irremediable Cavite y de un formidable Santiago de Cuba intelectuales. El fin de nuestra mentalidad. Tal vez el exceso de la insensatez, incoherencia, extravagancia y mal gusto traiga una necesaria rehabilitación.

Y ahora otra cosa. Fuimos Blasco Ibáñez y yo a ver a Salmerón y este nos dijo algo que le interesa saber a usted. Nos dijo que él quería una candidatura de gran altura para Madrid y había pensado en los nombres de Galdós y de [Ramón y] Cajal, glorias nacionales que honrarían a los republicanos aceptando sus votos. En la candidatura iríamos otros elementos tales como Constantino Rodríguez[28] y yo.

26. Se refiere al poeta modernista y cantor de la bohemia Emilio Carrere, responsable de la famosa antología *La corte de los poetas. Florilegio de rimas modernas*, Madrid, Librería de Pueyo, 1906.
27. *Nuestro Tiempo* (1901-1936), prestigiosa y longeva revista madrileña. Trató asuntos políticos, económicos, sociales, literarios e intelectuales de España e Hispanoamérica. Su fundador fue el escritor y político Eduardo Canals Vilaró (1867-1938), vinculado al Partido Conservador –del que fue diputado a Cortes desde 1903– y secretario de prensa de Antonio Maura.
28. Constantino Rodríguez, republicano centralista, hermano de Gabriel, impulsores ambos de la Institución Libre de Enseñanza.

Naturalmente Salmerón no quiere autorizar a que se lance nombre tan respetable como el de usted hasta tener la seguridad de que usted aceptaría. Y para eso me encargó a mí que explorase el ánimo de usted antes de hacer nada. Yo cumplo el encargo con mucho gusto y con gran alegría al pensar en que usted pudiera decirnos que sí, pero lo hago diciéndole: «Maestro querido, abra usted su pecho, dígame la verdad sin consideración a nada ni a nadie, con entera libertad de espíritu». Lo que usted me escriba quedará en reserva. Pero escríbame pronto y no oculte nada de lo que piense.

Yo le volveré a escribir dentro de tres o cuatro días, en cuanto tenga la respuesta de usted. Perdone la pesadez de esta carta y reciba mil abrazos del que le quiere.

Luis Morote
s/c Villanueva 6, pral.

Carta 2. Pedro González Blanco escribe a Benito Pérez Galdós

[¿julio de 1905?]

Mi querido y admirado Don Benito:

El amigo Blasco en vista de que *La República* anda dando bandadas por los mares administrativos, piensa que se la debe asesinar alevosamente cuanto antes. Ahora bien como yo creo que padecería no poco nuestra seriedad con este asesinato y como hay gentes que están suscritas por un año me he combinado con un amigo, Antonio Flores de Lemus[29], catedrático de Economía política en Barcelona, para seguir haciendo el periódico a mitad literario, a mitad político-económico. Necesitamos que V. siga a nuestro lado, figurando a la cabeza del periódico, en la seguridad de que en todo será seguido. Dígame por carta y a vuelta de correo su decisión. ¿Qué le parecería de invitar a otro cualquiera– político desde luego– a formar parte del Comité? Indíquenos nombre para que nos dirijamos a él o diríjase V.

Esperando su pronta contestación me repito muy su adicto amigo,

Pedro González Blanco S/C Bordadores 3 2.ª dra.

29. Antonio Flores de Lemus (Jaén, 1876 - Madrid, 1941), prestigioso economista que, entre 1905 y 1936, de modo casi ininterrumpido, fue asesor de los distintos ministerios de Hacienda en el gobierno español. Se recomienda ver el trabajo de González Moreno (2011).

Carta 3. Pedro González Blanco escribe a Benito Pérez Galdós

25-VII-905– Bordadores-3-2.º

Señor Don Benito Pérez Galdós

Mi muy estimado Don Benito: Desde el 1.º de agosto comienzo a publicar la revista como en mi carta anterior le comunicaba. El Sr. Llorca se ha negado a transmitirme la Administración con objeto de que yo cambiase el *pasivo* con el *activo*. Como comprenderá me ahorra una de cuentas y de líos con los corresponsales que para hombre poco versado en números resulta siempre desagradable. Entro pues yo a sostener la revista con mil pesetas que me he agenciado y que por lo menos para el mes de Agosto creo que bastarán. En el *pasivo* de la revista hay 2.118[ilegible] pesetas de papel con cargo a V. Ahora bien como el activo excede en más de 2.000 pesetas al pasivo debe V. exigir que esas pesetas se paguen. Adviértale que estos valencianos son un poco piratas y no sería difícil, para que andar con tapujos, ya que tuvieron la indelicadeza de no darnos las cuentas como correspondía y como en toda sociedad constituida como la nuestra se exige, no sería difícil digo que se levantasen con el santo y la media [ilegible]. En ley de lógica no debía ser que este Sr. Llorca se quedase con la Admón. del primer trimestre puesto que las ventajas que en él hubiera sería para sostenerlo en el 2.º y ahora hay que de nuevo comenzar a soltar plata con el crédito un tanto quebrantado. El periódico se puede sostener. Lo malo es que hay que esperar siempre a fines de trimestre. Le pasaría como V. me indica las cuentas quincenales y daré orden de que se le envíe el periódico. Acaso dentro de poco vaya yo unos días a Santander. Quedo muy de V. con toda mi consideración personal y literaria.

Pedro González Blanco

Carta 4. Pedro González Blanco escribe a Benito Pérez Galdós

[¿agosto de 1905?]

Mi querido Don Benito: Perdone usted mi falta de diligencia en contestarle. Verdaderamente apenas si el trabajo me dejó tiempo libre hasta hoy. *La República de las Letras* no puede seguir durante un mes lo menos distraída como está la gente con asuntos electorales. Así lo hemos pensado Morote y yo y ese pretexto servirá para suspenderlo hasta el día 13 de septiembre en que de nuevo y veremos a ver si con mayores energías saldrá a la calle[30].

30. El último número de *La República de las Letras* en su primera etapa fue el del 29 de julio de 1905, y no volvió a aparecer –como preveía el corresponsal– en el mes de septiembre.

Yo entregué a Llorca de mi particular peculio 688'32 pst. como para capitalizar el papel en blanco y el dinero que puso Blasco. Creo que con V. aquí no hubiera sido menester la suspensión del periódico toda vez que hay dinero en caja –puesto que se está liquidando el primer trimestre para pagar la letra de 1426 pesetas del papel que Blasco encargó a Bilbao. Entre nosotros y sin que esto tenga más significación de falta de lealtad el amigo Blasco se portó bastante deplorablemente en esta última etapa. Todo en síntesis está en que se pague su letra y en que el periódico muera de muerte ignominiosa. Yo sin embargo me dispongo ayudado por V., y [ilegible] a sacarlo de nuevo en la indicada fecha y a hacer de él una especie de revista popular. Otro día seguiré detallando el proceso de esta ejecución. Es muy su amigo

Pedro González Blanco

Bibliografía

ALBA, E. de, «París», *La República de las Letras,* 3 de junio, 5 (1905), p. 6.

ANÓNIMO, «Noticias generales», *La Época*, 18 de abril (1905a), p. 3.

ANÓNIMO, «Noticias generales», *La Época,* 24 de abril (1905b), p. 2.

ANÓNIMO, «Noticias generales», *La Época,* 25 de abril (1905c), p. 3.

ANÓNIMO, «Crónica de la quincena», *España y América*, 15 de mayo, 10 (1905), pp. 56-69.

ABELLÁN, José Luis, *Sociología del 98,* Barcelona, Península, 1973.

ALBORNOZ, Álvaro de, «Los textos de Marx y Engels», *La República de las Letras,* 10 de junio, 6 (1905a), p. 5.

ALBORNOZ, Álvaro de, «Socialismo y propiedad privada», *La República de las Letras,* 13 de julio, 11 (1905b), p. 3.

ALÓS, Vicente R., *Vicente Blasco Ibáñez, biografía política,* Valencia, Diputación de Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999.

ARIELLE, «La carta del rey», *La República de las Letras,* 20 de mayo, 3 (1905), p.4.

BOTREL, Jean F. y Salaün, Serge, *Creación y público en la literatura española,* Madrid, Castalia, 1974.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, «La novela social», *La República de las Letras,* 6 de mayo, 1 (1905a), p. 1.

BUYLLA, José, «Después del centenario», *La República de las Letras,* 20 de mayo, 3 (1905), p. 2.

CAJAL, Santiago Ramón, *Cuentos de vacaciones (narracions pseudocientíficas),* Valencia, Imprenta de Fortanet.

CELMA, Pilar, *Literatura y Periodismo en las Revistas del Fin de Siglo. Estudio e Índices (1888-1907),* Madrid, Júcar, 1991.

CELMA, Pilar, «¿Generación del 96, del 98 o Modernismo?», *Castilla: estudios de literatura,* 20 (1995), 47-54.

CORRALES, Emilio (1905): «Socialismo», *La República de las Letras,* 3 de junio, 5 (1905), p. 8.

DEL VILLAR, Arturo, *El centenario de La República de las Letras: una revista republicana y literaria*, Madrid, Colectivo Republicano Tercer Milenio, 2005.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Modernismo frente a Noventa y ocho,* Madrid, Espasa Calpe, 1979.

FABRA, Nilo, «Carlos IV y María Luisa. El rey cazador y la reina alegre», *La República de las Letras,* 3 de junio, 5 (1905), p. 1.

FAGOAGA, José G., «Augusto Martínez Olmedilla», *La República de las Letras,* 20 de junio, 13 (1905), p. 6.

FRAY GERUNDIO (seud.), «La cuestión religiosa», *La República de las Letras,* 1 de julio, 9 (1905), p. 2.

GALDÓS, Benito Pérez, «Soñemos, alma, soñemos», *Alma española,* 1 (1903), p. 1.

GALDÓS, Benito Pérez, «La República de la Letras», *La República de las Letras,* 6 de mayo, 1 (1905), p. 1.

GARCÍA-OCHOA, M.ª Luisa y ESPEGEL, Manuela, «En torno a las revistas de la generación del 98», *Historia y comunicación social,* 3 (1998), pp. 41-64.

GÓMEZ MOLLEDA, M. Dolores, *El socialismo español y los intelectuales. Cartas de líderes del movimiento obrero a Miguel de Unamuno,* Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1997.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, «El arte para el pueblo», *La República de las Letras,* 6 de mayo (1905a), 1, s.p.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, «El arte para el pueblo», *La República de las Letras,* 13 de julio (1905b), 11, p. 2.

GONZÁLEZ MORENO, Miguel, «Antonio Flores de Lemus (1876-1941): Un economista al servicio del Estado», *Extoikos*, 3 (2011), pp. 97-100.

INSÚA, Alberto, «Juventud discreta», *La República de las Letras,* 17 de julio, 9 (1905), p. 5.

LITVAK, Lily, *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913),* Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998.

LITVAK, Lily, *España 1900. Modernismo, anarquismo y Fin de Siglo,* Barcelona, Anthropos, 1990.

LLERA, José Antonio, «Julio Camba, crítico literario del modernismo», *Revista de Literatura*, LXVIII, 136 (2006), pp. 521-536.

LLUCH-PRATS, Javier, «Los trabajos y los días de un editor rocambolesco: Vicente Blasco Ibáñez», en: Raquel Macciuci (ed.), *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memòria*, 2010, La Plata: Ediciones del lado de acá, pp. 81-100.

LÓPEZ ROBERTS, Mauricio, «Las redimidas», *La República de las Letras,* 6 de mayo, 1 (1905), s.p.

MATA, Pedro: «Los inéditos», *La República de las Letras,* 6 de mayo, 1 (1905), s.p.

MENÉNDEZ AGUSTÍ, José, «La educación de la *masa*», *Nuevo Mundo,* 1 de junio (1905), p. 6.

MÍNIMUS, «La República de las Letras», *La Lectura Dominical,* 1 de julio (1905), p. 8.

MOLINA, César Antonio, *Medio siglo de prensa literaria española*, Madrid, Endymión, 1990.

MORATO, Juan J., «El empujón de los de abajo», *La República de las Letras,* 3 de junio, 5 (1905), p. 2.

MOROTE, Francisco, «La Gran República», *La República de las Letras,*15 de julio, 11 (1905), p. 8

MOROTE, Luis, «Poesía y prosa. Lo que queda del Centenario», *La República de las Letras,* 20 de mayo, 3 (1905a), p. 1

MOROTE, Luis, «El Kaiser y Roosevelt», *La República de las Letras,* 6 de mayo (1905b), s.p.

MOROTE, Luis, «La guerra y el socialismo», *La República de las Letras,* 1 de julio, 9 (1905c), p.1.

MOROTE, Luis, «Pi y Margall», *La República de las Letras,* 27 de mayo, 4 (1905d), p. 1.

MOROTE, Luis, «La Casa de Huéspedes», *La República de las Letras,* 5 (1905e), 3 de junio, p. 1.

MOROTE, Luis, «La confianza de la Corona», *La República de las Letras,* 21 de junio, 8 (1905f), p. 1.

MOROTE, Luis, «Los frailes en Rusia», *La República de las Letras,* 22 de julio, 13 (1905g), p. 1.

MOROTE, Luis, *Sagasta. Melilla. Cuba.* París: P. Ollendorf, 1908.

NAKENS, José, «¡Es mucho ya!», *El Motín* (1905a), 29 de abril, 16, p. 1.

NAKENS, José, «La ley de compensaciones», *El Motín,* 13 de mayo, 18 (1905b), p. 2.

O'RIORDAN, Patricia (ed.), *Alma Española. Revista semanal ilustrada,* Reedición facsimilar, Madrid, Turner, 1978.

ORS, Eugenio d', «Gracias», *La República de las Letras,* 13 de mayo, 2 (1905a), p. 2

ORS, Eugenio d', «La señal de Jesús», *La República de las Letras,* 15 de julio, 11 (1905b), p. 3.

OVEJERO, Eduardo, «La acción social», *La República de las Letras,* 15 de julio, 11 (1905), p. 4.

PIÑEYRO Y AGUILAR, Tomás [marqués de Bendaña], *Dos siglos de nuestra Historia: 1449 a 1668. Estudios políticos*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1905.

PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael, «El acercamiento de la literatura finisecular a la literatura popular», en Botrel, J. F y Salaün, S. (eds.), *Creación y público en la literatura española,* Madrid, Castalia, 1974, pp. 157-161.

PÉREZ GARZÓN, Juan Sisino, *Luis Morote. La problemática de un republicano,* Madrid, Castalia, 1976.

PÉREZ, Modesto, «La religión y el pueblo», *La República de las Letras*, 22 de julio, 13 (1905), p. 3.

RECIO, Augusto, «La República de las Letras», *La Revista Blanca,* 1 de mayo (1905), pp. 32-33.

RÓDENAS, Miguel A., «Sangre azul», *La República de las Letras,* 3 de junio, 5 (1905), p. 2

RUBIO, Adolfo, «La joven tristeza», *La República de las Letras,* 12 (1905), p. 2.

RUIZ CASANOVA, José Francisco, ««La República de las Letras» (1905 y 1907): un ejemplo de recepción, afinidad estética y deserción traductora». En Luis Pegenaute (ed.), *La traducción en la Edad de Plata,* Barcelona, PPU, 2001, pp. 283-293.

SÁNCHEZ ROJAS, José, «Castas de jóvenes», *La República de las Letras*, 8 (1905), p. 2.

SABUGO, Amancio, «La superación del Noventa y Ocho: Galdós y algunas revistas literarias», *Revista de Literatura* (1985), XLVII, 94, pp. 187-199.

TORRE, Guillermo de, «La generación española de 1898 en las revistas del tiempo», *Nosotros* (1941), 67, pp. 3-38.

UNAMUNO, Miguel de, «¡Aquí estoy yo!, *La República de las Letras* (1905), 1, 6 de mayo, p. 1.

URALES, Federico, «Hacen falta hombres», *La República de las Letras* (1905), 9, p. 2

VILLAR, Emilio H., «La República de las Letras. El tenedor y la pluma» (1905), *Nuevo Mundo,* 4 de mayo, p. 4.

VARELA, M. Ángeles, *Galdós regeneracionista.* Madrid, FUE, 2001.

Fecha de recepción: 20/03/2014
Fecha de aceptación: 31/10/2014

REGENERACIONISMO Y COSTUMBRISMO: LOS NUEVOS *ESPAÑOLES PINTADOS POR SÍ MISMOS* DEL SEMANARIO *ESPAÑA*

ISABEL ROMÁN ROMÁN
isaroman@unex.es
Universidad de Extremadura

Resumen

Se analiza en este artículo la colección costumbrista de *Los españoles pintados por sí mismos* que el semanario novecentista *España* fundado por Ortega y Gasset ofreció a lo largo de su primer año de existencia, 1915. El análisis de los veintidós nuevos tipos de españoles pintados por veintiún prestigiosos escritores, los pone en relación con las ideas regeneracionistas aparecidas en numerosos artículos de la revista *Alma española* en los años 1903 y 1904.

Palabras clave: Colección costumbrista, regeneracionismo, novecentismo, revista *Alma española*, semanario España, Ortega y Gasset.

Abstract

This article analyses the costumbrista collection *Los españoles pintados por sí mismos* that *España*, the weekly noucentista newspaper founded by Ortega y Gasset published during its first year of existence, 1915. The analysis of twenty-two new types of Spaniards painted by twenty-one prestigious writers, put them in relation to the ideas of Regenerationism appeared in numerous articles of *Alma española* magazine in the years 1903 and 1904.

Keywords: Collection of costumbrista articles, Regenerationism, Noucentisme, Alma española magazine, España newspaper, Ortega y Gasset.

Anales, 26, 2014, pp. 421-449
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.18

El carácter regeneracionista, intelectual y reformista de la revista *España* (que incluye como redactores a Ortega y Gasset, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Ramón Pérez de Ayala, Luis de Zuluaga, Eugenio D'Ors o Gregorio Martínez Sierra) se declaraba ya en el número inaugural del 29 de enero de 1915. En «España saluda al lector» advierten los editores que desde 1898 venían observando atentamente «el desenvolvimiento de la vida española», con el resultado de recibir cada día de esos diecisiete años «impresiones ingratas. Cuanto más patriotas éramos, mayor enojo sentíamos». La terminología regeneracionista sobre los males de la patria se hace presente desde este primer número, cuando anuncian que en el siguiente iniciarán una serie de artículos titulada «El Banco de España, plaga nacional», muy expresiva en su diagnóstico de uno de los males del país, en la línea alegórica tan frecuente en la sociología, el pensamiento y la literatura regeneracionistas desde el fin de siglo, asunto del que me ocupé en otro lugar. (Román Román, 2000).

Una de las sorpresas que contuvo la revista *España* fue el proyecto de continuar en 1915 la colección costumbrista de *Los españoles pintados por sí mismos* que se había editado en dos volúmenes entre 1843 y 1844. En el n.º 3 de la revista, el 12 de febrero, comenzaba a insertarse semanalmente la publicidad del proyecto de una nueva serie costumbrista, insistiendo en un carácter «pintoresco» que *a priori* tenía escasa conexión con el designio crítico y modernizador del proyecto editorial de la revista, y con el propio contexto de la guerra europea que ocupa asiduamente a sus colaboradores: «En breve comenzaremos la publicación de esta serie de estudios pintorescos dedicados a la vida nacional, renovando así la famosa obra compuesta en colaboración por los escritores de 1840», declaraban.

Veintidós nuevos tipos de españoles (dieciocho masculinos y cuatro femeninos), pintados por veintiún escritores ya prestigiosos a la sazón, vendrían a dotar de amenidad literaria a una o dos páginas, usualmente las numeradas como 7 y 8, de las doce que contenía cada número del semanario en 1915[1]. Los veintiún autores que firmaron los artículos de la nueva serie pertenecen por su edad a dos generaciones como mínimo: desde el mayor, Antonio Zozaya, nacido en 1859, hasta los nacidos en la década de los sesenta (Santiago Rusiñol, Joaquín Dicenta, José Francos Rodríguez, Francisco Acebal, Eduardo

1. Debido a la gran cantidad de citas que en adelante aparecerán sobre los artículos de la serie en el semanario *España*, solo indicaremos las páginas cuando no correspondan a las habituales 7 y 8 en las que se ubicaban los artículos. Puede consultarse la vida completa de la publicación en su edición digitalizada en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, e igualmente en la edición facsimilar que figura en la Bibliografía final, donde también se anota la edición facsimilar de *Alma española*.

Gómez de Baquero *Andrenio*), los nacidos en la década de los setenta (los hermanos Álvarez Quintero, Manuel Bueno, Luis Bello, Enrique Díez Canedo, Gabriel Miró, Rafael López de Haro), en los ochenta (Emilio Carrere, Pedro de Répide, Antonio Hoyos y Vinent, Andrés González Blanco, Eugenio Noel), hasta los más jóvenes Cipriano Rivas Cheriff, Joaquín Montaner y Luis Fernández Ardavín, que en las fechas de su aportación a la colección costumbrista contaban menos de veinticuatro años.

La nueva serie de *Los españoles pintados por sí mismos,* comenzada en el n.º 20 de 1915, no prosiguió en 1916, pese a que el número con el que se cerraba 1915 (n.º 49 de la publicación, de 30 de diciembre) anunciaba que las novedades del año entrante alternarían con secciones ya asentadas, como era a la sazón la de la serie costumbrista. Pese a ello, la colección concluyó con el primer año de la revista y, a lo sumo, el éxito que habían tenido los artículos se aprovechó como acicate publicitario para anunciar nuevas obras de los autores. Así vemos que en el número de 13 de enero de 1916, p. 20, en la publicidad de la nueva obra de Eugenio Noel *Nervios de la raza* se apelaba al éxito de los que llamaban «estudios» de Noel, único autor que redactó dos artículos para la serie costumbrista.

La colección de «Los españoles pintados por sí mismos», cuerpo extraño en el contexto de la información sobre la guerra en 1915

Como era de esperar dadas las circunstancias bélicas, el editorial titulado «España a sus lectores» en el n.º 18 de 28 de mayo, cerca ya de cumplirse el primer semestre de vida de la revista, declaraba la dificultad de combinar «el tono de seriedad y amargura impuesto por la gran tragedia y aquellas notas variadas y múltiples que necesita la amenidad».

En un entorno de permanente preocupación y seguimiento de la guerra, una parte destacada de cada número del semanario en 1915 la constituía la sección «Últimos hechos importantes de la guerra» en sus distintos frentes, y se completaba con ocasionales artículos de ilustres colaboradores que defendían posturas aliadófilas y ponían en cuestión la neutralidad decidida por el gobierno español. Así, el 11 de junio Luis Araquistáin y Ramiro de Maeztu proclaman la necesidad de solidaridad en la guerra, Unamuno escribe en «El porqué de la crisis» el 2 de julio contra el aislamiento y la neutralidad del gobierno Dato frente a la guerra, argumentando la necesidad de ayudar a los aliados, mientras que Ortega y Gasset, fundador y *alma mater* de la revista, redacta a menudo sus reflexiones sobre este asunto.

En el número del 9 de julio ocupa lugar predominante el «Manifiesto de adhesión a las naciones aliadas» firmado por Gumersindo de Azcárate,

Américo Castro, Julio Cejador, Manuel B. Cossío, Marañón, Ortega, Unamuno, Menéndez Pidal, Azaña, Azorín, A. Machado, Maeztu, Galdós, Palacio Valdés, Pérez de Ayala, Valle Inclán, Luis Simarro y pintores como Ramón Casas, Santiago Rusiñol e Ignacio de Zuloaga, entre otros, manifiesto que según el editor se redactó en francés y se dio a difundir primero en la prensa extranjera, siendo esta la primera vez que aparecía en español.

Se anuncia reiteradamente una *Historia ilustrada de la Guerra de 1914* a cargo de Gabriel Hanotaux, exministro francés, en cuatro volúmenes en cuadernos quincenales, con traducción de Luis Ruiz Contreras y prólogo de Unamuno. Abundantes fotos en casi todos los números, ilustran las consecuencias de la guerra, y muchas de las portadas gráficas de la revista, sobre todo las realizadas por el gran caricaturista Bagaría, reflejan críticamente aspectos de la contienda. Por ejemplo la portada del n.º 31, el 26 de agosto representa a dos damas que sostienen esta conversación:

–Dicen que las guerras vigorizan los pueblos.
–Claro, cuando quedan pueblos después de las guerras.

En la portada de Bagaría del 2 de septiembre, el diálogo de los dos niños dibujados es igualmente expresivo:

–¿Qué eres tú, francófilo o germanófilo?
–¿Yo?…¡Huérfanofobo!

El propio Bagaría mantuvo además una tira de viñetas denunciadora de la ocupación alemana, serializada a lo largo de varios números, con el título «El profesor Herr Mayer y la expansión germánica».

Con todas las precauciones, y advirtiendo que no quisieran caer en la disonancia de los tonos antes mencionados, los editores de la publicación presentaron en tal escenario tres nuevas secciones literarias, una de las cuales era la colección *Los españoles pintados por sí mismos*, que se proponía dar «los tipos más característicos de nuestra tierra y de nuestro momento, a cargo de los más renombrados escritores». En este peculiar contexto se ofrecía la aportación literaria de la nueva serie de artículos de costumbres, cada cual con su ilustración, como en la colección del siglo XIX.

La reflexión contemporánea sobre el «alma española» y las «almas regionales»

La convicción regeneracionista de la existencia de un «alma española» que era preciso conocer para efectuar debidamente el diagnóstico y curación de los males nacionales, era muy evidente desde principios de siglo en publicaciones periódicas, artículos y libros cuyos marbetes y títulos actuaban ya

como declaración de principios. Recordemos como ejemplos los textos de *El alma castellana*, publicados por Azorín en 1900, o la recopilación de ensayos de Rafael Altamira editada en 1902 con el título *Psicología del pueblo español*. Por su parte, la revista *Alma española* desglosó en algunos de sus 23 números desde noviembre de 1903 a abril de 1904 las supuestas particularidades regionales, con su inclusión en ella de la conocida serie sobre las «almas regionales». La tendencia de la época al estudio de las psicologías sociales se hace muy presente en artículos como el de Francisco Acebal, cuya «Alma asturiana» apareció el 3 de enero de 1904 en pp. 2-4, advirtiendo contra la tendencia castellano-céntrica que tanto perjudicaba al conocimiento de otras regiones, y contra el hecho de que «todo estudio de psicología española» había acabado por ser «estudio de psicología castellana».

Este tipo de artículos obtuvo un lugar predominante en la revista hasta llegar a ocupar las primeras páginas de sus números correspondientes: es el caso de Miguel Santos Oliver y su «Alma mallorquina» el 29 de noviembre de 1903, o el «Alma andaluza» de José Nogales, que abría el número 5 de *Alma Española* el 6 diciembre del mismo año, advirtiendo su autor que no quería pintar una pandereta, sino ofrecer «una instantánea» de la Andalucía actual, para lo cual tenía que tratar la apatía de los terratenientes y la consideración del jornalero como «un *apero de labranza* a la entera disposición del *señor* de la tierra». Dada la extensión de Andalucía, hubo un desglose particular, el titulado «Alma granadina» publicado por Rodrigo de Acuña el 7 de febrero de 1904. Por su parte, Antonio Royo Villanova abrió con su «Alma aragonesa» el número de *Alma española* de 21 de febrero de 1904. Joan Maragall publicaba su «Alma catalana» el 24 de enero de 1904, y en la semana siguiente, Manuel Feliú escribía sobre el «Alma riojana», el 31 de enero.

Algunos de los que colaboraron en *Alma española* con aportaciones al conocimiento de las almas regionales, fueron elegidos para contribuir también con sus artículos en la serie de *Los españoles pintados por sí mismos* que la revista *España* decidió ofrecer en 1915. Pervivirá en el semanario *España* el planteamiento de las peculiaridades regionales, con especial atención a las catalanas[2]. «El viajante catalán», publicado por Santiago Rusiñol en el n.º 20

2. La relación de Cataluña con el resto de España dio lugar a decenas de artículos, en la línea del publicado el 29 de julio, «Conferencias en Barcelona. El pensamiento catalán ante el conflicto europeo», sobre un ciclo de conferencias de parlamentarios catalanes editado luego en libro. Del tono reivindicativo general da idea el artículo «Cataluña como látigo» publicado el 18 de enero dentro de la sección «La vida real de España», que contiene una defensa de cómo Cataluña se venía enfrentando al Parlamento desde el comienzo de la guerra en 1914, con el fin de combatir «reciamente contra las plagas de la economía española». Si recurrentes eran en *España* las páginas dedicadas a revisar

de *España*, el 11 de junio, es el artículo que representa en la colección este interés por la *cuestión catalana*. El autor no elude plantear el candente asunto del «alma catalana» y su relación con el resto de España, si bien trata de forma desenfadada las pretensiones diferenciadoras del catalán. El viajante que da título al artículo exhibe un espíritu orgullosamente nacionalista, refrendado con citas de dos figuras esenciales del nacionalismo, como Pi i Margall y Prat de la Riba. La exageración del tipo, que llega a augurar la invasión de productos catalanes por todos los continentes, adquiere un calculado efecto cómico. Como el viajante se desplaza por tantas regiones de España, no faltan los amagos de discusión con las «fuerzas vivas» locales de provincias, con los que Rusiñol formula en tono menor el problema del conflicto de intereses entre las distintas regiones, asunto que aparece abordado en forma humorística. El problema del uso de su lengua materna entre los viajantes catalanes cuando coinciden en diversos puntos de España ocasiona trifulcas con otros españoles, que concluyen siempre amigablemente. No es menos importante destacar la sutil crítica al anquilosamiento provinciano español que contiene el artículo. Ciertos apuntes sobre las vidas provincianas y la revolución que causa en ellas la llegada del viajante, le bastan al autor para bosquejar escenas muy vivas sobre la vida de las mujeres provincianas inmersas en el *quiero y no puedo* y en la *cursilería* a la que se veían obligadas por las apariencias sociales. Esas

> pobres moscas, hijas de empleados de poco sueldo, de subdelegados, de sabe Dios qué, a las pobres capitanas […] las secretarias de ayuntamiento con más esperanzas que dinero, pobres flores marchitas de rambla provinciana que no tiene más visión que las acacias de la plaza

nos recuerdan las figuras que, encarnadas en personajes, aparecieron en obras de Clarín, Pardo Bazán o Galdós[3].

---

el estado de la enseñanza en el bachillerato y en la universidad, la llamada «cuestión catalana» se extendía igualmente a este asunto, para elogiar la autonomía local escolar y las ventajas de los sistemas propios de enseñanza. Por otra parte, la llamada cuestión de Cataluña dio lugar a series como «La vida real de España. Por Cataluña y por todos» que recoge las respuestas de intelectuales, diputados, economistas, etc. a una encuesta sobre la conveniencia o perjuicio para la economía catalana de implantar zonas neutrales en el litoral catalán, y muy relacionado con ello, sobre la autonomía y autogestión catalana en asuntos económicos.

3. La capacidad para el costumbrismo de Rusiñol queda bien demostrada, además de en este excelente artículo, en otras de sus colaboraciones de estirpe costumbrista en el semanario *España*, como las que suele incluir en su sección «Paradojas de un español». Por ejemplo, en el número del 25 de noviembre, el artículo «El inglés de las cosas viejas» enfoca el provincianismo español mediante los desplazamientos de un extranjero, el inglés viajero excéntrico, amigo de recorrer cada rincón, de curiosear entre muebles antiguos, con la consecuencia de que muchos pueblerinos adquieren tal orgullo por sus

Por lo que respecta a Andalucía, «El fenómeno» de Eugenio Noel, último de la colección que estamos tratando, editado el 30 de diciembre, presenta un sorprendente inicio retórico en cursiva, con una especie de *laudatio* que contiene todos los tópicos del romanticismo idealizante sobre Andalucía, con el fin de contrastarlos con su «podredumbre» (*sic*) presente. En «El fenómeno» Noel justifica la necesidad de seres excepcionales que sirvan de referentes en cada nación y que contrarresten tantas pasiones y energías depositadas en lugares erróneos: «Un sabio creador, un artista prodigioso, el estadista perfecto, recogiendo empresas e iniciativas dispersas, forman una civilización, dan un rumbo, orientan, salvan». De nuevo el autor avisa de un riesgo: cuando pasan décadas sin que aparezca nadie capaz de «urdir» en el medio ambiente «una vigorosa renovación» el pueblo señala inadecuadamente a ciertos seres, que no merecen tal admiración. Noel intenta trascender la figura del «fenómeno» (el torero andaluz de éxito) de su artículo, para explicar cómo la psicología nacional y el espíritu de la Raza *(sic)* ibera tienen estrecha relación con la psicología del torero en la plaza y el espíritu y motivaciones del público que lo aclama.

El mismo autor, en la parte titulada «Andalucía trágica» en su artículo «El señorito chulo» publicado el 8 de noviembre, resume los supuestos rasgos negativos del pueblo andaluz como tal. Subyaciendo igualmente en el autor madrileño el concepto noventayochista de las peculiares «almas» de los pueblos, editorializa rotundamente sobre cómo «Al latifundio no opone [el pueblo andaluz] una sublevación de campesinos […] Al cacique no sabe vencerle sino con su torero», e igualmente busca una explicación de psicología social a los comportamientos que ejemplifica su artículo: los andaluces idolatrarían a los toreros al identificarse con su ascenso social y su venganza

antiguallas carcomidas que antes morirían de hambre que venderlas. Otros tipos extranjeros de viaje por España que componen esta sección son «Las inglesas acuarelistas», el 26 de febrero, p. 3, donde con humor se presentan esas figuras tan extendidas de las inglesas que caen sobre España para levantar acta con su caballete y sus acuarelas de todas las ruinas del país. En la misma sección «Paradojas de un español», el 19 de marzo, pp. 2 y 3, aborda en su parte segunda la vida ociosa centrada en el cante y en tomar el sol, de los gitanos del Sacromonte, cuya supuesta aversión al trabajo trata Rusiñol con su habitual humor. Por poner un último caso –de entre tantos posibles– de las habilidades del autor catalán para la tipificación costumbrista, mencionaremos «¡Oh, lo pintoresco!», publicado el 14 de mayo, p. 5, donde ridiculiza una costumbre asociada a la expansión del turismo: cómo todo turista en Granada, sea español o extranjero, cree necesario disfrazarse de moro y hacerse la típica foto de *souvenir* en la ciudad andaluza. Además de pintarse escenas sobre esta situación, se elucubra con gracia sobre cuál será la causa de esta tendencia irresistible de sentirse moro fiero por un rato, y de dejar constancia de ello en una foto.

de la pobreza. Generaliza Noel caracterizando a los andaluces como impulsivos, acomodaticios, poco trabajadores, amigos del vino y la guitarra, y a los obreros andaluces como serviles respecto a los señoritos, lo que impide que sus vidas avancen.

No faltan tampoco en la nueva serie de *Los españoles pintados por sí mismos* las tradiciones consuetudinarias regionales (recordemos, respecto a Cantabria, el modelo de señor rural que plasmó Pereda en el señor de Provedaño de su *Peñas arriba*), aquí representadas en otra región por Fernández Ardavín en su artículo «El patriarca de Castilla», de 23 de diciembre, donde defiende la institución familiar del patriarcado como algo netamente castellano, y la contrapone a lo que considera la dispersión propia de astures, galaicos y levantinos.

Las variedades formales de los artículos

Los artículos de la serie, cuyos títulos remiten siempre a tipos y no a escenarios, ambientes o situaciones, son de extensión y estructura muy variables: desde un único texto (caso de «El cochero de punto», publicado el 9 de septiembre por Antonio Zozaya) hasta otros divididos en dos partes, tres e incluso cuatro, algunas tituladas, lo que daría más la impresión de un conjunto de viñetas o de un relato breve. Hay un único caso de texto en verso: «El hereu» de Joaquin Montaner, publicado el 25 de noviembre en p. 10, con 12 estrofas de ocho versos hexasílabos.

En cuanto a las formas constructivas, destacaremos algunas peculiares, mencionando en primer lugar las modalidades autobiográficas y la ficción autobiográfica, para referirnos luego a otros modelos, como el reportaje periodístico, el cuento o relato breve, la *estampa*, la carta ficticia, la tendencia teatral y la predominante descripción de ambientes.

En la primera modalidad, el médico José Francos Rodríguez, además de prestigioso periodista de éxito desde muy joven y luego político, publicó su artículo «El médico» el 16 de julio, proyectando su experiencia personal, aunque manteniendo la tercera persona y las generalizaciones propias del artículo costumbrista. Su experiencia es la «autoridad» que le permite distanciarse de los estereotipos que la tradición literaria, y en concreto el costumbrismo del siglo XIX, habían ido proyectando sobre un tipo que estaba presente también en *Los españoles pintados por sí mismos* de 1843, en el artículo de igual título firmado por el Licenciado José Calvo y Martín. Calvo proporcionaba datos históricos sobre el tipo, con un estilo festivo y hasta zumbón, que aplicaba también a novedades de la medicina de su tiempo como la homeopatía. Presentaba Calvo el recorrido de una vida prototípica de médico, desde la salida

de la facultad, el primer destino como médico rural, la instalación en la capital, el ascenso progresivo en fama y calidad de la clientela, hasta el momento del feliz retiro y de la muerte. Por su parte, en el artículo de 1915, José Francos incluye informaciones precisas y contemporáneas sobre los estudios de Medicina y sus dificultades por la escasez de cadáveres para practicar, sobre los profesores de las facultades, sus sueldos y cómo deben compatibilizar la enseñanza con sus consultas particulares, y también acerca de sus visitas a las casas particulares. Detalles concretos como la información sobre los emolumentos de los médicos según su categoría prueban el conocimiento real y práctico del autor sobre el asunto, y también un tratamiento del tipo más ensayístico, y muy distante del espíritu humorístico del artículo homónimo del s. XIX.

«El notario», publicado por Rafael López de Haro el 2 de diciembre, es un caso semejante. El escritor opta por seleccionar como tipo algo que conoce muy bien, por tratarse de una profesión que desempeñó durante muchos años, paralelamente a su tarea como escritor y articulista. De su vida personal proceden las anécdotas sobre el primer destino rural en una notaría de tercera, los entresijos del escalafón, el ascenso a localidades mayores, etc. También las distintas escenas que aparecen en este artículo, cuyo inicio se separa de las convenciones del género, partiendo ya de la elección de la primera persona narrativa, y de la evidencia de que el notario-escritor del que empieza por hablar es el propio autor. No es preciso, pues, acudir a las citas ajenas ni a las autoridades que eran tan comunes en la colección del siglo XIX, ya que la propia experiencia del escritor es el mejor aval, y le permite incluso rebatir los estereotipos de grisura y rutina que puedan existir sobre la profesión. El autor dedica una segunda parte del texto, más técnica, a la situación del notariado español como institución, con lo que de nuevo se acerca a una modalidad de artículo de prensa de información.

Por último, la ficción autobiográfica con ecos del Siglo de Oro organiza el amplio artículo de Luis Fernández Ardavín «El patriarca de Castilla». Hasta avanzado el relato y como al desgaire, no sabremos de las características de la persona que narra, pues el autor juega a la mixtificación autobiográfica en varias ocasiones, desde el comentario que atribuye a los chicos del lugar, que le llamaban «el primo Luis», y más tarde «el que escribe en los papeles». Los datos biográficos de Ardavín no coinciden, pero se juega a añadir mayor realismo a la ficción del relato autobiográfico. Un escritor adulto de vida urbana, que finge ser el Luis que firma, reconstruye sus recuerdos de una infancia prototípica de pueblo, en medio de una numerosísima familia de la cual forma parte central el patriarca de Castilla que se pretende tipificar.

Aparecen detalladas historias familiares, rematadas con conclusiones generales que elevan la anécdota a categoría, según lo requiere un artículo de costumbres.

La forma de reportaje periodístico es una opción innovadora por lo que respecta al género del artículo de costumbres, y es la adoptada por el artículo del 22 de septiembre «La estrella del género ínfimo», de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. La apócrifa andaluza Rafaelita Espejo inventada por ellos da nombre a un supuesto *modelo vivo* que va a servir para el retrato del tipo, organizado como una entrevista periodística de un también apócrifo escritor y periodista, Juan Martín, que se dispone a visitar a Rafaelita aprovechando que está en Madrid. El periodista se manifiesta decidido a «investigar su vida y costumbres, oír hablar de su arte, observar su curioso aposento…», en un interesante comentario metaliterario que a la vez da cuenta del modelo de artículo de costumbres que los Quintero desean redactar. La parte II del artículo deriva hacia lo teatral, al modo de un breve sainete muy en consonancia con las obras que dieron fama a los autores, con diálogos en dialecto andaluz por lo que atañe a una señora, «la agüela» que recibe al periodista. La entrevistada Rafaelita, como no podría ser de otro modo, es caracterizada como elocuente, pues el interés de su historia depende en buena medida de su propio relato. Finalmente, el lector ha compartido el proceso de creación del texto: la búsqueda del modelo vivo, la descripción empírica de la casa y entorno por parte del periodista testigo, y la reproducción directa de la palabra de la andaluza como fuente de toda la información.

Otra opción formal nos aproxima al cuento o relato breve que caricaturiza a un protagonista estudioso y ajeno al fluir de la vida de su tiempo, al modo del archivero y el científico del relato «Dos sabios» de Clarín. Nos referimos a «El erudito» de Gómez de Baquero, *Andrenio*, aparecido el 2 de septiembre. Se trata de un tipo universal, ni específicamente español ni contemporáneo, un figurón cuya conexión con el tipo literario del pedante es manifiesta. Convendrían perfectamente a este tipo las apreciaciones sobre la tendencia de algunos artículos costumbristas del siglo XIX a «deformar y caricaturizar al tipo estudiado, acumulando una serie de rasgos o incidentes» (Rubio Cremades y Ayala, p. 39).

La parte tercera y última del artículo contiene un ademán narrativo de escena prototípica que hemos visto en algunas novelas en las que aparece una fonda de estudiantes, como es el caso de *El doctor Centeno* galdosiano. Aquí también los estudiantes embroman al erudito que habita en la misma pensión, y que vive completamente fuera del mundo contemporáneo y real: le preguntan por Brest-Litovsk (en alusión a la batalla habida en esa ciudad

por entonces rusa) y el erudito ignora el contexto bélico contemporáneo; cuando recibe aclaración, orgullosamente dice que a él la guerra «le importa un pito».

El animado diálogo de los jóvenes en esta parte cierra el texto con verdaderas greguerías puestas en boca de los ingeniosos estudiantes de Filosofía y Letras, que sintetizan mediante metáforas los juicios de valor que merece la inútil ocupación del erudito, su tarea de búsqueda de legajos insignificantes que sólo a él interesan.

El género de relato breve que el propio autor subtituló en ocasiones como «estampa» o «viñeta» está muy cerca de la modalidad de artículo a la que pertenece «El sepulturero» de Gabriel Miró, editado el 30 de septiembre[4]. Miró no se ciñe solo al tipo que enuncia el título, sino que traza estampas intemporales de la vida de un pueblo junto al mar. Su interés preferente por las escenas del lugar le condiciona a forzar la trabazón textual, para no perder de vista su compromiso de dibujar un tipo. Por ello selecciona, de entre la vida del pueblo, aspectos que obligadamente van a relacionarse con la muerte: la flor que lleva una joven en el cabello bien podría haber sido quitada por su padre de una sepultura; los niños que corretean, juegan y meriendan por los campos cercanos al pueblo, de repente regresan corriendo porque han visto «al hombre que no tiene miedo de los muertos». El día de los difuntos y las costumbres del lugar se seleccionan igualmente al hilo del tipo que da título al artículo, texto que pone de relieve el nexo invisible entre la vida –idílica, despreocupada, gozosa– y la muerte en la aldea. Miró opta por atrevidas analogías al modo del Larra de «El día de los difuntos», en su caso para vincular los cementerios reales que suelen estar en el exterior de las ciudades, con las oficinas que ocupan el centro de esas ciudades, y cuyos empleados son vistos como figurados sepultureros: «Es el sepulturero de las grandes metrópolis modernas. Oficinas municipales: los cadáveres son legajos, los sepultureros, ordenanzas».

Un apunte de relato de terror viene a converger en tan heterogéneo artículo: el sepulturero abre una fosa ¡y aparece flotando el muerto, que había sido sepultado un día de mucha lluvia! La evocación de la paz de la aldea, el paisaje y el detallismo sensorial tan característicos de Miró, aparecen en contrapunto permanente con los vislumbres de la muerte, tan estremecedores para casi todos, y tan naturales y rutinarios para una profesión en permanente contacto con ella.

4. Con texto casi idéntico, el artículo apareció recogido como «cuento» en *Del vivir, Corpus y otros cuentos*, *Obras completas de Gabriel Miró*, vol. I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1927.

La carta ficticia es el molde escogido por C. Rivas Cheriff para «Un muchacho *bien*», publicado el 21 de noviembre. Un joven español que pasa su veraneo en Francia, envía una carta fechada en Biarritz en septiembre de 1915 (un mes antes de su publicación en el semanario *España*, por tanto), y comenta las incomodidades y cambios que le ocasiona la guerra en su vida de señorito en vacaciones. La carta se inserta en una estructura enmarcada, con una apertura de presentación y un cierre en los que aparece explícita la voz del escritor. El cierre es particularmente ingenioso, y vale por toda una explicación de por qué Rivas Cheriff ha resuelto el artículo mediante la opción epistolar, que hace innecesarios los juicios de valor explícitos y las descalificaciones que merece un tipo tan egocéntrico y ajeno al drama histórico de su tiempo: «Copio y concluyo*: El estilo es el hombre»*, afirma el «editor» de la carta, interpretando a su modo la famosa propuesta de Buffon. Vale decir aquí que el dar voz propia a un individuo es suficiente para que se descubra así todo su ser.

«Morganáticas» de F. García Sánchez, publicado el 7 de octubre, muestra cierta tendencia teatral, y se organiza en dos viñetas entre las que media un lapso temporal de muchos años, los que separan la primera juventud de la madurez de la dama que representa al tipo. Una escena dialogal muestra cómo una dama madura pretende transmitir sus enseñanzas a una joven, e incitarla a aceptar la relación con un gran caballero. Luego se ofrece una escena de tertulia en el presente del relato, con tres caballeros en casa de la morganática ya madura en la que devino aquella joven que recibió las enseñanzas.

«El señorito chulo», pese a que se inicia *in medias res* de forma dialogal, con la expresión de dos personajes que se comunican en un dialecto andaluz, tiende a la escena y la descripción de ambientes. La segunda y tercera partes de este artículo largo y heterogéneo, dedicadas a las peleas de gallos, son de carácter descriptivo, y un verdadero estudio de ambiente: luces, olores, gestos y atavío de los asistentes, descripción de cada movimiento de los gallos en el llamado *reñidero*, lugar donde se encuentran tanto el obrero como el señorito, con el único vínculo de su pasión por las peleas de estas aves.

La retórica del artículo de costumbres: conexiones con la colección homónima del siglo XIX

Nos referimos en este punto a las imitaciones de estilemas acuñados por el género a lo largo del siglo XIX, y que los colaboradores de *España* demuestran conocer, a veces para imitarlos, y en otras ocasiones para distanciarse explícitamente de ellos. Entre estos estilemas imitados están:

1. Las explicaciones lingüísticas
2. El recurso a las autoridades que se han ocupado anteriormente del tipo
3. La tradición costumbrista de explicar el origen y la evolución histórica del tipo
4. Las clasificaciones y subclasificaciones del tipo
5. Los dos paradigmas básicos del trazado biográfico y temporal de la vida del tipo: el seguimiento de un día o jornada en su vida a modo de ejemplo, o bien el resumen biográfico o recorrido por toda la vida del tipo hasta su muerte, al modo del artículo «La santurrona» de Antonio Flores en la colección *Los españoles pintados por sí mismos* del s. XIX, por citar sólo un ejemplo significativo.

1. Al igual que centenares de artículos costumbristas del siglo XIX dedicaban una sección, normalmente sus primeros párrafos, a la disquisición terminológica, buena parte de los artículos de la nueva colección definen el término que da nombre al tipo, e incluso explican su etimología. «La deportista» se atiene a esta convención costumbrista de comenzar explicando el vocablo, y ofrece un apunte lingüístico que rebosa humor e ironía sobre el moderno vocablo «deporte», al que dice preferir en su origen inglés, *sport*, así como referirse a la *sportman* para recordar que el tipo no es nacional, sino que proviene de Inglaterra y Estados Unidos. En «El opositor» el autor desplaza con humor la obligada «definición del vocablo» al centro del artículo, y además dota de otro sentido a la definición y etimología del término para acabar, tras el patrón del recorrido etimológico, remitiendo jocosamente a una de las autoridades: «(Véase Cicerón)».

Pedro de Répide afirma en «El golfo» que el uso de la denominación se ha ido desvirtuando, para resultar que *el golfo* es en el presente mucho más digno que el tipo contemporáneo de *el señorito sinvergüenza*, que «puede llegar a ser concejal, diputado provincial, padre de la Patria, director general, subsecretario».

En «Morganáticas» se explica pronto el sentido del vocablo, en su acepción de eufemismo contemporáneo que nunca recogería un diccionario académico, pero sí estos otros «diccionarios de autor» en que se convierten las propuestas de acepciones que cientos de artículos de costumbres nos proporcionan: «No se engañe nadie pensando que el vocablo *morganáticas* conserva aquí su legítimo sentido de esposa cuyo rango no alcanza al del marido. La cortesía y el ingenio aplican la palabra a las amantes de los grandes señores». Pueden notarse las conexiones con dos tipos anteriores, cuyas

denominaciones habían sido también definidas por sus autores: el tipo de «La coqueta» pintada por Ramón de Navarrete en la primera colección de *Los españoles pintados por sí mismos*, sobre todo en la variedad «la coqueta de buen tono», que para Navarrete era «el tipo legítimo y verdadero, y el que me propongo describir» (*Los españoles pintados por sí mismos*, 1851, p. 38), y el tipo «La mujer del mundo» de Tomás Rodríguez Rubí en la misma serie.

«El fenómeno» de Noel perfila las definiciones burlonas del vocablo que da título al artículo: no se trata de recordar la definición lexicográfica de *fenómeno*, sino de proponer otra tomada del uso cotidiano. Juzga Noel que España solía buscar sus ídolos entre los luchadores y, en el siglo XIX, entre los militares. Pero al ver defraudadas sus expectativas, ha encontrado a su objeto de adoración en el torero de éxito, al que equivale el término «fenómeno» del título. A partir de la crítica lingüística del abuso del calificativo de «fenómenos» aplicado a los militares en el siglo XIX y a los toreros en el inicio del XX, Noel obtiene unas conclusiones demoledoras: ese calificativo es escarnio de la época en que se ideó, afirma, pues los españoles desengañados de la política han traspasado su pasión a una figura tan antigua como el torero, pero idealizándolo con la atribución de nuevas cualidades.

En «El bohemio» Emilio Carrere idealiza y elogia el mismo concepto de *la bohemia*, y el espíritu independiente del bohemio como su rasgo identificativo. Lo contrapone al *empleado probo* y al *covachuelista*, término este que el propio N. Anaya, autor del artículo «El covachuelista» en la colección *Los españoles pintados por sí mismos* ya consideraba antiguo en 1843, pues había sido sustituido por «oficial de secretaría». La vestimenta también separa al más moderno de los tipos del más atrasado y vetusto, y el sombrero se convierte en emblema de esta oposición: los cómodos «sombreros de alas anchas y flotantes» contrastan con los «odiosos bombines, abominables hongos», emblema de la vulgaridad, como lo es la chistera, que inspira en Carrere greguerías como las había inspirado en Gómez de la Serna, y mucho antes en Pérez Galdós: «La anacrónica chistera es la vanidad; la chistera cubre brillantemente la oquedad mental. Es modesta, petulante como un artículo de fondo y estúpida como un *reporter* de salones», afirma Carrere. Y sobre todo, el ejemplo más cercano de bohemio que destaca y ensalza es el de Alejandro Sawa, a quien califica como «emperador de la bohemia». Como se trata de sublimar lo que es el verdadero bohemio, conviene clasificar y distinguir con claridad a estos tipos, y para ello avisa Carrere sobre cómo deslindar los conceptos de *bohemia* y *hampa*. El cierre del artículo eleva al bohemio como un poeta opuesto al ambiente mediocre, un romántico preocupado únicamente por la belleza, la literatura, la poesía y su propia independencia. Como ha

visto Jesús Rubio, la colección, que profundiza en el arte de la caricatura que ya se apuntaba en la colección original decimonónica, conecta algunos de sus tipos bohemios e intelectuales con los que presenta Valle en *Luces de bohemia*. (2006, pp. 64-70).

2. En cuanto al recurso a las autoridades que se han ocupado anteriormente del tipo, vemos cómo en «El fenómeno», Noel se vale de citas de pensadores extranjeros como «autoridades», para interpretar las causas del asombroso hecho de que un pueblo descontento y sufriente se vuelque, como en catarsis, en un espectáculo sangriento en la plaza de toros.

Por su parte, Antonio Zozaya pretende fijar en «El cochero de punto» un tipo de amplia tradición, pero próximo a extinguirse ante la aparición del moderno *chauffeur* que maneja los vehículos mecánicos fruto de la modernidad. Para ello sigue la usanza de apelar a las autoridades que antes que él trataron el asunto (implícitamente se evoca el artículo «La diligencia» de Larra), recuerda la gran información que dio Fernández de los Ríos sobre el cochero a través de los siglos y aduce citas varias con cierto prurito de erudición. Por ejemplo, recuerda cómo Saint-Évremond vilipendiaba a los cocheros de alquiler, mientras que dos siglos después Taine los ensalzaba. El artículo de Zozaya vendría a insertarse en la serie de hasta tres artículos de tema semejante aparecidos en *Los españoles pintados por sí mismos* del siglo anterior: «El cochero», de Cipriano Arias, «El calesero», de Juan Martínez Villergas, y «El mayoral de diligencia» de Antonio Auset, pero sin alcanzar la gracia y el humor del segundo, escrito en verso polimétrico, ni la información técnica sobre los tipos del transporte y las anécdotas costumbristas de Arias y de Auset.

En «La modistilla» el escritor, traductor y crítico literario González Blanco, de claros gustos privados por el Madrid castizo[5], recurre como autoridades a dos expertos conocedores de la vida madrileña, Pedro de Répide y Diego de San José, a los que atribuye el haber estudiado el «alma antigua» de Madrid. La modistilla alegre y coqueta formaría parte del alma actual de Madrid, según el autor, y su modernización consiste en haber adoptado un aire parisino que quita rigidez a la vida de la ciudad y transmite por la capital «el alma de París»

5. Según semblanza de un contemporáneo, el prolífico *Andresín* compensaba con su aparente vida privada frívola y ligera su pedantería de «sabihondo critico», y así «va a las verbenas y tiene relaciones efímeras con modistillas y heteras sentimentales», al igual que el matemático y teósofo Francisco Vera, gran amigo de Blanco, «sostenía relaciones con una modistilla que conoció en una verbena» (Cansinos Assens, 1985, pp. 34-36).

mediante los perfumes, las joyas, los trajes y los comportamientos amorosos bastante libres.

Serafín y Joaquín Álvarez Quintero presentan en «La estrella del género ínfimo» un tipo contemporáneo en un formato que califican de «un ligero estudio, entre psicológico y de costumbres» de la nueva figura artística. Pese a la novedad, se obligan a seguir la retórica del artículo de costumbres decimonónico en cuanto a definir el concepto y proponer autoridades, antecedentes y evolución del tipo. A ello se aplican los autores, al invocar a antiguas y famosas cantaoras y bailaoras, para insertar en su serie a las actuales, a las que también nombran.

3. Por lo que respecta a la tradición costumbrista de explicar el origen y la evolución histórica del tipo, Antonio Hoyos y Vinent, pese a la modernidad del tipo de «La deportista», sigue la tradición del recorrido histórico y el trazado de la evolución: ese recorrido ha de ser aquí por fuerza breve, ya que para Hoyos las únicas mujeres deportistas españolas habrían sido las damas cazadoras inmortalizadas por la pintura, o la dama con atavío de cazadora hallada por el Caballero de los Leones en *El Quijote*.

Joaquín Dicenta declara en su artículo la imposibilidad de encontrar rasgos específicos del albañil español, y como al parecer sí había algún rasgo distintivo tres décadas atrás, al menos en cuanto a los albañiles madrileños, resuelve comparar a aquellos con los del presente.

El tipo de la modistilla se pone en conexión con la antigua «manola desgarrada e impulsiva que mataba por celos». La relación amorosa de las modistillas con los estudiantes forma parte central del artículo así titulado, que resulta más bien un esquema del costumbrismo trasnochado y libresco del autor que cuatro años antes había editado la novela *Matilde Rey,* a la que alude en este artículo como «novela de costumbres madrileñas y de estudiantes provincianos». Por más que González Blanco subraye una y otra vez vocablos ingleses y franceses para acreditar la modernización operada en los usos de la modistilla, en verdad el tratamiento del tipo resulta ser un híbrido entre la *chula* madrileña, la antigua *maja* y la *coqueta*. No falta en el texto la tradición de las comparaciones plásticas, al igual que en otros autores de la serie, que asociaban la pervivencia de ciertos tipos madrileños con cuadros de Goya. En esta ocasión, la modistilla sería a la vez una pintura de Goya y de Felicien Rops, según el autor.

4. Si pasamos al seguimiento de la tradición de las clasificaciones y subclasificaciones del tipo y sus variedades, un caso evidente es el de «El bohemio»: además del que lo es por «independencia espiritual», Carrere destaca *el*

bohemio pintoresco, el tabernario y el lúgubre, variedades que ilustra con ejemplos antiguos y contemporáneos: de los tabernarios, algunos coetáneos que imitan a esos «ilustres borrachos que se llamaron Poe, Verlaine, Baudelaire, que fueron grandes no por el alcohol, sino a pesar del alcohol».

En «La estrella del género ínfimo» encontramos la clasificación o repertorio de las modalidades del tipo, aunque encomendada a la transmisión en estilo indirecto libre de los relatos de la artista y a su conocimiento del medio musical del «género ínfimo».

Luis Bello, quien no refleja una profesión, ni afición, ni ámbito social, sino un comportamiento transversal a cualquier sector español en «El hombre que hubiera servido mejor para otra cosa», publicado el 26 de agosto, comienza adoptando el «deber clasificatorio» que considera propio del costumbrismo, pero creando la expectación del lector en forma de adivinanza:

> ¿Es español? Sí: es un buen compatriota. Todos los tipos humanos tienen en España su color y su sabor. Españolísimo es. La primera observación que ha de hacerse, si queremos clasificar con algún acierto, nos obliga a llevarle al terreno adecuado. ¿Dónde? Al lugar en que trabaja.

Empeñado burlonamente en la consuetudinaria clasificación del tipo, advierte Bello la gran dificultad de la tarea, máxime cuando existe además otro pariente muy español, cuyas manifestaciones son parecidas: «el maltrabaja», el vago que no trabaja porque no quiere, del que el otro, el que hace mal su trabajo porque no es adecuado para él, debe deslindarse.

La terminología al uso del siglo XIX en cuanto a subdivisiones y especies sirve también en «El golfo» para enmarcar al golfo madrileño «como tipo representativo de la especie», cuyos antecedentes fueron el *manolo*, el *chispero* y el *chulo*, origen que Pedro de Répide acredita con autoridades y datos. De las variedades madrileñas, cuenta con detalle y compasión la vida de los miserables, y los lugares y calles de Madrid donde habitan, así como la vida de los hijos de clases medias, dados a los bailes públicos. Se demora en esta variedad, lo que le permite verter la mucha información de que dispone sobre calles, establecimientos, etc., como uno de los mejores conocedores de la historia y geografía urbana de Madrid que era ya en 1915.

En «El sepulturero», Gabriel Miró es consciente de los antiguos usos del artículo de costumbres, y de que la tipificación requiere el singular, como así lo reconoce en el texto. En otro comentario metaliterario acepta implícitamente la retórica de las clasificaciones y genealogías, para aclarar que en su tipo «No hay categorías de fosadores o sepultureros, sino linajes». En cuanto a la descripción física e indumentaria, advierte el autor que tampoco es posible la caracterización específica, ya que el sepulturero parece terrible solo por

el contexto, pero en otro lugar y con otra vestimenta se confundiría con un albañil o un empleado cualquiera.

Rafael López de Haro deja igualmente constancia en «El notario» de su fidelidad a la moda clasificatoria que organizaba tantos artículos de la colección del siglo XIX, y así distingue tres tipos de notarios, «los *notarios notarios, los notarios neurasténicos y los notarios pensadores*», de entre los cuales, el último modelo, el más útil a la nación, se ilustra con el caso concreto de Joaquín Costa. A su vez los notarios rurales aparecen como subgénero de la fauna oficial cuya embriología señala con típicas metáforas científicas del costumbrismo decimonónico. Y además, en el artículo se imitan los rasgos formales del género en cuanto al seguimiento del tipo con la familiar denominación «nuestro hombre», y en cuanto al resumen de una biografía profesional prototípica.

5. Por lo que afecta al trazado biográfico y temporal de la vida del tipo, «El viajante catalán» de Rusiñol es fiel en parte a la estructura clásica del seguimiento durante un día de la vida del tipo, mientras que el recorrido por toda la vida del tipo se encuentra en aportaciones de la colección como «El poeta de juegos florales», publicado por Enrique Díaz Canedo el 16 de septiembre, donde se recorre toda la vida del poeta. En «El golfo» Répide sigue la tradición de trazar la biografía del tipo hasta el final, al apuntar que el golfo en su vejez no es tal, sino un hombre útil como ciudadano y familiar, en el caso de que no acabe enfermo.«El cochero de punto» concluye con el final trágico de la vida del tipo, cuyo entierro compone una vistosa escena plástica que, puede suponer el lector, pronto será una estampa antigua con la extensión de los nuevos vehículos de motor.

El regeneracionismo en la serie costumbrista

Los usos figurados del léxico científico y organicista

Es indudable que este tipo de léxico figurado era muy frecuente en los artículos de la colección del siglo XIX, hasta convertirse en uno de los rasgos de la retórica del género. Pero su presencia en *Los españoles pintados por sí mismos* de la revista *España* responde no sólo al seguimiento de los estilemas de la colección homónima, sino al designio crítico con que el Regeneracionismo utilizó y desarrolló esos usos figurados. En «El opositor», José de la Serna entronca a su tipo con el pedante don Hermógenes de Moratín mediante una cita de este, tras lo cual incluye terminología científica en usos figurados, en fórmulas como «individuos de su especie» o «ascendencia». Concurre también el recuerdo del artículo «La planta nueva o el faccioso» de Larra, caso famoso y ejemplar de alegoría científico-botánica: «Acaso Larra la llamaría [a

esta nueva profesión] una nueva planta, que brota en todas las floras universitarias y retoña en la villa y corte[…]»

Manuel Bueno abre «El periodista» reflexionando sobre el lugar que ocuparía el tipo «en la zoología literaria» (p. 5). No faltan alusiones a Linneo y Huxley al tratar de un tronco familiar común entre el periodista y el literato, ya que el periodista es visto como la «fosilización y domesticación» de quien comenzó como literato.

En «El señorito chulo» es generalizadora la parte que lleva el título de «El señorito», que sería el tipo general del que se desgaja el que da nombre al artículo. El especimen andaluz que representaría la variedad del «señorito chulo» es comparado con el madrileño, por medio de la terminología científica que proviene tanto del costumbrismo romántico como del determinismo científico del Naturalismo y el más cercano organicismo expresivo del Regeneracionismo: *gusanos, leyes de la embriología* que «se cumplen en los individuos como en los países», *metamorfología, influjo del medio*… Mediante esta vía expresiva, Eugenio Noel concluye que el estadio final de la evolución de la especie del tipo tratado es el cacique, figura central en los diagnósticos regeneracionistas sobre *los males de la patria*, a partir del pensamiento de Joaquín Costa.

En el artículo «El fenómeno», Noel hace que una parte de la estructura del texto imite también la terminología científica propia del costumbrismo del XIX, pasada ya por la formulación regeneracionista de las enfermedades del organismo nacional. Muy expresivo del intento de localizar las causas y desarrollo del mal es el epígrafe titulado «SU INCUBACIÓN», que comparte usos figurados médicos con los pensadores regeneracionistas, como los que recorren *Los males de la patria* (1890) cuando, por ejemplo, el mal del caciquismo rural era calificado por el pensador de «tremenda plaga», advirtiendo además cómo «la nación se halla demasiado débil» para desprenderse de esta «hidra» que la oprime y que «toda la sangre ha enviciado» (Lucas Mallada, 1990, pp. 187-188). Esta terminología alcanzó no sólo a la eventual elocución, sino hasta la estructura del libro *El problema nacional* (1899), donde Macías Picavea, sobre todo en los capítulos «Las causas» [del mal] y «Remedios», organiza epígrafes («Parálisis de la evolución y germanismo», «Defensa orgánica y transmisión del mal», entre otros) en los que muestra su concepción organicista del país. (Macías Picavea, 1992, pp. 217-229)

La crítica de los males nacionales: el golfo, el señorito ocioso, el vicio taurino

Los artículos regeneracionistas sobre el mal del señoritismo, o sobre la golfería nacional que trató Pío Baroja bajo la firma «el Doctor Baroja» en su artículo

«Patología del golfo» publicado en 1899 en *Vida Nueva*, tienen su continuación en algunos de los tipos retratados en la nueva serie del semanario *España*.

Ambos problemas, el de la golfería nacional y el de las diversas modalidades de señoritos inútiles, aparecían también en otras secciones de la revista. En «El golfo», Pedro de Répide busca los antecedentes del tipo, y relaciona el concepto de «golfo» con el de «señorito», tipo este eterno y universal aunque de origen muy español.

El tipo del señorito aparece en ciertas variantes: la urbana, las rurales andaluza y catalana. El señorito urbano y cosmopolita es presentado por C. Rivas Cheriff en «Un muchacho *bien*» como un tipo contemporáneo caracterizado de forma absolutamente negativa, a partir de su ideología, por completo opuesta a la línea editorial que sostiene la revista *España*: el joven, con expectativa de acta de diputado, se declara «germanófilo convencido». Se trata de un esnob despreocupado pero culto e ingenioso, capaz de jugar con vocablos en inglés y francés y citar en alemán. Argumenta festivamente contra la ideología de izquierda, y explica al receptor de su carta todos sus gustos y actividades, con lo que tenemos así un completo repertorio de las filias y fobias políticas, literarias, periodísticas, etc., de este señorito bien, que incluso hace una alusión burlona al periódico *España* y a «la literatura de esa que escribe la gente seria de ESPAÑA».

«El hereu» de Joaquin Montaner, pinta la vida de un señorito rural catalán altivo y ocioso, que despilfarra en ferias y juegos el patrimonio logrado por su padre con mucho trabajo. El joven, ante la impotencia de su padre y hermanos menores, hace valer sus derechos de *hereu* sin reconocer deberes. Obtiene todo lo que desea de la casa familiar, y pasa su vida montando en su jaca y tartana y buscando la diversión permanente.

La versión andaluza aparece en «El señorito chulo» de Eugenio Noel, tipo que queda presentado primero por su palabra. Con un diminutivo ridículo y ya significativo, Bibi, de 30 años, es el hijo consentido de una madre malagueña y del cacique de una ciudad, latifundista, jefe de un partido político, que no duda en comprar a la justicia si es preciso para ocultar los desmanes de su vástago. El autor insiste en que se trata de un prototipo o modelo de una vida muy común en Andalucía, organizada sobre los toros, la jarana, las reuniones entre afines en el llamado *casino de señores*, y la falsa igualación social en la asistencia al colmado y a las peleas de gallos. Son constantes los vituperios que Noel lanza sobre este espectáculo que cree envilecedor, y cuyos protagonistas, los gallos, son igualados metafóricamente con los señoritos que concurren como espectadores.

En este extenso y variado artículo, el más amplio de los veintidós que componen la serie, confluyen rasgos de ensayo moral regeneracionista, en su denuncia tanto de un ambiente consentidor que lo genera y fomenta, como del propio tipo del señorito «producto de una inmensa degeneración», que aprovecha las grietas del Estado y de la justicia para vivir fuera de toda norma social. Tanto el Bibi que ha servido de ejemplo, como su amigo el marqués, son variedades complementarias del tipo del «señorito indecente». Describe Noel plásticamente, como si hiciese la écfrasis de un grabado, la estampa de ambos a caballo, a uso de bandidos o contrabandistas. Y lo hace para emitir una implacable descalificación y el aviso sobre un peligro: la pervivencia de las tradiciones de iconografía pintoresca que provienen del romanticismo y de ciertos relatos idealizantes de la vida andaluza transmitidos por escritores románticos y, posteriormente, por autores casticistas.

Finalmente, la denominación de «calaveras» que aplica también al tipo, apunta a una especie deleznable persistente a través de los siglos: los *calaveras* a los que Larra dedicó dos artículos en junio de 1835 están lejos de desaparecer de la escena nacional a las alturas de 1915, para desesperación de los promotores de una nueva España regenerada.

Debió de causar gran impacto este artículo, a juzgar por el orgullo que su autor declara en una inusual nota al pie contenida en su siguiente artículo, «El fenómeno», que dice así: «Nuestro humilde artículo anterior, "El señorito chulo", ha tenido fortuna. Muchos periódicos de provincia lo han copiado; hemos recibido cartas de felicitación, inspiramos con él artículos de fondo […]».

Por otra parte, los pensadores regeneracionistas, y posteriormente la intelectualidad novecentista, compartieron la beligerancia contra la afición taurina en cualquiera de sus manifestaciones, por su brutalidad y por su asociación con los males del señoritismo y la golfería. Es frecuentísimo en este ambiente encontrar afirmaciones como la de Giménez Valdivieso, quien en 1909 señalaba la necesidad de «que los españoles amantes de su país se unan para extirpar las fiestas bárbaras», entre las que incluye las capeas de los pueblos y las corridas de toros, a las que califica como «espectáculo que repugna a todo espíritu delicado». (Giménez Valdivieso, 1989, pp. 214-215)

La afición taurina parece formar parte sustancial de las pasiones del señorito español de la época, y resulta tratada con dureza en diversos artículos de la colección, en el contexto de la posición explícitamente anti-taurina que suele sostenerse en las páginas de *España*. Así, en el n.º 20 de 11 de junio, p. 4, uno de los apartados de la sección «Panorama grotesco», titulado «El señorito», censuraba inveteradas costumbres de «el señorito profesional de

los toros, el café y el piropo». En la sección «La vida real de España», el primer artículo breve de 2 de diciembre, «La afición…y lo otro», versaba sobre la controversia generada por el nuevo impuesto con que se iban a gravar las corridas. Los aficionados son allí objeto de unas críticas que los ubican en la España vieja y atrasada, sobre todo en una estereotipada Andalucía, a la que el semanario hace frente: «esto [el gravamen] como otras veces, ha puesto enfrente a la Sevilla de pandereta y a la otra Sevilla que trabaja y es culta, moderna y progresista», se dice expresamente. Un artículo muy significativo dentro de la revista *España* en 1915 es también «El club Guerrita», de Santiago Rusiñol, publicado el 2 de abril, p. 2, en el que el autor dibuja a los «devotos» del idolatrado torero Guerrita, todos iguales, «gente de sombrero ancho, de pantalón estrecho, de *soguilla*», el trato reverencioso que dispensan a su ídolo y sus absurdas conversaciones en un estilo directo de lacónicas frases en andaluz, que redondea la presentación esperpéntica de la pasión taurina. Por lo que respecta a obras de ficción coetáneas, Hoyos y Vinent había publicado cuatro novelitas sobre el ambiente taurino en 1914, que denuncian el aplebeyamiento andalucista de la clase alta, al presentarse en ellas un mundo en el que alternan aristócratas ociosos con toreros que en su mayoría proceden de los estratos más pobres, y que les sirven de capricho y entretenimiento, en una reedición del fenómeno del majismo contra el que tan críticos fueron autores ilustrados como Jovellanos, por ejemplo en sus dos «Sátiras a Arnesto». En una de estas novelas, *La estocada de la tarde*, Hoyos recrea el ambiente taurino de un veraneo en San Sebastián, y la relación de una caprichosa marquesa con un torero andaluz de origen muy humilde, prototipo de tantos como se habían lanzado a esa profesión no por arte, sino por el hambre. En *Los héroes de la visera*, el torero es perseguido por una mujer mundana enriquecida que insiste en ser su amante. En ambas, el desengaño final de los toreros conlleva una moraleja: la toma de conciencia del imposible ascenso social y de ser juguetes del ocio y del capricho ajeno.

Un caso semejante lo encontramos en Eugenio Noel. De los nueve relatos que componen el libro *Nervios de la Raza*, los cuatro primeros tratan directamente el mundo de las capeas y el toreo en el mundo rural: «Un toro *de cabeza* en Alcorcón», «Cura trágica de un maletilla», «Los caballistas de Arroyo del Puerco» y «Capea jocosa en Segurilla».

La pasión taurina caracteriza a todos los señoritos que aparecen en los artículos de *Los españoles pintados por sí mismos*, y además forma parte de numerosas conversaciones sostenidas por otros tipos en los artículos. Es idéntica la visión del mundo taurino que, un año después de las mencionadas novelas de Hoyos y Vinent, proponen algunos de los artículos de *Los españoles*

pintados por sí mismos en 1915, como si los artículos de costumbres fuesen un esquema de los personajes y escenas que contienen tanto las citadas novelas de Hoyos como las narraciones coetáneas de Eugenio Noel.

El persistente antitaurino que fue Eugenio Noel entregó el artículo «El fenómeno» actualizando críticamente una de las modalidades del tipo de «El torero» con que Tomás Rodríguez Rubí abría la colección costumbrista de 1843. El «fenómeno» de Noel, tiene relación con «el torero bravucón» de Rubí: el ser andaluz le asegura «ser reputado desde luego como apto y conveniente para el oficio», acompaña a nobles y aristócratas en las capeas, etc. (*Los españoles pintados por sí mismos*, 1851, p. 3).

En la misma revista *España*, Noel había publicado en el n.º 31 del 26 de agosto su durísimo artículo de opinión «Datos del flamenquismo», y el 8 de noviembre, el primero de los dos artículos que aportó a *Los españoles pintados por sí mismos*, «El señorito chulo», que acabaría Noel rehaciendo y ampliando para formar una de las partes de su libro *Señoritos, chulos, fenómenos, gitanos y flamencos*. (Eugenio Noel, 1916, pp. 17-102). La pasión por «el fenómeno» estaba actuando como sustituta espúrea del interés genuino que todo ciudadano debería tener por la vida política que tanto le incumbe, y sería prueba del despego y del desprecio por los políticos. A cambio, «el fenómeno» procede de la clase baja y se juega la vida desde adolescente. La relación entre política y toreo va siendo desgranada por Noel desde diversos puntos de vista, uno de ellos el de las analogías lingüísticas, plasmadas en las muy agudas observaciones de tipo léxico que proporciona el escritor:

> El lenguaje usado en las gradas del circo se enriqueció con términos parlamentarios o modalidades periodísticas, saltó luego al arroyo, se encenagó con el barro sucio de los modismos, de la vida pobre y se repartió en las hojas del Diccionario, en las papeletas de los académicos […] Las crisis políticas en número pavoroso arrojaban centenares de desilusionados a las piedras de los tendidos

Al igual que había expresado respecto al tipo del señorito, le preocupa la frecuente aparición de la tauromaquia en el arte y hasta en la publicidad, y el gran número de libros de éxito sobre el arte del toreo que proliferaban.

Costumbrismo, designio crítico y propuestas renovadoras

La estirpe regeneracionista de algunos artículos presenta un llamativo contraste con otros muy conservadores en contenido y estilo. Manuel Bueno destaca entre los primeros con su tipo «El periodista», que se va orientando hacia un ensayo de opinión sobre cómo los españoles han dejado de ser críticos y de actuar contra sus gobernantes, al igual que han ido haciendo los

periodistas. Bueno, periodista él mismo, realiza una fuerte crítica sobre cómo el periodista, voluntaria o involuntariamente, se ha ido haciendo cómplice de lo que denomina la «farsa» y «humillante comedia nacional» en que se ha convertido la vida política. Él mismo se incluye en un plural que debe asumir la responsabilidad de reconocer cómo los periodistas han ido «renunciando a la crítica honrada» y cómo justamente han dejado de ser un referente para merecer, al igual que los oradores, el descrédito de parte del público.

De índole moral e intención reformista es el tipo que traza Luis Bello, «El hombre que hubiera servido mejor para otra cosa», publicado el 26 de agosto, que no refleja una profesión, ni afición, ni ámbito social, sino un comportamiento transversal a cualquier sector español. Se trata del único tipo caracterizable por desempeñar mal su trabajo, sea este el que sea, y por ello resulta frecuentísimo, llegando a incluir a «el ministro, el obrero, el coronel o el mozo de café», según palabras de Bello, o incluso a grandes políticos como D. Francisco Silvela, que «descubrió a última hora, cansado del gobierno, que él no servía para gobernar a España».

La propuesta final de Bello es la necesidad de orientar bien a cada cual según sus capacidades, para que no se siga dando el caso de tantos jóvenes que hubieran sido más útiles y felices trabajando en sus pueblos, en vez de abandonar sus lugares por la manía de todo rico rural de mandar al varón a estudiar Derecho a la capital. No es extraño que se sirva como «autoridades», de Unamuno, al asumir sus reflexiones sobre las peculiaridades de la España ibera y la España mora, y del regeneracionista Joaquín Costa, con el que concuerda en la necesidad de evitar el absentismo rural y de prestigiar la vida en campos y pueblos.

La representación del mundo obrero

El caso más emblemático lo representa Joaquín Dicenta con su aportación, «El albañil», continuación de su interés por el mundo obrero que ya había plasmado en su famoso drama *Juan José*, estrenado en 1895, donde ya aparecía el mismo tipo que retoma veinte años más tarde para la colección costumbrista. En *Alma Española* quedó igualmente la huella de su denuncia de la explotación del obrero y de la precariedad económica de las familias, en dos artículos de 1903. «En el fondo de la mina. Almadén», el 8 de noviembre, pp. 4-7, hacía valer su calidad de testigo para denunciar las condiciones espantosas de la mina a la que había bajado, así como la explotación del estado español hacia el minero, más inicua aún que la de las empresas particulares. En «Dinero», el 29 de noviembre, pp. 4-5, lanzaba un durísimo alegato contra los préstamos usurarios y las casas de empeño que devoraban a las familias

humildes. Su yo vehemente de testigo y sus impulsos casi vengadores se revelaban también en este artículo.

En «El albañil» Dicenta parece evocar el antiguo albañil brutal, bebedor y jugador el día de cobro, requebrador de mujeres, con gesto y actitudes que lo asemejaban al pícaro. A pesar de tales rasgos, Dicenta se preocupa por deslindar el albañil real del tipo de *el chulo* reflejado por el teatro menor de los sainetes. No es esta la ocasión de trazar el recorrido literario del tipo, que aparecía ya en Gaspar Zavala y Zamora, o en el sainete de Ramón de la Cruz *El albañil malcasado*, pero Dicenta rebate que los albañiles reales se expresen «como les hacen hablar ciertos autores cómicos y ciertos poetas populares», expresiones más propias del tipo del *chulo*, del cual debe deslindarse claramente el albañil. Buena parte del artículo de Dicenta se dedica al recuerdo de antiguos modelos de albañil, y finalmente apunta al contemporáneo, más respetuoso de su familia, y con conciencia de clase.

Otro de los tipos que corresponden al mundo del trabajo más duro es «El marinero de cabotaje», publicado por Francisco Acebal el 19 de agosto. El autor manifiesta explícitamente sus dudas sobre si existen o no unos rasgos españoles del marinero que vive enrolado a una tripulación de cabotaje. Como en el caso de Dicenta, que «reaprovecha» su tipo del Juan José, podemos suponer que el éxito que el asturiano obtuvo quince años antes con su novelita *Aires de mar* le impulsaría a optar por este tipo, y por la descripción de las labores en los barcos denominados *pataches*, reconociendo expresamente que se trata de una embarcación y de una forma de vida en extinción. López Acebal demuestra su conocimiento de la terminología de las embarcaciones y las costumbres marineras y, al modo de los novelistas del realismo del siglo XIX, declara su previa documentación y estudio del natural, y sus muchas horas en los fondeaderos, observando las faenas marineras, hablando con los trabajadores y hasta trabando amistad con algunos de ellos. Su autoridad de testigo le permite reflejar de forma realista y objetiva las duras vidas de los marineros desde que son adolescentes. Pero en su condición de espectador asiduo del ambiente marinero, puede reflejar también la belleza de ciertas noches en el puerto o de una escena en la que un marinero toca el acordeón.

La vieja España y la moderna España: la vanguardia modernista frente a la antigua poesía. Los modernos *sports* frente al casticismo secular

Dos artículos, «El poeta de juegos florales» y «La deportista», nos servirán finalmente para ilustrar el cambio de época del que la colección deja claro testimonio desde la óptica costumbrista. En el primero, Díez Canedo creó un risible figurón, una caricatura, a partir de un tipo y un ambiente que conocía

bien, después de haber editado él mismo varios libros de poesía. Desde el principio, el autor se vale de abundante estilo indirecto libre que representa los pensamientos y las dudas de un maduro poeta a la antigua usanza, asiduo de los certámenes y juegos florales de toda España en los que ya ha obtenido algunos premios, alguno tan ridículo como la pomposa corona de laurel con cintas que decora su despacho. Su hábitat doméstico, en particular el despacho, se refleja con detalle para desenmascarar el modo de ser y costumbres privadas del tipo, fuera de su exhibición social.

Esta variedad de poeta se desgaja del tipo general del poeta que había aparecido ya en *Los españoles pintados por sí mismos* como aportación de Zorrilla, y en la contemporaneidad de Díez Canedo se presenta como un funcionario solterón que comparte con su viuda hermana y su sobrina una vida rutinaria y ordenada, sin el menor atisbo de inspiración ni vocación poética. A través de sus recuerdos, resumidos en estilo indirecto, se nos hace testigos de las escenas de juegos florales provincianos, con su pesado mantenedor, el engalanado público y las imprescindibles reina y damas, que a veces bostezan escuchando al poeta. Como el tipo del erudito de *Andrenio*, también este improductivo personaje vive fuera de su tiempo y de los afanes regeneracionistas de los intelectuales, como lo prueba su enfado cuando los mantenedores hablan cada vez más de «los males de España». Las citas textuales de uno de los pretenciosos poemas dedicado al pie forzado del certamen, contribuyen a la ridiculización del anacrónico tipo, antigualla viviente que, aunque reside en la capital, se presta a formar parte de un mundo provinciano de fuerzas vivas locales, que sigue manteniendo la tradición de los juegos florales. Todo ello se opone a unas nuevas actitudes y estéticas, las de los jóvenes poetas modernistas, que aparecen vistos desde la perspectiva del poeta de juegos florales: «Ya deben saberlo los dos o tres poetillas modernistas que se sientan en el Suizo, con sus melenas, sus sombreros blandos y sus corbatas deshechas, porque al verle pasar, todos han coreado con risas la frase de uno de ellos».

El autor no incluye glosas ridiculizadoras, pues son las palabras directas de los personajes las que descubren la posición atrasada de los individuos. Por ejemplo, es la opinión del canónigo sobre los poetas modernistas la que cierra el artículo: «Desengáñese –dice el clérigo– ya no hay apenas poesía. Estos escritorcitos de ahora no tienen imaginación, ni sentimiento, ni fe… Lo que escriben, ni siquiera son versos…»

La dialéctica entre la vieja España y la nueva, omnipresente en el semanario, tiene su manifestación en este artículo en el contraste entre dos estéticas

muy diversas en la poesía, y todo lo que conllevan en cuanto a su exposición social y el ambiente en que se difunden.

El enfrentamiento entre generaciones literarias aparece también en una breve pero curiosa digresión en la que Sánchez Blanco, autor de «La modistilla», se declara de «la generación siguiente» a Azorín y Baroja, a los que contradice como al desgaire en su defensa de unos versos de Campoamor. Sin embargo, esta declaración de modernidad novecentista no se corresponde ni con el tipo elegido, ni con el tratamiento del mismo, ni con la defensa de Campoamor, cuyo estudio biográfico y literario había editado Sánchez Blanco solo tres años atrás, pese a estar Campoamor muy alejado ya de los gustos de los más modernos. El artículo que aporta a la serie de *Los españoles pintados por sí mismos* resulta también algo anacrónico, y de un sabor rancio muy ajeno al empeño de hombres y mujeres de la Generación del 14 en modernizar la vida de la mujer española.

«La deportista» de Antonio Hoyos y Vinent introduce un nuevo tipo, del que *a priori* sería imposible reconocer tradición alguna, por ser uno de los iconos de la modernidad en España, y más aún en su tipificación femenina. Tal vez el origen aristocrático, la vida cosmopolita de Hoyos y su propio interés por el deporte (fundó y dirigió la revista *Gran Mundo y Sport* que se mantuvo durante 1906 y 1907) le hicieron optar por este tipo contemporáneo, que evidentemente se daba solo en las altas esferas.

Al autor le interesa anotar las diferencias que adopta este tipo en Inglaterra, Italia, Francia; y en España, donde llevaría desventaja a causa de las costumbres de presunción y molicie de las damas españolas, tan contrarias a la práctica del deporte.

En su apartado tercero y último, el artículo se dedica a los espacios de prácticas del *sport* en Madrid, también copiados del extranjero: un insólito *chalet* de arquitectura suiza y aires cosmopolitas, donde las damas elegantes toman el té y las jovencitas «flacas y pálidas, vestidas con cortísimas y amplias sayas blancas, persiguen las bolas del *golf* o pegan grandes brincos jugando al *tennis*».

Lejos del entusiasmo de la inminente vanguardia ultraísta por los *sports* como icono de la modernidad, y a los que convertirían en objeto de poemas y narraciones, Hoyos muestra su escepticismo crítico: este ambiente moderno no es para él más que una pátina superpuesta al permanente casticismo español: muy cerca de ese islote de los *sports* se agazapa el ambiente castizo español, las fiestas y verbenas en la Moncloa, las lavanderas tendiendo las ropas en el río, los organillos amenizando los merenderos, y los alegres niños desharrapados zambulléndose en el agua. Las comparaciones plásticas tan

usuales en el costumbrismo decimonónico no faltan aquí, y el artículo contiene emblemas iconográficos del contraste entre la modernidad cosmopolita y el casticismo madrileño secular, invencible: «Y es Goya que triunfa, que pone irónico el fondo de sus tapices al exotismo de los elegantes».

Tal vez el espíritu de la serie a la que acabamos de aproximarnos se encuentre más cerca de la colección *Los españoles de ogaño*, de la que Rubio y Ayala destacaban «el pesimismo y un cierto humor o ironía» y «la visión crítica de la sociedad española» (Rubio Cremades y Ayala, 1985, pp. 70-71) que de la homónima del s. XIX cuyos modelos invocaban sus editores. Pero a pesar del desigual interés y calidad de los artículos, el conjunto de estos escritores dejó huella en sus textos de las tensiones de una época de cambios esenciales en la vida y la literatura españolas. Por un lado, el apego a tiempos, tradiciones y modos expresivos antiguos, que el pie forzado de la colección del siglo XIX animaba a seguir, en cuanto a la selección de los tipos y a los estilemas o la preceptiva del cuadro de costumbres propios de los artículos del siglo anterior. Por otro, la necesidad de experimentación formal sobre el molde del género. También, el deseo de reflejar una nueva época que lograse identificar y extinguir, en la vida y en la literatura, la evolución de algunos tipos antiguos que resultaban insanos para todos aquellos que compartían la idea de España que propuso incansable la revista homónima.

Bibliografía citada

Alma española, edición facsimilar, Madrid, Ediciones Turner, 1978.

España. Semanario de la vida nacional, edición facsimilar, Liechtenstein, Topos Verlag/Turner, 1982.

Los Españoles Pintados por sí mismos [1843-1844], Madrid, Gaspar y Roig Editores, 1851.

BAROJA, Pío, «Patología del golfo», en *Revista Nueva*, 1899, ed. facsimilar con estudio preliminar de José Carlos Mainer, Barcelona, Puvill Editor, 1979, Vol. I, pp. 145-154.

CANSINOS ASSENS, Rafael, «Andrés González-Blanco y sus amigos», en *La novela de un literato*, vol., 2, edición preparada por Rafael Cansinos-Asséns, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 34-43.

GIMÉNEZ VALDIVIESO, Tomás, *El atraso de España*, Madrid, Fundación Banco Exterior, col. Biblioteca Regeneracionista, 1989.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, *Matilde Rey (Novela de chulas madrileñas y de estudiantes provincianos)*, Madrid, Renacimiento, 1911.

HOYOS Y VINENT, Antonio, *Oro, seda, sangre y sol*. (Las novelas del toreo), Madrid, Renacimiento, 1914.

MACÍAS PICAVEA, Ricardo, *Los males de la patria*, Madrid, Fundación Banco Exterior, col. Biblioteca Regeneracionista, 1992.

MALLADA, Lucas, *Los males de la patria y la futura revolución española*, Madrid, Fundación Banco Exterior, col. Biblioteca Regeneracionista, 1990.

NOEL, Eugenio, *Nervios de la Raza,* Madrid, Renacimiento, 1915.

— *Señoritos chulos, fenómenos, gitanos y flamencos*, Madrid, Renacimiento, 1916.

ROMÁN ROMÁN, Isabel, «Galdós y el regeneracionismo», en AA.VV., *Actas del VI Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Ed. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000, pp. 100-114.

RUBIO CREMADES, Enrique, y M.ª Ángeles Ayala, *Antología costumbrista*, Barcelona, El Albir, 1985.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Valle Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de Luces de bohemia*, Madrid, Fundamentos, 2006.

Fecha de recepción: 11/04/2014
Fecha de aceptación: 30/09/2014

LA ILUSTRACIÓN DE MADRID (1870-1871). REVISTA DE TRANSICIÓN DEL ROMANTICISMO AL REALISMO

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ
Universidad de Zaragoza

Resumen

La Ilustración de Madrid (1870-1871) fue una revista que trató de aunar información política y cultural con una presentación gráfica cuidada, realizada por artistas españoles.

Dirigida por Gustavo Adolfo Bécquer e impulsada en su parte gráfica por Valeriano Bécquer, la revista perdió en gran parte su orientación cuando fallecieron los dos hermanos, Valeriano en septiembre y Gustavo Adolfo en diciembre de 1870. Aun así sobrevivió una año más y resulta hoy una de las publicaciones periódicas fundamentales para el estudio de la transición del romanticismo al realismo.

Palabras clave: Gustavo Adolfo Bécquer, Valeriano Bécquer, Romanticismo, Realismo, Prensa literaria, Ilustración gráfica.

Abstract

La Ilustración de Madrid (1870-1871) (Enlightenment in Madrid) was a magazine that tried to unite political and cultural information with a delicate graphics presentation from spanish artists.

It was directed by Gustavo Adolfo Bécquer and promoted by Valeriano Bécquer in its graphic side. The magazine lost a big part of situation when the two brothers, Valerieano in September and Gustavo Adolfo in December of 1870, passed away. Even so it survived a year longer and it is considered one of the most fundamental journalistic publications of the study of the transition from romanticism to realism.

Keywords: Gustavo Adolfo Bécquer, Valeriano Bécquer, Romanticism, Realism, Literary press, Graphic illustrations.

Anales, 26, 2014, pp. 451-471
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.19

La Ilustración de Madrid ha sido recordada especialmente porque fue promovida y dirigida por Gustavo Adolfo Bécquer desde su inicio el 12 de enero de 1870 hasta la muerte del poeta el 22 de diciembre de 1870 (Sáinz Medrano, 1970. Pageard, 1990. Álvarez Rubio, s. d. Rubio Jiménez, 2009). Hasta se han reeditado en edición facsimilar las páginas atribuidas al poeta y las imágenes surgidas de los dibujos de su hermano Valeriano para ilustrarlas, aunque sin precisión en las identificaciones (Cabra Loredo ed., 1983).

La temprana desaparición de Gustavo Adolfo, director literario y alma del proyecto, cuando se cumplía el primer año de andadura de la revista, dio lugar a escritos de despedida y a la inclusión de algunos poemas suyos. Valeriano, que había sido pieza fundamental en la orientación gráfica de la revista y que había fallecido apenas unos meses antes que su hermano, también fue homenajeado en sus páginas. Y la revista adquirió ahora un último lote de dibujos de sus carteras, que se fueron publicando grabados en 1871. Con el dinero obtenido se ayudó a sufragar los gastos de la primera edición de las *Obras* (Madrid, Fortanet, 1871, 2 tomos) del poeta, que se realizó gracias a una suscripción pública promovida por sus amigos. Las circunstancias de la compra de estos dibujos y todo el proceso de edición de las *Obras* lo describí en 2009, recuperando el folleto de la *Suscripción Bécquer* donde la comisión gestora rindió cuentas de la tarea llevada a cabo (Rubio Jiménez, 2009).

La muerte de Valeriano en septiembre de 1870 dio lugar a la inclusión en el número 19, correspondiente al 12 de octubre, de una emotiva necrología de Ramón Rodríguez Correa –«Don Valeriano Domínguez Bécquer»–, su retrato dibujado por Alfredo Perea y grabado por Paris –«Don Valeriano Bécquer»– y otro grabado sobre un dibujo de Martín Rico –«Recuerdo a Bécquer, de Martín Rico»–, que evocaba al artista con una composición que mezclaba paisaje y una cruz de piedra antigua, recordando su pintura viajera y en cierto modo la Cruz negra del Monasterio de Veruela. Rodríguez Correa, que contó para realizar su semblanza con unas cuartillas escritas por Gustavo Adolfo sobre su hermano (Balbín Lucas, 1954), se refirió a cómo «desde niños la desgracia fue la nodriza de ambos hermanos», al haber quedado huérfanos, pero «también fueron sus fieles compañeros la resignación, el arte y el genio.»[1] Tras repasar su trayectoria, destacando que «dibujar y pintar eran en él una pasión», aludió a cómo se encontraba en esos momentos Gustavo Adolfo: «El poeta vive,

1. Los textos de la revista se citan en adelante actualizando su ortografía y signos de puntuación. Remito a los 48 números de la revista indicando el número correspondiente entre paréntesis en el cuerpo del texto. No se analizan aquí los *Almanaques* que publicaron para 1871 y 1872, que en gran parte recopilan materiales publicados en la revista a lo largo de los respectivos años anteriores.

y llora a su perdido hermano. Tenemos la confianza de que su nombre, si logra algún día verse desligado de las misteriosas necesidades del momento, figurará con gloria en nuestro Parnaso.»

Lo que no podía imaginar Rodríguez Correa es que, apenas unos meses después, también Gustavo Adolfo fallecería prematuramente. Fue ahora Narciso Campillo el encargado de escribir la necrología del poeta conmovido de tener que «bosquejar el cuadro de una vida, cuyos hilos rotos flotan al acaso, de una vida que fue solo una mañana tempestuosa, aunque anunciaba ser un medio día espléndido y una serena y luminosa tarde». Su trayectoria había estado marcada por la desgracia con muchos «días sin pan, noches sin asilo y sin sueño, padecimientos físicos y congojas morales, en la eterna lucha del genio desamparado por salvar las frías barreras que de todos lados cercan y encadenan su vuelo.» (Campillo) En su necrología, Campillo embutió dos rimas: «Los invisibles átomos del aire» (rima X) y «Me ha herido recatándose en las sombras» (rima XLVI).

Isidoro Fernández Flórez dedicó buena parte de su sección de «Ecos» también a glosar su personalidad, pero centrando su atención en la poesía: «Los que han conocido a Gustavo Bécquer no podrán olvidar al amigo, pero los que han leído las poesías no pueden olvidar al poeta.» Y, para quienes no las conocieran, copió «Asomaba a sus labios una lágrima» –futura rima XXX– y «Antes que tú me moriré, escondido» –rima XXXVII. Así se harían una idea los lectores «de su alma y de su genio». Un dibujo de Casado del Alisal, grabado por Rico y que representaba al poeta en su lecho de muerte, completa el sentido homenaje de la revista a su director. Antes se había publicado con el título «De un libro inédito» la rima IV: «No digáis que agotado su tesoro» (núm. 5, 12-III-1870).

Los dos artistas por lo tanto desaparecían prematuramente y rodeados de un halo de desdicha y de haberse malogrado por su temprana muerte. Su nutrida colaboración dispersa por las páginas de la revista resulta todavía hoy un argumento irrefutable de la importancia de ambos juntos: en el número 2: «Lápida monumental dedicada a la memoria de Miguel de Cervantes Saavedra» y «La picota de Ocaña». Número 3: «Labradoras del Valle de Amblés. Tipos de Ávila», «Una calle de Toledo», «Casa de los señores de Castril en Granada» (este con comentario de M. de Góngora). Número 4: «Enterramiento de Garcilaso de la Vega y de su padre en Toledo», «Pozo árabe de Toledo», «Aldeanos de Fuente Toba. Tipos de Soria», «Leñador de los pinares y pastor de Villaciervos. Tipos de Soria». Número 5: «Aldeanos del Valle de Loyola. Tipos vascongados». Número 12: «Octava del Corpus en Sevilla.–Los

seises de la iglesia catedral». Número 12: «Las segadoras. Estudio de costumbres aragonesas.»

Naturalmente Gustavo Adolfo comentaba grabados basados también en otros dibujantes: de Casado del Alisal en el número 7, «La Semana santa. Una cofradía de penitentes en Palencia»; en el 12: «Las dos olas». De Vallejo: «Madrid Moderno. Techo pintado por el señor Vallejo con ornamentación de los Sres. Ferry y Busato en el nuevo Café de Fornos», etc.

También las imágenes de Valeriano a veces acompañaban a textos de otros colaboradores: «La Romería de San Isidro», poema de Emilio Álvarez, va ilustrado con dos espléndidos frisos de ciudadanos madrileños participantes en la fiesta: «La romería de san Isidro. Cómo van» y «La romería de san Isidro. Cómo vuelven» (núm. 9, 12-V-1870). Número 13: «Minarete de la gran mezquita de la Kutobía en la ciudad de Marruecos» –realizado a partir de una fotografía–, es complemento a «Marruecos» de Antonio de San Martín, que iniciaba una serie de artículos sobre aquel país. Continúa con nuevas entregas ilustradas por Valeriano en los números 14 a 16 sobre «Marruecos» describiendo las ciudades de Tánger y algunas costumbres, lo que da lugar a varios grabados de sobre dibujos del sevillano: «El aguador ambulante.– Tipo Marroquí», «Un arrabal de la ciudad de Marruecos», «Marruecos.– Hebrea en traje de fiesta». «Marruecos.– Mora en traje de fiesta.» Su fallecimiento cortó la colaboración.

Como Valeriano era dibujante oficial de la revista se ocupó también realizando dibujos preparatorios para grabados a partir de fotografías sobre el conflicto independentista cubano reavivado en aquellos años: «Voluntarios de La Habana» (núm. 10). Y sobre todo, cuando estalló la guerra franco-prusiana, la revista trató de cubrir la información sobre el conflicto con detallados textos de Isidoro Fernández Flórez –desplazado al escenario de los acontecimientos– y con un gran despliegue gráfico para el que trabajaron sus grandes dibujantes: Perea, Pradilla, Manchón o Valeriano Bécquer. Del empeño que ponían en informar adecuadamente da cuenta su «Advertencia», incluida el 12 de agosto de 1870. Solamente un acontecimiento excepcional como aquel les hacía separar la vista de dar cuenta de la vida nacional como era su propósito habitual. Eran verdaderos reportajes gráficos que ayudaban a dar vida a los textos que analizaban la contienda y su valor informativo resulta nítido en sus largos títulos. De Valeriano Bécquer encuentro: «El rey Guillermo estableciendo el campamento de Kaiserslautern al avanzar el cuerpo del ejército de reserva prusiano». Y «Guerra ente Francia y Prusia. Batalla de Forbach. Los prusianos toman por asalto la meseta de Spickeren y obligan al general Frossard a la retirada.» (núm. 12, 12-VIII-1870). En el número 16:

«La artillería francesa protege el paso del Mosela verificado por su vanguardia en Longueville.»

Desgraciadamente su trabajo se cortó repentinamente con su muerte a finales de septiembre y solamente pasados los meses reaparecerá su firma en grabados basados en dibujos adquiridos por la revista para ayudar a financiar la edición póstuma de las *Obras* de su hermano. Incluso la firma de Gustavo Adolfo desaparece prácticamente en los números de noviembre y diciembre de 1870 (una relación detallada en Rubio Jiménez, 2009). Estaba Gustavo Adolfo ya muy enfermo después de la grave bronquitis que padeció tras realizar el trayecto desde la Puerta del Sol hasta su domicilio en la calle Claudio Coello en la terraza descubierta de uno de los nuevos tranvías tirados por caballos, de los que por cierto acababa de proporcionar información revista: «Madrid moderno. Modelo de los coches del tranvía que ha de cruzar la población» (núm. 21, 12-XI-1870). Fueron los días más fríos vividos en Madrid en mucho tiempo (Lara, 1999). La línea completa del tranvía no se inauguraría hasta mediados de 1871, lo que dio lugar a otro espléndido grabado en *La Ilustración de Madrid* (núm. 35, 15-VI-1871). Era un elemento más que ponía la ciudad a la altura de las más avanzadas ciudades del Mundo en el transporte público.

El 27 de diciembre de 1870, abrió su último número del año *La Ilustración de Madrid* con una triste noticia:

> Una nueva desgracia acaba de experimentar LA ILUSTRACIÓN DE MADRID. El Sr. D. Gustavo Adolfo Bécquer, su director literario, ha fallecido.
>
> Tres meses hace que su hermano el inspirado dibujante, cuyas obras han admirados nuestros suscriptores, había muerto dejándole el alma traspasada de dolor. Una enfermedad de carácter crónico, pero cuyo imprevisto y extraordinario desarrollo ha sido debido a la soledad en que se encontró su alma, y a ese oculto fuego de la tristeza que consume rápidamente el cuerpo más joven y robusto, ha dado fin a sus días.
>
> El profundo sentimiento que nos abruma es ajeno, hoy, como lo fue antes, en la época del ilustre pintor, a la consideración del gran vacío que dejan en estas columnas, uno y otro, lo mismo Bécquer artista, que Bécquer el poeta, genios no bastante conocidos y mal, muy mal recompensados por la suerte, eran dos ilustraciones patrias.
>
> Era el anhelo de ambos que esta publicación se distinguiese de todas las demás de su índole, por su carácter exclusivamente español. LA ILUSTRACIÓN DE MADRID se encuentra sin dos de los más poderosos elementos con que contaba para realizar ese propósito; pero trazándose como invariable línea de conducta aquel levantado deseo, seguirá siempre consagrada al arte y a la literatura patrias.
>
> ¡Es el mejor y más digno tributo que podemos rendir a su memoria!

> En el próximo número publicaremos la biografía y retrato de D. Gustavo Adolfo Bécquer.

En el último apartado de su sección de «Ecos», Fernández Flórez daba cuenta ya de que se había abierto una suscripción para publicar las obras artísticas y literarias de los dos hermanos formando un álbum. Después el proyecto varió y solamente se publicaron en julio de 1871 las *Obras* del poeta ya que resultaba muy costoso editar grabados los dibujos de Valeriano (detalles en Rubio Jiménez, 2009).

La importancia y el interés de *La Ilustración de Madrid* y de sus dos *Almanaques*, sin embargo, van mucho más lejos de ofrecer abundantes textos y grabados becquerianos y precisamente porque en el planteamiento de la revista se daban pasos firmes hacia una considerable mejora artística de aquellas publicaciones ilustradas pintorescas y se hacía con una conciencia nítida de prestar un servicio a la educación del país. Rosario Álvarez Rubio ha sido quien ha realizado una mejor descripción de la revista atendiendo a estos intereses educadores, desglosando sus secciones para mostrar cómo la historia en un sentido amplio pero también otras disciplinas se hallan muy presentes en la revista, que buscaba así ser útil en la formación de los lectores. El propio subtítulo no deja lugar a dudas: «Revista de política, ciencias, artes y literatura». De los cuatro términos acaso el menos atendido fue el primero si por política se entiende atención a la actualidad política y a la opinión partidista. Hubo en este campo una voluntad de equilibrio e independencia empresarial, siguiendo los sucesos del día, pero sin estar sometida su línea editorial a ningún partido político concreto, si bien manteniendo la orientación liberal de sus mentores. Pasados bastantes meses de su andadura, el 15 de junio de 1871, sintieron la necesidad de incluir una «Advertencia» recordando que la revista la había fundado «una sociedad de aficionados al arte, que profesan las más encontradas opiniones políticas» y que «vio la luz pública haciendo la explícita declaración del firmísimo propósito que tenía de observar la más estricta neutralidad en la lucha de partidos, limitando sus aspiraciones en este punto a ofrecer en su columnas un palenque de ilustración y de ciencia.» Se equivocarían, insistían ahora, quienes quisieran desposeer a *La Ilustración* de ese carácter neutral.

Se hacía en cada número un balance de la quincena pasada y se abordaban los asuntos más sobresalientes, pero con voluntad sobre todo informativa. Ofrecieron, eso sí, semblanzas de políticos, acompañadas de sus retratos grabados. Tiene su lógica si se tiene en cuenta la intensa actividad política de aquellos años llenos de tanteos buscando crear y asentar un régimen político nuevo, incluido el pertinente proceso constituyente: Eugenio Montero Ríos

(núm. 2), Francisco Serrano (núm. 2), Echegaray (núm. 4), Nicolás María Rivero (núm. 6), Ignacio Rojo Arias (núm. 12), Segismundo Moret Prendergast (núm. 13), Emilio Castelar (núm. 21), Francisco de Paula Montemar (núm. 22), Manuel Ruiz Zorrilla como presidente de las Cortes Constituyentes españolas (núms. 22 y 47), Luis María Pastor (núm. 23), Pascual Madoz (núm. 24), Antonio Ros de Olano (núm. 27), Cristino Martos (núm. 28), Práxedes Mateo Sagasta (núm. 33), Salustiano Olózaga (núm. 34), Antonio Cánovas del Castillo (núm. 35), Cándido Nocedal (núm. 37), Estanislao Figueras (núm. 37), Eduardo Gasset y Artime (núm. 38), Luis González Brabo (núm. 41), el Duque de la Victoria (núm. 42), Antonio de los Ríos y Rosas (núm. 43), Francisco Romero Robledo (núm. 46), etc. Actos como la apertura de las Cortes y la dinámica de la vida política parlamentaria marcaban la oportunidad de la publicación de estas semblanzas junto con avatares personales de los retratados como sus nombramientos o necrologías. ¿Cómo eludir por ejemplo informar literaria y gráfica la jura de la constitución por parte de Amadeo I? Le dedicaron cumplida información en el número 25.

Las funciones dentro de la revista estaban bien diferenciadas desde el comienzo: Eduardo Gasset y Artime era el Director General, Gustavo Adolfo Bécquer, el Director Literario, secundado por Isidoro Fernández Flórez como Redactor principal. El Director Artístico era José Vallejo Galeazo, secundado por Valeriano Bécquer como Dibujante y Bernardo Rico como Grabador. Un equipo directivo consistente y con altura de miras literarias y artísticas más allá de la necesaria viabilidad empresarial y con una intención de afirmación nacional indudable.

Al estar ligada al periódico *El Imparcial*, creado e impulsado por Eduardo Gasset y Artime, la revista contaba con el apoyo de su importante imprenta, que se mostró en sus páginas con un gran grabado de sus talleres en el número 10 (27-V-1870), resaltando en el comentario la modernidad y alta capacidad de su maquinaria, que permitía poner al alcance de sus lectores, en apenas doce horas, 348.000 ejemplares del periódico, que era su edición estimada en aquel momento.

No iba a tardar en surgir un primer objeto de litigio con la competencia porque mientras los impulsores de *La Ilustración Española y Americana*, que habían absorbido *El Museo Universal*, optaron por un planteamiento puramente capitalista de la empresa, comprando indiscriminadamente grabados en el extranjero, los promotores de *La Ilustración de Madrid* se impusieron restricciones y afirmaron su voluntad de contribuir a difundir el dibujo y el grabado realizados por *artistas españoles*, anunciando desde su comienzo explícitamente: «dibujos y grabados exclusivamente españoles».

Ante la diferencia de trato que entendían daban los poderes públicos a quienes luchaban por favorecer y difundir el *arte español* y quienes no tenían más horizonte que el beneficio empresarial y por tanto importaban grabados sin tasa, el equipo de *La Ilustración de Madrid* no encontró mejor salida que renunciar a la subvención estatal que recibían por coherencia tal como dejaron constancia en el número 10 (27-V-1870) del conflicto surgido por las quejas de *La Ilustración Española y Americana* a que organismos públicos se suscribieran a *La Ilustración de Madrid* como forma de apoyo. Y el 27 de octubre de 1870, comunicando su renuncia a la ayuda estatal con un duro editorial donde se describe el pulso mantenido durante aquellos meses y las incongruencias de los responsables políticos, que no entendieron el alcance artístico de la empresa.

En todo el recorrido de la revista siguieron haciendo gala de este criterio de favorecer la creación artística *nacional* y todavía el 30 de julio de 1871, Isidoro Fernández Flórez, cuando trazó la encomiástica semblanza de su Director General, Eduardo Gasset y Artime, la concluía con estas palabras:

> Él y sus compañeros, artistas y hombres de letras, quisieron únicamente dotar a España de una ILUSTRACIÓN exclusivamente *nacional*, donde el arte patrio pudiera manifestarse en su verdadero estado de perfección y progreso, sin acudir, como hasta ahora ha sido y es costumbre, a importar del extranjero las ilustraciones que han de servir para reproducir en estampa los acontecimientos políticos y sociales de nuestro propio país. Los que conocen la diferencia de precio que existe entre los grabados mandados hacer expresamente y los que se compran al peso, saben los grandes sacrificios pecuniarios que supone una publicación nacional de esta índole. El Director de *El Imparcial* y sus compañeros de LA ILUSTRACIÓN DE MADRID no se han detenido en su propósito por ningún obstáculo, y la iniciativa que Gasset ha tenido en este asunto será siempre un título de honor que le envidiarán los amantes de las letras y las artes patrias. (Fernández Flórez, 1871: 223)

Este mismo carácter vindicativo de la *nación* se hace patente en el espacio concedido a hacer visible el pasado glorioso de España que transversalmente ocupa espacio abundante en la revista y por ello, la inclusión de artículos de historia es habitual desde el primer número –«Memorias de don Gil Álvarez de Albornoz, cardenal y arzobispo de Toledo», por Antonio Cánovas; «La librería del cabildo de Toledo», por José M. Octavio de Toledo– y grabados destinados a hacer visible el patrimonio artístico de la nación y sus costumbres. En este aspecto, desde el impulso inicial de la revista resultó fundamental la labor de los hermanos Bécquer, Valeriano como dibujante y Gustavo Adolfo como comentarista: «Sepulcros de los Condes de Melito en Toledo», «Mayólica del siglo XVI del Museo Nacional de Escultura de Madrid», «El pordiosero.

Tipo toledano». De Gustavo Adolfo Bécquer aún se añadía, además, «Antigüedades prehistóricas de España», que había sido escrito como prólogo a las *Cartas prehistóricas* de D. Manuel de Góngora, que se publicaron a partir del segundo número. Seguían las colaboraciones literarias donde también se adivina el peso modélico del pasado áureo español: «Un drama oculto de Lope», de Antonio Hurtado, cuadro de costumbres de los siglos XVI y XVII; «El capital y el trabajo, égloga contemporánea» de Luis de Eguilaz, novela cuyas entregas continúan en los números siguientes; una serie de 5 sonetos –«Desde la soledad»– de Antonio Ros de Olano; «Un recuerdo», de Carlos Rubio; el comienzo de la sección de «Teatros», firmada por Antonio Sánchez Pérez y hasta una crónica sobre «Troppmann», enviada desde París por Eusebio Blasco. Todo ello enriquecido con grabados de esmerada producción propia.

Los propósitos educativos de la revista, extendidos a todos los sectores sociales, son patentes también desde los primeros números: en el número 2, Francisco María Tubino reseña el notable ciclo de conferencias sobre la educación de la mujer dadas en la Universidad de Madrid. El 30 de marzo de 1871, en su número 30, incluían un discurso entero de Pi y Margall, apelando a la educación estética de las mujeres. Daban cuenta también sobre ciclos de conferencias populares (núm. 32) o fue habitual informar sobre todo tipo de actos culturales. El lugar social de la cultura y sus instituciones en general tendrá un lugar continuado en la revista, reseñando las actividades de las diferentes Academias. Se ocupaba de este menester el experimentado historiador medievalista Florencio Janer en la sección «Revista de los trabajos de las Academias y sociedades científicas, económicas y literarias».

La organización en secciones de la revista responde a esta voluntad pedagógica. Unas más concienzudas como la citada o la sostenida por José Amador de los Ríos, «Revista monumental y arqueológica» (núms. 10, 12, etc.), en otras ocasiones más vueltas hacia el presente para dar noticia de la vida social madrileña. La revista se abría cada quincena con la sección de actualidad, titulada «Ecos», con una crónica de sucesos notables firmada por Isidoro Fernández Flórez, salvo cuando no estaba presente en Madrid por haberse desplazado para cubrir con sus crónicas la guerra franco-prusiana; fueron los números 14 a 19, que firmó «J. Efebé». En el número 33, 15 de mayo de 1871, firmó los «Ecos» Roberto Robert, pero solo momentáneamente. Fernández Flórez como redactor principal de la revista mantuvo viva la sección durante los dos años que duró la publicación con su estilo ágil y con buena información del acontecer nacional y aun internacional.

Otras secciones daban cuenta también de la vida social; iban desde la crónica del gran mundo que ocupa el centro de los «Salones», de Ramos Chico

de Guzmán (desde el núm. 2) a la sección de «Modas», que realizaba la poetisa Pilar Sinués de Marco, enriquecidas en ocasiones con grabados de eventos sociales o de figurines de moda.

Fieles a su programa divulgativo, la ciencia no faltó y José Jenaro Monti mantuvo viva la sección «Revista científica», que se completaba con la inclusión esporádica de artículos sobre asuntos científicos generales. Lo mismo se daba noticia razonada de un eclipse de sol como el ocurrido el 22 de diciembre de 1870 (núm. 24) –Rafael Montesinos vio en el suceso un signo extraordinario que acompañó la desaparición de Bécquer– como artículos sobre «Las manchas del sol» (núm. 5), de historia natural o acerca de otros países y su geografía y condiciones naturales. A veces con cierto toque exótico como en la información proporcionada sobre «Marruecos» en 1870, en la larga serie de siete artículos de Antonio de San Martín, que en parte ilustró Valeriano Bécquer. O China: «La embajada china en Madrid» con los embajadores chinos Chich-Kang y Sun-Chia-Ku enviados a España y retratados por Pradilla (núm. 15). La guerra franco-prusiana dio lugar, además, a colaboraciones con descripciones técnicas del armamento usado firmadas por Eduardo de Mariátegui.

Las distintas artes y la literatura ocuparon mucho más espacio en el conjunto de la publicación, combinando la existencia de secciones específicas con las colaboraciones que tuvieron también firmas especializadas. La historia de la *nación* ofrecía en sus distintas manifestaciones modelos a tener en cuenta y de aquí el goteo de artículos de carácter histórico: núm. 3, «El rey don Jaime y el obispo de Gerona», por Víctor Balaguer; E. Arjona y Laínez, «Felipe II y la liga católica de Francia» (núm. 13); José María Nogués, «Apuntes para la historia del príncipe Carlos» (núm. 21). Otras veces, se acudía a asuntos de índole local como Román Goicoerrotea con «Breves apuntes y noticias sueltas para escribir la historia de la ciudad de Tarazona» (núms. 23 y 24). Florencio Janer y José Amador de los Ríos complementaban sus secciones con colaboraciones sueltas obre asuntos de su especialidad: así el primero publicó una serie sobre «Trajes españoles en el siglo XV (núms. 16 y 17) o José Amador de los Ríos, «Ramón Lull (Raymundo Lulio), considerado como alquimista» (núm. 9), que tendría una tardía contestación en una carta editada en el número 44, discutiendo sus argumentaciones.

La creación artística al amparo de la tradición de la nación daba lugar a obras donde se entrecruzan diferentes tiempos: es muy nítida esta situación en la publicación de reproducciones de estatuas de escultores contemporáneos de grandes personajes del pasado para hacerlos visibles en monumentos públicos: «Lápida monumental» dedicada a Cervantes (núm. 2), cuyo

grabado sobre dibujo de Valeriano Bécquer se reproduce acompañado por un comentario de Gustavo Adolfo (Rubio Jiménez, 2007); la estatua de «Santa Teresa de Jesús, ejecutada en mármol por don Elías Martín» (núm. 6), que da pie a comentarios sobre la significación histórica de la santa de Ávila; «Fray Luis de León» (núm. 10), esculpido por el señor Sevilla para coronar el monumento que le había dedicado la ciudad de Salamanca; el 15 de abril de 1871 incluyeron la «Estatua de Murillo, ejecutada por el señor Medina», para colocarla en el Paseo del Prado con lo que se le otorgaba públicamente toda su significación dentro de la escuela de *pintura española*; «El Cardenal Cisneros» era destacado en el número 36, combinando la descripción literaria y plástica de su suntuoso sepulcro y la reproducción de su efigie grabada, abriendo esta última la revista. Un permanente homenaje a Cervantes atraviesa toda *La Ilustración de Madrid* y se hace patente en artículos como el de «Patria de Cervantes. Pila en que fue bautizado en Alcalá de Henares», de Benigno García Archuelo (núm. 38, 30-VII-1871) o en las crónicas sobre cuestiones cervantinas de Francisco María Tubino: «Cervantina» (núm. 21), «El barrio de las musas» (núm. 26), «Aliaga, presunto autor de "Don Quijote el malo"» (núm. 31) y «Aliaga no es autor del falso Don Quijote» (núm. 39). También, Vicente Barrantes, «Proyecto ignorado de monumento a Cervantes (núm. 41); se hicieron eco también de los proyectos de crear un panteón de celebridades, que era otra forma de dar presencia pública a los genios de la nación y de rendirles tributo, un asunto que preocupó mucho en aquellos años de construcción de la nación liberal (Hernando Carrasco, 1987).

El peso y el valor modélico del pasado se muestran en la revista en otras manifestaciones como la ideación de cuadros de costumbres de los siglos XVI y XVII propuesta por Antonio Hurtado con el título de *Galas de Madrid* desde el número 2. Tuvo mucha mayor amplitud la serie de Julio Monreal, *Costumbres del siglo XVII* con estas entregas: «El día del Corpus y sus autos sacramentales» (núm. 12); «El corral de las comedias» (núms. 13, 14, 15), «Una pica en Flandes» (núms. 19, 20), «Una academia» (núms. 22, 23), «A estudiar a Salamanca» (núms. 25, 26, 27), «Un auto de fe» (núms. 33, 34), «Una belleza de entonces» (núm. 43) y «Una fiesta de toros» (núms. 47, 48).

Si un género tuvo desde el romanticismo gran importancia modélica para las costumbres de los españoles este fue el teatro, que en *La Ilustración de Madrid* comparece de diversas maneras. En primer lugar, en la sección de «Teatros», firmada por Antonio Sánchez Pérez, a quien sucedería en 1871 Peregrín García Cadena. Daban cuenta de los estrenos notables y entre estos ocupan siempre lugar relevante los de dramas áureos, que continuaban teniendo un valor modélico para las costumbres contemporáneas. La vida teatral seguía

ocupando el centro de las diversiones públicas urbanas con lo que la sección de «Teatros» tenía especial relevancia. Reforzaron esta importancia del teatro clásico la inclusión de algunos trabajos eruditos que hacían más visible aquella tradición: Manuel Cañete realizó un cuidadoso acercamiento al «Teatro español del siglo XVI. El registro de representantes del valenciano Juan de Timoneda» (núms. 42, 43). Y Vicente Barrantes en «La serrana de la Vera» (núms. 26 al 32) ahondó en la tradición de este tema para pasar después a analizar y a reproducir los textos dramáticos de Lope de Vega y de Vélez de Guevara.

Otras veces, las incursiones en la literatura áurea eran más generales, como Manuel Juan Diana en «El Conde de Villamediana. Apuntes sobre su obra y escritos» (núms. 8, 9), curioseando en la leyenda personal del poeta. Una «Cédula de indulto del siglo XV» (núm. 7), fue glosada por el doctor Thebussem. O un simple episodio novelesco fue relatado por Gaspar Núñez de Arce en «Unos náufragos del siglo XVI» (núm. 11).

Ligada en buena parte a la vida teatral hay que considerar la sección de la «Revista musical», que firmó Emilio Arrieta y donde daba cuenta tanto de la actividad musical en los teatros como en otros ámbitos. Le sucedió en 1871 en esta ocupación otro documentado crítico musical, Antonio Peña y Goñi. Podía ampliarse para dar información sobre algún músico relevante en aquel momento como Ofenbach o Hilarión Eslava, cuya semblanza escribió J. M. Esperanza y Sola (núms. 26, 27). O se abría a discusiones sobre estética musical en la serie de «Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España, dirigidas a Mr. Karl Pitters», por Antonio Peña y Goñi (núms. 35, 36, 37, 39).

Lo importante quizás sea señalar cómo esta literatura y todo este pasado artístico y literario español se cuelan por todos los intersticios de la revista formando una amalgama que une sus piezas y que hasta cuando se trate de teorizar sobre el nuevo teatro, se interpone como un filtro entre el pasado y la realidad presente. Se puede ejemplificar en propuestas como «Arte de hacer comedias» (núm. 8), de Fernando Martínez Pedrosa, que remeda los tratados clásicos sobre la comedia desde su título y aunque ofrece una reflexión sobre como debe ser la comedia de costumbres contemporáneas, la sombra de la comedia áurea y sus convenciones morales sobrevuelan la reflexión del solo aparentemente moderno tratadista.

Para estudio de la presencia del teatro en la revista tienen cierto interés, además, la inclusión de grabados con escenografías de dramas representados entonces; por un lado son una prueba evidente de que la empresa que estaba detrás de *La Ilustración de Madrid* permitía un esfuerzo en este sentido impensable en años anteriores cuando la información grafica sobre la vida teatral

había sido muy escasa y poco fidedigna (se reutilizaban tacos grabados sin pudor alguno): la brillantez de los espectáculos era correspondida por la de su reseña gráfica en obras como *Mignon*, representada en el teatro del Circo (núm. 11) y que fue comentada por Bécquer. O las decoraciones del primer acto de *Pizarro o la conquista del Perú* (núm. 29) y la del primer acto de *Los amores del diablo* (núm. 32). A poco que se ahonda, aun un ejercicio aparentemente inocuo como el comentario de una decoración, se convierte en un ejercicio que trasciende a este carácter informativo primario. Baste un ejemplo: en el número 30 se reprodujeron a toda página las decoraciones de los actos segundo y tercero de la ópera *Marina*, seguidas de los retratos grabados de sus primeros intérpretes. Se trataba no solo de exaltar esta ópera sino que finalmente la *ópera española* podía presentar un fruto granado después de años de tanteos a la búsqueda de una *ópera nacional* digna de tal nombre.

Y al rebufo de estos planteamientos hay que considerar la creación de un canon de lo nuevo, siempre contrapesado por lo ya institucionalizado. Es llamativa en este sentido la constante atención que se presta a la vida de las Academias, un aspecto este que suele olvidarse cuando se analiza la cultura de la época que tenía gran relevancia desde que desde mediados de siglo en las academias se potenció una mayor presencia social de las mismas dentro de una operación de política cultural de hacer más visible la monarquía –como su inspiradora y benefactora de la cultura– y como recordatorio de que habían sido los monarcas Borbones sus impulsores desde su instauración en el siglo XVIII. Pero ahora se estaba en un tiempo nuevo: expulsada la reina Isabel II del país y en un periodo constituyente donde se barajaban distintos nombres para ocupar el trono y en algunos sectores abogando incluso por la instauración de la república. Sin embargo, el peso institucional adquirido por la cultura ya no era fácilmente prescindible y más teniendo en cuenta que el estado liberal veía en la creación artística una de sus bases de legitimación. Eran tiempos de cambios, pero en lo posible controlados. Existía conciencia de que se vivía un proceso de modernización, pero con la nostalgia de las inevitables pérdidas que suponía y se hacían patentes en la transformación del aspecto de la ciudad, surgiendo un «Madrid moderno» –así se titularán diferentes comentarios, casi una verdadera sección– en detrimento de otro más castizo que iba desapareciendo. La nostalgia del viejo Madrid se hace ya patente en «Madrid ha muerto» de José Fernández Bremón en el primer número de la revista. La literatura costumbrista en *La Ilustración de Madrid* está continuamente marcada por este contraste entre las costumbres del pasado y la ciudad moderna que pugna por desarrollarse. La presencia del pasado se manifiesta en las fiestas que acompañan el transcurrir del año que dan lugar a artículos

sobre «La bendición de las palmas» (núm. 7), «La semana santa» (núm. 8), «La cruz de mayo» (núm. 9) con interesante despliegue de imágenes y un cuidado comentario de Bécquer; «La romería de san Isidro» (núm. 9), la «Romería de San Antonio de la Florida» (núm. 35)… En ocasiones escenas costumbristas madrileñas, ligadas a la estación del año: «Escenas de Madrid. La horchatería» (núm. 13), con dibujo de Perea y texto de Bécquer. Algunas tradiciones vinculadas a la historia de la ciudad también tuvieron cabida: de Joaquín Tomeo y Benedicto, «Tradiciones madrileñas. El cubo de la Almudena» (núm. 16) y «Tradiciones madrileñas. El caballero de Gracia» (núm. 19).

El viejo costumbrismo romántico aún alienta en escritos como «Costumbres populares. El apartado de los toros y la prueba de los caballos en la plaza de Madrid» (núm. 21) o en la descripción de un tipo característico de la fiesta por José Luis Alvareda [¿Albareda?], «El torero» (núm. 5), ilustrado por Casado del Alisal.

Pero había cambiado el horizonte y resulta mucho más atractiva la imagen de Madrid como *ciudad moderna* que desprenden muchas páginas de la revista donde se da cuenta de la transformación urbana constante que estaba viviendo la capital española. Más arriba me he referido al trazado de una línea de tranvías o era habitual informar sobre la construcción de *modernos* palacios y casas señoriales: «Palacio del duque de Uceda» (núm. 9): «Madrid moderno. Palacio del marqués de Portugalete» (núm. 10). «Techo de un salón del palacio del duque de Bailén y patio del mismo palacio» (núm. 37). Quizás, no obstante, en este aspecto las mejores páginas son las dedicadas a los nuevos espacios de la sociabilidad: «El casino y el café de La Iberia» (núm. 3), descritos por C. Navarro y Rodrigo. «Madrid moderno. Techo pintado por el Sr. Vallejo con ornamentación de los señores Ferri y Busato en el nuevo café de Fornos» (núm. 12), con un agudo comentario de Gustavo Adolfo Bécquer. «El Ateneo por dentro (Copia del natural)» (núm. 29), por Ahriman y por Roberto Robert en «El Ateneo por dentro» (núm. 34). La diversificación de la ciudad se mostraba también en sus locales y no falta información gráfica y literaria sobre una reunión de obreros en «Reunión en el café Internacional» (núm. 33). Esto por no insistir en la mucha información que proporcionan las secciones de «Ecos» y «Modas» y porque nos acercan más a la realidad de la vida de los artistas y de los ciudadanos menos afortunados. La inestabilidad en los empleos públicos seguía dejando muestras de literatura costumbrista en el tratamiento de «Los cesantes» (núm. 31) en el artículo de E. Zamora Caballero. Y las miserables condiciones de vida de los literatos quedan patentes en la reimpresión de un viejo trabajo de Pedro Antonio de Alarcón, «La

nochebuena del poeta» que seguía vigente (núm. 48) y daba lugar a constantes variaciones cuando se acercaban las fechas navideñas.

Para atender la curiosidad de los lectores, la revista seguía incluyendo modalidades literarias establecidas durante los decenios anteriores como la literatura de viajes de la que se ofrecen dos contribuciones del prolífico Emilio Castelar, «Recuerdos de una Semana santa en Roma» (núm. 3) y «Memorias del destierro. Capítulo primero de un libro inédito» (núm. 35). Algunas ciudades no españolas más iban a tener cierta presencia en la revista: Carlos Rubio, «Un recuerdo» (núm. 1), enriquecido con la narración de una tradición lisboeta. Pero esta literatura se orientaba ya en gran parte hacia la descripción del turismo veraniego: «Excursiones veraniegas», por Antonio Sánchez Pérez (núm. 38). O fiestas de ciudades españolas que adquirían una especial relevancia como las «Fiestas del Pilar en Zaragoza. El Rosario» (núm. 44) y «La feria de Gerona» (núm. 46).

Abundan la literatura y las imágenes destinadas a hacer visible el patrimonio artístico del país, aspecto este en el que jugaron un papel decisivo las directrices de Gustavo Adolfo y las publicaciones realizadas con su hermano a las que ya he aludido. Se puede completar con otras referencias: Joaquín Tomeo y Benedicto, «San Juan de la Peña (Recuerdos)» (núm. 9); Ricardo Villanueva, «El castillo y tierra de Coca, antigua Cauca (Segovia)» (núm. 27); Vicente Barrantes, «Monasterio de Yuste» (núm. 35); «El pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago y el museo de South Kensington de Londres» (núm. 38), por Fernando Fulgosio; o «Recuerdos arqueológicos y monumentales de Palencia», de José Amador de los Ríos (núms. 44, 45). Ligadas a lugares o a monumentos, determinadas tradiciones seguían gozando de gran aceptación por parte de los lectores. Luciano García del Real, ofreció algunas *Tradiciones asturianas*: «Mari-cuchilla» (núm. 8), «La peña del castigo» (núm. 13) y «El ermitaño» (núm. 27). Juan de Dios de la Rada y Delgado, «Tradiciones gallegas. La compaña» (núm. 14).

El contraste lo ofrecía la atención prestada a nuevas construcciones donde alentaba la renovación del país como pudo ser la «Inauguración del colegio de San Juan Bautista en Santoña» (núm. 38); otro tanto cabe decir de la información sobre la Exposición de Bellas Artes en 1872 (núms. 43, 44, 45, 46, 47), sobre la Exposición de Barcelona (núm. 45) o incluso un establecimiento hotelero en la playa de Bilbao que era visto como signo inequívoco de la modernización del país y que describe G., en una carta fechada en Las Arenas, 16 de agosto de 1871 y dirigida «Señor Director de *La Ilustración de Madrid*», dando lugar a una hermosa crónica –también gráfica- de los equipamientos costeros para el veraneo.

Como corresponde a una revista alentada por literatos y artistas atentos a las corrientes más actuales de la literatura, sus páginas ofrecen un muestrario de los distintos géneros y también sus grabados fueron componiendo una galería de nombres significativos del panorama de entonces. Algunos llegaron a colaborar en la revista pero otros representan o bien las generaciones anteriores o bien alguna circunstancia los llevaba a las páginas de la revista. No tuvieron en este sentido, una especial atención en promocionarse. Un repaso ofrece –dejando a un lado a quienes ya han sido nombrados como políticos aunque compaginaran esta labor con la escritura– esta relación: cuando se refieren a escritores de la generación romántica, básicamente son homenajes o necrologías. De Antonio García Gutiérrez, además de glosar su personalidad (núm. 31), incluyeron algunos poemas: «La tumba ignorada» (núm. 5), «Poesía» (núm. 6). Manuel Bretón de los Herreros recibió en cierto modo un homenaje de la revista, porque además de su retrato grabado se ofreció un sentido poema sobre Quel, su lugar de nacimiento: «Mi lugar», enriquecido con una vista pintoresca de la población riojana (núm. 21). Esta idea de homenaje se refuerza con la inclusión del poema de Hartzenbusch, «Al Excmo. D. Manuel Bretón de los Herreros. Romance» (núm. 21); y también publicaron después de Hartzenbusch, «El estañero aburrido. Fábula» (núm. 47). La necrología del erudito escritor Juan Rico y Amat dio lugar a la publicación de su retrato (núm. 23); gentes del mundo del teatro o cercanos tienen un lugar relevante: Cristóbal Oudrid (núm. 28), José Valero (núm. 32), Matilde Díez (núm. 33) Severo Catalina (núm. 44), Joaquín Gaztambide (núm. 5), Adelardo López de Ayala (núm. 7). Músicos: Emilio Arrieta (núm. 23), Hilarión Eslava (núm. 26), Jesús Monasterio (núm. 29). Escritores contemporáneos como Juan Valera y Alcalá Galiano (núm. 9) y Luis Eguilaz (núm. 28). Motivaciones más informativas que de autopromoción parecen haber regido esta selección, que se completa con algunos artículos acerca de la situación de la literatura, que oscilan entre las quejas sobre su supuesta decadencia entonadas por Pablo Nougués, «Estado de la literatura en España y principales causas de su decadencia» (núm. 36), que acumula una sarta de lamentaciones, a algún intento de definir el horizonte inmediato del que procedía el periodismo que cultivaban como el ponderado artículo de Luis Carreras sobre «Espronceda y Larra» (núm. 17). No se puede decir por lo tanto que se defendiera una sola línea literaria sino que la revista fue ecléctica en la publicación de textos de creación literaria por lo que se pueden muestrear diferentes autores y modalidades poéticas. Sin ánimo exhaustivo: si pensamos en la poesía iniciada por poetas cercanos a Gustavo Adolfo, además de las rimas de Bécquer incluidas –y ya citadas– se pueden espigar poemas de otros poetas de su círculo o una sentida

reseña en su sección de «Ecos» de Isidoro Fernández Flórez, de *La pereza* (1871) de Augusto Ferrán donde destacaba el «Prólogo» de Bécquer –como es sabido, en realidad era la reseña de la primera edición de este poemario con el título de *La soledad* (1860)–, entresacaba tres cantares destacando el valor de la pereza creativa y copiaba también la composición XXXIV: «El dulce sonido…» (núm. 46).

Durante aquel decenio, la poesía de cantares que había promovido Augusto Ferrán se había convertido en un género muy cultivado y como muestra pueden verse las colaboraciones de José de Fuentes, «Cantares» (núms. 5, 24, 25, 46). Poeta del círculo de amigos de Gustavo Adolfo, pero de escasa producción todavía dispersa por periódicos y revistas fue Ramón Rodríguez Correa de quien se incluyen «Mis días» (núm. 37) y «El organillo» (núm. 37). Del versátil Manuel del Palacio dos colaboraciones que se sitúan en el territorio fronterizo de la traducción-imitación: «El Valle de la muerte (Traducido del alemán)» (núm. 4), «Armonías íntimas (Imitación de Zanella) (núm. 14). Narciso Campillo, «A unos ojos» (núm. 13), mantiene sus convencionalismos clasicistas habituales, mientras en Pedro María Barrera se detecta una mayor modernidad y acercamiento a la poesía de Lamartine: «Melodías» (núm. 20), «Como el oro más puro» (núm. 24). El despeñadero sentimental se aprecia en Faustina Sáez de Melgar, «Melancolía» (núm. 31) y E. Sánchez de Fuentes, «A una golondrina».

Ramón de Campoamor representaba otra de las tendencias en auge con sus poemas entre narrativos y reflexivos: «El busto de nieve» (núm. 3); de «El tren expreso. Poema en tres cantos» (núms. 33, 34), incluyeron el canto primero; «Los grandes problemas» (núm. 45), anticipo de su libro *Pequeños poemas*. Por este camino se caía con facilidad en el filosofismo de bajo vuelo: M. Ortiz de Pinedo, «Pensamientos sueltos» (núm. 34). Francisco Flores García, «La vida» (núm. 44).

Poesías de un incipiente descriptivismo realista: J. Federico Muntadas, «La gruta» (núm. 19), relativa al descubrimiento de cascada de *La cueva de la cola de caballo* en el monasterio de Piedra que dio lugar a abundante literatura entre pintoresca y sublime, encabezada por él mismo. Antonio de Trueba, «Ancreóntica realista» (núm. 42). En muchos casos seguía vigente la poesía patriótica de antaño: Antonio Ros de Olano, «La viuda del patriota y su hijo. 1808» (núm. 6). Poesías llenas de tópicos del primer romanticismo: Francisco Luis Retes, «Rodrigo» (números 7, 8). Luis Vidart, «El fantasma» (núm. 28).

Muchos de aquellos poemas eran meramente de circunstancias o simples ejercicios más o menos discretos con temas y formas que respondían a diferentes usos sociales de la poesía: Desde el ejercicio académico de Manuel

de la Revilla, «¡Paso al invierno!» (núm. 31) traducción de Víctor Hugo, a «Metamorfosis» (núm. 34). De Ventura Ruiz Aguilera, «Ruego» (núm. 4). De Joaquín Tomeo y Benedicto, «Cántiga. A Olvido» (núm. 14). Adelardo López de Ayala, «Sonetos: «La cita» y «Sin palabras» (núm. 24). Antonio Cánovas, «Despedida» (núm. 37). Antonio Hurtado, «Recuerdo tradicional de la Virgen de la novena» (núm. 10). Ernesto García de Ladevese, «Canto de los marineros» (núm. 31). Peregrín García Cadena, «La Noche-buena del cesante» (núm. 48). Gabriel García Tassara, «A la insigne poetisa doña Carolina Coronado de Perry» (núm. 46),…

Más difíciles de categorizar son colaboraciones como los dieciocho «Pensamientos» de Manuel Murguía publicados el 27 de octubre de 1870 (núm. 20), pequeños poemas prosa con un repaso amplio de temas y de textura que anuncia el camino que conducirá a la prosa modernista. Esta misma voluntad de acercamiento a la expresión lírica trascendiendo lo meramente descriptivo se aprecia en Fernando Redondo, «La noche en el bosque (Fragmentos de unas memorias inéditas)» (núm. 23).

Fueron tiempos también de transición de gustos y formas en la narrativa. En varios casos, no es fácil diferenciarlos de la literatura costumbrista con sus características escenas: Roberto Robert, «La que espera en el café» (núm. 23); Peregrín García Cadena, «Historia breve y compendiosa de una persona decente» (núm. 40), «El melocacto. Historia para las niñas casaderas» (núm. 32); Salvador María Granés, «Viaje al corazón de una mujer» (núm. 27); Antonio Hurtado, «Historia de un desconocido» (núms. 40, 41, 44); Fernando Martín Redondo, «Placeres inocentes» (núm. 36); José Fernández Bremón, «El dios de las batallas» (núm. 26), «El vil metal» (núm. 28); Florencio Moreno Godino, «Un golpe de estado (núm. 10).

En otros casos marcadas por la presión de las fechas: Ahriman, «¡Pavos! ¡Pavos! Fantasía de Noche-buena» (núm. 48); las colaboraciones de Asmodeo, «Cartas fashionables» (núms. 33, 34) se hallan también entre la escena de costumbres, el cotilleo social y el relato breve. Pasos hacia el moderno cuento literario con su variedad de formas suponen relatos como: Salvador María Granés, «Episodios de la vida de un caballo, contados por él mismo» (núm. 24); Álvaro Romea, «No hay deuda que no se pague… Cuento original» (núms. 32, 33, 37, 40, 44, 48) y José Fernández Bremón, «El tonel de cerveza. Cuento» (núms. 36, 37).

Que viejos modelos como el diálogo lucianesco seguían gozando de cierta vigencia lo demuestra Ahriman con «Los quijotes y los sanchos. Dialogo de ultratumba» (núms. 41, 42) donde desfilan y dialogan diferentes personajes

clásicos españoles. Pero también cierta sugestión arqueologista en Santiago de Liniers, «El rey Caudaulé, cuento greco-latino» (núms. 20, 21, 22, 23, 24).

El afán por analizar y dejar constancia narrativamente de los problemas de la sociedad española contemporánea, que estará en la base de la formulación del programa novelesco de Clarín o Galdós, queda manifiesto igualmente en algunos de los relatos más extensos incluidos a veces durante varias entregas en la revista: Luis de Eguilaz, *El capital y el trabajo. Égloga contemporánea* (núms. 1, 2, 3, 4). *Moneda corriente. Viaje a través de algunas preocupaciones españolas* (núms. 10, 11). En otros casos se modulaba con la apertura a registros fantásticos: José Fernández Bremón, *En el cuerpo de un amigo, novela diabólica* (15 entregas entre los números 5 y 19). Antonio de San Martín, *El barco fantasma (novela original)* (núms. 28, 29). Y el relato que más se ha citado de cuantos incluyó la revista por la nombradía de su autor fue el de Benito Pérez Galdós *La novela en el tramvía [sic]* (núms. 46, 47). Ha sido objeto de numerosos análisis por su carácter germinal y su sorprendente complejidad, contraponiendo la realidad y al fantasía, lo vivido y lo soñado, la literatura leída y las ensoñaciones que suscita (comparecerán ahí los vuelos aéreos y aun el mundo submarino), el ambicioso montaje de sus secuencias (Gullón, 1983. Sánchez Fernández y Padilla Mangas, 1990. Smith, 1992,…). Y todo ello siguiendo el trayecto del recorrido del nuevo tranvía que llevaba desde el barrio de Salamanca hasta el de Pozas, con sus diferentes paradas y cambios de paisaje urbano. Quizás no se ha prestado toda la atención a la hábil explotación por parte de Galdós de una novedad madrileña como eran los tranvías, según se ha visto. Caminaba indudablemente con paso firme a convertirse en el novelista por excelencia de esta *ciudad moderna*, que iba delimitando sus perfiles. No es posible analizar aquí este sugestivo relato que ilustra por sí solo la riqueza narrativa que se respiraba en aquel ambiente mientras se estaba cambiando no solo de régimen político, sino de decenio y desde luego de formas narrativas. Es todo un síntoma de este nuevo horizonte la variedad de lecturas que se agolpan en la mente de este soñoliento viajero que se deja llevar por la fantasía mientras va atravesando la ciudad de Madrid. No se ha escrito todavía el necesario libro que analice morosamente la enorme variedad de tanteos narrativos que se dieron en los años sesenta y que anunciaban en muchos casos la gran explosión de la novela y el cuento realistas de las décadas siguientes. En revistas como *La Ilustración de Madrid* se hallan sugestivos relatos que ayudarán a perfilar esos horizontes de transición hacia el realismo. Incluso alguna reflexión de carácter teórico reclamando el alejamiento de los relatos fantasiosos destinados a fundamentar mitologías locales que sustentan

sus incipientes nacionalismos: Antonio de Trueba, «Las novelas genealógicas» (núm. 43).

Si el lector ha seguido hasta aquí el curso de esta sucinta descripción de *La Ilustración de Madrid* orientada a descubrir y mostrar sus muchas vetas de nobles metales literarios y artísticos creo que encontrará justificada la consideración inicial de que se trata de una publicación fronteriza entre la continuidad de ciertos géneros románticos y una presencia notable de nuevas propuestas que apuntan hacia lo que iba a ser más característico en los años setenta en la narrativa o en la poesía. Y no menos importante y hasta singular resulta su empeño en difundir las obras plásticas de artistas españoles. Todo ello fruto de un sostenido empeño orientado a fomentar la educación de los lectores como una parte más de la construcción de la moderna conciencia nacional a la que aspiraban los mentores de aquella publicación quincenal.

Bibliografía citada

Almanaque de la Ilustración de Madrid para 1871, escrito e ilustrado por los principales colaboradores de este periódico, Madrid, Imprenta y Estereotipia de El Imparcial, 1870.

Almanaque de la Ilustración de Madrid para 1872, escrito e ilustrado por los principales colaboradores de este periódico, Madrid, Imprenta y Estereotipia de El Imparcial, 1871.

ÁLVAREZ RUBIO, María del Rosario, «*La Ilustración de Madrid* (1870-1872) Un regard sur l´Espagne culturelle et sur ses provinces dans la seconde moitié du XIXe siècle», *Presse, Nations et Mondalisation au XIXe siècle*, ed. Marie-Ève Thérenty y Alain Vaillant, separata, s. d., pp. 191-206.

BALBÍN LUCAS, Rafael de, «Sobre una colaboración desconocida de Bécquer y Rodríguez Correa«, *Revista de Literatura*, VI, 11-12, julio-diciembre de 1954, pp. 211-220.

CABRA LOREDO, María Dolores (ed.), *La Ilustración de Madrid. Textos de Gustavo Adolfo Bécquer acompañados de dibujos de Valeriano Bécquer, publicados durante los años de 1870 y 1871 en La Ilustración de Madrid*, Madrid, El Museo Universal, 1983.

CAMPILLO, Narciso, «Gustavo Adolfo Bécquer», *La Ilustración de Madrid*, 25, 15-I-1871, pp. 2-3.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro, «Ecos», *La Ilustración de Madrid*, 25, 15-I-1871, pp. 1-2.

—, «Excmo. Señor don Eduardo Gasset Artime», *La Ilustración de Madrid*, 38, 30-VII-1871, pp. 222-223.

GULLÓN, Germán, *La novela como acto imaginativo*, Madrid, Taurus, 1983.

HERNANDO CARRASCO, Javier, *Las Bellas Artes y la revolución de 1868*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1987.

LARA, Juan Carlos de, «El frío que mató a Bécquer», *El gnomo, boletín de estudios becquerianos*, 8, 1999, pp. 11-26.

La Ilustración de Madrid. Revista de política, ciencias, artes y literatura. Dibujos y grabados exclusivamente españoles. Colaboración de los más distinguidos literatos y artistas, Madrid, Imprenta de El Imparcial y la Ilustración de Madrid, Plaza de Matute, número 5, 1870-1872, 2 tomos. In folio.

PAGEARD, Robert, «La mort de Gustavo Adolfo Bécquer dans la presse du temps (1870-1871), *Bulletin Hispanique*, LIX, 1957, pp. 396-403.

— *Bécquer. Leyenda y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

R. C. R. [RODRÍGUEZ CORREA, Ramón], «Don Valeriano Domínguez Bécquer», *La Ilustración de Madrid*, 19, 19-X-1870, pp. 15-16.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *La fama póstuma de Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

— «Los hermanos Bécquer y Cervantes. Una aproximación», *Ínsula*, 727-728, 2007, pp. 24-26.

SÁINZ DE MEDRANO, Luis, «Bécquer en *La Ilustración de Madrid*», *Revista de Estudios Hispánicos* (Universidad de Alabama), IV-2, 1970, pp. 291-302.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Ascensión y Padilla Mangas, Ana, «Acercamiento a la narrativa corta de Benito Pérez Galdós: La novela en el tranvía», *IV congreso internacional galdosiano*, Las Palmas de Gan Canaria, 1990, vol. II, pp. 823-833.

SMITH, Alan E., *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Barcelona, Anthropos, 1992.

Fecha de recepción: 06/04/2014
Fecha de aceptación: 30/11/2014

EMILIA PARDO BAZÁN EN *LA ESPAÑA MODERNA* (1889-1910)

MARISA SOTELO VÁZQUEZ
msotelo@ub.edu
Universitat de Barcelona

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar las colaboraciones de Emilia Pardo Bazán en *La España Moderna,* la revista cultural más importante del último tercio del siglo XIX, comparable a la *Revue des deux mondes*. La escritora coruñesa contribuyó de forma decisiva junto a su director Lárazo Galdiano a la fundación de la revista para la que consiguió la colaboración de los mejores escritores de su tiempo. Ella misma ejerció la crítica literaria a través de artículos y reseñas, publicó algunos de sus trabajos más relevantes sobre feminismo, así como cuentos y novelas por entregas. El análisis demuestra que Pardo Bazán llevó a cabo una importante tarea cultural desde postulados eclécticos y con un marcado carácter regeneracionista y europeísta.

Palabras clave: Emilia Pardo Bazán, *La España Moderna,* crítica literaria, feminismo.

Abstract

The aim of this paper is to analyse Emilia Pardo Bazán's collaborations in *La España Moderna,* the most important cultural magazine of the last third of the 19th century and the Spanish equivalent to the *Revue des deux mondes*. The Galician writer –along with the magazine's editor, Lárzaro Galdiano– played a decisive role in the founding of the magazine for which she obtained collaborations from the best writers of her time. She contributed with articles and literature reviews and published some of her most relevant works on feminism, as well as short stories and novels in instalments. The analysis shows that Pardo Bazán performed an important role in Spanish culture, eclectically combining Regenerationism and Europeanism.

Keywords: Emilia Pardo Bazán, *La España Moderna,* Literary Review, feminism

Anales, 26, 2014, pp. 473-498
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.20

Emilia Pardo Bazán y la génesis de *La España Moderna*

Hacia el final de la década de los años ochenta del siglo XIX Emilia Pardo Bazán inicia la colaboración sistemática en diversas publicaciones periódicas sin abandonar nunca la escritura de novelas y cuentos. Es un período muy fecundo en la producción crítica de la autora de *Los Pazos de Ulloa,* que complementa su faceta ya consolidada de novelista. Para acercarnos a la situación de la crítica literaria en torno a estos años resulta de extraordinario interés el artículo de Urbano González Serrano «La crítica en España», publicado en *La Ilustración Ibérica* en 1890, testimonio del panorama cultural español visto a través de los ojos atentos de un eminente crítico, formado como tantos otros en las filas krausistas aunque pronto evolucionaría hacia el positivismo «frecuentando los análisis psicológicos y sociológicos» (Sotelo, 2002: 118).

González Serrano, partiendo de la distinción que establecía el naturalismo entre «arte productor y arte crítico» –que con posterioridad Henri Miterrand[1] ha planteado en términos muy semejantes–, señalaba cómo difícilmente ambas facetas se daban de forma equilibrada en una única personalidad literaria salvo el caso excepcional de Goethe, a pesar de que la literatura moderna favorecía el nexo entre ambas dimensiones del arte literario en autores como los Goncourt, Daudet o el mismo Zola. Pero en estos casos, tal como observaba el crítico krausopositivista, dichos novelistas cuando ejercían como críticos caían fácilmente en el error de considerar que

> su Preceptiva es la Preceptiva, y aquel amplio *saber mirar y ver*, primera condición de la crítica, queda reducido al saber mirar y ver lo suyo y en todas las producciones de los demás también lo suyo. Quieran o no, reducen el Cosmos y las manifestaciones de la vida y del arte a las personales y propias, que constituyen su carácter saliente (González Serrano 1890: 662).

En consecuencia, según González Serrano, casi inconscientemente los autores reducían el arte a la esfera de lo propio y muchas veces carecían del imprescindible tono de objetividad que debía garantizar la tarea crítica, porque, tal como había demostrado Taine[2], no bastaba con profundizar en la obra examinada sino que el crítico debía penetrar

> el santuario del medio interior del autor criticado, condición precisa para dilucidar los múltiples hilos que forman el tejido de la obra. El estudio

1. Henri Miterrand en *Zola et le naturalisme* propone la distinción del discurso teórico del naturalismo o modelo de producción y el análisis de las novelas o modelo de recepción. (Miterrand, 1986).
2. González Serrano consideraba a Taine como el crítico más importante del siglo y el que más había influido en el panorama cultural europeo, muy superior a Renán y a otros críticos coetáneos alemanes o ingleses.

> impersonal del medio interior en relación con el exterior, como la cópula de que resulta la fecunda creación del arte es la característica más valiosa del espíritu crítico (González Serrano 1890: 662).

Creo que, en buena medida, siguiendo una vez más a Taine, ese fue el objetivo de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán especialmente en la década de los años noventa con las colaboraciones en *La España Moderna* (1889-1910) y su revista unipersonal *Nuevo Teatro Crítico* (1891-1893). La autora, como es bien sabido, aunque no había practicado la crítica literaria de forma sistemática, tras los primeros años de aprendizaje en la prensa regional gallega[3], se había dado a conocer a nivel nacional con los artículos sobre el naturalismo publicados en *La Época* (noviembre 1882-abril 1883), que gozaron de un extraordinario éxito de público a la vez que provocaban una acalorada polémica en los círculos literarios de la capital. Emilia Pardo Bazán, consciente del éxito de aquellos artículos de «escaramuza y de guerrilla»[4], los recopila casi de forma inmediata en libro prologado por Clarín, con el sugerente título de *La cuestión palpitante* (1883). Unos años después contribuirá también decisivamente a la divulgación de la literatura rusa mediante las conferencias en el Ateneo de Madrid en 1886, recogidas en libro con el título de *La revolución y la novela en Rusia,* sin embargo, cuando González Serrano traza el panorama de la crítica en España injustamente no menciona su nombre entre la amplia nómina de críticos como Clarín, Menéndez Pelayo, Palacio Valdés, Revilla, Balart, Ortega Munilla, Orlando, Cavia o Yxart,

> En España, muerto Larra, malogrado prematuramente Revilla, en silencio voluntario Balart, con movilidad versátil en pro de causas nobles Giner de los Ríos (F.), sutilizado y quintaesenciado Valera, recluido en su efectismo gongorino Ortega Munilla, derrochando su talento y su gracia Cavia en la nota del día, nostálgico y un tanto retraído Picón, Yxart circunscrito a sus valiosos *comptes rendus* y retirado Orlando (Lara), apenas si siguen dando en el yunque, aunque con la constancia relativa que indica el orden en que los nombramos *Clarín*, Menéndez Pelayo y Palacio Valdés. Los tres personifican

3. Me refiero a las colaboraciones en *El Heraldo de Orense* (1875-1880), dirigido por Valentín Lamas Carvajal, importante semanario del Rexurdimento que estoy en vías de publicar, y también a sus primeras colaboraciones en periódicos de Lugo y Pontevedra, además de la fundación y dirección de la *Revista de Galicia* (1880).
4. En carta a Menéndez Pelayo la autora le confiesa su sorpresa por el éxito de los artículos que tenían fundamentalmente un afán divulgativo y eran fruto de la síntesis de múltiples lecturas de literatura francesa: «Gracias por su bondadoso elogio de *La Cuestión Palpitante*, que es ciertamente un libro de guerrilla, de escaramuza, y de bien corta novedad en cuanto a las noticias que contiene. En *Revistas*, en tomos de la *Biblioteca Charpentier*, un *peu partout*, como dicen nuestrso vecinos, anda esparcida toda la erudición de esa obrilla; y figúrese usted qué fuentes tan recónditas» (Menéndez Pelayo, 1982: 217)

> de momento, interín no tome plaza en esta ruda y difícil labor algún otro hombre de valía, la crítica moderna. Y puesto que el dogmatismo es una ciencia presumida y una audacia insostenible, y el escepticismo una falsa humildad, imponiéndose como señal de los tiempos el criticismo, sigámosle y hagamos crítica de los críticos (González Serrano 1890: 662).

En este contexto en que todo parece apuntar al despertar de la crítica de un letargo, en el que, si bien es cierto que nunca estuvo sumida del todo, comparativamente con otras naciones europeas singularmente Francia, evidenciaba una innegable pobreza y una ausencia de grandes maestros, si exceptuamos el caso de Larra, hay que situar la aparición de dos proyectos de revistas muy distintas entre sí pero con un rasgo en común, la presencia en ambas de doña Emilia, que va a desempeñar un papel fundamental en la gestación y fundación de *La España Moderna*, a la vez que entre 1891-1893 fundará y redactará totalmente en solitario su propia revista, el *Nuevo Teatro Crítico*.

El proyecto de *La España Moderna*, sin duda una de las revistas más prestigiosa del último tercio del siglo XIX, se fragua en Barcelona, a donde acude Emilia Pardo Bazán invitada por Narcís Oller con motivo de la Exposición Universal de 1888. La visita a Barcelona, la extraordinaria impresión que le causó la ciudad así como los fastos de la exposición serán evocados entusiásticamente por la autora coruñesa un año después en las crónicas de *Al pie de la torre Eiffel* con estas elocuentes palabras:

> Esta ciudad es la más hermosa de España, y sin duda el día que consiga extenderse del Llobregat al Besós, podrá competir con las mejores de Europa y América. ¿En cuál otra ciudad de mi patria podría celebrase una Exposición Universal? seamos francos: calle Madrid; ríndase Bilbao; ninguna. Ella es la única donde el espíritu comercial y cierto cosmopolitismo hicieron posible esta solemnidad moderna (Pardo Bazán 1889: 71)

Estando en Barcelona traba amistad con un apuesto caballero más joven que ella, José Lázaro Galdiano[5], financiero, mecenas y coleccionista de arte, que as-

5. Para algunos contemporáneos la relación fue algo más que amistosa, a juzgar por los comentarios de Narcís Oller y por los reproches que posteriormente le haría Galdós a doña Emilia, probablemente en base a la información recibida del novelista catalán (Oller, 1962:108-109). También en *Cartas a Galdós,* Pardo Bazán admite haber sido infiel, y suministra algunas pistas que dieron pie a que ya en su época se hablase del posible autobiografismo en la protagonista de *Insolación,* al relacionar el argumento de la novela con un viaje a Arenys de Mar que realizaron juntos la novelista coruñesa y Lázaro Galdiano, durante su estancia en Barcelona con motivo de la Exposición universal de 1888. Por su parte Galdós, dolido por la deslealtad de doña Emilia, plasma sus sentimientos en *La incógnita* y también en *Realidad*, a propósito de las cuales escribe la autora con gran expontaneidad: «Me he reconocido en aquella señora más amada por infiel y trapacera. ¡Válgame Dios, alma mía! puedo asegurarte que yo misma no me doy cuenta de como

piraba a fundar una revista para la que espera contar, tal como se desprende de su epistolario[6], con la ayuda de la autora coruñesa. *La España Moderna* (enero de 1889 a diciembre de 1910), de la que llegaron a publicarse unos trescientos números, con unas doscientas páginas aproximadamente, y que, en palabras de Raquel Asún, fue «única en su tiempo e iniciativa difícilmente superada en la historia cultural contemporánea» (Asún 1981-82: 133) seguía muy de cerca los modelos de otras publicaciones francesas afines y «nacía con el propósito de convertirse en una publicación que sea a nuestra patria, y en general a los países que hablen nuestra lengua, lo que a Francia la *Revue des deux mondes*: suma intelectual de la edad contemporánea» (Asún 1981-82: 133).

Es sobradamente conocido que si Lázaro Galdiano pudo llevar a cabo tan importante empresa cultural e editorial fue precisamente porque se supo rodear de los mejores escritores de su tiempo en las diversas disciplinas, historia, sociología, derecho, antropología y, sobre todo, arte y literatura. Nombres como Galdós, Clarín, Valera, Menéndez Pelayo, Altamira, Posada, Palacio Valdés, Balart, Sardà, Yxart y, sobre todo, Emilia Pardo Bazán hicieron posible que la revista se convirtiera en una inmejorable e imprescindible plataforma de intercambio y divulgación cultural en la España de finales del siglo XIX. Y a partir de 1900 las firmas de Baroja, Blasco Ibáñez o Unamuno prestigian aún más si cabe la publicación, además de las ya asiduas a lo largo de la vida de la revista, Gómez de Baquero, *Andrenio*, y Villegas, dos de los críticos con una presencia constante desde los primeros números.

De todos los escritores mencionados, sin duda, la colaboración de doña Emilia fue la más duradera, fructífera e importante de la primera época, llegando incluso su primera biógrafa, Carmen Bravo Villasante[7], a sostener que dicha colaboración fue imprescindible en la trayectoria de la revista primero, y de la

he llegado a *ésto*. Se ha hecho ello solo; se ha arreglado como se arregla la realidad, por sí y ante sí, sin intervención de nuestra voluntad, o al menos, por mera obra del sentimiento, que todo lo añasca» (Pardo Bazán, 1978: 81). Palabras que confirman la tesis sostenida por la autora en *Insolación* al justificar la caida de la marquesa protagonista por la influencia y los efectos aniquilantes del extremado sol sobre su conducta.

6. Ha estudiado minuciosamente el epistolario y lo ha publicado la profesora Dolores Thion Soriano-Mollà, *Pardo Bazán y Lázaro. Del lance de amor a la aventura espiritual (1888-1919)*. El epistolario cuenta con cuarenta y cuatro cartas en total, treinta y cuatro de ellas fueron dirigidas por la escritora a Lázaro Galdiano, y tal como señala la editora, la mayoría fueron escritas durante el período estival desde la Coruña, donde pasaba los veranos doña Emilia (Thion, 2003: 12-15).
7. Carmen Bravo Villasante sostiene que Pardo Bazán era quien realmente dirigía *La España Moderna* (aunque, suponemos que por error en la introducción a su edición, dice *La Lectura*), así escribe: «cuyo director era Lázaro Galdiano, aunque bajo cuerda, la verdadera directora era Emilia Pardo Bazán» (Bravo Villasante, 1972: 17)

editorial homónima después. La profesora Raquel Asún, que había estudiado detenidamente el proyecto editorial de *La España Moderna* y la propia revista, sitúa la cuestión en sus justos términos cuando sostiene que «la función que doña Emilia desempeñó en la revista fue sugerir, informar, proteger y difundir esa empresa que tantas ilusiones despertara en ella, porque pensaba que venía a dignificar la profesión literaria y podía convertirse en vehículo de los *mejores ingenios*» (Asún 1981-82: 140-1), pues aunque la colaboración de Pardo Bazán fue activísima durante los primeros tres años tal como ha demostrado el estudio de la profesora Dolores Thion (2003: 54-99), donde, sin duda, iba a jugar un papel determinante, dado su buen conocimiento de la literatura europea francesa y rusa singularmente, será en la creación de la editorial que a partir de 1891 dependería de la revista, y desde la que se impulsó un número importante de traducciones de las que fue ella prácticamente la única responsable[8]. «Su amistad con los Goncourt, Bourget, Zola facilitaba la traducción de títulos de estos autores y, en general, de toda la escuela naturalista francesa, que ella conocía bien» (Asún 1981-82: 145). La editorial, que jugó un importante papel en la europeización de la cultura española en los albores del siglo XX, fue tutelada en los primeros años por la autora coruñesa imponiendo sus gustos evidentemente francófilos, Zola, Goncourt, Barbey d'Aurevilly fueron traducidos entre otros autores. También ella misma prologó *Humo* de Turgueniev y *La casa de los muertos* de Dostoievski, que se vertían al español a través de una traducción francesa.

La España Moderna se publicó desde enero de 1889 a diciembre de 1910. La colaboración de Emilia Pardo Bazán, más allá de las tareas fundacionales de la publicación, abarca desde enero de 1889, fecha en que aparece el primer trabajo, se trata del cuento *Morrión y boina,* a agosto de 1901, en que ve la luz la última entrega de un amplio estudio sobre «La mujer española». Entre estas dos fechas la autora publica en la revista de Lázaro ficción (cuentos y novelas por entregas); historia y crítica literaria, reseñas de libros; crónicas de la exposición universal de París (julio-octubre de 1889) y crónicas viatorias, así como artículos sobre cuestiones de actualidad relacionadas con la situación de la mujer y la cuestión académica[9].

8. Aunque como se puede comprobar en la correspondencia entre Lázaro Galdiano y Clarín, éste último era también partidario de emprender la tarea de traducir a los novelistas europeos más importantes de la época y así se lo aconseja al editor, primero públicamente en un «Palique» del *Madrid Cómico* (23-II-1889), y posteriormente en una carta «recomendando a Lázaro que prescindiera de publicar los ampulosos discursos tan en boga en la época, que procurase fomentar la novela, incluso traduciendo las buenas que aparecían en el extranjero»(Rodríguez Moñino, 1951: 53).
9. En apéndice se detallan todas las publicaciones de Pardo Bazán indicando la fecha y el tomo de la revista en que fueron publicadas.

Para analizar las colaboraciones literarias de doña Emilia en estos años es preciso tener en cuenta en paralelo aquellos trabajos que de forma más o menos circunstancial iba entregando a la prensa diaria y que muchas veces actuaban como reclamo publicitario de trabajos posteriores más amplios, que vieron la luz en la revista de Lázaro Galdiano o en el *Nuevo Teatro Crítico* que iba a fundar dos años después, en 1891. Y aunque en crítica no hay cuestiones infalibles, lo cierto es que todas las colaboraciones de esta época ponen de manifiesto su eclecticismo, la oportunidad de sus juicios, la claridad de sus ideas en terrenos como el naturalismo o la literatura rusa, que conocía tan bien, y, sobre todo, su enorme interés y curiosidad por las nuevas corrientes de pensamiento a la par que una extraordinaria y nada despreciable intuición literaria.

España, su carácter y su cultura en las colaboraciones de Pardo Bazán en *La España Moderna* (1889-1890)

Las colaboraciones de Emilia Pardo Bazán en la revista de Lázaro Galdiano a lo largo de 1889, primer año de publicación, aparte de las específicamente relacionadas con su tarea de cronista de las literaturas gallega y bable[10], son una miscelánea sobre asuntos diversos, no todos de igual interés, pues desde los artículos sobre cuestiones feministas o, más específicamente entonces, sobre la cuestión académica, en los que la autora una y otra vez defendía incansablemente la igualdad de la mujer y el hombre en el terreno intelectual, a un buen número de reseñas bibliográficas también entre sí muy heterogéneas, en las que a veces de forma imprevista afloran ideas no solo acertadas desde la perspectiva literaria y estética, sino desde una perspectiva más amplia que podríamos llamar histórico-cultural. En estos trabajos doña Emilia plantea lo que con frase un tanto vaga pero muy significativa podríamos llamar una reflexión desde múltiples perspectivas de la esencia y el carácter de la cultura española, tal como ocurre en el final de la reseña del libro de Guillén de Robles[11], *La leyenda de José, hijo de Jacob, y la de Alejandro Magno*, sobre dos leyendas árabes documentadas entre los moriscos aragoneses de mediados

10. De la misma manera que Dña.Emilia era la encargada de reseñar la literatura gallega y bable, de la literatura vasca se encargó Arturo Campión; de la catalana, Joan Sardà; de la mallorquina, José M. Quadrado y de la valenciana Teodoro Llorente, gran amigo de la autora.
11. Guillén de Robles (Málaga, 1846-Granada, 1926). Abogado e historiador orientalista fue miembro de la Real Academia de la Historia. Su trabajo como arabista empieza a ser conocido con la publicación de *Málaga musulmana* (1880) y sobre todo con la publicación de *Leyendas moriscas*.

del siglo XVI, en donde con palabras que parecen preludiar el interés que por el legado árabe mostraría años más tarde Américo Castro, la autora escribe:

> Cuando tanta falta nos hace la publicación de textos en los cuales estudiar nuestra historia civil y literaria, el libro del Sr. Guillén Robles viene a ofrecer a los escritores excelentes motivos de estudio y nuevos puntos de vista para futuras indagaciones que acaben de ilustrar uno de los asuntos más interesantes y conmovedores de nuestra historia; asunto muy estudiado, muy debatido, pero en el cual, según parece, no se ha pronunciado todavía la última palabra. Asunto que comprende la vida y la suerte de los restos de un pueblo antes dueño de España, victorioso y prepotente, antes culto y sabio; vencido después, humillado y envilecido, que contemplaba tristemente su pasado glorioso, mientras que por culpas propias y ajenas se condensaba sobre él la tempestad que había de arrancarle de la tierra que tanto amó y esparcirle a los cuatro vientos, como éstos esparcieron en muchas aldeas de España las cenizas de sus abandonados hogares (Pardo Bazán, 1889a:186).

Acendrado patriotismo que se evidencia no sólo en la defensa del estudio del legado cultural árabe como factor integrante y conformador de nuestra historia e identidad nacional, sino también en las reseñas de libros de autores hispanoamericanos, tal es el caso del chileno Jorge Huneeus con sus *Estudios sobre España*[12], cuando Pardo Bazán defiende el acercamiento cultural de España a aquellos países para librarlos del excesivo influjo francés[13], pues entendía que la producción literaria de los países hispanoamericanos venía a ser «nuestro renuevo, el vivero de nuestra raza» (Pardo Bazán, 1889c: 202).

12. Obra sobre la que también Don Juan Valera escribirá apelando igualmente a conceptos de raza y de lengua con ánimo de afianzar los lazos con los escritos hispanoamericanos: «En resolución: yo no he de negar que usted y yo discrepamos en bastantes puntos. No se opone esto, sin embargo, a que yo aplauda el interesante trabajo de usted, a que me admire de lo mucho que usted ha estudiado y leído, a que celebre como es justo la facilidad, pureza y elegancia de su estilo; a que convenga perfectamente con usted en ese empeño en que todos los hombres de lengua o raza española nos confederemos intelectualmente y para ello nos conozcamos mejor» (Valera, 1947: 350).

    Con anterioridad, desde Bruselas, el 22-VI-1886, Valera había ya escrito una carta al autor chileno proporcionándole datos sobre el panorama literario español. También recogido en en *Obras Completas* III (Valera, 1947: 344-346).

13. Así, a propósito del libro de Jorge Huneeus, escribe: «Entre las muchas ligerezas que solemos cometer los españoles, figura en primer término la de no otorgar suma importancia a la producción literaria de nuestras antiguas colonias. La tiene desde el punto de vista patriótico y social, aunque esencialmente ofrezca cierto carácter rudimentario, y haya sido hasta el día, con honrosas excepciones, pálido reflejo de la extranjera o arcaica reminiscencia de la nuestra en los siglos XVI y XVII. Mas nosotros estamos obligados a estudiar la aurora que hoy luce, y debemos regocijarnos al comprobar que cada día se acercan más a la madre común los países hispanoamericanos, y, sacudiendo el yugo de la imitación francesa, buscan sus modelos, no sólo en los antiguos clásicos españoles, sino en los grandes escritores contemporáneos» (Pardo Bazán, 1889c: 201-202).

Algo parecido se observa en las cuatro cartas sobre la Exposición, resumen de las publicadas en *La Época* a lo largo de 1889, y recogidas posteriormente por la autora en el volumen de obras completas titulado *Al pie de la Torre Eiffel*. Colección de veinticinco crónicas misceláneas relacionadas con la Exposición Universal celebrada en 1889 en París, y en las que de manera indirecta y sutil se observa como al comentar los adelantos técnicos o industriales de otros países europeos, Pardo Bazán lamenta la pobre representación de las delegaciones españolas, a excepción en aspectos muy concretos, como la orfebrería, de los expositores catalanes, entre los que destacaba la obra del modernista Masriera.

Y aunque tanto las cuatro cartas[14] publicadas en *La España Moderna* como las restantes, todas ellas recogidas en *Al pie de la torre Eiffel,* son crónicas–reportajes, unas veces entre líneas y otras de forma más explícita se manifiestan impresiones que patentizan, más allá de la curiosidad de la autora por la Exposición, el verdadero móvil regeneracionista que guiaba sus reflexiones en esta época:

> España ha aparecido en el Certamen como un pueblo que tiene color local, riquezas agrícolas naturales, aptitudes varias y fecundas, y sin embargo se encuentra afligido por la decadencia lastimosa que todos vemos, que todos reconocemos al menos verbalmente, y sobre cuyas causas y remedios se opina de tan diversos modos. Propiamente yo creo que lo de España no se puede llamar decadencia, sino desorganización o desbarajuste general, con aleación de atonía y pereza (Pardo Bazán, Carta XXV, [1889]: 304-5).

Atonía, pereza y abulia que Pardo Bazán observa en la conducta de los españoles en 1889 y que preludia el diagnóstico de los males de la patria que harán casi unánimemente los regeneracionistas y noventayochistas unos años después. Hay, por tanto, en las palabras de la autora, en el tono acentuadamente pesimista, algo a veces difícil de precisar y demostrar, que preludia algunas de las ideas más fecundas del Unamuno pre-noventayochista en su ideario del *En torno al casticismo*[15], tal es el caso de las palabras finales de la carta XX,

14. Dedicadas, en palabras de la propia autora, a «En la primera hablaré del aspecto general de la Exposición, su recinto y edificaciones, manera de entrar en ella y de pasar allí el día gratamente; en la segunda diré algo de lo que menos me divierte, pero que, sin embargo, constituye la parte esencial y útil de las Exposiciones, la industria, en las instalaciones de los diversos países; en la tercera trataré de los espectáculos y de la moda, y en la cuarta pasaré revista al elemento exótico, que encuentro sumamente original y entretenido» («Cartas sobre la Exposición» *La España Moderna,* T.VII, VIII, IX y X; (31-VII, 31-VIII, 31-IX y 31-X-1889) pp.167-181, 139-153, 119-131 y 85-105, respectivamente (Pardo Bazán, 1889d).
15. Por cierto tan influenciado también por Taine, a quien Unamuno con toda seguridad había leído atentamente, y había tenido muy en cuenta al formular su teoría de la

titulada «Bavaria», cuando, tras haber hablado del respeto de otras naciones por sus hombres de genio, por aquellos que habían contribuido a ennoblecer su patria, escribe, bajo influencia tainiana, valorando también el esfuerzo del hombre anónimo que era, en cierta medida, el verdadero protagonista de la historia, o de la «intrahistoria» unamuniana: «Al pie de aquel templete, el viejo soldado me pareció personificación de la gloria anónima la que no se escribe en lápidas de bronce, y es sin embargo tan necesaria a la grandeza de las naciones como la invisible sangre a las venas y al organismo» (Pardo Bazán, carta XX, [1889]: 258).

Porque a Dña. Emilia no se le ocultaba que esta abulia tan característica del carácter español mezclado además con un cierto quijotismo hacía que nuestro país no fuese tenido en cuenta en el concierto de las naciones europeas, y de ahí se desprende necesariamente un profundo pesimismo y, a la vez, la denuncia de la ignorancia de lo auténticamente español por parte de los europeos, especialmente los vecinos franceses. En consecuencia la autora lamenta que se siga siempre hablando de España en base a clichés de su ancestral intransigencia ideológica[16] cuando no de brutalidad o de primitivismo, esgrimiendo en último término los consabidos argumentos sobre la crueldad de la Inquisición española o de las corridas de toros. Sobre este último aspecto, Pardo Bazán critica que, incluso periódicos tan bien informados como *Le Figaro,* tengan una ignorancia supina de todo lo español acompañada a menudo de una presunción exclusivista, típicamente francesa, que hace que todo aquello que no sea a la manera gala sea considerado puro salvajismo. En estos términos se expresa doña Emilia sobre la proverbial hidalguía y el quijotismo de los españoles:

> Pero nosotros, mansos corderos del *turismo*. Nosotros, que entramos en Francia resueltos a dejar que nos esquilen a trueque de probar nuestra hidalguía y finura (todo español acepta toda cuenta, es tradición y proverbio), nosotros somos el Quijote reidero, el figurón internacional, la víctima propiciatoria (Pardo Bazán, carta XIV, [1889]: 186).

El fragmento evidencia el profundo españolismo de la autora por encima incluso de su consabido entusiasmo por todo lo francés que, sin embargo, no le impide denunciar sin paliativos: «tienen los franceses un género de presunción

intrahistoria en los cinco ensayos de *En torno al casticismo* (1895), que se publicaron inicialmente en la revista de Lázaro Galdiano.

16. Vuelve a evocar la famosa anécdota sobre la Inquisición española, que había contado en los «Apuntes Autobiográficos», al rememorar entonces cómo conoció a Víctor Hugo (Pardo Bazán, 1974:720).

exclusivista, que sería muy cómica si no fuese muy molesta y depresiva para el resto de la humanidad» (Pardo Bazán carta XIV, [1889]: 185)

Y por último, con un gran sentido profético que le iba a acarrear más de un disgusto y polémica[17], Pardo Bazán censuraba al ejército español por sus enormes e injustificados gastos y su pésima organización que estaba llevando a la patria a la ruina[18]. Desgraciadamente diez años después, con el desastre del 98 y la pérdida de las últimas colonias, las palabras premonitorias de la autora cobrarán pleno significado, y a ello se referirá explícitamente y con acentuado pesimismo en el prólogo[19] al volumen de sus obras completas en el que recogió las mencionadas crónicas de la Exposición:

> A ser menos española, caería en la tentación de alegrarme viendo, no confirmados, sino sobrepujados hasta un límite que espanta, mis juicios de diez años hace, y aplicado por los sucesos cruel correctivo a la tempestad de brutales injurias que estos juicios desencadenaron contra mí; pero de estos triunfos de egoísmo no acierto yo a extraer sino hondas tristezas, así como de las injurias sólo extraje inconmensurable desprecio. Se me acercan ahora muchas personas y me dicen la frase de más melancólico sonido: «Razón tenía V.! ¡Cómo profetizó V. entonces!» Y ven con sorpresa los que me interpelan así, que yo incapaz de rectificar una tilde cuando la agresión me recrudece el sentimiento de independencia inherente a la dignidad profesional del escritor, en las actuales circunstancias, lejos de engreirme con el apoyo de la opinión que está llegando a extremos de censura jamás presentidos, hasta imposibles de presentir en 1889, aparezco inclinada a no juzgar al Ejército de mar y tierra con más rigor que a otras instituciones, clases y organismos de nuestra enferma y decaída patria (Pardo Bazán [1889]: 6-7).

Palabras que evidencian un hondo patriotismo del que brota la denuncia de los males y la decadencia de la patria, y que prepara de forma progresiva la

17. Según una carta de doña. Emilia dirigida al director de *La Época* y publicada el 21-XI-1889, varios oficiales de la guarnición de la Coruña se habían incomodado por algunas frases de la escritora con respecto al ejército y, sobre todo, por considerar que se excedía al juzgar temas tan alejados de su competencia. De dicha polémica se hicieron eco por estas fechas *El Liberal* y *El Globo* (18-XI-1889). De ahí que la autora utilizara las páginas de *La Época* para puntualizar el verdadero alcance de sus palabras.
18. Como es sabido estas opiniones Pardo Bazán disgustaron profundamente a algunos mandos del ejército, produciendose un intercambio de cartas en la prensa diaria, entre las que sobresale el artículo titulado «Al pie de la Torre de los Lujanes», que apareció en un periódico de la Coruña, firmado con unas iniciales y fue interpretado como una contestación a las palabras vertidas por la autora.
19. En dicho prólogo, de 1899, afirma que el motivo que la impulsa a recoger las crónicas periodísticas sobre la Exposición en un libro era que «a toda hora, en toda conversación, en periódicos y libros, en el Congreso, en el Senado, y no hay que decir si en el extranjero, está puesto a discusión y sometido a implacable crítica lo que han dado en llamar *prestigios del ejército español*» (Pardo Bazán, [1889]: 5).

reflexión sobre España que hará doña Emilia desde múltiples perspectivas en los años inmediatos al desastre del 98. Múltiples perspectivas que van desde algunos de los relatos que integran el volumen *Cuentos de la patria*[20], o a través de ensayos, artículos y conferencias como la que pronunciará en París, al filo del fin de siglo con el título *La España de ayer y de hoy, la muerte de una leyenda*[21], reflexión sobre el desastre finisecular, que perfilará aun más si cabe su ideario regeneracionista.

Los escritos sobre feminismo en *La España Moderna*

La cuestión feminista encontró en las páginas de *La España Moderna* una importante plataforma de difusión. Los escritos feministas se concentran entre 1889-1890, que son años importantes en la reflexión sobre la situación política, social y cultural de la mujer en la vida española. Además, por esas mismas fechas Emilia Pardo Bazán publica dos novelas muy significativas, *Insolación* y *Morriña*, que desencadenarán la ruptura definitiva con Leopoldo Alas, Clarín. Precisamente *Insolación* puede considerarse uno de las novelas más decididamente feministas de la autora coruñesa. Sin embargo, la preocupación de doña Emilia por las cuestiones relacionadas con la formación y el papel de la mujer en la sociedad de su tiempo venía de lejos, se había referido a ella a través de la ficción narrativa en los primeros años de praxis naturalista en novelas como *La Tribuna, La dama joven* o *Los pazos de Ulloa,* y de forma explícita en los «Apuntes autobiográficos», con que, a petición de Yxart, prologó precisamente esta última novela. Vuelve a la cuestión femenina en 1889, cuando tras presentar su candidatura a la Academia y ser rechazada, publica «La cuestión Académica», que pocos meses después reproduce en *El Liberal* (1-3 mayo, 1889). Artículo en el que dirigía dos cartas ficticias a Gertrudis Gómez de Avellaneda en las que glosaba la cuestión de la presencia de

20. Entre los cuentos que componen el volumen titulado *Cuentos de la patria* merece especial atención *El caballo blanco*, basado en la leyenda del caballo del apóstol Santiago. El mencionado cuento encierra una lección a todas luces claramente regeneracionista, pues se trata de quitarle las galas al corcel de Santiago ya que no tiene que participar en gloriosas batallas sino dedicarse a una tarea mucho más humilde y prosaica pero también más pragmática y fructífera, la de arar la tierra de la empobrecida España. Para un estudio más minucioso de este y otros cuentos de la autora ver (Paredes Núñez, 1979)
21. *La España de ayer y de hoy*, conferencia en la que Dña. Emilia pretendía destruir la leyenda heroica que mantenía al país anclado en el recuerdo de viejas y trasnochadas glorias pasadas para sentar las bases de una nueva España que era necesario construir entre todos, objetivo que descubre su peculiar visión de España como patria común por encima de los localismos y regionalismos a la par que patentiza el perfil noventayochista de la autora. Véase Marisa Sotelo, 1999: 355-368.

las mujeres en la Academia. También un año después reproduce en la revista de Lázaro Galdiano el estudio sobre *La mujer española* que había publicado en la revista londinense *Fortnightly Review* en 1889 y que había suscitado un extraordinario interés a nivel internacional, tal como se deduce del artículo de Gabriela Cunninghame aparecido también en las páginas de *La España Moderna* 1890 (Thion, 2003: 83).

En el primero de estos trabajos doña Emilia crítica la discriminación de que era objeto el talento femenino en los ambientes españoles ilustrados. Las cartas iban dedicadas a Gómez de Avellaneda porque su candidatura había sido rechazada en 1853 y Pardo Bazán quería demostrar que desde entonces las cosas no habían cambiado nada en la Real Academia. Sin embargo, el inmovilismo discriminatorio de la Academia no la acobarda, más bien al contrario, convencida de sus méritos, se declara «candidata perpetua, archiplatónica y eterna» (Pardo Bazán, 1889f: 176). Y tras sostener que el respeto y la equidad se habían perdido ya durante el siglo XVIII, obligando a Feijoo a escribir la *Defensa de las mujeres,* insiste en denunciar hasta qué punto la discriminación se seguía manteniendo a lo largo de todo el siglo XIX. Y con manifiesta ironía imagina como se recibiría la petición de una mujer excepcional como Santa Teresa si resucitara y se propusiera entrar en la Real Academia[22]:

> De modo, Gertrudis, que si hoy por permisión divina resucitase nuestra santa patrona Teresa de Jesús, y con la contera del báculo abacial que he venerado en Ávila llamase a las puertas de la Academia Española, supongo que algún vozarrón estentóreo le contestaría desde dentro: «Señora Cepeda, su pretensión de usted es inaudita. Usted podrá llegar a ser el dechado del habla castellana, porque eso no lo repartimos nosotros: bueno; usted subirá a los altares, porque allí no se distingue de sexos; corriente; usted tendrá una butaca de oro en el cielo, merced a cierto lamentable espíritu demagógico y emancipador que aflige a la Iglesia: concedido; ¿pero sillón aquí? Vade retro, señora Cepeda. Mal podríamos, estando usted delante, recrearnos con ciertos chascarrillos un poco picantes y muy salados que a última hora nos cuenta un académico […] En las tertulias de hombres solos no hay nada más fastidioso que una señora, y usted, doña Teresa, nos importunaría asaz (Pardo Bazán, 1889f: 182).

Afirmaciones como la transcrita le valieron la respuesta de Valera «Las mujeres y la Academia». El segundo trabajo sobre feminismo, publicado con el

22. Sobre este aspecto la profesora Dolores Thion suministra una serie de datos muy interesantes que evidencian el carácter combativo de la escritora, pues en 1891 en la Editorial de *La España Moderna* «entre los anuncios de nuevos libros aparecía un curioso folleto titulado ¿Académicas? (Soliloquio), que si bien es anónimo es muy probable que naciese al volar de la pluma de la propia doña Emilia. En él se traslucen tanto el ingenio, la vivacidad y la amenidad del estilo de la escritora» (Thion, 2003: 86).

título de *La mujer española,* se divide en cuatro partes claramente diferenciadas. Una primera de carácter general y en las tres restantes el análisis se ciñe a las características de la vida de la mujer española en las diferentes clases sociales, la aristocracia, la clase media y el pueblo. En la primera, dedicada a una revisión histórica de la situación de la mujer española en los siglos XVIII-XIX, la autora advierte como la mujer en realidad se había amoldado en todo a los criterios masculinos, y en consecuencia no se la podía responsabilizar totalmente de su penosa situación:

> Para el español –insisto en ello– todo puede y debe transformarse, solo la mujer ha de mantenerse inmutable y fija como la estrella polar. Preguntad al hombre más liberal de España qué condiciones tiene que reunir la mujer según su corazón, y os trazará un diseño muy poco diferente del que delineó Fray Luis de León en *La perfecta casada,* o Juan Luis Vives en *La institución de la mujer cristiana,* si no es que remontando más la costumbre de los tiempos, sube hasta la Biblia y no se conforma sino con la mujer fuerte (Pardo Bazán, 1890b: 103)

La segunda parte dedicada a revisar la situación de la mujer en la aristocracia, clase que ella conocía bien, advierte cómo los vicios, el lujo, la molicie, que se señalan siempre en esta clase social se asocian exclusivamente a la mujer, juzgando que a ello había contribuido indirectamente la literatura, pues tanto Pereda en *La Montálvez* como el padre Coloma en *Pequeñeces,* el primero por desconocimiento de la clase social retratada, y el segundo por excesiva rigidez moral, las mujeres salían muy mal libradas. En este aspecto Emilia Pardo Bazán adelanta algunos de los juicios sobre la polémica de *Pequeñeces* que verán la luz en el *Nuevo Teatro Crítico* (abril de 1891).

En cuanto a la clase media, la preferida por los novelistas de este período pero también la más difícil de acotar, señala la dificultad de la mujer burguesa para labrarse un porvenir mediante el trabajo, pues «contadas son las profesiones que la mujer está autorizada para desempeñar en España; pero más contadas aún las mujeres de la clase media que se resuelven a ejercerlas» (Pardo Bazán, 1890: 122). Emilia Pardo Bazán, como también Clarín, sostenía que, aunque resultase aparentemente contradictorio, gozaba de mayor independencia la mujer del pueblo que la burguesa, precisamente porque la mujer del pueblo sabía que tenía forzosamente que ganarse la vida con su trabajo, tal como ella había ya demostrado con su novela *La Tribuna* (1884), en la que describía el trabajo de las obreras de la fábrica de Tabacos de Marineda, mientras que la burguesa aspiraba a vivir a la sombra del padre primero y del marido después. En coherencia con la trayectoria de su cigarrera marinedina sostiene aquí:

> Hoy por hoy, existe entre la mujer de la clase media y la del pueblo español este abismo profundo; la del pueblo tiene la noción de que debe ganar su vida; la burguesa cree que ha de sostenerla exclusivamente el trabajo del hombre. De aquí se origina en la burguesa mayor dependencia, menos originalidad y espontaneidad. La mujer del pueblo será una personalidad ordinaria, pero es mucho más persona que la burguesa» (Pardo Bazán, 1890b: 123).

También pone el dedo en la llaga del mal más frecuente de la clase media, tantas veces denunciado por Galdós. La clase media en su empeño de imitar a la aristocracia desembocaba muy a menudo en el consabido «quiero y no puedo», aunque el problema fundamental, a juicio de la autora coruñesa, radicaba en las carencias educativas que sufría la mujer de su tiempo:

> El sistema educativo donde predominan las medias tintas, y donde se evita como un sacrilegio el ahondar y el consolidar, da el resultado inevitable, limita a la mujer, la estrecha y reduce, haciéndola más pequeña aún que el tamaño natural, y manteniéndola en perpetua infancia. Tiene un carácter puramente externo: es, cuando más, una educación de cascarilla; y si puede infundir pretensiones y conatos de conocimientos, no alcanza a estimular debidamente la actividad cerebral» (Pardo Bazán, 1890b: 125)

Finalmente, la cuarta entrega, dedicada a la mujer del pueblo es indudablemente la parte más interesante. Desde los postulados claramente tainianos de la raza, el medio y el momento histórico, doña Emilia analiza las características de la mujer del pueblo en las diferentes regiones españolas, pues el determinismo del medio ambiente y los rasgos distintivos del carácter son, a su juicio, decisivos en la configuración de estas mujeres, tanto las del medio urbano como las campesinas. En consecuencia escribe: «mejor que ninguna clase, conserva el pueblo en España carácter nacional […] los tipos étnicos más puros, así en lo físico como en lo moral, en el pueblo se conservan, y, sobre todo, en la mujer del pueblo» (Pardo Bazán, 1890b: 127). Con agudeza señala las características distintivas de la mujer catalana que ha «adquirido las condiciones propias de una raza laboriosa y adelantadísima», para subrayar la constancia en el trabajo y el espíritu pragmático que la diferencia de la obrera o chula madrileña, que tiene unas características propias:

> En cambio, la hembra de los barrios bajos de Madrid –mucho más interesante para el artista– es un rezago del pasado, una supervivencia de la España clásica; es la figura que se pinta en los abanicos y en las panderetas; es el modelo que seduce y atrae al pintor de costumbres, como Mesonero Romanos o Pérez Galdós. Descendiente de las antiguas *majas* y *manolas,* la chula conserva la desvergüenza en el hablar, la prontitud arrebatada y colérica del genio, la intensidad afectiva y la vehemencia de sus desatadas pasiones. La chula no ha variado desde que don Ramón de la Cruz escribió el *Muñuelo* (Pardo Bazán, 1990b: 143).

Completa el análisis de las características de la mujer del pueblo con unas breves pinceladas referidas a la mujer andaluza, que presenta muchas semejanzas con la chula madrileña, ambas mujeres de «corazón y sangre». Entre las obreras andaluzas sobresale el prototipo de la cigarrera, mujer de fuertes convicciones republicanas con un acusado sentido de la justicia, tal como se evidencia en las fábricas de tabacos de Madrid y Sevilla.

En cuanto a los tipos femeninos del norte subraya las diferencias de la mujer vasca frente a la gallega y asturiana. Con mucho detalle analiza Emilia Pardo Bazán los rasgos definidores de la psicología de la mujer vasca, que considera «helada en el terreno pasional» pero muy «ardorosa en el político», sobre todo cuando supone vulneradas sus tradicionales creencias. Esta mujer, que habita una de las partes, junto a Cataluña, más industriosas y desarrolladas de España, aparece ante la mirada de doña Emilia con estas características distintivas:

> No se parece en nada a la española tal como se la figuran los extranjeros, apasionada, semi-árabe. Al contrario: la mujer de Vizcaya, Guipúzcoa y Álava es una figura de líneas severas, hasta podría decir ásperas y rudas, y una de las hembras más morales de Europa. […] el tipo étnico y la complexión psíquica de la raza eúskara ni aún se parece a la de la restante población del litoral cantábrico, a pesar de las similitudes topográficas y climatológicas. Mientras que la mujer de Asturias y Galicia presenta contornos redondeados, fresca encarnación y facciones de gracioso diseño, la mujer vasca es algo dura y angulosa de líneas, y en su frente y en sus pómulos se lee una tenacidad inquebrantable (Pardo Bazán, 1990b: 145).

Finalmente cierra este análisis estableciendo entre las mujeres del pueblo tres o cuatro grupos distintivos. El grupo catalán vascongado con «cierta analogía, por más que distinga a las eúskeras su fogosidad político-religiosa» (Pardo Bazán, 1890b: 146). El grupo andaluz y madrileño que «revela afinidades estrechísimas» y descubre «la preponderancia del elemento semítico o africano» ((Pardo Bazán, 1890b: 146), y el territorio propiamente céltico, o sea Asturias y Galicia, tan semejantes por su clima y su naturaleza a las provincias vascas, produce, «a causa de la diferencia de raza, una mujer que forma con la eúskara perfecto contraste» (Pardo Bazán, 1890b: 146). Sobre la mujer galaico-asturiana, que la autora coruñesa había observado atentamente y pintado con detalle en sus novelas, escribe:

> La mujer galaico-asturiana es de tierno corazón; la política no le quita el sueño, ni le importa nada que se modifique el código fundamental, ni que nos manden don Carlos o Alfonso XIII. Apasionada de sus hijos, no los inmolaría en aras de ninguna idea social: y en cuanto a insensibilidad amorosa, baste decir, como único dato, que es raro que una aldeana vaya al altar sin haber dado al mundo prole. Conviene advertir que, realizando el programa de Juan

> Jacobo Rousseau, las aldeanas de este grupo son libres en sus costumbres mientras no llega la hora de casarse, pero después guardan fidelidad a sus maridos (Pardo Bazán, 1890b: 147).

El artículo termina señalando irónicamente la contradicción entre la falta de igualdad entre los sexos en muchas de las esferas de la vida social, que, sin embargo, no rige en las labores más duras, como en la mísera realidad del trabajo de los labradores y jornaleros, sin que ello haya levantado la más mínima protesta entre los seguidores de las ideas de Prudhomme:

> En mi país, Galicia, se ve a la mujer, encinta o criando, cavar la tierra, segar el maíz y el trigo, pisar el tojo, cortar la hierba para los bueyes. Tan duras labores no levantan protesta alguna entre los profundos teóricos de la escuela de *Monsieur Prudhomme*, que, a penas se indica el menor conato de ensanchar las atribuciones de la mujer en otras esferas, exclaman llenos de consternación y santo celo «que la mujer no debe salir del hogar, pues su única misión es cumplir los deberes de madre y esposa». El pobre hogar de la mísera aldeana escaso de pan y fuego, abierto a la intemperie y al agua y al frío, casi siempre está solo. A su dueña la emancipó una emancipadora eterna, sorda e inclemente: la necesidad (Pardo Bazán, 1890b: 148).

La crítica literaria: Reseñas bibliográficas en *La España Moderna*

De las reseñas propiamente literarias publicadas en *La España Moderna* merece especial atención la dedicada a *Mezclilla* de Clarín. Varios son los motivos por los que nos detenemos en este artículo; en primer lugar, por ser el único dedicado a las obras de Clarín por parte de Emilia Pardo Bazán, máxime teniendo en cuenta que por estas fechas las relaciones de cordialidad entre ambos autores se habían enfriado bastante, y se había iniciado un distanciamiento progresivo que culminaría en la negativa del crítico asturiano a reseñar las dos últimas novelas de la autora, *Insolación y Morriña* [23] en *La España Moderna*. Ruptura que tuvo, además, como telón de fondo una serie de rumores y comentarios sobre la amistad entre doña Emilia y Lázaro Galdiano, que contribuyeron a acentuar el perfil frívolo de la autora. Por todo ello Clarín se negó a someterse a los criterios del editor y dejó abruptamente de escribir en dicha revista, sin embargo, poco después publicaba en uno de sus *Folletos literarios*, *Museum*, una reseña de la *Poética* de Campoamor y dos artículos durísimos dedicados a las mencionadas novelas de la autora, que juzga con manifiesta arbitrariedad, sobre todo *Insolación*.

23. Sobre este aspecto proporciona abundantes datos el trabajo de Rodríguez Moñino, 1951: 47-70.

En este contexto, interesa situar el artículo de Emilia Pardo para juzgar con mayor objetividad las opiniones de la autora sobre un volumen misceláneo que recogía trabajos publicados por el autor de *La Regenta* en años anteriores. Sergio Beser resumió muy bien las ideas y propósitos que Clarín exponía en el prólogo-Advertencia del mencionado volumen crítico, señalando que «el radicalismo aparece más atenuado que en libros anteriores y respeto al naturalismo, aunque continúa defendiéndolo, son numerosos los ataques a los escritores mediocres que siguen este movimiento; así el artículo «A todos y a ninguno» (Beser 1968: 94). También, al referirse a la acogida que el libro tuvo entre los críticos de la época, el profesor Beser resume las ideas expuestas por doña Emilia en su reseña de la *España Moderna*, pero, a nuestro juicio, hay un aspecto de la mencionada reseña no suficientemente valorado, que se ha revelado fundamental en las interpretaciones posteriores de la obras de Clarín, me refiero a la novedad que suponía la última de las ideas dominantes que a juicio de Pardo Bazán se desprendía de *Mezclilla*, aunque fuesen artículos de muy variado asunto. Ideas que la autora enumeraba así:

> primera, un pesimismo intelectual absoluto, o dígase firme convencimiento de que los tiempos son tristes, la vida literaria languidece, y en España apenas piensa nadie en el arte. Segunda, atenuación de este pesimismo al analizar los libros de media docena de autores: acaso no suban de este número, acaso no lleguen a él, hechas ciertas salvedades, porque una cosa es que Clarín tenga a Zorrilla, v. gr., por gloria nacional, y otra que juzgue actual y *del tiempo nuevo semejante gloria.* Tercera, implacable resolución de no admitir para su misantropía pesimista sino grandes y eficaces consuelos, y fustigar o desdeñar la literatura secundaria, sobre todo cuando viene precedida de hiperbólicos elogios y acompañada de pretensiones intolerables. (...) Cuarta y última, una idea muy singular, muy sutil, que el escritor deja entrever apenas, y que a mí no me sorprende poco ni mucho ver delineada en un alma tan dolorida y en una complexión neuro-biliosa como la de Clarín; una idea ¿lo diré? religiosa y cristiana (Pardo Bazán, 1889b: 189-190)

Algunos años más tarde, Pérez de Ayala al esbozar un retrato intelectual del que fuera su maestro escribía, ahondando prácticamente en el mismo sentido, que Clarín había sido un «espíritu profundamente religioso» (Pérez de Ayala 1961: 20), palabras del discípulo que confirman la opinión de Pardo Bazán, que fue la primera en percibir en los trabajos de Clarín una idea religiosa, cristiana, sin que ello supusiese apriorismos ni prejuicios estéticos en su valoración global, sino más bien al contrario, justificando las posibles causas de aquella peculiar religiosidad clariniana con estas elocuentes palabras en las que de forma indirecta se hace a la vez tan presente el verdadero y último sentido de *La Regenta:*

> Los que recuerden aquella profunda distinción que establece D. Joaquín Rubió y Ors, en su *Historia de la sátira*, entre el elemento satírico pagano y el cristiano, podrán aplicarla a Clarín, quien posee en alto grado esa risa de la tristeza que prefería el docto catedrático de la Universidad de Barcelona. Por otra parte, el curso de los años; la residencia en una provincia, donde se vive moralmente solitario y se despierta la necesidad de la contemplación; la sugestiva sombra de una catedral (aquella catedral de Vestusta que el mismo Clarín describió); la lectura de obras de esas que elevan el espíritu y lo conducen a detenerse en los problemas filosóficos, a la vuelta de los cuales están los religiosos; todo explica ciertas auras que corren por las páginas de *Mezclilla*, y al pronto parecen inadecuadas a la índole del libro (Pardo Bazán, 1889b: 189)

Porque en realidad, qué es sino profunda «soledad moral» lo que acosa al espíritu sensible y lleno de dudas religiosas de Ana Ozores en medio de un ambiente provinciano pacato, monótono e hipócrita? Por tanto, creo que doña Emilia que no había dicho nada en la prensa cuando se publicó *La Regenta*, (1884-85), hecho que probablemente disgustó a Clarín, si tenía en cambio muy presente aquella novela, como máximo exponente del espíritu del autor al redactar las citadas líneas sobre los ensayos de *Mezclilla.* Estaba, en consecuencia, doña Emilia descubriendo el perfil más auténtico y verdadero de aquel Clarín de fin de siglo idealista e espiritualista, que estudios, como los del profesor Yvan Lissorgues (1983)[24] primero y Gonzalo Sobejano (1985)[25] después, han terminado de dibujar.

Por último, otro aspecto de la reseña que revela el buen olfato crítico de la escritora coruñesa es la mención explícita de algunos artículos del volumen considerados hoy por los clarinistas como indudablemente los mejores, y entre los que sobresale el dedicado a «Baudelaire» y «A todos y a ninguno», donde advierte cómo Clarín ponía freno a los nuevos naturalistas, vulgares

24. Véase *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín), 1875-1901*. Paris, CNRS, 1983. Lissorgues defiende la tesis de un Clarín genuinamente «idealista» y «espiritualista», aspecto que ha subrayado abundamentemente en la biografía *Clarín en sus palabras,* Oviedo, Nobel, 2007.
25. Quien en *Clarín en su obra ejemplar* afirma que Alas desdeñó del positivismo todo menos su contribución al análisis científico, pero siempre sin perder su apetencia metafísica ni su inquietud religiosa, y escribe: «Tal apetencia, tal inquietud habitaron siempre la conciencia de Clarín, lo mismo en la mocedad que en la edad madura, pero hubieron de intensificarse a partir de 1890, no por un "cambio de luz" repentino, ni por obediencia a una moda europea (aborreció la moda con asco semejante al de Flaubert), sino por culminación de un proceso que arrancaba de sus propias raíces y que halló fomento en experiencias y circunstancias más íntimas que generales. En el prólogo a sus *Cuentos morales,* en 1896, confesaría como idea capital de sus invenciones la idea del Bien unida a la que infunde vida y calor: Dios» (Sobejano, 1985: 31-32)

imitadores de Zola y Goncourt, en plena sintonía con las ideas de la propia autora por estas mismas fechas.

Entre 1890 a 1891 el resto de reseñas bibliográficas, todas ellas muy breves, que aparecen firmadas por doña Emilia en la revista de Lázaro Galdiano aportan algunos juicios sobre la situación y la naturaleza de la crítica al afirmar en «Ultimas modas literarias», sobre *All'avanguardia* de Vittorio Pica que:

> La crítica ha de reaccionar contra esta acción disolvente del tiempo; ha de diferenciarse del público en no ser olvidadiza, y asemejarse a la Divinidad, para la cual no hay pasado ni futuro, sino presente sólo. No debe increparse a los críticos si elogian o veneran, ante todo, las obras maestras que el público va arrumbando, y si de tiempo en tiempo se las recuerdan, como se recuerda al desmemoriado nieto de cien héroes las glorias de sus difuntos abuelos. La crítica ha de embalsamar a los autores, ya que el público los pulveriza y entierra; y desde este punto de vista, casi me entran impulsos de asegurar que la crítica, propiamente dicha, no se ejerce sino sobre obras que ya están a la vez sancionadas, glorificadas y dadas al olvido por el público, refrescando a éste la memoria de que no pierda enteramente sus venerandas huellas (Pardo Bazán, 1890a: 162).

La función del crítico como depositario de la memoria cultural colectiva y la apelación al clasicismo no se ajustaba a la actitud de Pica, crítico napolitano, que adoptaba una actitud de «precursor» y adaptador a su patria de las nuevas modas literarias europeas[26], puesto que según la autora Italia no había tenido una verdadera generación de novelistas como Francia, Rusia o España, y por tanto se veía obligada a adaptarse a los modelos extranjeros. Además, Emilia Pardo señala que el interés fundamental de la obra de Pica reside en el estudio de los simbolistas y decadentistas franceses, singularmente Verlaine y Mallarmée, cuando escribe:

> opino que el joven crítico acierta cuando dice que Verlaine y Mallarmé han cometido el delito de ser innovadores en materia estética, y el ridículo es de antiguo arma esgrimida con feroz complacencia y no sin cierta eficacia, al menos por algún tiempo, contra todo innovador (Pardo Bazán, 1890a: 169).

Las preferencias estéticas de Pardo Bazán sobre estos dos poetas se concentran en Verlaine, de quien emparentándolo con San Juan de la Cruz, escribe:

> siempre preferiré a Verlaine, por su libro singularísimo *Sagesse*, digno de figurar en el mismo estante que las *Fioretti di San Francesco*, que la *Imitación*, que los versos de *San Juan de la Cruz*, que todos esos libros admirables,

26. Por ello escribe: «El papel de Pica se reduce, pues, a señalar a su patria las últimas modas extranjeras, y alentar a los escritores, si no genio revolucionario e iniciador, al menos talento para aprovechar e interpretar, en su esfera, las ideas estéticas más o menos nuevas, pero al fin recientes, de otros países». (Pardo Bazán, 1890a: 163).

> amargos como el absintio y dulces como miel de romero, que nos enseñan a comprender la nada de las cosas, y, levantando nuestro ánimo, nos hacen volver los ojos hacia la patria eterna (Pardo Bazán, 1890a: 170)

Y tras colocar al maestro del simbolismo francés en línea con los mejores poetas ascéticos y místicos, matiza aun más sus preferencias:

> Verlaine siente más que Mallarmé, y aunque católico únicamente por accesos, con intervalos de terrible desorden moral, cuando acierta a pulsar la cuerda de dolor sublime y poesía que resuena en los tremendos dogmas católicos, su fondo es incomparablemente superior al de Mallarmée, en quien resalta una especie de melancolía pagana y suave, propiamente musical (Pardo Bazán, 1890a: 170-1).

Afirma que Mallarmée estaba influenciando profundamente a los poetas noveles europeos, mientras que su influencia sobre la cultura española era menor porque ésta aun no había llegado al grado de enervamiento de la sensibilidad y al decadentismo que caracterizaba lo que en Francia todo el mundo llamaba ya «la melancolía de fin de siglo».

En las dos últimas reseñas de 1890, una dedicada a las poesías del Duque de Rivas, prologadas por Cañete[27], con un tono «avinagrado y pesimista», y otra, dedicada a dos libros sobre *Las mocedades del Cid* de Merimée y *Le geste del Cid* de Restori. Ambas reseñas, aunque la autora se confiesa entusiasta admiradora del personaje histórico, no tienen excesivo interés, pues en ellas no esboza siquiera ningún juicio de valor estético, se trata simplemente de reclamos publicitarios que parafrasean el contenido de los libros. Prácticamente ocurre lo mismo en un artículo titulado «El fuerismo en la novela», publicado en *El Imparcial,* (27-I-1890), y que años después recogería junto con otros trabajos en el volumen de *Polémicas y Estudios literarios,* y en el que únicamente indica de forma un tanto rápida y superficial algunos elementos de la ideología «fuerista vasco-navarra» a través de la personalidad de Arturo Campión[28], afirmando que dicha ideología estaba algo pasada de moda, muy

27. Manuel Cañete (Sevilla, 1822 - Madrid, 1891). Crítico literario y teatral, radicalmente antinaturalista, muy conocido en los ambientes políticos y periodísticos de Madrid. Colaboró además de en la prensa diaria en *El arte en España* y en *La Ilustración Española y Americana. Clarín y Fray Candil* criticaron frecuentemente el excesivo academicismo de sus apreciaciones y juicios literarios, mientras que Valera decía de él «Cañete, uno de nuestros mejores críticos» (Valera, 1947: 344).
28. Arturo Campión, crítico encargado de reseñar las producciones de la literatura vasco-navarra en *La España Moderna*, fue también colaborador de la revista *Euskalerría.* Jurista notable, poeta y filólogo, conocido sobre todo como propagador de ideas religiosas y regionalistas, así como autor de *Consideraciones a cerca de la Cuestión foral y los carlistas en Navarra,* (Madrid,1874) y de la *Gramática de los cuatro dialectos literarios de la lengua euskera* (Tolosa,1886). Prologó con un texto titulado «La Regeneración y

en la línea de otras opiniones sobre el regionalismo de la autora por estos mismos años. También de estas mismas fechas data un artículo de Emilia Pardo Bazán publicado en *La Época* (12-XII-1889) sobre Richepin, a quien compara con Francisco Villón, pues como él «eleva el *argot* canallesco a la dignidad poética» (Pardo Bazán, 1889b). Ya que el autor de *Las Blasfemias* era a su juicio un mongol salvaje sin Dios, patria, ni ley que cultivaba un apasionado nihilismo. En consecuencia el artículo interesa más por lo que apunta sobre la compleja personalidad del autor que sobre su obra poética.

Entre 1891 y 1897-8, en que aparecen los últimos trabajos críticos de la autora en *La España Moderna*, sus colaboraciones se van distanciando, de manera que además del artículo dedicado a la última novela del ciclo de *Les Rougon-Macquart* de Zola, *Le Docteur Pascal* (Pardo Bazán septiembre-1893), y otro anterior, dedicado a los Goncourt (Pardo Bazán marzo-1891), que está en relación directa con la traducción y prólogo de *Los hermanos Zenganno,* que hizo la autora para la editorial de la mencionada revista, lo demás tiene un valor literario muy relativo, probablemente porque por aquellas fechas la autora ocupaba ya todo su tiempo en la preparación y eminente aparición de lo que sería su revista, *El Nuevo Teatro Crítico.* También entre 1899 y 1907 Emilia Pardo Bazán publica por entregas un importante trabajo sobre «La literatura francesa moderna», que se convertiría en la materia de sus volúmenes sobre dicha literatura dedicados a *El Romanticismo, El Naturalismo* y *La Transición.*

De la revisión y análisis de los trabajos de Emilia Pardo Bazán en *La España Moderna* se deduce su importancia decisiva de la autora en la fundación y consolidación del proyecto cultural de la revista de Lázaro Galdiano, a la par que sus colaboraciones evidencian un marcado afán regeneracionista y europeísta, siempre bajo el marchamo de la crítica ecléctica, que hunde sus raíces en el historicismo y el comparatismo.

Bibliografía

ASÚN, Raquel (1981-2): «La Editorial de la *España Moderna» ARCHIVUM*, XXXI-XXXII, Oviedo, 1981-2, págs.140-141.

BESER, Sergio (1968): *Leopoldo Alas, crítico literario.* Madrid, Gredos.

BRAVO VILLASANTE, Carmen (ed.) (1972): Emilia Pardo Bazán, *La vida contemporánea.* Madrid, Novelas y Cuentos.

— (ed.) (1978): Emilia Pardo Bazán, *Cartas a Galdós*, Madrid, Turner.

la verdad» la conferencia regeneracionista de Emilia Pardo Bazán en París, sobre «La España de ayer y la de hoy: la muerte de una leyenda», Madrid, Administración, 1899.

FREIRE, Ana María (2005): «Emilia Pardo Bazán: Periodismo y Literatura en la prensa», en (J.M. González Herrán, C. Patiño, E. Penas, eds.), *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión»* Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán / Fundación Caixa Galicia, pp. 19-32.

GÓMEZ FERRER, Guadalupe (ed.) (1999): Emilia Pardo Bazán, *La mujer española y otros escritos,* Madrid, Cátedra, Col. «Feminismos 56», pp. 73-116.

GONZÁLEZ SERRANO, Urbano (1890): «La crítica en España», *La Ilustración Ibérica*, págs.662-663.

LISSORGUES, Yvan (1983): *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín), 1875-1901*. Paris, CNRS.

MITERRAND, Henri (1986): *Zola et le naturalisme,* Paris, PUF.

MENÉNDEZ PELAYO (1982): *Epistolario* (ed. M. Revuelta Sañudo), T. IV (enero, 1883-noviembre, 1884), Madrid, Fundación Universitaria Española.

OLLER Narcís (1962): *Memòries literàries. Historia del meus llibres*, Barcelona, Aedos.

PARDO BAZÁN, Emilia [1889]: «Recuerdo de Barcelona. Carta III». *Al pie de la torre Eiffel. Obras Completas*. T. XIX. Madrid, Renacimiento.

— (1889a): *La leyenda de José, hijo de Jacob, y la de Alejandro Magno* por F. Guillén Robles, *La España Moderna,* t. I (enero 1889), pp.

— (1889b): *Mezclilla,* por *Clarín La España Moderna,* t. II, febrero de 1889), pp. 189-190.

— (1889c): «*Estudios sobre España*, por Jorge Huneeus Gana», *La España Moderna,* T.VI, (junio-1889), pp.201-202.

— (1889d): «Cartas sobre la Exposición» *La España Moderna,* tomos VII, VIII, IX y X; (31-VII, 31-VIII, 31-IX y 31-X-1889) pp. 167-181, 139-153, 119-131 y 85-105.

— (1889e): «La poesía actual francesa: Richepin» *La Época*, (12-XII-1889).

— (1889f): «La cuestión académica», *La España Moderna,* t.II, febrero de 1889, pp.173-184

— (1890a): «Ultimas modas literarias». (Sobre *All'avanguardia* de Vittorio Pica). *La España Moderna,* t. XIV (febrero-1890), pp.

— (1890b): «La mujer española», *La España Moderna* (tomos 17, 18, 19 y 20, mayo-agosto de 1890), pp. 101-113; 5-15; 121-131 y 143-154.

— (1973): «Apuntes Autobiográficos» *Obras Completas,* T.III. Madrid, Aguilar.

PAREDES NÚÑEZ, Juan (1979): *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Granada, Publicaciones de la Universidad de Granada.

PENAS VARELA, Ermitas (2003): *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, «Laia Maior», n.º 17.

PÉREZ DE AYALA, Ramón (1961): *Amistades y recuerdos*, Barcelona, Aedos.

RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1951): «Clarín y Lázaro: un pleito entre escritor y editor (1889-1896)», *Bibliofilia,* V, Valencia, Castalia; pp. 49-70. Reeditado

con el título de *«Clarín» y Lázaro. Noticia de unas relaciones literarias (1889-1996),* Madrid Fundación Lázaro Galdiano, Ollero y Ramos, 2001.

SOBEJANO, Gonzalo, (1985): *Clarín en su obra ejemplar.* Madrid, Castalia.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (2001): «Urbano González Serrano y el naturalismo» en *el Naturalismo en España: crítica y novela,* Salamanca, Almar, pp. 113-134.

SOTELO VÁZQUEZ, M.ª Luisa (1988): *Las ideas literarias y estéticas de Emilia Pardo Bazán (187-1921),* Barcelona, Universidad de Barcelona. Microfichas.

— (1999): «Emilia Pardo Bazán ante la crisis del 98: *La España de ayer y la de hoy: La muerte de una leyenda», La Crisis española de fin de siglo y la Generación del 98, Actas del Simposio Internacional* (A. Vilanova y A. Sotelo, eds.), Barcelona, Universitat de Barcelona, 1999, pp. 355-368.

— (2002): «Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán», *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX.* Actas del II coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, Barcelona, PPU, pp.415-426.

— (2002): «Clarín y Emilia Pardo Bazán», en A. Vilanova y A. Sotelo (eds.) *Leopoldo Alas «Clarín».* Actas del Simposio Internacional (Barcelona, abril-2001), Barcelona, PPU, pp.161-185

— (2005): «Emilia Pardo Bazán: crítica e historia literaria», en (J.M. González Herrán, C. Patiño, E. Penas, eds.), *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión»* Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán /Fundación Caixa Galicia, 2005, pp. 131-180.

THION SORIANO-MOLLÀ, Dolores (2003): *Pardo Bazán y Lázaro. Del lance de amor a la aventura cultural* (1888-1919), Madrid, Fundación Lázaro Galdiano/ Ollero y Ramos.

VALERA, Juan (1947) «Carta a D. J. Hunneus Gana» (Bruselas, 22-VI-1886), en *Obras Completas.* T.III, Madrid, Aguilar, pp. 344-349.

Apéndice

Colaboraciones de Emilia Pardo Bazán en La España Moderna

A) Obras de Ficción

Cuentos

Morrión y boina (T.1, enero de 1889).
Un destripador de antaño (T.13, enero de 1890)
Travesura pontificia (T.15, marzo de 1890)
Planta montés (T.24, diciembre de 1890)
Las tapias del camposanto (T. 25, enero de 1891)

Novelas por entregas

Una cristiana (T.20, agosto de 1890).
La prueba (T.21, septiembre 1890), Reproducen capítulos de las dos novelas que forman un mismo proyecto narrativo.
Adán y Eva (Ts. 61-62-63-64 y 65, enero-mayo de 1894)
Los tres arcos de Cirilo (Ts. 73 y 74, enero-febrero de 1895)
Adán y Eva (Ciclo). *Memorias de un solterón* (Ts. 85, 86, 87 y 89, enero, febrero, marzo y mayo de 1896).
El saludo de las brujas (Ts. 97-98-99-100-101 y 102, enero a junio de 1897).
El niño de Guzmán (Ts. 121, 122 y 123, enero-marzo de 1899).
Un drama (Ts. 77-78 y 79, mayo-julio de 1895).

B) Historia y crítica literaria

«Últimas modas literarias» (T. 14, febrero de 1890)
«Dos cidianistas extranjeros» (T. 23, noviembre de 1890)
«Edmundo de Goncourt y su hermano» (T. 27, marzo de 1891)
«Teoría del consuelo» (T. 37, enero de 1892)
«Los poetas épicos cristianos (Dante, Tasso, Miltón)» (Ts. 71 y 72, noviembre-diciembre de 1894).
«Escritores franceses contemporáneos: Eduardo Rod» (Ts. 108-109, diciembre-enero 1897-1898).
«La literatura moderna en Francia» (Ts.132, 133, 134, 135, 136, diciembre 1899-abril 1900. Ts. 140, 141 y 144 agosto-septiembre y diciembre de 1900; Ts. 145, 146, enero-febrero de 1901; Ts. 155, 156, noviembre-diciembre de 1901; Ts. 157 y 168, enero y diciembre de 1902; T. 217, 218, 219 y 228 enero-marzo y diciembre de 1907; Ts. 229 y 240 enero y diciembre de 1908; T. 241, enero de 1909.

Reseñas

La leyenda de José, hijo de Jacob, y la de Alejandro Magno por F. Guillén Robles (T.1. enero de 1889).
Mezclilla, por *Clarín* (T. 2, febrero de 1889)
De la poesía gallega por el Marqués de Figueroa (T. 2, febrero de1889)
La Eloísa portuguesa de Sor Mariana Alcofurado (T. 6, junio de 1889)
Estudios sobre España por Jorge Huneeus Gana (T. 6, junio de 1889)
Poesías de El Duque de Rivas (T. 15, marzo de 1890)
El Doctor Pascual por E. Zola (T.57, septiembre, 1893).

C) Crónicas de la Exposición Universal de París (1889) y crónicas viatorias

Cartas sobre la Exposición (Ts. 7, 8, 9, 10, julio-octubre de 1889)
El viaje por España (T. 83, noviembre de 1895).

D) Artículos sobre cuestiones femeninas

La cuestión académica (T. 2, febrero de 1889)
La mujer española (Ts. 17, 18, 19 y 20, mayo-agosto de 1890)

Fecha de recepción: 02/04/2014
Fecha de aceptación: 01/07/2014

LA REVISTA *GERMINAL*, CRISOL DE ESTÉTICAS

DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ
dolores.thion@univ-pau.fr
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Resumen

La «Gente Nueva» que constituyó el Grupo Germinal en 1897 fundó una de las revistas culturales pioneras en el Fin de Siglo, *Germinal*. Su objetivo era aglutinar a intelectuales y artistas en aras a la reforma de España. Sus páginas, por lo tanto, fueron un crisol de las sensibilidades y estéticas que convivieron en aquellos tumultuosos años de finales del siglo XIX y principios del XX.

Palabras clave: Germinal, Periodismo cultural, Revistas ilustradas, Gente Nueva, Modernismo, Naturalismo, Decadentismo, Esteticismo.

Abstract

The «New People» which was the Germinal Group in 1897 founded a pioneering cultural magazines in the Fin de Siglo, Germinal. His goal was to bring together intellectuals and artists in order to reform Spain. Germinal's pages, therefore, were a melting pot of sensibilities and aesthetics who lived in those tumultuous years of the late nineteenth and early twentieth centuries.

Keywords: Germinal, cultural journalism, Magazines illustrated, New People, Modernism, Naturalism, Decadence, Aestheticism.

Los estudios sobre la prensa cultural del Fin de Siglo reconocen de manera unánime el carácter pionero de las revistas que fue fundando el Grupo Germinal y la labor que realizaron para la difusión de nuevas estéticas y de creaciones literarias de autores, en su mayoría, comprometidos con la regeneración de España. Sus colaboradores eran aquellos escritores que, por rebeldía y por necesidad de autoafirmación, empezaron a agruparse a partir de 1890 en

Anales, 26, 2014, pp. 499-519
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.21

torno a la Agrupación Demócrata-Social y su periódico *La Democracia Social* (1895); en torno a la bandera de Germinal y sus homónimas revistas de 1897 a 1903, así como en *Vida Nueva*, en *Don Quijote* y en los periódicos *El País* y *El Progreso*; en las esferas del republicanismo radical. Las circunstancias políticas, el desarrollo del sector editorial, el abaratamiento del libro, las traducciones, el teatro y el periódico son algunas de las causas que estimularon a aquellos jóvenes a participar en los movimientos sociales de la época y a contribuir al desarrollo de la cultura finisecular. Más que de una Edad de Plata, convendría recordar aquel marbete de la Edad de Oro Liberal o Segunda Edad de Oro de las Letras Españolas.

«Primero opinión, luego quejido, más tarde lucha» (Thion, 1999) fueron las voces y actitudes de aquellos futuros germinalistas que llegaron al centrípeto Madrid de las últimas décadas del siglo XIX. Llegaron ávidos de una ideal y de una seductora vida intelectual y artística, de respirar los nuevos aires europeizantes y de participar apasionadamente en los conflictos sociales e ideológicos de aquella España en profunda crisis. Eran jóvenes pertenecientes a la pequeña burguesía, en su mayoría autodidactas, para quienes el signo de dicha juventud no era sino la del espíritu o del alma, por lo que fueron aglutinando a todos aquellos que apostaban por lo nuevo y por la moderno en todos los ámbitos frente al pasado, a la tradición, a lo heredado, al poder y a la burguesía. Bajo la etiqueta de la Gente nueva o joven –sin distinciones de edad– pero como frente de oposición a la Gente vieja, se fueron agrupando personalidades de muy distinto cariz, escritores, periodistas, intelectuales, científicos, krausistas... gran parte de ellos reformistas, rebeldes y bohemios empeñados en definir un espacio político, artístico y cultural autónomo, un espacio disyuntivo en el que se exhibía una modernidad ideológica o un modernismo estético no sólo para autoafirmarse, sino también para afirmarse contra todo lo adquirido o instaurado. Esa Gente nueva tomó el nombre de Germinal, propuesto por Bark, recordando el símbolo del cuarto evangelio zolesco como símbolo aglutinador.

El viernes 30 de abril de 1897 salía a la luz el primer número del semanario *Germinal,* con ocho páginas al precio de quince céntimos, lo que lo ubicaba entre los productos culturales de consumo esencialmente mesocrático. Tras un mes de existencia y fortalecimiento material pasó a subtitularse *Revista semanal ilustrada* y aumentó sus páginas a doce. Las primeras se consagraban a temas doctrinales y socio-políticos, en las siguientes predominaban los temas culturales y artísticos, junto con reseñas bibliográficas y teatrales.

Como director figuraba el cabeza de grupo Joaquín Dicenta, hasta octubre de 1897, le sucedió Nicolás Salmerón y García, hasta diciembre de aquel

año y, en 1901, el anarquista Eduardo Barriobero en las dos últimas salidas de la revista, en 1901 y en 1903. El consejo de redacción estaba formado por Francisco Maceín y A. de Santaclara (Bark). Los corresponsales eran Isidoro López Lapuya, en París, y C. Von Werner, en Berlín. Los redactores eran los siguientes: Rafael Delorme, Ricardo Fuente, José Jurado de la Parra, Antonio Palomero, Manuel Paso, Nicolás Salmerón y García y Eduardo Zamacois. Entre los colaboradores hemos de destacar a Alfredo Calderón, Urbano González Serrano, Jacinto Octavio Picón, Jacinto Benavente, Isidoro López Lapuya, Ramiro de Maeztu, Mariano de Cavia, Eusebio Blasco, Arturo Reyes, José Juan Cadenas, Julio Burell, Antonio Montilla, Ricardo Catarineu, Antonio Zozaya, José Verdes Montenegro, Alejandro Sawa, Ciro Bayo, etc. Se trata de una lista heterogénea de publicistas que convergieron en la denuncia y en la búsqueda de nuevos derroteros en las encrucijadas de una sociedad en transición.

Germinal se proponía actualizar los idearios republicanos y acercarlos al socialismo, unir frentes y estrechar relaciones con el pueblo:

> *GERMINAL* es un periódico que representa la más avanzada trinchera de juventud progresiva en nuestra patria, y, por lo tanto, tiene un criterio amplísimo en materia de Socialismo, puesto que en su redacción existen no pocos partidarios del ideal acrático. [...] hemos venido al estadio de la prensa a defender con valentía y precisión las ideas socialistas todas, desde el Socialismo humanitario al que profesa el poeta sentimental, desde el Socialismo marxista hasta los ideales de la autonomía individual y de la extinción de toda opresión autoritaria.... («Profesión de fe», 6-VIII-1897, págs.1-2)

Siempre se definió, resumía Francisco Maceín, como un seminario que pretendía ser «el eco de los trabajadores honrados y el reflejo de todas las aspiraciones revolucionarias, vengan de donde vengan y expóngalas quien las exponga, ¡una tribuna amplia, expansiva, radical, enemiga de todo lo que signifique autoritarismo, completamente libertaria!» (Maceín, 24-III-1899, pág. 4). Lo que les reunía era el deseo de ruptura respecto de un pasado referencial y los anhelos de la modernidad. Bajo lo nuevo o moderno y en contra de lo instaurado cabía un amplio elenco de posibilidades y perspectivas, las cuales comparten una misma actitud política y ética, la crítica a la Restauración, el rechazo de los valores burgueses dominantes, la disidencia frente a las ideas y creencias imperantes, la rebelión frente al poder –político y religioso– y la ruptura frente a la tradición; «en política la República como punto de arranque, la República Social como fin inmediato y el progreso indefinido como ideal supremo», pero asimismo, «la libertad para el pensamiento en el libro, en la tribuna, en el teatro, en el arte, en todo» («Germinal», 24-V-1897, pág. 1).

Germinal creyó sobre todo en el poder de la palabra, en la necesidad urgente de la educación y de la transformación de las mentalidades. Su quehacer pudo parecer vago quejido, pero contribuyó a través de la propaganda a sensibilizar las mentalidades como grupo de presión en contra del sistema vigente, en particular, del bipartidismo, del caciquismo, de la corrupción, del endeudamiento, de las guerras coloniales, del clericalismo, de la concentración de capitales y la consiguientes inequidad e injusticia sociales. Porque el rechazo y de la rebelión encarnaron la actitud vital y el estado espiritual del grupo Germinal, e hicieron de lo nuevo o de lo moderno su bastión, dichos atributos también caracterizaron sus voces, sus verbos y su capacidades críticas y creativas. Por ello, en *Germinal* la literatura ostentó un rango preferencial entre las actividades literarias, no sólo por desenvolverse en un medio material idóneo para su divulgación, sino también por haber adquirido nuevas funciones y valores asimilados al proceso de regeneración nacional. Los artículos sobre crítica literaria estaban firmados principalmente por Urbano González Serrano, Ricardo Fuente, Enrique Alonso y Orera, Ernesto Bark, Eduardo Zamacois, Jacinto Benavente, Antonio Palomero, Joaquín Dicenta y Francisco Maceín. Dichos artículos no ocupaban una sección fija con título establecido. Aparecían entremezclados con las composiciones poéticas y narrativas y los artículos científico-culturales sin orden preestablecido. Por razones de espacio, dedicaremos ahora a los aspectos críticos fundamentales que animaron a los escritores germinalistas a promover un uso socio-político de la literatura en su primera revista *Germinal* y la absorción de todas las tendencias estéticas finiseculares.

Función social y estética de la literatura

Subversión, rebeldía, denuncia social, utilitarismo, propaganda, educación y goce estético constituyen de entrada las principales características del arte y pensamiento literarios en *Germinal*. Albergue de multiplicidad de tendencias, de multitud de autores reconocidos, disidentes y marginales; la redacción de *Germinal* quiso adoptar nuevos e incluso divergentes derroteros para el arte. En estas páginas observaremos cómo la primacía de lo social o la de lo estético en el arte no estaban reñidas, sino que constituían un binomio de fuerzas claves en el devenir de la literatura en España. La rebeldía política de la Gente nueva se materializó en el arte en el rechazo de los códigos y producciones burgueses. Desde *Germinal,* pretendían erradicar ese:

> arte rutinario con fiscales que lo denuncian en el libro, cómicos que lo rebajan en el teatro, obispos que lo sujetan a leyes crónicas desde el público, y críticos que lo estacan en un pantano de discusiones y de amaneramientos

> académicos [...] una dictadura artística que chochea y produce náuseas en el cerebro. Eso ha encontrado *Germinal* y contra todo eso se revuelve («Germinal», 24-V-1897, pág. 1).

Les respaldaba la creencia en el poder performativo y catalizador de arte en el proceso de revolución social; lo cual, les amparaba en sus intentos de crear un espacio literario propio frente al arte consagrado, de convertir el discurso estético en propaganda capaz de incitar a la acción y al cambio. Si políticamente los germinalistas se habían definido como grupo abierto a todos aquellos que luchaban desde distintas facciones por el progreso, cada uno con sus medios y circunstancias, en el terreno del arte también rigieron los mismos principios. Merced a la amplitud de corrientes abarcadas y al pluralismo del grupo, *Germinal* abrió las puertas de su redacción a todo aquel que quisiera contribuir en su proyecto regenerador. Según escribía Dicenta en *Germinal* cabían:

> todos, los literatos revolucionarios con sus poemas, con sus artículos, con sus versos; los pintores con sus cuadros; los escultores con sus estatuas; los músicos con sus notas, los hombres de ciencia con sus números, con sus sistemas, con sus descubrimientos, los socialistas de diversas escuelas, desde la más conservadora a la más radical, con su credo y con sus energías. Todo el que grite ¡Adelante! está dentro de *Germinal*. Todo el que diga ¡Basta! ¡Atrás!; está fuera de él. [...] Todos caben en *Germinal* porque todas dan frente al **porvenir** (Dicenta, 17-IX-1897, pág. 2).

En *Germinal,* el arte representaba una herramienta para la propaganda y la educación, siguiendo los tradicionales usos pragmáticos de la literatura y el tópico horaciano del enseñar deleitando, con el cual, pensaban transmitir conocimientos y educar sensiblemente; o sea, preparar a nuevos ciudadanos, hombres equilibrados y libres, para una España moderna. Esta era una de las claves, según los germinalistas, para la revitalización de la sociedad. A través del deleite y goce artísticos se podían dar a conocer las lacras y vicios de la sociedad, y se podían enseñar, mediante adoctrinamientos sutiles, los paliativos que el republicanismo socialista proponía. Con estos presupuestos y al igual que ocurría en política, los artistas en *Germinal,* recordaba Ricardo Fuente:

> Viven en continua guerra con las opiniones de su época y forman siempre en la vanguardia de la revolución. Ahora son poetas de los pobres, trovadores de los desheredados, y van sembrando la semilla para que recojan el fruto los legisladores del porvenir. Este apostolado también tiene su calvario porque la sociedad aún santifica a los innovadores.... Las ideas nuevas no pueden aprenderse en España en los libros de ciencia, porque no los hay, ni en las Universidades, porque no enseñan; sólo el arte puede propagarlas (Fuente, 1897, págs. 55-57).

Como pone de manifiesto el testimonio de Fuente, el denominador común de aquellos polifacéticos germinalistas era el considerarse los apóstoles destinados a la sublime misión de la regeneración nacional. Todos aclamaban el conjunto de ideas y valores nuevos que posibilitasen el establecimiento de España dentro del círculo europeo y conciliasen la escisión que entre nuestra nación y Europa existía. Basta con leer los titulares de sus artículos para percibir sus gritos de protesta: «Cómo se lucha», «La vuelta de las cigüeñas», «El arte en las Cámaras», «El cliché», «Decadencia crítica», «El renacimiento literario», «El arte y la gente honrada», por citar algunos ejemplos elocuentes, de lo que luego consideró el mismo Zamacois, como una juvenil ceguera ante el ideal. Habían olvidado «el sabio adagio, **del dicho al hecho hay mucho trecho**, y creímos que la revolución española, la revolución definitiva que será la republicana socialista, podía hacerse tocando a somatén en discursos grandilocuentes y artículos incendiarios. Así lo creía el público, y nosotros reflejamos la opinión general, cohibidos por la presión sugestiva del medio» (Zamacois, 23-VII-1897, pág. 7). Fueron apasionamientos y revueltas de corte romántico, unos sueños de literatura incendiaria que sin soluciones positivas, sin programas pensados y organizados. Para la oposición fueron unos vocingleros, ya que su acción se redujo en gran medida a la denuncia en la prensa. No obstante, aún así, *Germinal* contribuyó a ir haciendo cambiar las mentalidades, lo cual, no era poco. «El arte, la ciencia y la literatura se transforman y rejuvenecen anunciándose como heraldos de una civilización equitativa», escribía Fraguas (14-VI-1897, págs. 6). Por ello, estetizaron lo político y lo social y, a su vez, la política y la sociedad se estetizaron en las páginas de *Germinal*. La polarización entre literatura escindida como representación de la realidad objetiva o como nueva realidad estética no existió en las páginas de las tribunas de Germinal

El Naturalismo social

Guiados por el afán de disidencia, el Naturalismo de Germinal, ubicado en la trayectoria final de dicho movimiento, era un Naturalismo dreyfusiano, contestatario y socialista. La Gente nueva solía denominarlo Naturalismo social o Realismo social, para distinguirlo del Realismo y del Naturalismo vigentes. Otros membretes como Naturalismo radical en oposición a Naturalismo espiritualista eran también comunes.

Los germinalistas, defensores a ultranza del cientificismo zolesco, creyeron llegada su hora, la del verdadero germinar, por observación y experimentación y con fidelidad a aquellas leyes científicas entonces consideradas infalibles, absolutas y exactas. Jacinto Benavente y Ernesto Bark proclamaban

que el Naturalismo, merced al desarrollo de la metodología científica, era un arte grandioso, puro y eterno; el arte del buen sentido por ser verdadero documento histórico del siglo XIX (Benavente, 30-VII-1897; Bark, 10-IX-1897). José Verdes Montenegro, como tantos otros críticos literarios que siguieron a Taine, confiaba ingenuamente en la capacidad del arte como fiel espejo de la historia y lo confundieron con un documento real (Verdes, 17-XII-1897). Los germinalistas se obstinaron en proclamar que había que canalizar a través de la creación artística tanto la denuncia de los problemas y lacras sociales como el planteamiento de soluciones regeneracionistas. Esto explica que el Naturalismo social quedase convertido en estudios sociológicos o de literatura negra que respondían al estado de degeneración nacional. Como aducía Bark, al tomar como modelo las novelas del maestro francés «Zola ha dicho terminantemente que sus obras no son obras de fantasía escritas para deleitar, son estudios sociológicos, reconstrucciones de la vida que están basados en documentos humanos» (Bark, 10-IX-1897, pág.1). Para la configuración de dichos documentos humanos, cientificismo y socialismo humanista caminaban a la par, y, merced a ellos, los germinalistas documentaron experimentalmente la decadencia del hombre del siglo XIX. En sus estudios literarios, siguiendo las orientaciones del naturalismo francés, quisieron demostrar que el hombre era resultado de la selección natural, si bien, en la práctica, unos se decantaron por el determinismo biológico y otros prefirieron el determinismo ambiental. Lo fundamental era presentar al hombre en su contexto, con sus particulares comportamientos y sentimientos. Eligieron para ello a los más en sus ambientes tétricos y paupérrimos, bajo las convulsiones del dolor, de la miseria y de la inmundicia, sin que hubiese lugar para la resignación y para la compasión religiosas con las que las esferas del poder acallaban a las masas.

En lo que respecta al estilo naturalista, en *Germinal* se insistió en la exhaustividad de las descripciones, en las que tanto importaba el detalle accidental como el característico, y en la adecuación y naturalidad del lenguaje para reflejar fielmente las capas más bajas y marginales de la sociedad. La terrible miseria, la tristeza, el dolor, la degeneración y los crímenes que presentan estos dramáticos estudios sociales exigían un lenguaje «valiente» que tenía que convertirse en el grito arrollador de la revolución social (Bark, 20-IX-1897, pág. 9). En definitiva, nuestros publicistas insistieron en los aspectos deterministas y políticos del naturalismo contribuyendo a acuñar el marbete de naturalismo socialista o radical. Desde *Germinal* se erigió a Joaquín Dicenta en su pionero. Merced a *Juan José* se le concedió unánimemente la categoría de portaestandarte del naturalismo en España. Bark justificaba tal elección por el hecho de ser considerado el primer escritor que recogía

fielmente los presupuestos de la escuela estética de Zola, de modo que a diferencia de otros países, el naturalismo en España había nacido en los dramas sociales de Dicenta. Ese mismo naturalismo no alcanzó el éxito en la novela en los términos que Bark lo entendía: ateo-determinista y socialista-revolucionario. Consideraba a Alejandro Sawa como a su único representante a pesar del vigor del novelista en *Crimen Legal,* del «grito de desesperación» del luchador que se asfixia en *Declaraciones de un vencido,* y del cuadro lúgubre de la sociedad sumergida en «tinieblas seculares» de *Noche*. Para Bark, en realidad, Sawa no era tan desgarrador, frío y duro como un cuadro sociológico de un Naturalismo social radical lo requería. Por otra parte, Bark fue orientando sus opiniones en función de las críticas y polémicas que Sawa suscitaba en la oposición. Unas veces presentaba a un Sawa un tanto laxista, que como buen español y respondiendo al determinismo de raza, estaba abocado a ser «un alma profundamente poética» y, sus novelas, a estar impregnadas de tintes románticos, costumbristas y populares. Otras, empero, cuando Alejandro Sawa era juzgado negativamente por el «opusculum» literario, Bark acudía en su defensa y refutaba las acusaciones de exageración en el estilo que recaían sobre su amigo. Aducía entonces el crítico estonio: «La obra de Sawa es sobre todo una protesta contra la hipocresía reinante y su estilo se asemeja a la oratoria guerrera de un Napoleón I, y le faltan los tintes finos que acompañan las descripciones delicadas y que no deben buscarse en esta clase de literatura militar» (Bark, 10-IX-1897, pág. 1). No obstante, la definición de un naturalismo a partir del grado de protesta, dureza y virilidad empleados para la representación de la sociedad son parámetros poco consistentes; a sabiendas que el propio Zola no excluyó muchos elementos de carácter romántico, tales como la simbolización de la sociedad, la animalización e incluso mineralización del hombre, la exageración tremendista o sensiblera, el evento casual introducido en el momento perfecto o la psicología maniquea de personajes bueno o malos.

Para denunciar el carácter obsoleto y el ostracismo del realismo español, Bark recurría al tópico de la juventud y contrastaba la vitalidad de los polígrafos germinalistas con el estado «antidiluviano y momificado de los escritores españoles con renombre, que se traduce en una literatura pobre» de espíritu (Bark, 23-VII-1897, pág. 2). De esta manera enjuiciaba nuestro autor las obras de Pereda, Pérez Galdós, Palacio Valdés, Picón, Valera, Pardo Bazán, Munilla y Oller sin por ello dejar de reconocer un potencial creativo en ellos, lamentablemente mal utilizado. Haciendo alusión de nuevo a condicionantes deterministas de raza, escribía Bark al respecto:

> Nadie negará que los citados son artistas dotados de un finísimo sentido poético, que perciben las formas y los colores como cualquier Alejandro Panzani, describen con maravillosa plasticidad los detalles y penetran en la intuición artística del latino en la poesía de la realidad más insignificante, viendo bellezas hasta en el montón de basuras (Bark, 23-VII-1897, pág. 2).

Germinal se convirtió en uno de sus más decididos defensoras del naturalismo de corte socialista, en el que ni siquiera cabía *La Desheredada* de Galdós, considerada la primera obra naturalista por ser protagonizada por personajes del proletariado. En *Germinal* ese naturalismo fue considerado trasnochado, asocial y opresor de las masas merced a su falso misticismo y sus escondidos intereses lucrativos. Estos argumentos se acabaron acuñando a modo de tópicos en las páginas de la revista.

En suma, en *Germinal* la valoración del naturalismo se realizaba bien por oposición, bien a partir del grado de miseria y de los alaridos sociales. Aunque la objetividad y calidad de estas críticas sean cuestionables, nos queda su valor testimonial por configurar el pensamiento de estos grupos revolucionarios, más preocupados por la didáctica que por la estética. Ya lo censuraba Clarín, uno de sus mayores contrincantes, al afirmar que los artistas se habían rebajado a pedagogos, obligando sólo a la razón y no a la imaginación.

Algunos críticos atendieron incluso al estilo y subrayaron la importancia de la objetividad, de la denotación y del estilo llano en la denuncia de las iniquidades sociales (López Lapuya, 1-XI-1897, pág. 10). Sin embargo, en las creaciones de *Germinal* eran frecuentes las distorsiones de la realidad y la exacerbación de lo feo e inmundo, de modo que muchos textos resultaban en ocasiones panfletos de denuncia social lapidaria. Dichas manipulaciones quedaban encubiertas bajo un pretendido vigor racionalista proporcionado por la inclusión de términos, frases y notas supuestamente científicos. Estos ingredientes positivistas les hacían sentirse dueños de la verdad. Ella era la meta libertaria que les induciría a descubrir de manera lógica las leyes de la perfecta sociedad. Tanto en ensayos como en obras de creación artística, se introdujeron principios científicos simplificados, a veces a modo de pastiche. Se citaban autores y leyes para ser fieles al ideario social y estético socialista. Hablaban del reinado de la razón, del imperio de la ciencia, de la realización de la razón del ideal, entre tantos otros clichés. Del mismo modo, sus creaciones literarias están recargadas de selecciones naturales, de leyes fisiológicas, de electricidades y de mecanicismos, junto a otras odas técnicas, de antropología y de sociología. Todo ello repercutía en la visión anticlerical que ofrecía *Germinal* ya que era imposible conciliar el determinismo, darwinismo y positivismo científico con los preceptos religiosos de la moral católica. Aquel

naturalismo hispánico que se quería espiritualista, no era para los germinalistas más que un contrasentido:

> ¡Cuán cómico nos parece el afán de la devota Señora Pardo Bazán al querer alardear de Naturalismo, cuando el Naturalismo es ante todo y sobre todo, hijo del positivismo determinista, socialista y ateo, porque Dios sólo existe para él bajo la figura de la X desconocida! ¡Cómo ha de ser naturalista en arte quien es católica ferviente! (Werder, C. Von, 24-V-1897, pág. 9).

Bark fue el articulista que más atacó la religiosidad de Emilia Pardo Bazán. Calificaba su naturalismo de desnaturalizado. Los estudios sociológicos, añadía Bark, han de ser ateo-deterministas y socialistas-revolucionarios; por lo que Pardo Bazán no puede ser considerada más que pseudo-naturalista a causa de su catolicismo y sus inclinaciones carlistas. Si Germinal cargó las tintas contra el acientificismo y el clericalismo era en reacción contra los escritores consagrados y la sociedad que dichas figuras representaban. Cierto es que estos escritores habían acomodado el credo artístico naturalista a la coyuntura y el pensamiento español dominante.

A pesar de las airadas polémicas hay que reconocer que entre todos ellos, jóvenes y viejos, no existía un divorcio tan abismal como estos artículos de la prensa dan a entender. A pesar de todas las desavenencias hubo entre ellos algún que otro intercambio e influencia. Obvio es que las *autorictas litaeraris* no desconocían ni eran impermeables a las tendencias europeas, aun cuando pensasen que sin el adecuado ajuste a España, a la ideología conservadora y a la moral católica, estaban atentaban contra la idiosincrasia de la nacionalidad española. Y ello, sobre todo en prosa extensa, por la capacidad mimética y totalizadora de la novela a la hora de reconstruir objetivamente el mundo social.

El Modernismo

Realismo, naturalismo, modernismo y otros tantos ismos se barajaban al mismo tiempo y sin que ninguna taxonomía absoluta y exhaustiva resultase plausible. Urbano González Serrano examinaba entre sus artículos aquella situación de indeterminación en la que el mundo de las ideas vivía a la sazón. A su entender dicha indeterminación, generada por entrecruce o seria compenetración de doctrinas, impedía reconocer en cada tendencia «su alcance preciso y su significación exacta. Y, como nuestro intelectual ejemplificaba; quien se apellida socialista defiende por ejemplo soluciones individualistas y recíprocamente» (González Serrano, 22-X-1897, pág. 4). Para González Serrano la convivencia más o menos superpuesta a nivel conceptual de aquellas múltiples tendencias era resultado de la misma naturaleza del pensamiento humano, ya que:

> La extrema inteligencia (el rigor especulativo de la teoría) contradice las condiciones impuestas a la acción, resultando la severidad de lo lógico, paradoja, lógica, porque no surge la vida de la dirección uniforme de un silogismo. Nuestro espíritu, mosaico de sensaciones complicadas, demanda aún en lo especulativo, un compás de espera, que se traduce prácticamente en las obligadas transacciones de la tolerancia (González Serrano, 22-X-1897, pág. 4).

Para comprender la compatibilidad o «transacciones de tolerancia» de este entretejido de corrientes hemos de recordar el carácter subversivo, al menos a nivel teórico que caracterizaba el credo estético de los germinalistas. En los artículos de su revista, el concepto de Modernismo era un término generalizador al igual que ocurría con el membrete de socialismo: una gran bandera que podía abarcar a todos los *ismos* que mostrasen una actitud enérgica y reformadora. El modernismo entonces tenía un uso extensivo a la pluralidad de corrientes literarias; a veces sinónimo de esteticismo, de simbolismo, de parnasianismo, de prerrafaelismo, de decadentismo; pero, también se aplicaba al naturalismo y al realismo, «ya viejos pero no anticuados», como solía decir Benavente en aquellas épocas (Benavente, 30-VII-1897, pág.1). En fin, era un membrete apto para todas aquellas tendencias generadora que significasen protesta contra los viejos, y como apuntaba Bark, «del espíritu contra la forma y del progreso contra la reacción» (Bark, 1901, pág. 6). Si bien el concepto de Modernismo socialmente quedaba delimitado, no ocurría lo mismo en literatura por la compatibilización de ideas distintas y contradictorias que se permitían, dado el carácter individual y creativo del ejercicio literario, así como las diferentes engendradas en su estudio desde perspectivas diacrónicas o sincrónicas. Tomemos uno de los casos más peculiares, el de Galdós. Se criticaba por su extensa producción, por hacer uso de un Naturalismo moderado; si bien en otras ocasiones se ensalzaba su *Electra,* simplemente por el anticlericalismo de la obra y el revuelo que originó su estreno. En resumidas cuentas, se denigraba o se ensalzaba a un escritor antiguo, no por la calidad de sus escritos ni por los análisis estéticos de los mismos, sino por su actitud revolucionaria exclusivamente. En estos momentos incipientes, y como bien plantearía Bark en su homónimo libro, *modernismo* significa, pues, modernización, eclecticismo, heterogeneidad, ambigüedad, aperturismo, regeneración y europeización. Fue la reacción, incluso por parte de los que vivían en la instaurada rutina, ante un fenómeno que sintieron como importante. Estas pequeñas polémicas protagonizadas por *Germinal* estimularon la circulación de ideas desde el momento en el que la Gente vieja conoció la existencia de tal provocadora corriente.

Por parte de la crítica conservadora fueron frecuentes los testimonios en los que repudiaban a los modernistas por su tipo de vida y por su aspecto

físico. Un modernista era un melenudo bohemio, un decadente, entre ellos algunos agitadores altruistas, todos inadaptados y marginales. Su denominador común fue siempre el inconformismo y la agresión a la sociedad burguesa. Y, específicamente, a sus dos pilares básicos serán una vez más: la religión y el orden político-social. Todo rechazo de la Gente nueva, canalizado a través del arte, se cifrará en dos direcciones. Algunos adoptarían una lucha abierta desde sus ensayos y sus creaciones a través de la divulgación de una tesis. Se pretendía influir con su línea política en la sociedad, era el adoctrinamiento expreso del receptor: lector o auditorio; siempre en pro del cambio sociopolítico. Para otros, esto caminaba a la par del rechazo de los cánones estéticos establecidos. Se precisaba una renovación estética, cómplice en la reforma y en el rechazo burgués.

En *Germinal* tenemos una primera prueba de esa doble intención estética y social como factores inherentes de un mismo binomio progresista en el arte. Joaquín Dicenta, representante del naturalismo socialista, era un fiel admirador de D'Annunzio. De hecho, en las páginas de *Germinal* cometió el error de anticiparse al nombramiento del poeta italiano como diputado, lo cual provocó algunas críticas reaccionarias. Acusaron a los germinalistas de ser falsificadores, aunque el visionario error acabó convirtiéndose en realidad (Dicenta, 17-IX-1897, pág. 2). Resulta interesante el binomio político– artista que el periodista ensalza al presentar al poeta italiano como el defensor de la belleza en las Cámaras e insiste en la conjugación de ambas facetas como prototipo del individuo modernista. El artista tiene que buscar la belleza e inspirarse en la naturaleza. Por ello es lógico que en las circunstancias socio-políticas y económicas del momento, éste tenía que descubrir obligatoriamente lo feo, el dolor y la desventura humana. Lo que D'Annunzio aprehendiese de la realidad, argumentaba Dicenta, se reproduciría gracias a su genio artístico en sus creaciones y, por su compromiso social y político, encontraría una segunda vía de denuncia en la Cámara. La realidad social era la fuente de inspiración, pero se limitaba a la observación de los desgraciados y de los oprimidos, «a la infeliz hija del pueblo, al obrero y al campesino que trabajan como bestias para enriquecer al propietario egoísta y ocioso» y son «víctimas de la explotación, del desprecio, de la ignorancia; pedazos de carne viva triturados para una máquina social que tiene diente de fiera y entrañas de verdugo» (Dicenta, 17-IX-1897, pág. 2)

Puesto que la Belleza, la Verdad y el Bien se encontraban en la naturaleza misma, los críticos de *Germinal* pensaban que el artista que persiguiese los grandes ideales artísticos descubriría todas las inmundicias y vilezas que el sistema capitalista burgués había generado. Sin duda uno de los casos más

singulares era el caso de Ramiro de Maeztu, quien publicó poemas parnasianos y de crítica social en la revista. Entre ellos, el más difundido es «A la Venus gigantesca» considerado de incipiente modernismo (Maeztu, 3-VIII-1897, pág. 7). También Zamacois publicaba versos de linaje romántico-becqueriano y no fue considerado modernista por el mero hecho de escribir novelas que reflejan una realidad angustiosa y viva, «un análisis psicológico delicado y profunda reflexión; por su estudio del determinismo, de las leyes de la herencia, de las enfermedades mentales y del medio» (Segura, 10-XII-1897, pág. 11). Sin embargo, de Santiago Rusiñol, calificado de modernista y decadente por su temperamento enfermizo, se ensalzaba el predominio de «un tinte suave, delicado», que es «reflejo de un alma que busca sensaciones nuevas, de un alma que necesita algo más de lo que ofrece la vulgaridad de las gentes» sin que ello suponga una traba para la búsqueda de la verdad y de la realidad social. Rusiñol, uno de los pioneros del arte modernista:

> Cuando escribe, vemos a través de las páginas la hermosura del paisaje, formas plásticas, humanas, y cuando pinta, a través del lienzo leemos un sinnúmero de ideas que nos sugiere, y sentimos ante sus lienzos consuelo o pena.
>
> A todas sus brillantes cualidades añade la de ser un psicólogo sutil y delicado. Siente como pocos, sufre con los desgraciados, nos obliga a derramar lágrimas por los infelices *Artistas ignorados,* por lo que siente un **devouément** de padre y nos envuelve el espíritu en tristeza al cantar [...] Rusiñol realza, da vida y calor a las cosas más pequeñas, a los detalles más insignificantes; podría llamársele el poeta de los humildes, de las pequeñas tristezas, del ansia de lo desconocido» («Libros Nuevos», 26 –XI– 1897, pág. 9).

Y así podríamos citar a tantos otros escritores que compartieron y vivieron ambas tendencias o vertientes de una única perspectiva rebelde y de un semejante anhelo de reforma, y que son muestra del agotamiento del naturalismo radical proclamado a ultranza en la revista *Germinal,* pero también de las vías que el escritor elegía para influir en su público a través de las emociones o de las ideas, lo cual condiciona el tipo de discurso empleado. Con el tiempo, los germinalistas no quisieron prescindir del conocimiento sensible, del universo de las emociones y sentimientos pese a sus preocupaciones sociales, conscientes de que no bastaba la persuasión de la inteligencia para ganar voluntades que se sumasen a la obra social, si de antemano, el sentimiento, el corazón rechazaba la idea.

Liberar las conciencias humanas reclamaba la libertad de pensamiento en el libro, en la tribuna, en el teatro y en el arte, como se indicó antes, ya que eran requisitos previos para la regeneración de España. Esta era la principal tarea a la que contribuían todos los escritores, tanto los que concedían mayor primacía a la atención de los afectos que al intelecto, porque toda obra de arte

invita a un conocimiento sensible aún en el caso de afiliarse al naturalismo más radical. Si como pensaban los germinalistas la verdad ideal estaba en las ideologías de izquierdas y el artista se adecuaba a las necesidades de su nación, el pueblo se nutriría de las doctrinas que el artista le ofreciese envueltas en una estética más o menos disidente. La transformación en el mundo artístico evolucionaría, pues, de manera paralela a la reforma social, sin escisiones ni polarizaciones. En el mundo de las ideas, cultural y artístico todo es evolución o reacción y ese momento palingenésico es el que reflejaba *Germinal* al explorar nuevas vías de conocimiento de signo radicalmente distinto al propuesto por la metodología científico experimental.

Del eclecticismo modernista: decadentismo y esteticismo

La introspección, el conocimiento sensible, el vitalismo e idealismo empezaron a recobrar fuerzas y adeptos al convertirse en mecanismos de compensación de la insatisfacción que el positivismo ya estaba dejando, especialmente en lo referido al significado de la vida y el individuo y sus relaciones sociales, como estudiaremos a continuación. El resurgir del idealismo fue una reacción natural al abuso de la confianza en el cientificismo que no les aportó soluciones inmediatas. El escritor que no encontró nada más allá de aquella visión positivista y fragmentaria de la sociedad burguesa, sondearía forzosamente nuevas vías de conocimiento y credos estéticos. Esto es, el misticismo, el simbolismo y demás *ismos* que le proporcionarían nuevos significados de la vida más allá de las difíciles realidades sociales.

El concepto de decadencia es probablemente uno de los términos que mejor ponen en evidencia esa transmutación, a primera vista paradójica, del racionalismo científico y ateo hacia un espiritualismo misticista y vitalista que iría ganando terreno a principios del nuevo siglo. Para las mentes germinalistas, la decadencia social y artística corrían parejas, la primera como causa, la segunda como consecuencia de los conflictos y deficiencias políticas, económicas y sociales. El concepto de decadencia, objeto de estudio de filósofos, antropólogos, psicólogos, críticos literarios sería un tema clave en *Germinal,* con la difusión del pensamiento de Max Nordau, de Paul Bourget y, en particular, de Cesare Lombroso, dada la popularidad que alcanzaron las teorías sobre el delincuente y el criminal al hacerse extensivas al revolucionario político y al artista modernista. Estos autores habían suscitado interesantes polémicas en todos los sectores de la intelectualidad, en los que se etiquetó bajo el nombre de decadencia lo que era «la crisis de un concepto reglamentado y normal de la vida» (Maristany, 1977, pág. 307). Asociándolo al misticismo, el dolor y lo inconsciente, los germinalistas forzarán sus argumentos para que

dicho concepto encontrase su razón de ser en las mismas tendencias evolutivas de la sociedad y del individuo. Menos superhombres y mesiánicos, nuestros publicistas empezaron a aceptar las limitaciones del conocimiento humano y a aportar razonamientos seudocientíficos con los que explicar lo intangible. Ahora bien, el misticismo ya no se entendía como el resultado de ninguna elucubración idealista, sino como producto de la misma realidad. Según aducía Enrique Maldonado al ofrecer una interpretación socio-política de las teorías de Nordau:

> Hay en todo lo que vemos un profundo misterio. Hay en todo lo que vivimos un punzante dolor. El hecho más íntimo de la vida lo constituyen el ensueño y el dolor. De aquí el misticismo. [...]La ciencia son asociaciones sucesivas de ideas, el arte asociaciones sincrónicas. Lo inconsciente no es una fantasía de pesimista, es ya un dato de la ciencia positiva. La irrupción de lo inconsciente en nuestro pensamiento mediante la música de Wagner en su profundo sincronismo, no es una caída, sino una asunción ideal del sentimiento artístico, hijo divino de lo inconsciente, como lo es el sentimiento entero, donde lo inconsciente reina como dios y padre. Por esto la lógica del sentimiento es otra cosa que la dialéctica de la razón (Maldonado, 24-V-1897, pág. 4).

Maldonado, al sintetizar los principales postulados de la teoría del genio de Nordau, expresaba un parcial desacuerdo respecto de la total degeneración mental con la que el ilustre pensador caracterizaba a los autores modernos, en particular, cuando se ponía en tela de juicio la integridad de los autores europeos, «psicóticos degenerados del grupo epiléptico» de gran renombre: Zola, Wagner, Baudelaire, Carlyle, Maeterlinck, entre otros. Artistas, intelectuales y políticos revolucionarios –sobre todo los anarquistas– eran en las páginas de *Germinal* seres excepcionales que salían de los patrones normales. No obstante, como la normalidad coincidía con la moralidad reglamentada se tendió a sobrevalorar la mediocridad y a marginalizar a estos personajes disidentes, subyacentemente identificados con los delincuentes y criminales. Ello explica que Maldonado pusiese en entredicho la catalogación psicopatológica de tales figuras y las caracterizaciones de las experiencias creativas que Nordau realizaba. Estas últimas se asociaban en su doctrina –al igual que en Lombroso– a estados enfermizos y de desquiciada histeria y epilepsia. A tenor de ello, nuestro periodista intentaría inconscientemente salvar ese divorcio que las doctrinas criminalistas estaban volviendo a socavar entre la ciencia y el arte pues, como acertadamente censuraría Maldonado, los conceptos postulados por Nordau degradaban y desvalorizaban las creaciones de corte misticista: «Lo sublime, que es el infinito de la belleza, es triste... En todo gran dinamismo, en las formas más expansivas y altas de la vida, hay una inestable viva tendencia, que es una viva angustia, un anheloso dolor. La poesía del dolor es

casi toda la poesía humana. Esta melancolía en el arte conduce a una serenidad clásica» (Maldonado, 24-V-1897, pág. 4). Con el misticismo y el simbolismo surgió el interés por el mundo inconsciente, sucedáneo que reunía los antagónicos términos de un pretendido cientificismo en la forma y el antirracionalismo en el fondo. Su relación con la decadencia reside en esa negación que el hombre sentía al conocer la imposibilidad de dominar su propio ser.

El concepto de degeneración de Paul Bourget, de carácter más psicológico, retuvo también la atención de los germinalistas a raíz de su libro *Essais de psychologie contemporaine* (1883), traducido en Madrid diez años después. El análisis que Bourget realizó sobre la crisis social e intelectual de su época le condujo a una manifiesta oposición contra todo culto a la ciencia y a la estética naturalista. La decadencia, según Bourget, era producto del individualismo –herencia Nietszche– que dificultaba la adaptación al medio o conjunto social del individuo demasiado fuerte y vigoroso al que la sociedad no había podido domesticar, o sea, constreñir sus instintos y su libertad. De Bourget procede el valor aristocratizante del esteticismo modernista, que se acentuaría poco más tarde cuando ya se generalizó la idea del modernismo decadente. Este era defendido por una nómina de seres raros, exquisitos, hipersensibles, los cuales vivían en un mundo artificial y exclusivamente para el arte. Iniquidades y conflictos sin solventar, revoluciones y repúblicas sin encaminar, promesas y proyectos en el aire acabaron motivando el más absoluto desinterés del compromiso y la contienda políticos. Como sinónimo de Modernista, una vez más, los germinalistas realizarán una interpretación social y ética y harán hincapié en la figura del decadente como individuo representante de la coyuntura nacional del momento. Esta será la perspectiva más divulgada desde *Germinal* por el paralelismo que siempre se establecía entre la actitud moderna de la gente nueva y la sociedad.

Enrique Maldonado apuntó como una de las causas del decadentismo decimonónico el descubrimiento de las limitaciones del ser humano, por la falta de ideales y de creencias místicas; o sea, por el ateísmo y la tara de conciencia en un estado de degeneración. Esta temática fue tratada por Ibsen, quien al igual que Nordau, lo relacionaba con el problema de la moral. Se pretendía la ruptura con todas las mentiras convencionales. Adoptando a Ibsen como emblema de la regeneración en el arte, en *Germinal* se ensalzó su teatro, ya que en él se traslada el tradicional conflicto del bien y del mal a su verdadero escenario, es decir, el conflicto de la existencia originado por la colisión trágica entre la vida y el hecho.

El carácter heteróclito y abierto de la revista *Germinal* se manifestó de nuevo en relación al concepto de decadentismo, término que se consideraría

en ocasiones peyorativo por la influencia del determinismo ambiental y hereditario sobre las enfermedades mentales y los comportamiento y sentimientos anormales. González Serrano sostenía a este respecto que siempre existe un período de reajuste artístico en los momentos de cambio social. Las orientaciones decadentistas representaban condiciones extremas que eran propulsoras en la ciencia y en el arte y también se materializaban en el desequilibrio individual, la degeneración y el gusto por lo feo, malsano e inmundo:

> El romanticismo, que hoy se llama simbolismo, decadentismo, etc. sigue desdeñando por vulgar la criminalidad y la ley, poniendo el ideal en lo anormal y en lo enfermo, execrando la sociedad y la cultura y sustituyendo a la tonicidad del músculo el estímulo nervioso, terreno abonado para el desequilibrio, que toma con Ibsen por dogma la insociabilidad y honor al ser bárbaro como remedio un tanto grotesco de los Manfredo Moor, Ruy Blas, Félix de Montemar y otras creencias románticas (González Serrano, 22-X-1897, pág. 4).

El crítico krausista elaboró asimismo una rudimentaria explicación del desequilibrio neurótico intelectual. Éste era, según él, producto de su aprehensión sensible –emoción o sensación–, anticipada a la imagen de la realidad. Tal fenómeno producía a «surmenage» o sobrexcitación, obligando a prescindir de la capacidad del cerebro humano, sólo recuperable con «tónicos de virilidad de los sentimientos y el vigor de la voluntad».

Por su parte, Alonso y Orera, siguiendo a Ferri, criticó el decadentismo de los estetas, desde perspectivas más sociales y psicológicas –como Bourget–. Dirigía sus ataques hacia toda afirmación del individualismo por resultar negativo para la edificación del pueblo en los grandes valores y sentimientos sociales colectivos (Alonso Orera, 6-VIII-1897, pág. 6). Además, utópicamente sobrevaloraba el arte al erigirlo otra vez en panacea social, como fuente de energía que colaboraría a que las verdades de la antropología y la psiquiatría se difundiesen entre el público. El carácter benefactor del arte era una premisa evidente, puesto que estos germinalistas afirmaban que la causa primera de todos los males físicos e intelectuales que sufrimos no está en la naturaleza sino en las instituciones y organismos sociales, asunto que debían reflejar los personajes literarios. Dicho tratamiento literaturizado fue censurado por parte de la crítica finisecular, que abominaba el falso cientificismo y la superficialidad de los conocimientos de los escritores que equiparaban el valor de sus producciones a las de científicos experimentales.

La exposición más personalizada y exhaustiva de las teorías científicas de la degeneración decadentista fue publicada por José Verdes Montenegro en los primeros números de *Germinal*. En su opinión, la degeneración era el resultado de la ociosidad de la vida del intelectual. La inacción perturbaba la sensibilidad, lo que provocaba la aparición de los delirios, de las pasiones superfluas

y de los lujos de la vida desordenada. Los refinamientos espirituales no eran estigmas de degeneración, sino producto de las fuerzas sociales:

> como la flor, la creación más delicada de la energía de la planta [...] la existencia de esa aristocracia de la sensibilidad implica, como la de todas las aristocracias, una selección continuada a través de innumerables generaciones; seres y seres ejercitando durante siglos su sensibilidad en el goce de los placeres de la naturaleza y el arte, y perpetuando por herencia la agudeza sensitiva alcanzada (Verdes, 9-VII-1897, pág. 2).

Ahora bien, la existencia de la aristocracia intelectual implicaba, según Verdes, una organización jerarquizada, es decir, un proletariado del cual era parásita. Dicha estratificación social, contraria a la igualdad que pregonaban, era considerada de nimia importancia dada las aportaciones de los intelectuales a la sociedad. Por ello, «lejos de ser tipos degenerados; los intelectuales aparecen como *échantillons* anticipados de una humanidad superior, que se erigen para la masa amorfa en núcleo de atracción» (Verdes, 9-VII-1897, pág. 3). D' Annunzio, Wilde, Ibsen, Musset representaban, a su entender, los gérmenes del concepto elitista y aristocrático del arte. Recordemos, no obstante, que esa actitud aristocratizante había nacido también del desprecio bohemio de la burguesía y del ensalzamiento que desde la literatura se hacía a todo aquel personaje –como el dandy– que no aceptaba las normas establecidas y se singularizaba por su particular existencia frente a la masa. Bohemia, que nuestros germinalistas, y, sobre todo Bark, condujeron hacia los cauces revolucionarios impregnados heterodoxamente de aquel Naturalismo radical republicano-socialista en teoría. Como escribía Bark, el artista se consideraría un genio, un guía de la humanidad para aquellos que defendían el arte socializante.

Gabriel D' Annunzio encarnaba el modelo de genio en *Germinal* por ser la síntesis perfecta del artista: el ser un gran esteta y un político activo. El decadentismo y esteticismo en las páginas de *Germinal* eran socializantes, al igual que aquel postrero naturalismo, aún cuando manipularan subjetivamente la realidad socio-histórica y cultural. La convivencia entre el racionalismo científico y el esteticismo idealista no implicaba más que la toma de conciencia de un vacío que la ciencia, en quien se había confiado tan ciegamente, había engendrado. *Germinal,* en 1897, no representó más que una etapa fugaz y de transición en el devenir del mundo de las ideas, marcada por el fin de un concepto de decadencia, comúnmente asimilado a degeneración. Poco a poco, decadente ya no fue sinónimo de muerte de una raza o especie, sino la exaltación de lo vital y de lo espontáneo, la afirmación de la sensualidad, la búsqueda del inconsciente, la introducción del esoterismo y del ocultismo, la recuperación de la mística religiosa y la vuelta a la naturalidad medieval y al

humanitarismo para responder a las grandes cuestiones vitales a las que no se podía responder mediante la objetividad. Los germinalistas divulgaron estas nuevas actitudes y defendieron sus colaboraciones el materialismo progresista a ultranza cuando se enfrentaron con la Gente vieja, portaestandarte del realismo ultramontano español y, a su vez, rechazaron el sistema económico y social nacido de la revolución industrial por haber mercantilizado la literatura, que ellos quisieron democratizar bajo el lema del progreso. Eduardo Zamacois resolvía la aparente contradicción en la que el grupo Germinal podría incurrir al abrazar el racionalismo científico, el materialismo y el sensualismo esteticista (Zamacois, 27-VIII-1897, pág. 9).

Según Zamacois, el desarrollo científico tenía dos poderes: uno moral, otro material; y ambos abarcaban lo humano en los órdenes industrial y social. Sin embargo, sobrevaloraba los progresos de la ciencia en el mundo moral y social en detrimento de los industriales, engarzando con los nuevos valores del socialismo humanista de ascendencia francesa y la doctrina de la moral social de Fouillée y su hijo adoptivo Guyau, que predominó entre los germinalistas y de la que Bark se consideró uno de sus profetas.

En resumidas cuentas, los diferentes matices y rumbos que fue adoptando el mundo de las ideas y el mundo artístico respondían a la evolución de la sociedad. En *Germinal,* fuese cual fuese la adscripción de cada escritor, desde el defensor del más acérrimo naturalismo radical hasta el simbolista y misticista, todos subsumieron el credo artístico a «lo social», puesto que todos coincidían en adscribir a la Verdad, a la Belleza y a la Justicia el carácter de principios rectores de la futura República Social. En las tribunas de *Germinal,* la literatura y la estética nueva o moderna, el progreso, el porvenir o la modernidad cristalizaron y se convirtieron en ideas fuerzas, aglutinantes –como la propia ideología– de todas las tendencias estéticas españolas o europeas. Por definirse ante todo como alternativa y afirmarse en la ruptura y la disidencia, *Germinal* fue forjadora de una heteróclita contra-cultura. La estética germinalista fue compleja, dadas las numerosas respuestas, alianzas, disyuntivas de sus distintas voces, de las diversas mentalidades, valores y actitudes que en su seno reunió; la razón objetiva frente a la razón subjetiva, el positivismo frente al idealismo o una vez más, lo nuevo frente a lo viejo, de modo que los conflictos que la modernidad estética generó son mero reflejo del interés que despertaba.

En *Germinal*, como en la Modernidad en general, no existía una única estética, sino que varias se entrecruzaban, se compaginaban o incluso se rechazaban. Toda creación que tradujese, recrease o generase sentimientos de crisis, de malestar, pero que persistiese en la búsqueda de nuevos horizontes cabía

en sus páginas y en Germinal se hizo tanto apología del naturalismo científico, social o radical –para oponerlo al espiritual–, como del decadentismo y del esteticismo. Las corrientes estéticas se acrisolaron en las páginas de *Germinal* con toda su complejidad, como un modernismo global, ecléctico y tolerante, de modo que la revista hizo las veces de caldo de cultivo, de semillero de ideas y de cánones estéticos. En la diversidad de las creaciones que por sus páginas desfilaron existen también unos objetivos compartidos, unos mínimos comunes o unos puntos de encuentro entre todas las tendencias: la creencia en la función social del arte, en la estrecha relación que en su presente la ideología debía mantener con la estética para canalizar la rebelión y la subversión sin por ello excluir el goce estético.

Bibliografia

«Germinal», *Germinal,* 4, 24-V-1897, pág. 1

«Profesión de fe», *Germinal,* 14, 6-VIII-1897, págs. 1-2.

«Libros Nuevos», *Germinal,* 30, 26 –XI-1897, pág. 9.

ALONSO Y ORERA, Enrique, «La vuelta de las cigüeñas», *Germinal,* 14, 6-VIII-1897, págs. 6-7.

BARK, Ernesto (A. de Santaclara), «Orientaciones», *Germinal,* 2, 7-IV-1899, págs. 4-5.

BARK, Ernesto, «El renacimiento literario», *Germinal,* 16, 20-VIII-1897, págs. 9-10.

BARK, Ernesto, «Naturalismo español», *Germinal*, 19, 10-IX-1897, pág. 1.

BARK, Ernesto, *Modernismo,* Madrid, Biblioteca Germinal, Impr. de Pérez y Compañía, 1901.

BENAVENTE, Jacinto, «Emilio Zola», *Germinal,* 13, 30-VII-1897, pág.1.

CELMA VALERO, María Pilar, *Literatura y Periodismo en la Revistas del Fin de Siglo. Estudio e Índices (18881907),* Madrid, Ensayos Júcar, 1991.

DAVIS, LISA E., «Max Nordau: Degeneración y decadencia en España», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 326-327, Agosto-Septiembre 1977, págs. 307-323.

DICENTA, Joaquín, «El arte en las Cámaras», *Germinal,* 20, 17-IX-1897, pág. 2.

DICENTA, José Fernando, *La Santa Bohemia,* Madrid, Ediciones del Centro, 1976.

FRAGUAS, José, «La educación universitaria», *Germinal,* 7, 14-VI-1897, págs. 6-7.

FUENTE, Ricardo, *De un periodista,* Madrid, Mariano Núñez Samper, 1897.

GONZÁLEZ SERRANO, Urbano, «Los equilibrados y la línea media», *Germinal,* 25, 22-X-1897, págs. 4-5.

LÓPEZ LAPUYA, Isidoro, «De Bogotá al Atlántico», *Germinal,* 29, 1– XI-1897, pág. 10.

MACEÍN, Francisco (*Julio Thermidor*), «Los órganos», *Germinal,* 1, 24-III-1899, pág. 4.

MACEIN, Francisco, «La unidad de ideas», *Germinal,* 15, 13-VIII-1897, pág. 8.
MAEZTU, Ramiro (Rotuney), «Hombres novísimos», *Germinal,* 22, 1-X-1897, pág. 8.
MAEZTU, Ramiro de, «A la Venus gigantesca», *Germinal,* 15, 13-VIII-1897, pág. 7.
MALDONADO, Enrique, «Max Nordau», *Germinal,* 4, 24-V-1897, pág. 4.
MARISTANY, Luis, *El gabinete del doctor Lombroso. Delincuencia y fin de siglo en España,* Barcelona, Ed. Anagrama, 1973.
PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael, *El grupo Germinal, una clave del 98,* Madrid, Ed. Taurus, 1970.
RAMOS GASCON, Antonio, «La revista *Germinal* y los planteamientos estéticos de la Gente nueva», en Rafael Abellán, *La crisis de fin de siglo, ideología y literatura,* Madrid, Castalia, 1974, págs. 125142.
ROBLES EGEA, Antonio, «Republicanismo y socialismo reformista en la crisis del 98: Las ideas del grupo *Germinal», Estudios de Historia Social,* 2223, 1992, págs. 379-410.
SEGURA, José, «*El Punto Negro* de Eduardo Zamacois», *Germinal,* 32, 10-XII-1897, pág. 11.
THION SORIANO-MOLLA, Dolores, «La Gente Nueva del fin de siglo», *Coloquio de la Sociedad Internacional de Hispanistas,* Madrid, Castalia, 1999, págs. 425-433.
THION SORIANO-MOLLA, Dolores, *Ernesto Bark, un propagandista de la Modernidad,* Tesis doctoral, Universidad de Alicante, 1996, parcialmente reproducida en el libro homónimo, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Alicante, 1998.
VERDES MONTENEGRO, José, «Gabriel D' Annunzio», *Germinal,* 10, 9-VII-1897, págs. 2-3.
VERDES MONTENEGRO, José, «Los dos dolores», *Germinal,* 23, 17– XII-1897, pág. 4.
WERTHER, Carlos Von, «Minuta. El primer número», *Germinal,* 2,7-IV-1899, págs. 5-6.
ZAMACOIS, Eduardo, «Germinal», *Germinal,* 1, 30-IV-1897, pág. 2.
ZAMACOIS, Eduardo, «Como se lucha», *Germinal*, 12, 23-VII-1897, págs. 7-8
ZAMACOIS, Eduardo, «Preliminares», *Germinal,* 17, 27-VIII-1897, pág. 9.
ZAVALA, Iris María, *Fin de siglo: Modernismo, 98 y Bohemia,* Madrid, Edicusa, 1974.

Fecha de recepción: 18/11/2014
Fecha de aceptación: 09/12/2014

RESCATAR DEL OLVIDO (AZORÍN EN *BLANCO Y NEGRO*)

JOSÉ MANUEL VIDAL ORTUÑO
josemanuelvidal@ymail.com
IES Yecla

Resumen

Atendiendo a las exigencias de este monográfico, se estudian algunos artículos que José Martínez Ruiz escribió para el semanario gráfico *Blanco y Negro* entre 1904 y 1910. Son, precisamente, aquellos que, en 1963, José García Mercadal recogió en el volumen titulado *En lontananza*, entre otros tantos de diversa procedencia. Estas colaboraciones fueron una especie de taller literario para Azorín, puesto que las que no pasaron a un libro sirvieron como probaturas para obras o partes de obras posteriores. Otras veces, en cambio, nuestro autor reelaboró escritos ya existentes, dándoles una nueva dimensión. Por último, en las páginas de *Blanco y Negro* quedaron olvidados bellos cuentos que luego no encontraron cabida en ningún volumen de la amplia creación azoriniana.

Palabras clave: Azorín, *Blanco y Negro*, *En lontananza*, cuentos, artículos, semblanzas.

Summary

Some articles written by José Martínez Ruiz for the *Blanco y Negro* illustrated weekly between 1904 and 1910 were analysed, according to the requirements of this monograph. They were collected by José García Mercadal, in a volume entitled *En lontananza* [In the distance] (1963), alongside many others from varying backgrounds. These collaborations were a kind of literary workshop for Azorín, given that those not made into a book would serve as trials for works or parts of subsequent works. At other times, our author would re-elaborate existing works, giving them new dimensions. Finally, many beautiful stories have remained forgotten in the pages of *Blanco y Negro* – works which would not be seen in any volume of Azorín's wide range of works.

Keywords: Azorín, *Blanco y Negro*, *En lontananza*, stories, articles, resemblances.

Anales, 26, 2014, pp. 521-535
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.22

El escritor José Martínez Ruiz tuvo una dilatada y fructífera relación con el semanario *Blanco y Negro*. Para los límites que impone este monográfico de los *Anales de Literatura Española*, disponemos de las colaboraciones de Azorín en dicha revista entre 1904 y 1914, puesto que José García Mercadal recopiló gran parte de estos escritos en el libro *En lontananza*. Con gran perspicacia –y sobre todo, con un azorinismo fuera de toda duda– este crítico vio que en dicho volumen «está ya con todo su relieve el gran escritor de *Los pueblos*, de *España: Hombres y paisajes* y de *Castilla*» (García Mercadal, 1963: 9). Recogió con paciencia artículos olvidados de aquí y de allá, pero al pasarlos de la prensa al libro los ordenó por temas, creando nuevas uniones y destruyendo otras antiguas.

Más allá de García Mercadal, varios estudiosos se han ocupado de estas colaboraciones azorinianas en *Blanco y Negro*. A ellas alude José María Valverde en su *Azorín* (1971), aunque no muy extensamente. Se refiere con cierta displicencia al semanario gráfico (al que califica de «revista del hogar, dirigida principalmente a señoras de alta clase media o de la aristocracia»), concluyendo que semejante marco hace que el mundo azoriniano se quede «en cierta insipidez». Llama la atención, eso sí, sobre la cantidad de títulos donde predominan los diminutivos («La viejecita y sus amigos», «La viuda de los cuchillitos») o que portan el adjetivo *pequeño* (así, «Los pequeños placeres»). Apunta también que hacia 1905 estas colaboraciones se tornan más poéticas (como «Nuestro amigo el reloj»), que hay varias piezas que se inspiraron en la contemplación de un cuadro y que las mejores páginas –y en esto puede que no le falte razón– pasaron a libros como *Castilla* o *España* (Valverde, 1998: 315-316). Del camino desde *Blanco y Negro* hacia *España. Hombres y paisajes* se ocupó Miguel Ángel Lozano. En un minucioso y acertado trabajo, establece que los años de esplendor de tal colaboración van desde 1907 a 1910; como Valverde, sostiene asimismo que hay al principio un «amaneramiento del propio mundo azoriniano», aunque, a partir de 1905, las colaboraciones de Azorín se tornan «más personales e interesantes» (Lozano, 1990).

Creemos, no obstante, que estas colaboraciones que quedaron en las páginas de *Blanco y Negro* tienen un cierto interés porque, entre otras cosas, sirvieron de taller literario para nuestro escritor. De las páginas del semanario no solo salieron libros de una gran calidad, sino que también se dio paso a proyectos que quedaron en germen. Hubo por otra parte páginas inolvidables, preciosos cuentos, que no encontraron cabida en ningún libro posterior. Otras páginas, en cambio, fueron simples probaturas, que alcanzaron la excelencia con posterioridad, al ser utilizadas en otras obras. A veces, incluso, para

satisfacer el compromiso adquirido, Azorín echó mano de lo ya existente, retocando o refundiendo un texto anterior.

De todo esto, en suma, trata mi trabajo: del devenir de unas páginas, que quizás hubiesen dormido en el silencio de las hemerotecas, si no hubiera sido porque, hace cincuenta años, García Mercadal las copió pacientemente, las trasladó a un volumen y les puso un hermoso título: *En lontananza*. Con una bella portada del pintor Julián Grau-Santos.

Siluetas de la infancia

Este título, sin duda alguna, le vendría muy bien a una serie de artículos publicados en 1904, los cuales, por su temática y tono, se hallan muy cercanos a algunas páginas de *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) o de *Los pueblos* (1905), pero que por las razones que fueren no encontraron un hueco en ninguna de estas obras. Así, «La viejecita y sus amigos» (27.2.1904) recoge un hecho que, tal vez, pudo acaecer en Monóvar: la apropiación paulatina del ingente patrimonio de una anciana por parte de unos vecinos suyos; tras la muerte de esta mujer «sus amigos entran en posesión de su fortuna» y la moraleja que se extrae de este relato es la siguiente: «ellos han 'secado' bien a la pobre vieja».

José Martínez Ruiz debió conocer a esta y otras figuras borrosas, anodinas allá en su infancia. Las retrata aquí, en estos cuentos, pero reaparecerán, muchos años después, a lo largo de su extensa obra. Son «El pequeño farmacéutico», «La viuda de los cuchillitos» y «Las camperas levantinas». El primero de ellos (5.3.1904) retrata a «un pequeño farmacéutico que tocaba el violoncelo en la trasbotica»; Azorín insiste en lo verídico de lo que cuenta («Yo lo veía por una ventanita de un desván…», «yo le oía toser…») y lo considera, en su pequeñez, más importante que «esos personajes tremendos de los que habla la Historia». La figura real que hay detrás de este personaje la evocará Martínez Ruiz en *Posdata* (1959): es un recuerdo de 1879 y el farmacéutico que fascinaba al aprendiz de escritor –«niño, y niño curioso»– se llamaba Raimundo, tenía unos 80 años, aunque no se nos dice que tocara el violonchelo. Encontramos, pues, una de las características de estas colaboraciones de Azorín en *Blanco y Negro*: el embellecimiento poético de la realidad.

Algo similar ocurre con «La viuda de los cuchillitos» (19.3.1904), un cuento cuyo asunto reaparecerá años después en *Superrealismo*, la novela de 1929. Sin duda alguna, José Martínez Ruiz debió escuchar –en su casa, en su pueblo– noticias sobre esta mujer, *la Viuda des gañivetets*, cuya existencia real ha probado José Payá Bernabé (Payá, 2001). Más depurado el recuerdo en la novela, se nos dice tan solo que esta viuda era «opulenta», que vivía en

«un caserón» y que en 1870 –esto es, unos tres años antes del nacimiento del escritor– hizo traer de Madrid un médico en un tren especial. El cuento de 1904, sin embargo, sustentado sobre esa vaga referencia, resulta mucho más poético: «Yo recuerdo haber visto una vez tan solo, durante mi infancia, a esta pequeña vieja». Aparece además una niña enferma («una niña rubia, pálida, delgada»), a la que la anciana busca remedio inútilmente entre los médicos de Madrid, de Barcelona, de París; pero, sintiendo próxima la muerte de la niña, la viuda de los cuchillitos se la lleva a su pueblo –aquí, innominado– en un tren especial, porque (leemos) «era terrible morir en una ciudad extraña, lejos de la casa del pueblo, lejos de estos campos verdes y de estas colinas luminosas» –y adviértase, otra vez, la cercanía del narrador con lo narrado[1].

Del costumbrismo, de las notas tomadas de la realidad más inmediata, parece haber nacido «Las *camperas* levantinas» (4.4.1904). El artículo nos ofrece primero una descripción de la innombrada Monóvar («Esta pequeña ciudad levantina no es adusta como las viejas ciudades castellanas»); luego está el grato sabor de esos parajes de los alrededores, algunos de los cuales tantas veces habrán de salpicar la obra azoriniana: «la Umbría, la Fontana, la Alquebla, Cavafría, Buitrera, Almorquí, Madara, el Collado, el Chinorlet…». El artículo, de un vivo tipismo, consiste básicamente en la descripción de algunas de las tareas que realizan las mujeres en el campo. Después, el uso de palabras en valenciano (*«Estig trastornaeta», «¡No li perteneix!»*) viene a unir, todavía más, a estas *camperas levantinas* con la tierra en que viven[2].

Sin embargo, «Lolita. Historia de una niña que se hará grande» (8.9.1904) ya no encaja en el apartado artículos, sino que constituye un precioso cuento, el cual, incluso, recoge uno de los temas predilectos de Azorín: el del tiempo y su imparable fluir. El relato tiene, además, una estructura compleja, porque el narrador lo es en primera persona, pero es capaz de adivinar el porvenir. Un narrador intemporal que, con el vaivén de las olas, nos va presentando el futuro de Lolita –a los trece, a los dieciocho, a los treinta, a los setenta años–, de esta niña que, efectivamente, se va haciendo grande ante nuestros ojos asombrados. Cuento, por tanto, con saltos temporales, que anuncia, quizás,

1. Personajes sacudidos por la muerte de un ser querido hay varios en la obra azoriniana. Ángel Cruz Rueda (*Mujeres de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953) recordaba algunos ejemplos de muchachas fallecidas en plena juventud: «¡Menchirón!» en *Las confesiones*…, «Una elegía» en *Los pueblos* y «Toscano, o la conformidad» en *España*.
2. No sé si es este el artículo al que hace referencia José Alfonso Vidal en *Azorín (de su vida y de su obra)*, 1931: «Otra tarde, viendo cómo la casera de la *Casa del Olmo* echaba de comer a los polluelos y gallinas, Azorín tomó apuntes para un magnífico cuento que publicó en *Blanco y Negro*».

esas páginas memorables de «Una ciudad y un balcón» (*Castilla,* 1912) o incluso futuras obras teatrales como *Angelita* (1930).

En *Las confesiones…*, José Martínez Ruiz retrató a una parte importante de su familia paterna, la de Yecla; la materna, la que vivió en Petrel, quedó al margen. Tan solo a un familiar, Miguel Amat y Maestre, lo había convertido nuestro escritor en personaje literario como Pascual Verdú en la novela *Antonio Azorín*, de 1903 (Pavía, 1998). Ahora, tanto el artículo «Los pequeños placeres» (12.8.1905) como la narración evocativa «El abuelo materno» (30.12.1905) están inspirados en José Maestre Pérez, bisabuelo de José Martínez Ruiz. El primero, como bien ha advertido María Martínez del Portal, recuerda una de las aficiones del bisabuelo de Petrel que heredó el bisnieto: ver regar (Martínez del Portal, 1998). En el segundo texto, hay un contraste entre el abuelo paterno (al que se le rinde en la casa «un culto profundo, fervoroso, inquebrantable») y el olvido de este otro que amaba, ante todo, «el silencio, el agua y los árboles» y que «vivía una cosa que el otro no vivía: la vida»[3]. Un cuento basado en este –quizás con mayor elaboración literaria, aunque con menos espontaneidad– es «La familia» (incluido en *Lecturas españolas*, 1912); un relato muy teatral, de hondo simbolismo (Lozano, 1993), que presenta una velada familiar en la que se habla «de un antepasado querido».

Proyectos y tentativas frustrados

La fotografía como fuente de inspiración no es nada nuevo en la obra de José Martínez Ruiz. Todo lector atento de la novela *La voluntad*, de 1902, recuerda cómo Antonio Azorín reflexiona sobre el tiempo y su imparable fluir mirando unas viejas fotografías del siglo XIX. Entre 1904 y 1907, Martínez Ruiz escribe en *Blanco y Negro* unas cuantas colaboraciones que parten de fotografías (ya reales, ya inventadas) y crea cuentos –o casi cuentos, según se mire– que pudieran haber constituido un libro. «Un retrato histórico» (19.10.1904), acaso el mejor, narra el viaje a Madrid que realizaban las muchachas de provincias, el cual quedaba inmortalizado en un retrato hecho por un fotógrafo de la capital (un viaje que tal vez hiciera la madre del escritor).

3. No todos los críticos que se han acercado a este texto son del mismo parecer. Salvador Pavía (1998: 11-48) y José Payá Bernabé (1998: 101-116) lo relacionan con el casi desconocido abuelo materno, Amancio Ruiz Mira, fallecido tempranamente; sin embargo, María Martínez del Portal –apoyándose en un epistolario inédito– ve más bien la sombra del bisabuelo José Maestre Pérez (1998: 85-89). Asimismo, el abuelo paterno que se nombra es realmente el bisabuelo José Soriano García, que aparece en *Las confesiones…* en el capítulo «El abuelo Azorín».

«Don Antonio» (16.6.1906), otro logrado cuento, se basa en un escritor real, Antonio María Segovia; relata un día cualquiera de 1861, cuando este periodista ha de interrumpir la crítica teatral que está redactando para acudir al fotógrafo (quien «ha hecho ya los retratos de multitud de personalidades importantes de la política y de la literatura: en la colección falta la efigie del insigne humorista»); este lo fotografía sentado, mientras don Antonio sostiene en la mano un pañuelo «como las infantitas de Velázquez». Luego, de vuelta de nuevo a casa y a su tarea, continúa con su crítica, que queda inacabada ante los ojos del lector[4].

Por otro lado, «Una tapada» (2.7.1906) es la ensoñación del narrador sobre una enigmática mujer, cuya fotografía dice haber encontrado «un día de aburrimiento en el fondo de una vieja cómoda, en el rincón de un armario que no se ha abierto hace mucho tiempo» y que tiene «una aureola de misterio, de poesía y de atracción profunda». Finalmente, «Los viejos fotógrafos» (22.6.1907) es un artículo, en el cual se recomienda al lector que huya de «estos fotógrafos novísimos, modernistas» y busque a esos viejos fotógrafos que retrataron a Antonio María Segovia, a Ayala, a Julián Romea o a Pedro A. de Alarcón[5].

Otro grupo lo forman unos artículos que nacen al calor del viaje a Londres que hizo Alfonso XIII en 1905 y que Azorín cubrió para *ABC*. Las reminiscencias de aquella estancia en el Reino Unido quedan plasmadas en artículos y cuentos de asunto inglés[6]. Así, en «Añoranzas de Londres. El asombro de Maud» (21.9.1905), nuestro escritor imagina cómo habría de ser la existencia de esta «inglesita fina, espiritual, delicada» trasplantada a España, viviendo en una casa vieja, «siempre metida en una sala en que habrá una cómoda vetusta» y, encima de ella, dentro de un fanal de vidrio, «una Virgen pequeña, vestida de negro, con un corazón de plata en el pecho, lleno de espadas».

4. A don Antonio María Segovia Izquierdo (1808-1874) lo vimos en otra fotografía observada por Antonio Azorín en el capítulo X de la segunda parte de *La voluntad*, aunque en esta aparece «de pie, fino, atildado, con los guantes en mano al estilo velazqueño». Podría figurar, asimismo, ente esos personajes decimonónicos, como Arrazola, Carlos Rubio, Oudrid, presentes en *España. Hombres y paisajes*.
5. La fotografía como fuente de inspiración ya aparece en *La voluntad*, en *Los pueblos* («Una elegía») e influirá posteriormente en la novela *Doña Inés* (cap. II «El daguerrotipo»), de 1925 (Lozano, 1990). Seguirá teniendo importancia en lo sucesivo; recordemos el magnífico cuento «El otro y el mismo», *Visión de España*, 1941. Fuera de Azorín, podríamos citar la novela *El retrato ova*l (1971), del también alicantino Juan Gil-Albert.
6. No todas las «añoranzas de Londres» –según las define García Mercadal– aparecieron en *Blanco y Negro*; algunas se desviaron hacia el diario *ABC*, como «Un viejecito» (4.7.1906), evocación de un español, Manuel García, con el que coincidió el autor en la Embajada de España con motivo de la recepción ofrecida por el Rey Alfonso XIII.

Basándose en unas notas de la revista londinense *The Spectator*, sugiere Azorín, en relación con el título, que los políticos se planteen «El voto de los perros» (15.12.1906), ya que estos, con su buen olfato, elegirán siempre a los mejores políticos. Más importancia tiene, sin embargo, un artículo posterior, «Los canes» (16.11.1907), en donde quedan establecidas las distintas *condiciones sociales* de estos animales; a saber: los canes burgueses, los canes callejeros, los canes campestres y, por último, los canes que moran en las estaciones del ferrocarril. Sobre la misma plantilla, Azorín escribirá después un relato, en el que la voz de narrador se cede a estos simpáticos perros de naturaleza cervantina; su título, «Coloquio de los canes»[7], el cual en algún momento –años 1909 y 1916– sirvió de cierro como «Epílogo de los canes» a *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Cabe considerar, por tanto, «El voto de los perros» como probatura de lo que después será un magnífico cuento, que, desaparecido de *Las confesiones*… en su edición definitiva (la de 1920), no se halla en ningún libro de Azorín.

En este apartado que nos ocupa, están, asimismo, dos cuentos protagonizados por objetos muy vinculados a la más pura cotidianidad. Uno de ellos, «Nuestro amigo el reloj» (23.9.1905), narra las tribulaciones de un personaje, cuya vida se ve alterada por algo en apariencia tan insignificante como una avería en su reloj. El otro, «La compra de un sombrero» (7.10.1905), también se basa en un hecho intrascendente: la sustitución de un viejo sombrero por otro nuevo en un provinciano que, de tarde en tarde, arriba a la capital –un argumento que ya apareció, esbozado, en *Los pueblos* («Una elegía»)–. Con toda razón, Miguel Ángel Lozano afirmó que eran relatos basados en objetos pequeños y recordó al gran estudioso del cuento Mariano Baquero Goyanes (Lozano, 1990).

Lo que no halló cabida en *España. Hombres y paisajes*

Para este libro, *España. Hombres y paisajes*, Azorín escogió «Don José Nieto» (11.11.1905), un cuento que tácitamente inaugura la serie «Los amigos del Museo», la cual tiene la pintura como fuente de inspiración (Lozano, 1990; Esteve, 1995). Quedaron, pues, entre las páginas de *Blanco y Negro* otras colaboraciones como «Un sensual» (9.12.1905), sobre un matrimonio retratado por Lorenzo Lotto, y «Un magistrado» (13.1.1906), que toma como pretexto

7. E. Inman Fox (1992) da la referencia del *Diario de Barcelona*, 11.5.1909. Según Miguel Ángel Lozano, «El coloquio de los canes» apareció también publicado en el monovarense periódico *El pueblo* el 3.7.1909 (Azorín, *Obras escogidas*, I, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 1561).

el retrato del licenciado don Diego del Corral y Arellano, por Velázquez. Este último desarrolla un argumento desviado con respecto a lo que anuncia el título, ya que en lugar del licenciado Del Corral, Azorín nos habla del desventurado don Rodrigo Calderón, valido del todopoderoso duque de Lerma y hombre influyente en el reinado de Felipe III. Tan sugestivo personaje debió impresionar tanto a Azorín que le dedicará más atención en *El Político* (1908), en los capítulos que van del XXI al XXIV.

«Un buen señor» (2.12.1905) –también de la serie «Los amigos del Museo»– se basa en una tabla pintada por Pedro Berruguete y de ella Azorín extrae, como en tantas ocasiones, un personaje secundario. Su protagonista es un hombre «sencillo, discreto, apacible», que debe asistir a un auto de fe. Se nos muestra su carácter olvidadizo, su retraso en llegar, su indiferencia ante el dolor de los reos y la crueldad humana. Tanto es así, que ante escenas espeluznantes, «nuestro buen amigo dormita sosegado». El lector ha de sacar una conclusión bien distinta al juzgar tanto a este «buen señor» como los hechos luctuosos que este presencia. Algo que, sin salir de la obra azoriniana, ya vimos en *El alma castellana*, de 1900 (capítulo VII, «La Inquisición», donde es descrito con todo pormenor otro auto de fe). Y, si viajamos hacia atrás en el tiempo, cabe mencionar un cuento semejante de Pedro Antonio de Alarcón, «El rey se divierte», incluido en sus hoy un tanto olvidadas *Historietas nacionales*.

De otra serie, «Los oficios», tampoco fueron recopilados para *España* ni «El morenero» ni «El herrero» (tal vez porque estos no alcanzaron la perfección formal ni el lirismo de «El anacalo», «El apañador» o «El melcochero»)[8]. «El morenero» (25.5.1907) nos presenta la costumbrista faena de unos esquiladores; aunque, más que el oficio en sí, llama la atención el diálogo que los personajes mantienen sobre un convecino que acaba de morir (otro caso, pues, de argumento desviado con respecto a lo que el título anuncia). Y «El herrero» (24.11.1906), en su sencillez, está cargado de resonancias, que remiten a la infancia del escritor, cuando Azorín era todavía José Martínez Ruiz, un colegial que estudiaba en los escolapios de Yecla. Muestra una escena que tiene lugar en una fragua, regentada por Pedro y Leandro, con un ayudante al que llaman Pascualico –y el diminutivo pienso que es importante[9]–. Por

8. Otros oficios como «Los libreros de viejo» o «Los herbolarios» sí que encontraron un hueco en *Madrid (Guía sentimental)*, 1918, un libro que salió enteramente de las páginas de *Blanco y Negro* y al que, según Miguel Ángel Lozano, se le ha prestado poca atención crítica (Lozano, 1990).
9. Según Miguel Ortuño y Carmen Ortín, autores de un *Diccionario del habla de Yecla* (Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1999), es «el diminutivo en 'ico» un rasgo distintivo en la manera de expresarse de los yeclanos.

ella pasa un lugareño que le recuerda a Pedro el encargo de una «cerrajica» para el portalón del «corralico» de su casa y que (según dice) «está haciendo mucha falta».

Pienso que esta es una escena que alguna vez pudo presenciar José Martínez Ruiz en Yecla, allá en su niñez o en su mocedad. En *Las confesiones*…, capítulo «El monstruo y la vieja», el escritor evoca la casa de su tío Antonio, donde «al lado, en la herrería paredaña, suenan los golpes joviales y claros de los machos que caen sobre el yunque». Esa fragua, al igual que tantas otras cosas, no resiste el paso del tiempo, según el mismo escritor deja constancia en el «Epílogo», cuando regresa, años después, a la misma casa en que vivió dicho familiar: «La fragua que había paredaña ya no repiquetea; al pasar ya no he podido ver el ojo vivo del hogar que brillaba en el fondo oscuro». Varias décadas después, volverá a recordarla en *Agenda* (1959), junto a la evocación cariñosa de su tío Antonio («Un epicúreo sin saberlo»), el cual –nos dice– «vivía junto a una herrería». Una casa y una herrería, que antes (1902) habían quedado literaturizadas en *La voluntad*; concretamente en el capítulo II de la primera parte, convertida aquella en la vivienda del cura Puche: «en la vecindad los martillos de una fragua tintinean argentinos» (Martínez del Portal, 1997).

En relación con el cuento anterior –qué duda cabe– está «Una vieja ciudad» (27.4.1907). Aunque innominada, la panorámica retratada se corresponde con Yecla. Veamos: el sonido que predomina –como en *La voluntad*– es el de las campanas; aparece la iglesia Vieja, que es «la antigua parroquia de la ciudad»; está la iglesia Nueva, «que ha destronado al viejo y simpático templo gótico» y que es «herreriana, clásica, fría». Por las naves de este último templo transitan unas muchachas que se llaman «Lolita, Iluminada, Consolación» (el nombre de Iluminada nos vuelve a remitir a *La voluntad*). Y por la sacristía se pasea fumando el cura D. Pedro Marco, gran cazador, obsesionado con sus perdices, quien recuerda «una cacería soberbia que hizo el año 87 en el pueblo de Marisparza»[10]. Y en la ciudad hay también viejecitos, un antiguo casino, un muñidor que avisa de los entierros, herrerías, carpinteros, labradores. Unas notas, en definitiva, que nos hacen volver nuevamente a *La voluntad*, presentando una estampa de Yecla en miniatura, y una escena muy parecida a la del capítulo IV, primera parte de la citada novela. Allí –lo ha de

10. Marco es un apellido yeclano, como otros que aparecen en *La voluntad* (Martínez del Portal, 1997). El cambio del nombre del clérigo –Pedro por José– puede considerarse recurso cervantino. La mención de Marisparza (realmente paraje, no pueblo) solo en el cuento, no en la novela, establece un diálogo con *Camino de perfección*, 1902, de Pío Baroja, donde Yécora es Yecla y Marisparza se cita con el mismo nombre.

recordar el lector–, en la sacristía de Santa Bárbara, un cura pregunta a otro si el macho de D. José Marco es mejor que el suyo, antes que otro personaje traiga consigo la noticia de que Puche ha sido nombrado párroco de la iglesia Nueva. Es un cuento que, esta vez, nos presenta una secuencia ya conocida –con algunas variantes, es cierto–, pero desde otra perspectiva (desde la iglesia Nueva), contribuyendo así a ese simultaneísmo tan alabado de los primeros capítulos de la novela de 1902. En cualquier caso, «Una vieja ciudad» pudo servir de falsilla para escribir «Una ciudad castellana», el capítulo de *España. Hombres y paisajes* (Vidal Ortuño, 2007).

El sentimiento de la naturaleza, del paisaje

Decía Yuste, en *La voluntad* (capítulo XIV de la primera parte), que «un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la *emoción del paisaje*». Y José Martínez Ruiz, en estos años que nos ocupan, dedicará máxima atención a este tema, en el que acabó siendo maestro indiscutible.

Son varios los artículos –de 1906 y 1907– en los que el paisaje aparece como tema literario primordial. Uno de los primeros es «Valencia y Murcia» (18.2.1906), en el cual Martínez Ruiz se refiere a los paisajes cambiantes de esta zona de España, para detenerse, finalmente, en «la región montañosa alicantina, la tierra alta, el Alicante clásico, castizo, la parte de Monóvar, del Pinoso, de Petrel, de Villena», donde –continúa diciendo– «todo es más sobrio, más seco, un poco más adusto»; una sobriedad, una sequedad y una adustez que terminarán por recordarle al escritor el paisaje de la Grecia clásica. Esta convicción se irá afianzando –y ampliando, también– cuando nuestro escritor se acerque otra vez a estas tierras levantinas en su novela (o *pre-novela*) *Superrealismo* –pensemos en el capítulo XII, «Griego y árabe».

Azorín, que ha recorrido muchas tierras de España, sabe que un paisaje es, ante todo, la naturaleza mirada y admirada con ojos de artista. Y sabe asimismo que entre un paisaje y el ojo que mira, que observa, que se deleita ante lo contemplado, se interponen, a menudo, la historia y la literatura. De ahí, sin duda, la importancia de un artículo como «La ruta del Lazarillo» (9.2.1907). Sostiene Azorín la tesis de que una obra literaria nos hace mirar un paisaje de una determinada forma. Por eso, su obra *La ruta de don Quijote* es un viaje físico, pero también sentimental y literario, por los lugares cervantinos. Martínez Ruiz propone ahora hacer lo mismo siguiendo los pasos de la novela *Lazarillo de Tormes*. La sola mención de pueblos y ciudades –Salamanca, Escalona, Torrijos, Maqueda, Toledo– es capaz de emocionar a todo lector culto y sensible, solamente porque por ellos anduvo el simpático protagonista de la novela. Lo que aquí es mero proyecto de un libro se hace teoría en «El

paisaje de España» (23.2.1907). A imitación del inglés sir Archibald Gelkie, Martínez Ruiz propone que se estudie el paisaje en la historia a través de los textos literarios, es decir, de la mano de Berceo, del Arcipreste, concluyendo, tal vez, con Garcilaso y Fray Luis, «los escritores clásicos que han sentido con más profundidad el campo…». Sugiere, además, que dicho estudio se amplíe con las aportaciones de pintores como Velázquez y Goya.

Después, como en tantas otras veces, nuestro escritor pasa de lo general a lo particular o, si se prefiere, de la teoría a la práctica. Ficcionalmente, un poeta añora una vida retirada en el campo en «La oración del poeta», como nueva versión del horaciano *Beatus ille*. Este poeta que solo aspira al apartamiento, lejos de la vanidad mundana, dice: «Dame, Señor, una casa tranquila y en el campo». Termina diciendo: «Y así, Señor, deseo pasar el resto de mis días: olvidado de todos, obscurecido, sin que nadie me nombre, sin que nadie me escriba». Por estos motivos –profunda religiosidad, desprecio de la ansiada fama literaria– siempre he considerado este texto como un cuento y no como una manifestación de naturaleza autobiográfica[11]. Es simplemente una de las muchas páginas azorinianas que inciden en uno de los temas más reiterados por el autor: la búsqueda de la felicidad[12].

Ese deseo de huir del mundanal ruido se hace realidad, digamos, en «La vuelta con Josefina» (26.10.1907). Y es que 1907 fue un año complicado para el escritor Martínez Ruiz. Estuvo enfermo, se retiró a Monóvar, escribió poco en los periódicos y pasó parte de su convalecencia en el Collado de Salinas (Inman Fox, 1992; Francisco J. Martín, 2007). En el cuento que nos ocupa, otro poeta, después de doce o catorce años, vuelve a la finca familiar donde escribió sus libros más inspirados. A la manera de un nuevo Ulises que retorna a Ítaca, lo recibe un perro, Romito, viejo conocido del poeta. Va con él Josefina, su compañera[13]. El escritor que regresa a la casa de campo

11. Lo que no quita para que un estudioso como Santiago Riopérez Milá advirtiese en «La oración del poeta» –«bellísimo poema en prosa»– un reflejo del estado de ánimo de Azorín en 1907, viendo «cómo su alma, aun rodeada por el triunfo y la fama, destilaba gotitas de suave misantropía» (1979: 406)
12. También en «Un tren que pasa», *Diario de Barcelona*, 8.2.1910; en *Palabras al viento* (1944). Nos lo hace ver María Martínez del Portal en «Yecla en la obra de J. Martínez Ruiz», *Homenaje a Azorín en Yecla*, Murcia, CAM, 1988.
13. Por estas fechas –finales de 1907– tenía lugar el noviazgo entre J. Martínez Ruiz y Julia Guinda Urzanqui, que acabará en boda el 30 de abril del año siguiente. El mismo escritor reconoció haber retratado a su esposa en *El licenciado Vidriera, visto por Azorín*, en la figura de Gabriela (*Memorias inmemoriales*, cap. XXII). Otros críticos ven la sombra del matrimonio Azorín en los ancianos protagonistas de la novela *El enfermo*; el más reciente, Francisco Javier Díez de Revenga («Introducción» a *El enfermo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006).

donde transcurrió parte de su adolescencia es, pues, el tema de «La vuelta con Josefina». Hay en la narración un aire nostálgico que todo lo impregna, como «ese ligero olor a humedad de una sala cerrada durante largo tiempo». Sin embargo, la melancolía de aquí no es el dolor punzante que se observa en otras páginas de nuestro autor con análogo asunto; pensemos en «La casa cerrada», el magnífico relato que cierra *Castilla* (1912), o en «La música» de *Lecturas españolas* (también de 1912): en estos dos títulos aparece el simbólico tema de la ceguera.

Finalmente, la concepción azoriniana de lo que un artista ha de hacer con el paisaje aparece recogida en un cuento singular: «Mayo» (1.1.1913). Allí, un pintor, que ha cambiado la vida tumultuosa de Madrid por la del campo, madruga cada día para plasmar en el lienzo un momento único, consciente de que «los paisajes no son lo mismo en todas las estaciones. No son lo mismo por la mañana y por la tarde. Dentro de la mañana cambian también de hora en hora, de minuto a minuto». Hay en este pintor, por tanto, algo del narrador que al inicio de *La voluntad* (capítulo I de la primera parte) nos *pinta* un amanecer. Casi de la misma forma, el protagonista del relato tiene la certeza de que, cuando haya acabado su obra, habrá aprisionado en ella «una partícula de este mes de mayo esplendente, divino».

Otra serie truncada: los viejecitos

La simpatía por los viejecitos es una constante en J. Martínez Ruiz. Sin salir del ámbito de estas colaboraciones, su presencia se percibe desde los mismos títulos. Fijémonos en «El viejecito que no sabía nada» (9.6.1904); es un ejemplo de estos «hombres que fueron grandes sabios, y a los cuales ya se les ha olvidado todo». Como otras figuras azorinianas, este personaje vive retirado en una ciudad apacible –tal vez Monóvar– con un acogedor casino. Sus páginas tienen ese aire entre evocador y nostálgico de *Las confesiones*… y *Los pueblos*. Siguiendo esa línea evasiva y amable de las colaboraciones en *Blanco y Negro*, este entrañable viejecito poco tiene que ver con otros grandes hombres que nos conmueven, porque representan un fin de raza, el hundimiento de un mundo, que ellos no pueden remediar; pensemos en la figura del Anciano, trasunto del político Pi y Margall (cap. VI de la segunda parte de *La voluntad*) o un cuento tan noventayochista, en el fondo, como «El grande hombre en el pueblo» (*Los pueblos*), que trata sobre los últimos días de Castelar (Lozano, 1990).

Algo distinto nos aportan esos cuentos protagonizados por intelectuales abocados a la senectud, en los que no falta el humor. Dos pertenecen a una serie que se llamaba expresamente «Los viejecitos» («Don Diego de

Torres», 27.11.1910, y «Luis Cornaro», 11.12.1910); otro –«El criado de Kant» (23.3.1907)–, sin ser de dicha serie, es completamente allegable a los mismos. Este nos narra los últimos días del filósofo Emmanuel Kant, cuando la sustitución de un criado suyo de toda la vida por otro nuevo es capaz de crear un ligero desasosiego en el metódico maestro de Königsberg.

«Don Diego de Torres» es, en cierta manera, una narración de fina ironía. En su primera parte, nos muestra el trabajo intelectual de Torres Villarroel, guiado por su curiosidad universal; pero también nos muestra, en la segunda, cuánto de mistificación hay en su obra. Como es habitual en este tipo de textos, Azorín se fija en un libro de Torres escrito en su juventud, *Vida natural y católica*, donde el autor salmanticense daba peregrinos consejos para llegar a viejo, tales como llevar una sortija de esmeraldas, zafiros o diamantes (consejos que, naturalmente, él no siguió). A mi ver, el principal acierto del cuento consiste en reivindicar la figura del no siempre valorado escritor dieciochesco[14].

Más años que Torres Villarroel, sin duda alguna, vivió Luis Cornaro en Italia, desde finales del XV y durante casi todo el siglo XVI. Según nos cuenta Azorín, alcanzó larga vida (en torno a los cien años), simplemente llevando cuidado en el comer y el beber. Escribió sabios consejos para vivir mucho tiempo y llegar a viejo con buena salud, hasta (decía el propio Cornaro) «la aniquilación del húmedo radical, gastado por una extrema vejez». Un cuento más donde –como vemos– campean el humor, la gracia y una fina ironía.

Reelaboraciones de otros textos anteriores

Miguel Ángel Lozano ya advirtió que muchas páginas de *Blanco y Negro* son reelaboraciones de otras anteriores (Lozano, 1990). Ilustra lo dicho con «El tío Joaquinito» (8.7.1905), una de esas figuras andaluzas que había aparecido antes en un capítulo de *La Andalucía trágica,* «Arcos y su filósofo»: se trata de un talabartero, el cual sostiene que para el campesino actual los tres clavos de Cristo son la contribución y el consumo. Ahora bien: lo que en aquel texto es compromiso ante las injusticias que sufre el campesinado andaluz, se torna suave escepticismo en el «El tío Joaquinito», del que simplemente se nos cuenta su abnegada vida, que aquí es la de ser albardonero, es decir, «sé zastre de bestia»

«Las decadencias» (2.3.1907), a su vez, toma como patrón el capítulo «Sarrió» de *Los pueblos*. Como en aquel, Azorín, personaje, visita a un viejo

14. Mucho antes de que hispanistas como Guy Mercader se acercasen a su obra o como lo está haciendo ahora, con gran rigor, Manuel M.ª Pérez López.

maestro, para constatar su decrepitud. Pero en este nuevo texto no aparece don Lorenzo Sarrió y, en su lugar, encontramos a un tal don Rafael. Sin localización explícita, se describe la casa de este anciano, toda plagada de símbolos que van anticipando su final: el reloj parado, la sombrilla vieja, el sombrero grasiento y, sobre todo, «un rimero de periódicos con las fajas íntegras, intactos». Luego, don Rafael entabla una conversación con Azorín que, al igual que en el relato de *Los pueblos*, gira en torno a la vejez, la enfermedad y la decadencia física…

Con el capítulo de *Las confesiones*… «Es ya tarde» tiene que ver «Las lágrimas del niño» (10.8.1907); pero lo que en el libro de memorias rezuma un tono ensayístico, de *confidencia*, si se quiere, en la colaboración de *Blanco y Negro* este es más narrativo. Tomando un *alter ego*, el niño Juanín, al que volveremos a ver en otra colaboración próxima en el tiempo («El niño no se acuerda», 24.8.1907), el escritor Martínez Ruiz regresa, otra vez, a su infancia. El narrador cuenta lo que Juanín hace una tarde primaveral al salir de clase, tomada la merienda. Va al campo con sus amigos; se dibuja, pienso yo, una innominada Monóvar, porque «por encima de los tejados pardos asomaban el campanario y la cúpula de la vieja catedral». Llega hasta un riachuelo[15]. Y «cuando Juanín ha vuelto a su casa era ya muy tarde». Ha ocurrido, pues, un encontronazo con su padre (que «no ha podido contenerse») y «ha sentido por primera vez el desprecio, el rencor y la ira; una amargura infinita –una amargura infinita que ya acaso a lo largo de su vida no le abandone– ha entrado en su cerebro virgen, limpio, inocente»[16].

Bliografía

AULADELL, Miguel Ángel (2009), «Azorín, retratista de poetas»; Pascale Peyraga (coord.), *Los retratos de Azorín*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 243-264.

ESTEVE LÓPEZ, Ana María (1995), «La pintura como fuente de inspiración en Azorín (La ventana del arte)»; *Actes du IIIe Colloque International «Azorín (1904-1924)». Pau, Biarritz, 1995*, Murcia, Universidades de Pau y Murcia, pp. 41-51.

15. A las afueras de Monóvar, había «un ramblizo, con su hilito de agua» (*Memorias inmemoriales*, cap. XXXIII, «Lugares»). Azorín, en *Agenda*, 1959, nos habla no de un riachuelo, pero sí de una rambla –apenas un hilo de agua–, a la que llaman «el Tarrafa», en el capítulo del mismo nombre.
16. Azorín, en *Memorias inmemoriales*, recuerda: «Como su padre tuviera a veces arranques de impetuosa violencia, él quedaba postrado cada vez que, sin poder sofrenarse, tenía los mismos ímpetus» (cap. XIV, «La herencia»).

FOX, E. Inman (1992), *Azorín: Guía de la obra completa*, Madrid, Castalia.
GARCÍA MERCADAL, José, ed. (1963), Azorín, *En lontananza*, Madrid, Bullón.
LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1990), «Las colaboraciones de Azorín en *Blanco y Negro*. El camino hacia *España. Hombres y paisajes* (1909)»; *España Contemporánea*, III, núm. 1, pp. 25-46.
— (1993), «Cuatro capítulos de *Lecturas españolas*», Ínsula, 556, pp. 9-10.
MARTÍN, Francisco J. (2002), «*El Político* frente al 'problema de España», *Estudios sobre «El Político» de Azorín*, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 67-81.
— (2007), «Introducción» a su ed. de *El Político* de Azorín, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 11-123.
MARTÍNEZ CACHERO, José María (1985), «Una especie literaria ambigua: los cuentos crítica de Azorín»; *Actes du premier Colloque International José Martínez Ruiz, Azorín. Pau, 1985*, Biarritz, J&D Éditions, pp. 189-195.
MARTÍNEZ DEL PORTAL, María (1998), «Introducción. Los cuentos de J. Martínez Ruiz»; Azorín, *Obras escogidas*, III, Madrid, Espasa Calpe, pp. 405-441.
— (1998), «Sobre unas cartas a la educanda Luisa Ruiz y Maestre», M.ª Carmen Rico Navarro (coord.), *Azorín y Petrer*, Ajuntament de Petrer, Caixa de Crèdit de Petrer, Universitat d'Alacant, pp. 85-89.
— (2005), «Introducción» a su ed. Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 13-45.
PAVÍA, Salvador (1998), «Azorín y Petrel»; M.ª Carmen Rico Navarro (coord.), *Azorín y Petrer*, Ajuntament de Petrer, Caixa de Crèdit de Petrer, Universitat d'Alacant, pp. 11-48.
PAYÁ BERNABÉ, José (1998), «Algunos datos de la vinculación de Azorín con Petrer»; M.ª Carmen Rico Navarro (coord.), *Azorín y Petrer*, Ajuntament de Petrer, Caixa de Crèdit de Petrer, Universitat d'Alacant, pp.101-116.
— (2001), «Azorín, Monóvar y Superrealismo», *Actes du V Colloque International «Azorín et le Surréalisme»*, Gardonne, Éditions Fédérop, pp. 17-32.
PRIETO DE PAULA, Ángel L. (2006), «El pueblo como construcción imaginaria en Azorín»; *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas*, Alicante, Aguaclara, pp. 167-194.
RIOPÉREZ MILÁ, Santiago (1979), *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva.
VALVERDE, José María (1971), *Azorín*, Barcelona, Planeta; en *Obras completas*, 2, Madrid, Trotta, 1998.
VIDAL ORTUÑO, José Manuel (2007), *Los cuentos de José Martínez Ruiz (Azorín)*, Murcia, Universidad de Murcia.
— (2010), «Introducción» a Azorín, *España*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 9-56.

Fecha de recepción: 01/04/2014
Fecha de aceptación: 15/09/2014

RECURSOS LITERARIOS EN LA PRENSA DE FIN DE SIGLO: FUNCIÓN DE LA IRONÍA Y FUNCIÓN DE LA SÁTIRA EN *LA ILUSTRACIÓN POPULAR* Y *DON QUIJOTE* (1893-1904)

CAROLE VIÑALS
carole.vinals@univ-lille3.fr
Université de Lille

Resumen

La cultura desempeña un papel fundamental en la prensa de finales del siglo XIX. Se trata de educar al pueblo y de plasmar de forma eficaz un mensaje político. La importancia de la literatura explica la presencia de poemas tanto en *La Ilustración popular* como en *Don Quijote*. Estos últimos permiten expresar críticas aceradas desde una postura irónica. La ironía ofrece un espacio de libertad que se verá ensanchado por la utilización de caricaturas: estas últimas permiten comunicar con un público amplio y a la vez solicitan la colaboración de un lector dispuesto a activar los sentidos. Estas revistas fueron fundamentales para crear y fomentar la existencia de una «opinión».

Palabras clave: Don Quijote, La Ilustración popular, caricatura, poesía e ironía, prensa fin de siglo.

Abstract

Culture has an important rule in the press of the end of the XIX century. The *ornatus* has an esencial function. Many poemes can be found in *La Ilustración popular* and *Don Quijote*. This poems, using retorical figures, express a critical point of view by adopting an ironic posture. Irony opens a space of freedom amplified by the use of caricatures. All this creates an activ reader. This rewes will generate a public opinion.

Keywords: Don Quijote, La Ilustración popular, caricature, poetry and irony, press of the end of century.

Anales, 26, 2014, pp. 537-555
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.23

La prensa de finales del siglo XIX suele buscar en la historia nacional (Unamuno hablaría de «intrahistoria») unas señas de identidad perdidas. Este período reflexivo sobre la Historia de España que busca nuevas vías de desarrollo social y político va, en el campo estético, apoyarse en la tradición satírica del periodismo español (Llera Ruiz, 2014).

Hemos elegido dos revistas muy significativas: *La Ilustración popular* que sustituye *la Ilustración del pueblo* a partir del 10 de abril de 1897 y *Don Quijote*. *La Ilustración popular* será una publicación efímera, dirigida por el tipógrafo, poeta y periodista Álvaro Ortiz Rozas (1855-1907), catalogada como la primera revista de contenidos culturales y literarios del Partido Socialista Obrero Español. En cuanto a *Don Quijote,* se publica en Madrid entre 1892 y 1902. Con su leyenda, «Este periódico se compra pero no se vende», es una publicación satírica, irreverente y anticlerical, fundada por el precursor de la caricatura política, el periodista y dibujante Eduardo Sojo (1849-1908). La dirigieron J. Osorio Pérez Castañón y Miguel Sawa (1867-1910).

Obviamente, la elección de estas dos revistas no es gratuita. Si *La Ilustración popular* representa bastante bien lo que fue la prensa socialista con su labor de difusión de cultura, *Don Quijote,* primera gran revista de caricaturas, se implicó en la mayoría de los acontecimientos políticos de fin de siglo, llegando incluso a jugar un papel destacado en algunos de ellos como la Revolución del Parque en Argentina. En *Don Quijote,* la caricatura va a desempeñar un papel central que va más allá de lo ilustrativo. Ambos periódicos harán uso del humor, valiéndose del género satírico cuyo mensaje crítico se verá potenciado por la utilización de la ironía como recurso retórico.

Contexto social y papel liberador de la cultura

Los gobiernos restauradores llevaron a cabo restricciones de prensa que afectaron a periódicos considerados como peligrosos desde la perspectiva del poder: es el caso de *La Ilustración popular* que explica desde su primer número las razones por las que tuvo que cambiar de nombre y también de las tribulaciones de *Don Quijote* que tuvo que hacer frente a muchos peligros. En aquella época, la confrontación de ideas y los grandes debates públicos se resuelven precisamente en los periódicos. La prensa crea una conciencia popular nacional, para la que reformar España se convierte en el principal afán. Los intelectuales participan en movimientos obreros y contribuyen a fomentar la ciencia. Entre 1881 y 1909, se encuentra «el primer periodo de la historia de España que se vivió intensamente en este plano de pugna intelectual» (Mainer, 1981: 66).

Estos periódicos están influenciados por el krausismo, un movimiento regeneracionista que critica la corrupción. La Institución nació con el propósito de modernizar España y ponerla al mismo nivel que los otros países europeos. La libertad de expresión es el fundamento de este nuevo humanismo: «la filosofía de Krause fue el fermento que operó sobre un grupo de españoles y los incitó a buscar nuevas formas de vida para sí y para su país, formulando un programa educativo y regenerador» (Gullón, 1971: 42). La huella del krausismo también aparece a través de la presencia de lo castellano: refranes, coplas, anécdotas populares… En *La Ilustración popular* y *Don Quijote*, las críticas al caciquismo y a la corrupción son constantes. Estas publicaciones denuncian los abusos de poder, el conformismo… Afirman su independencia y sueñan con cambiar la sociedad. La palabra «regeneracionismo» se aplica primero a la economía. Cuando la Restauración, un grupo de opositores a Cánovas la utiliza para proclamar la degradación moral, política y científica. Se inaugura así una protesta frente al poder, primero liderada por profesores de ideología krausista. Es durante la Restauración cuando se inicia la trayectoria crítica porque la revolución del 68 no había sido capaz de cumplir las esperanzas que el pueblo había depositado en el gobierno.

La prensa de fin de siglo refleja ese clima de ruptura y renovación; sin embargo, no hay que caer en el extremo de «hallar una personalidad unitaria, una dimensión de redacción colectiva, donde muy a menudo no hay sino un proyecto de perfiles muy vagos y la mera grafomanía de una nómina anárquica de colaboradores»(Mainer, 1979:34). Los periódicos suelen ser abiertos e iconoclastas, y están marcados por deseos de cambio.

El título *La Ilustración popular* recuerda *La Ilustración española y latinoamericana,* una de las revistas más prestigiosas, fundada por Abelardo J. de Carlos en Madrid en 1869. *La Ilustración española* era una revista muy seria con colaboradores famosos y confirmados. Era la revista de la clase dominante. En cuanto a *La Ilustración popular,* es heredera de *La Ilustración Republicana Federal*. Fue una publicación de corta vida e irregular periodicidad.

En el siglo XIX se inicia un proceso de toma de conciencia de la clase obrera. Se va a tratar de crear una forma cultural propia.

> Los años (…) 1885-1917 fueron trascendentales para la formación del movimiento obrero que se dotó, a lo largo del periodo, de los instrumentos ideológicos y políticos necesarios para sus reivindicaciones. En este contexto, no faltó el interés por la creación de manifestaciones culturales propias que desempeñarán una función educadora y concienciadora dentro del trabajo revolucionario. Se buscaban un arte y una literatura fundamentalmente sociales que apoyaran las protestas de sus lectores y alimentaran sus ansias de libertad y de justicia. Al crear expresiones artísticas propias, el movimiento

> obrero estaba dando forma a un nuevo instrumento para la revolución social. (Bellido, 1993: 11)

En el primer número de *La Ilustración popular* se advierte al lector: «por no haber tenido presente un detalle de la ley, ha dejado de publicarse *La Ilustración del pueblo;* pero viene a reemplazarla *La Ilustración popular*. Los lectores de la primitiva *Ilustración* nada van perdiendo en el cambio».

En cuanto a *Don Quijote,* empezó a publicarse el nueve de enero de 1892. A Miguel Sawa (hermano de Alejandro, que sirvió de modelo al Max Estrella de Valle Inclán), su director, le gustaba mucho Cervantes. Fue uno de los fundadores de la Asociación de la Prensa de Madrid y dirigió *La Voz de Galicia* en una época muy turbulenta para el periodismo. Es una gran figura que marcó *Don Quijote*, cuyo primer director fue condenado a prisión por injurias a la regente María Cristina. El periódico recurrió. En el primer número se advierte que los gobiernos de la Restauración inician campaña contra el periódico. «De nosotros depende el triunfo y el advenimiento de la república», anuncia *Don Quijote* a sus lectores en primera página. El periódico mezcla ideales republicanos y nacionalismo: «a la lucha pues, todo ciudadano tiene el deber de sacrificarse por su patria». Para felicitar el año, grita en mayúsculas: «¡¡¡¡¡VIVA LA REVOLUCION!!!!!». En el número del 7 de enero de 1898, *Don Quijote* publica una carta abierta al ministro de Ultramar sobre la concesión de autonomía a Cuba. Dicha carta está firmada «Don Quijote», convirtiéndose así el periódico en tribuna desde donde atacar públicamente al gobierno.

Tanto en *La Ilustración popular* como en *Don Quijote* se aboga por una serie de cambios políticos, sociales e incluso estéticos. Pero la recurrencia de la idea de patria y de nación sugiere también una continuidad. Hay modelos: el francés y el italiano. 1898 es el año del desastre y de la crisis de la legitimidad política de la Restauración. *Don Quijote* representa un país humillado. El anticlericalismo y el antimilitarismo son virulentos.. «Más pan y azadones/que fusiles y cañones», pide *Don Quijote* el 31 de enero de 1892. Y también «Más escuelas y canales/que toros y generales». Las rentas al clero son también objeto de sus burlas: «¿Tocaremos al clero?/¡Vergüenza fuera!/Si en Francia con ser Francia/ se le venera, / poco haremos nosotros/ si no aumentamos/ el sueldo insuficiente/ Que le pagamos». Tanto en *La Ilustración popular* como en *Don Quijote* los enemigos son el clero, la guerra y los explotadores. *Don Quijote* se preocupa por la subida del pan y el hambre entre las clases trabajadoras: «Que sube el pan…sí, es injusto:/ ¡pero injusticias hay tantas!…/¿No subió también Linares/ y ninguno dijo nada?», se burla *Don Quijote* el 31 de enero de 1892. En *La Ilustración popular* del 10 de abril de 1897, Eduardo de Inza se mofa de los curas: «Un cura-¡vaya cura sería!-/estaba predicando cierto día/en una

pobre aldea,/de cuyo nombre ni aún conservo idea,/y a voz en grito con furor clamaba/contra los feos vicios». En semejante contexto, la denuncia política se vale de referencias literarias para hacer guiños al lector y hacerlo partícipe de la indignación. Aquí se trata de una alusión literaria a Cervantes.

En los periódicos de la época, se pretendía educar al pueblo. El saber es un motor de liberación. Es la razón por la cual la figura de d'Amicis aparece en su papel de escritor y de militante en *La Ilustración popular*. La prensa socialista aboga por la solidaridad entre arte y socialismo; la lectura se convierte en un instrumento emancipador en la tradición del modernismo. Según Fairclough, el discurso tiene tres funciones: la creación de identidades sociales, la construcción de relaciones sociales y la construcción de sistemas de saber y de creencias (Fairclough, 2007: 64). El elemento literario no es pues mero ornamento: la literatura es un elemento valioso en la construcción del *ethos*. La lectura emancipa y transforma el *ethos* personal en *ethos* colectivo. El lector debe asumir un rol activo en la construcción de una sociedad emancipadora. La aparición de *La Ilustración popular* corresponde a un nuevo periodo para el socialismo: sin abandonar posturas revolucionarias, se trata de participar parlamentariamente y de interesarse en vías reformistas.

> En este nuevo periodo, la preocupación por la cultura llegó a formar parte orgánicamente de los programas socialistas. Su papel fue mucho más allá que el de una simple reivindicación social, fue el resultado de la nueva conciencia que surgió en el movimiento obrero. Ahora al hablar de cultura o de educación los socialistas no se referían solo a la formación que el trabajador podía adquirir en la escuela sino también a la elevación moral, intelectual y política que suponía la adquisición de la conciencia de clase.(Bellido, 1993: 31)

La Ilustración popular es, en este contexto, una publicación importante: «Por primera vez, y rompiendo con la línea seguida por la prensa socialista eminentemente política y ligada a las agrupaciones del partido, aparece una revista que da cabida al debate de ideas y que se preocupa de la calidad literaria de sus colaboradores»(Bellido, 1993: 23). Un texto literario se apoya sobre un dispositivo complejo en el que se pueden destacar seis factores (Jackobson, 1963: 78): el destinador (función expresiva), manda al destinatario (función conativa) un mensaje (función poética) que hace referencia a un contexto (función referencial) común a los dos interlocutores. Un código (función metalingüística) y un contacto (función fática) son también indispensables a la comunicación. Los textos, tanto en *La Ilustración popular* como en *Don Quijote,* no pueden sin embargo calificarse de textos puramente literarios ya que la dimensión periodística es esencial: mientras que la literatura no tiene responsabilidades respecto al mundo, el periodismo, en cambio, se encuentra sometido a la realidad. De ahí que la escritura en sí y los valores literarios

desempeñen un papel tan importante. La función poética estará sometida a una exigencia de eficacia: se trata retóricamente de convencer al lector, de arrastrarlo consigo. En el primer número de *La Ilustración popular* podemos leer lo siguiente:

> Dice un periódico que en varios pueblos de la provincia de Almería se están celebrando solemnes rogativas para impetrar los beneficios de la lluvia.
>
> Gana de faltar el respeto a la divina providencia.
>
> Porque supongo que no tendrá ella necesidad de advertencias para saber cómo y cuándo tiene que cumplir su misión.

La asociación del adjetivo «solemne» con el verbo «impetrar» le da a la ceremonia una dignidad que contrasta con lo que sigue. El refinamiento del lenguaje le da fuerza al mensaje político. El *ornatus* y la modulación formal van a ser determinantes para servir la causa. La literatura permite sortear la censura y darle fuerza al texto. *La Ilustración popular* utiliza la derivación para burlarse de los privilegios de clase:

> Julio Sanguily, recientemente indultado por el gobierno, anda ya en nuevas aventuras filibusteras.
>
> Y el Gobierno no sale de su *apoteosis* al ver que Sanguily, comprometido a no intervenir directa ni indirectamente en la presente insurrección cubana, ha faltado a su palabra de *caballero*.
>
> Sin embargo, ya verán ustedes cómo el Gobierno sigue indultando a los filibusteros de «buena casa» que sean cogidos en adelante.
>
> Y ya verán ustedes también cómo esos *caballeros* resultan unos *infantes*.
>
> Aunque nunca procedan tan *infantilmente* como procede el Gobierno en tales casos.

El texto de Lázaro Vieto apela directamente al lector de forma anafórica: «ya verán ustedes». La utilización de palabras en itálico plasma la toma de distancia: ni Sanguily es un caballero, ni el Gobierno vive una apoteosis. La derivación («infante»/«infantil») opera un acercamiento semántico entre nobleza e inmadurez. Los textos periodísticos tienen un carácter literario muy marcado para acentuar el mensaje político. Hay incluso una voluntad de estilo y una admiración por los grandes escritores y prosistas. Lo literario es aquello que trasciende las circunstancias. Sin embargo, en la prensa de la época los autores se sienten muy comprometidos con la realidad y critican la sociedad y sus poderes pero como verdaderos humanistas. Ricardo Ovuelos Pérez en *La Ilustración popular* cuenta en «Redención» como después de asistir a un estreno en El Español («público selecto, bellezas en gran número y lujo sin tasa») se topa en la Plaza Mayor con un tropel de infelices que iban a agregarse a sus cuerpos:

> No puedo precisar lo que sentí en aquel momento. Al pensar que acababa de pasar una noche de recreo, que contrastaba con la suerte de aquellos infelices, cruzó por mi cerebro una rápida corriente de remordimiento. Todos, o la mayoría, eran trabajadores del campo; por ellos y por otros como ellos nos alimentamos, y, después de dar su trabajo para nuestra vida, daban también la suya por no tener dinero para redimirse.

El vocabulario religioso («redención») no hace sino acentuar la denuncia social. «Dan su trabajo para nuestra vida, y también la suya por no tener dinero»: la alternancia de preposiciones («por» y «para») así como la omisión de la palabra «vida» hacen más eficaz la denuncia social. El autor utiliza el contraste entre dos tipos de vidas. La escritura es para la mala conciencia de estos autores una vía posible de salvación. Para defender el socialismo frente a los temores de sus adversarios, Turati utiliza la comparación con las arenas del mar:

> Nuestras dudas sobre los detalles minuciosos del porvenir son innumerables como las arenas del mar. Nosotros no sabemos qué números saldrán en las próximas extracciones de la Lotería, como no sabemos con qué sueldo serán retribuidos los profesores de la sociedad socialista, y lo mismo ignoramos a qué hora irá la gente en el colectivismo a almorzar o cenar. Sobre este particular, que es motivo de inquietud para algunos, tenemos una opinión de probabilidad: creemos que la hora de comer será aquella en que se sienta el apetito, al revés de lo que sucede en el régimen delicioso de las «armonías», en el cual muchos que no tienen apetito van a cenar, mientras otros que lo tienen no pueden ir.

El *ornatus* amplifica le mensaje. El papel y la importancia de lo literario se ven también recalcados por la presencia y el encomio de algunos escritores comprometidos de la época. La primera página del primer número de *la Ilustración popular* está ocupada por un artículo sobre Edmundo de Amicis, «un narrador que embelesa, un filósofo amable, un moralista que nunca empalaga y un escritor, en fin, verdaderamente amable». El retrato moral del escritor donde se ensalza sus cualidades («su reputación es universal, sus conterráneos le nombran con orgullo, y todas las literaturas le han concedido carta de naturaleza») enmarca un retrato gráfico. Lo literario viene supeditado a lo político y el encomio del que el italiano es objeto está ligado a sus convicciones políticas y sociales: el autor de *Corazón (Cuore)* es un «socialista de sentimiento» y está «en perfecta conformidad con el programa del partido obrero italiano». Se trata de un elogio en todo regla: tiene un «corazón bueno y sano» y se destaca «la sinceridad y el honrado criterio del insigne escritor». Todo es encomio para algunos autores como también para el autor dramático y periodista Eduardo Navarro Gonzalvo, quien pese a la cárcel no renunció a sus ideales republicanos.

Mas Carlos Serrano subraya que la poesía de *La Ilustración popular* está muy poco ligada a acontecimientos contemporáneos:

> Thématiquement, cette poésie est très peu liée à l'événement(…) mais c'est surtout le traitement de la guerre de Cuba qui est symptomatique. Trois poèmes seulement, tous d'A. Ortiz, abordent directement ou indirectement ce thème…mais sur un mode très général. L'extrême discrétion de la revue sur une guerre qui est de plus en plus au coeur de l'activité du parti socialiste est révélatrice de l'écart qui sépare cette poésie de l'activité la plus brûlante, sans qu'il puisse être question ici d'un quelconque hasard: il faut au contraire y voir une volonté délibérée, caractéristique d'une orientation générale qui, par un commun refus du présent historique, et politique, la rapproche alors de la poésie qu'à la même époque publient les divers organes anarchistes.(Serrano, 1981: 78)[1]

Lo literario y lo político, lejos de estar reñidos, se complementan pues y se apoyan el uno al otro. En algunos casos, incluso, lo literario está por encima de lo político.

El advenimiento de la ironía-libertad: liberación semántica y poesía

Fue el revolucionario Proudhon quien expresó la asociación de ironía y libertad:

> Ironie, vraie liberté! c'est toi qui me délivres de l'ambition du pouvoir, de la servitude des partis, du respect de la routine, du pédantisme de la science, de l'admiration des grands personnages, des mystifications de la politique, du fanatisme des réformateurs, de la superstition de ce grand univers, et de l'adoration de moi-même.(Proudhon, 2002: 34)[2]

La ironía es la auténtica libertad: libera de ambiciones y partidismos, de fanatismos y supersticiones e incluso de la servidumbre hacia uno mismo. No

1. «Tématicamente, esta poesía está muy poco vinculada a los acontecimientos (…) pero lo sintomático es el tratamiento de la guerra de Cuba.
   Sólo tres poemas, todos de A.Ortiz, tratan directa o indirectamente ese tema…pero de una forma muy general. La extremada discreción de la revista sobre una guerra que se encuentra en el corazón de la actividad del partido socialista es reveladora de la distancia que separa esta poesía de la actualidad más candente, sin que pueda tratarse aquí de un mero azar: se manifiesta al contrario una voluntad deliberada, característica de una orientación general que, por su rechazo común del presente histórico, la acerca a la poesía que publican en la misma época los diversos órganos anarquistas» La traducción es mía.
2. «Ironía, ¡verdadera libertad! Eres tú quien me salvas de la ambición del poder, de las servidumbres de los partidos, del respeto de la rutina, de la pedantería de la ciencia, de la admiración de los grandes personajes, de las mistificaciones de la política, del fanatismo de los reformadores, de la superstición de este gran universo, y de la adoración hacia mí mismo». La traducción es mía.

es pues de extrañar que periódicos como *Don Quijote* y *La Ilustración popular* la utilicen tanto. A finales del siglo XIX, muchos estudios se centraron en el tema de lo no-serio. El más famoso de ellos es el libro de Bergson *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1899). La ironía trata de «enunciar lo que debería ser fingiendo creer que es precisamente eso lo que sucede» (Bergson, 1899: 45). Juega con la distancia que separa lo real de lo ideal. Bergson, en su definición de la ironía, insiste en la importancia del idealismo. Tanto en *La Ilustración popular* como en *Don Quijote* hay un ideal (socialista, republicano) que se opone a la realidad del mundo. Lo subraya Ricardo Ovuelos Pérez en *La Ilustración popular*: «Recordé que era socialista, que el dolor de todo hombre era mi dolor, y pensé también que el socialismo pondrá término al sufrimiento ético y moral de la humanidad». Los ataques del ironista son una crítica pero también un lamento o la esperanza de un mundo perfecto. La ironía permite una nueva relación con la realidad, constituye una forma de liberación semántica. En su libro *El concepto de ironía en constante referencia a Sócrates (1841)*, Kierkegaard insiste también en la idea de libertad: «si lo que digo no es lo que pienso, ya que digo lo opuesto a mi opinión, entonces me encuentro totalmente libre respecto a los demás y también respecto a mí mismo» (Kierkegaard, 1841: 89). La toma de distancia con respecto al propio discurso permite salvaguardar una distancia crítica. En *Don Quijote*, los redactores usan con frecuencia una lengua arcáica con este mismo fin. A propósito de la guerra de Cuba: «con lógica admirable:-Nosotros vamos a mandar allá 5000 hombres, pero no como refuerzos sino a cubrir bajas./ De modo que ya pueden tranquilizarse las madres de esos 5000 infelices». (*Don Quijote,* 7 de enero de 1898).

La Ilustración popular es «una revista a la vez teórica y literaria. En sus páginas se manifiesta un gran interés por la poesía. Se publica un número importante de poemas, 47 en total, la mayor parte de ellos debidos a la pluma de Alvaro Ortiz (24 poemas), Antonio Atienza (7 poemas) y Pérez Casas (4 poemas)». (Bellido, 1993: 24). Los poemas abundan en este tipo de prensa. La poesía no es sino una forma más elaborada del lenguaje que necesita ser descodificada. Sin embargo, en *La Ilustración popular*, el lenguaje, en general irónico, es sencillo aunque haya un juego con la forma sonora que permite la polisemia. En *La Ilustración popular,* los poemas se componen, sobre todo, de versos de arte menor. El octosílabo domina tanto en *La Ilustración popular* como en *Don Quijote*. La consonancia es muy frecuente. Se utiliza una lengua común, sobre todo en su vertiente coloquial, con muchas frases hechas y refranes. El tópico y el lugar común son recurrentes. La ironía será la técnica estilística más importante. «L'ironie réside dans la reprise, sous forme de

présupposé, d'assertions et de présuppositions de l'interlocuteur ou d'un tiers (caractère citationnel de l'ironie), reprise feinte qui équivaut à un rejet implicite du modèle du monde institué par la citation»(Bange, 1978:61)[3]. Herschberg Pierrot afirma que el cliché es lo citacional, el «como dicen» (Herschberg Pierrot, 1980:43). *La Ilustración popular* contiene también poemas en verso. En el primer número, un soneto critica y denuncia la situación económica y el engaño de la moneda:

A un título….sin cupones

Eres un rezagado descendiente
De aquellos hidalguillos de gotera
De flaca bolsa, de incapaz mollera
Y de mirada fosca e insolente.
Tú, cual ellos, desprecias a la gente
Cuando ésta pertenece a humilde esfera,
Y eres también como ellos, un cualquiera
Con muchas ilusiones en la mente.
Siguen los gastos hay otros caminos;
Y en cuanto a mí, ¿qué quieres que te diga?
Si desciendo de Cesar o Longinos
El no saberlo se me da una higa
Porque sé que con rancios pergaminos
No se llena ya nadie la barriga.

Antonio Atienza

La apelación es aquí imprecación contra aquello que se critica. La polisemia se instaura desde el principio: un título es una dignidad nobiliaria pero es también un documento que tiene un valor material y financiero. Según el diccionario de la RAE un cupón es «Cada una de las partes de un documento de la deuda pública o de una empresa, que periódicamente se van cortando para presentarlas al cobro de los intereses vencidos». El título en forma de dedicatoria «A un título sin cupones» alude pues indirectamente a un noble arruinado. En el cuerpo del poema, el locutor evocará «aquellos hidalguillos de gotera»: el diminutivo es despectivo y el demostrativo sugiere que pertenecen a una época fenecida. Sufrir gotera implica tener una salud muy deficiente. La literatura española del Siglo de Oro abunda en figuras de nobles sin dinero (a ellos pertenecía precisamente Don Quijote). En el poema, los nobles son «de incapaz mollera» y tienen una «mirada insolente». El uso

3. «La ironía consiste en retomar, como presumibles, aserciones o presuposiciones del interlocutor o de una tercera persona (carácter citacional de la ironía), una repetición que equivale a un rechazo implícito del modelo de mundo asentado por la citación». La traducción es mía.

del soneto satírico procede de una antigua tradición. Esta forma, muy codificada, combina la obligación de ceñirse a estrofas y versos con el prosaísmo del vocabulario empleado («no se me da una higa»). Cuanto más vehemente es la crítica, más elaborada será la forma. Se trata de poner en tela de juicio la grandilocuencia de la nobleza utilizando la fuerza del adversario: sus prejuicios y los códigos del lenguaje se ven subvertidos. La ironía anticipa un límite, una norma potencial, negando esa norma, subvirtiéndola y al mismo tiempo haciendo que exista. Como lo subraya Hutcheon, la ironía está en el borde o en el filo cortante (edge). No se la puede encasillar en una ideología determinada. Hutcheon subraya que la ironía es «transideológica»: sirve tanto para reforzar como para dar por tierra los clichés y los conservadurismos (Hutcheon, 1994). Bajo la Restauración imperaba una férrea censura. Había pues un obstáculo a la comunicación directa, un «guardián de la ley»(Hamon, 1966: 38) que impedía un ataque frontal.

En «Buena tutela» (*La Ilustración popular,* 10 de abril, 1897), el autor, Pérez Casas, trata, esta vez en romance, de la clase trabajadora. La estructura básica es la antítesis, ya que el mundo está basado en la oposición entre ricos y pobres:

La clase trabajadora
Sin duda está castigada
A sufrir hora tras hora
La ambición desenfrenada
De la clase explotadora.

El vocabulario pertenece al registro marxista: la clase trabajadora se encuentra en los tres primeros versos («sufre, es castigada»); a ella se opone la «clase explotadora». No hay ninguna ambigüedad. El mensaje es claro: las víctimas de un lado, los verdugos de otro. La expresión «sin duda» mantiene una distancia irónica con la idea de castigo comúnmente aceptada.

Ahora el ministro de hacienda
Aunque bien no se comprenda
Aumenta con muchos humos
El cupo de los consumos
Sin admitir ni una enmienda
(…)
de un lado la burguesía
y de otros los *des-gobiernos*
van a pedir cualquier día,
con la mayor sangre fría
y en su afán de *protegernos*
que con ellos compartamos
el salario que nos dan.
Y si no nos conformamos,

A la la fuerza apelarán…,
Que no en balde son los amos!

La ironía aparece con «aunque bien no se comprenda»: si no se entiende lo que está haciendo el ministro es porque no tiene sentido. Lo que denuncia el autor son los abusos de poder. Las palabras en itálico «*des-gobiernos, protegernos*» pretenden subrayar la hipocresía de los gobernantes y el uso perverso que hacen del lenguaje. De hecho, el intelectual fin de siglo se caracteriza por su disconformidad con la sociedad y su voluntad de influir en sus lectores (Foxdefine, 1989: 98). La ironía obliga al lector a reconstruir aquello que la voz sugiere. Para percibir la contradicción irónica, su mensaje implícito, sus niveles de interpretación, el lector toma conciencia del desfase creado. La ironía es invitación a recorrer «à l'envers ou à reculons le chemin qu'à l'aller avait parcouru l'ironiste: l'ironisé *re*pense ce que l'ironisant a pensé»(Jankélévitch, 2011, 64)[4]. La ironía es invitación al diálogo, pero un diálogo cifrado:

> L'ironie fait ensemble honneur et crédit à la sagacité divinatoire de son partenaire; mieux encore! Elle le traite comme le véritable partenaire d'un véritable dialogue; l'ironiste est de plein pied avec ses pairs, il rend hommage en eux à la dignité de l'esprit, il leur fait l'honneur de les croire capables de comprendre (Jankélévitch, 1998: 62)[5]

La ironía es invitación hecha a un pequeño círculo de amigos; si el lector puede leer y descifrar, él también se convierte en ironista: «l'ironisé (est), par la grâce de l'ironie, promu lui-même au rang d'ironiste»(Jankélévitch, 2011: 65)[6]. La primera persona del plural está omnipresente tanto en *Don Quijote* como en *La Ilustración popular.* La ironía es un conocimiento dialógico que cuenta con el otro.

Ya lo subrayó Jackobson, la función poética no elimina la función referencial sino que está al servicio de la eficacia dándole fuerzas. Lo literario permite trascender lo circunstancial para dar una potencia intemporal. En estos periódicos, la poesía pretende enseñar y transmitir conocimiento a un lector al que se interpela constantemente. Hay muchas exclamaciones y preguntas retóricas. El yo poético es un narrador que aconseja y utiliza la fábula. Suele haber una moraleja que subraya el afán didáctico. La presencia de un destinatario

4. «al revés o haciendo marcha atrás el camino que a la ida había recorrido el ironista: el ironizado vuelve a pensar lo que el ironizante pensó». La traducción es mía.
5. «La ironía rinde homenaje a la sagacidad divinatoria del interlocutor. ¡Mejor aún! Lo trata como una auténtica pareja en un auténtico diálogo; el ironista se pone al mismo nivel que aquellos a quienes se está dirigiendo, rinde homenaje a su inteligencia, haciéndoles el honor de creerles capaces de entenderle». La traducción es mía.
6. «El ironizado se ve, por la gracia de la ironía, propulsado a la misma altura que el ironista». La traducción es mía.

es bastante poco frecuente en poesía y sólo existe en los poemas sociales. Mas aquí se trata de enseñarle cosas al lector, de educarle. El apóstrofe desempeña una función conativa dentro de una situación comunicativa. El discurso se encuentra pues personalizado: hay una aparición explícita del yo y del tú, como personajes concretos e individualizados que expresan puntos de vista y opiniones. Se interpela al lector con apóstrofes, se le implica con la primera persona del plural. *La Ilustración popular* también utiliza las charadas:

> Entretenimientos
> charada
> echar suele una *prima-dos* al aire,
> para que no haya nada que la aburra,
> la *todo* que en el ocio vive siempre
> a costa de la clase *tres-segunda*
>
> ---
>
> solución a la charada del número anterior:
> CAPITALISTA

El lector modelo (Eco, 1999: 74) se combina con el lector implícito (Iser, 1987: 55). En el primer número de *La Ilustración popular* aparece la «dirección para la correspondencia» que ocupa un lugar central en la hoja: «la correspondencia referente a una y otra deberá ser dirigida a nombre de Alvaro Ortiz, Sombrerete, Duplicado, 2°». El correo de los lectores y los intercambios con los redactores ocupa pues un lugar esencial en el periódico. Se incorporan cuentos y dichos populares para entretener.

Tras el desastre de Cuba, la pérdida de Puerto Rico y de Filipinas, *Don Quijote* a través de los diálogos entre el caballero andante y su escudero ofrece a sus lectores una visión crítica e irónica de un desastre nacional al que transfigura literariamente.

Función de la caricatura litográfica

Don Quijote es un arquetipo mítico heredado por el imaginario colectivo español. Según Linda Hutcheon, la parodia es «una forma de imitación, pero una imitación caracterizada por la inversión irónica, no siempre a expensas del texto parodiado» (Hutcheon, 1978, 67). Como lo subraya la autora, no se trata de burlarse sino de recontextualizar, pero con una noción de distancia que permite la crítica. *Don Quijote* es aquí un periódico en el que el humor se hace denuncia de la corrupción.

De cuatro páginas e ilustrado, las dos interiores estaban dedicadas enteramente a las viñetas y caricaturas, impresas en blanco y negro, y al final en color. Aparecía semanalmente. Sus textos, tanto en prosa como en verso, no

son muy extensos. Incluso contiene anuncios comerciales y una sección de «anuncios humorísticos». En *Don Quijote*, la risa es negra y el mundo una contrautopía terrible. Los diálogos entre Don Quijote y Sancho suelen versar sobre la corrupción de la sociedad. En la portada del número del 7 de enero de 1898, Sancho se dirige así a su amo: «No sabrá vuesa merced la gran noticia, que si la supiera ya estaría vuesa merced limpiando las armas y puesta su mal compuesta celada a punto de salir por la puerta falsa de un corral al campo». Los giros arcaizantes subrayan el carácter atemporal de la figura de Don Quijote: deshacer entuertos sigue siendo su vocación y en la España de fin de siglo le sobraba trabajo. Sancho narra los últimos acontecimientos y Don Quijote se extraña y se indigna de la situación. *Don Quijote* suele denunciar el cinismo de los poderosos y la vulnerabilidad de la pobre gente. Don Quijote y Sancho aparecen siempre dibujados en la primera página. La representación de los dos personajes corresponde a la imagen clásica que la novela cervantina nos propone de ellos. La atemporalidad de las dos figuras crea un desfase con el tiempo presente y ofrece al lector una mirada ingenua y una visión de la sociedad con tintes satíricos.

La etimología de «sátira» viene del latín «satura»: significa lleno, y también lleno de cosas distintas. En *Don Quijote,* hay un efecto de saturación que se ve incrementado por la importancia y disposición de las caricaturas. Se encuentran todas reunidas en la página dos, codeándose unas con otras, sin espacio de separación. No hay firma y la composición general obedece a motivos geométricos. La sátira implica ridiculización. El novelista inglés George Meredith la definió así en 1897: «El satirista es un agente moral, a menudo un alcantarillero social, que trabaja sobre un amontonamiento de bilis»[7] (Meredith, 1898: 67). La palabra «bilis» viene directamente del latín y sugiere cólera y enojo. La sátira tiene una intención moralizadora directa. El satirista ridiculiza los abusos de la sociedad y los defectos de las personas apelando a una norma moral estricta que pretende imponer como es el caso del personaje. La imagen del poder que ofrece la caricatura le permite imponerse a él (Laguna Platero, 2003). Este último sirve de ejemplo moral a los intelectuales en *Don Quijote.* Esa es la razón por la cual se puede hablar de sátira tanto más cuanto que se trata de defender ideas concretas. «La diferencia mayor entre la ironía y la sátira reside en el hecho de que la sátira es una ironía militante, sus normas morales son relativamente claras» (Frye, 1957: 54). La sátira impone una respuesta: Don Quijote reacciona contra la corrupción y los abusos y *Don Quijote* insta a sus lectores a reaccionar contra un orden imperante

7. La traducción es mía.

escandaloso. El satirista encarna una moral superior: en *Don Quijote* la única solución es la República. El ataque satírico necesita una plataforma moral.

La crítica, en general feroz, se expresa en *Don Quijote* sobre todo a través de la caricatura. Caricatura y periodismo se encuentran a menudo imbricados (Dominguez, 2006). En la segunda mitad del siglo XIX, se produce la expansión de las distintas ilustraciones, que se editan en casi toda España. La Restauración suscitó numerosas caricaturas políticas; es a través de ellas como se difunden las ideas y los pensamientos políticos. La imagen habla tanto a la gente culta como a los analfabetos aunque en *Don Quijote* el texto siga desempeñando una función muy importante. La caricatura es un medio de comunicación con las masas; no es pues de extrañar que una revista republicana como *Don Quijote* haga de ella un instrumento eficaz y le dedique un lugar importante. *Don Quijote* es un semanario profusamente ilustrado: con caricaturas de generales y políticos de la época. En la portada de 1893, una matrona con escarapela revolucionaria sostiene entre don Quijote y Sancho un letrero que reza «la patria está en peligro». Muchas caricaturas están protagonizadas por los dos protagonistas cervantinos.

Eduardo Sojo fue un caricaturista famoso. Usaba el apodo «Demócrito». Fue detenido varias veces. En una de ellas le incautaron la piedra litográfica con la que imprimía *Don Quijote* y publicó entonces un número sin imágenes, con la descripción de los dibujos faltantes. A partir de entonces, siempre dibujó al jefe de policía con la piedra litográfica debajo del brazo. Como Miguel Juárez Celmán le tenía prohibido dibujarlo, lo representó como el burrito cordobés (era de Córdoba).

La caricatura es un mensaje visual icónico. Se trata de presentar la esencia de una situación para exagerar una característica del acontecimiento representado. La deformación es esencial (Arnheim, 1992). La caricatura apunta a lo universal esquematizando la realidad. La función del dibujante se acerca a la de un psicólogo: es un revelador social de lo que hay que sacar y destacar de la actualidad. Se trata de construir un estereotipo y luego de ofrecer una visión artística de ese estereotipo. El término «caricatura» proviene del latin y significa «cargar, exagerar». Más allá de lo descriptivo, se trata de un humor a la vez mordaz y elegante. Los personajes se ven primero sacralizados pues suelen desempeñar una función social importante. Una caricatura tiene que parecerse a la realidad para ser entendida pero también desprenderse de la realidad para llegar a ser humorística. El humor consiste en «voir les choses différemment de ce qu'essaye d'imposer la collectivité et d'intégrer cette vision à un système de pensée rationnelle mais non figée car l'humoriste doit avoir de lui-même une vision excentrique par rapport à sa propre pensée. L'attitude

humoristique est une folie contrôlée». (Topuz, 1974: 89[8]). Esta idea de locura controlada define bastante bien la posición de *Don Quijote*. La reducción de una situación que opera la caricatura es una reducción singular. En el número del primero de enero de 1893, la crítica a la Casa Real aparece con el dibujo de una «salchichería de D. Prasedes, proveedor de la Casa Real». Aparece un cerdo con cara humana colgado por los pies. Va perdiendo sangre (para hacer butifarra). La leyenda comenta: «todo el mundo lo esperaba. Mira! mira como acaba!». El imperativo «mirar» subraya la importancia de la mirada; el mensaje lo ofrece la imagen: la monarquía se alimenta de la sangre de la gente. El texto aclara el sentido y completa el mensaje.

Don Quijote comenta y aconseja. A propósito del canal Ebro Panamá, un hombre que parece muy cansado y desalentado no para de escribir cartas y más cartas, pero en vano. Don Quijote se dirige a él: «no escribas cartas, no escribas que es peor menearla honrado Rivas».

En el mismo número se representa gráficamente el «atentado contra el director del periódico *La Unión Republicana de Algeciras*. Se ve a dos hombres de espalda, sin rostro, de noche, uno de ellos lleva un cuchillo y acaba de apuñalar a otro que está cayendo al suelo. No hay comentarios. Es uno de los pocos casos en los que la caricatura litográfica no se apoya sobre un comentario para tener sentido. Se trata de un asesinato y sobran aquí las palabras. La imagen basta.

En otro dibujo, Sancho Panza hace un guiño al lector mostrando un cuadro donde crecen plantas de nombres extraños: anarquismo, socialismo, huelgas… El cielo está muy oscuro y en él se puede leer palabras como «inmoralidad, subida de pan, hambre, subida de alquileres, carestía, explotación, canal Ebro Panamá, subida de comestibles…». *Don Quijote* refleja una situación política confusa y caótica. Los gobiernos demuestran su ineficacia mientras crecen los movimientos obreros que van adquiriendo gran importancia.

En cuanto a *Don Quijote*, aparece encadenado, de rodillas ante una dama semidesnuda pero con tacones altos que le entrega una corona de laureles donde se puede leer: «A *Don Quijote* por su primer año». La dama le dice al caballero:«si al llegar tu aniversario/ sufres tan dura prisión/ admite este galardón/ leal revolucionario». El caballero contesta: «el calabozo profundo/ no asusta la que te defiende, DON QUIJOTE NO SE VENDE/ eso hará el año segundo». A la derecha, en otra imagen, un niño sale de un huevo, llevando un

8. «ver las cosas de forma distinta a la que trata de imponer la colectividad y de integrar esta visión a un sistema de pensamiento racional pero no fijado pues el humorista debe tener una visión excéntrica respecto a su propio pensamiento. La actitud humorística es una locura controlada». La traducción es mía.

oriflama donde pone «1893» y un anciano con una corona que reza «1892» huye, huraño, cargando con un monstruo sobre el hombro, un bastón y en su saco se ve a un militar. El niño le dice: «Largo con la reacción. Yo soy el 93 y mi aniversario es el de la revolución». Texto e imagen se complementan. Los personajes hablan, anunciando ya la historieta. En *Don Quijote*, la leyenda suele ser un refrán, una máxima o una fórmula conocida.

En el número del 7 de enero de 1898 los dibujos están en color. A la izquierda, una muchacha casi desnuda (se le ven los pechos) lleva un vestido donde pone CUBA. Se apoya contra un árbol rodeada por una serpiente y una manzana sobre la que pone «autonomía». Abajo, en letra pequeña, la leyenda reza «el paraíso autonomista». Un hombre huraño, en otro dibujo, aparece con una espada en la mano y con un papel en el que pone «protesta», abajo la leyenda retoma las palabras del Tenorio: «Aquí está D.Valeriona para quien quiera algo de él». A su derecha, dos hombres mayores con barba y monóculo, el uno vestido de hombre y el otro de mujer se besan. La leyenda reza: «Adulterio político». …Abajo, a la derecha, un hombre mayor y bigotudo, vestido de mujer, con un pañuelo en la cabeza al lado del Palacio Real, descalzo y sujetando zapatos. La leyenda comenta: «esperando a ver que le ponen los reyes».

El humor suele acompañarse de «un sentimento de triunfo, que surge cuando descubrimos en nosotros una superioridad, o bien al contacto de la inferioridad de otros, o al recodar nuestra inferioridad pasada»[9] (Hobbes, 1989: 97). Se trata de denostar a los poderosos, es una suerte de revancha de las clases más populares o más apartadas de la política. El caricaturista, valiéndose de un esquema, ofrece una imagen de la realidad más fuerte y más real psicológicamente que la realidad. Un tercio de *Don Quijote* lo constituye el humor gráfico. El tema suela ser principalmente el dinero y el problema económico del presupuesto y suelen aparecer los políticos con cuerpos deformes, animalizados o feminizados mientras que el pueblo suele ser un cordero llevado al sacrificio. En el número del 3 de enero de 1902 un cocinero malcarado lleva un plato donde se puede leer «presupuesto» y donde yace un cordero muerto con la palabra «contribuyente» escrita sobre la piel. La leyenda reza: «ya tenemos comida segura». A la derecha, hay otra escena: un revolucionario barre del suelo las cabezas cortadas de los curas, y el cielo es de color rojo sangre.

9. «qui nous vient brusquement lorsque nous venons à percevoir en nous une supériorité, soit au contact de l'infériorité d'autrui, soit au souvenir de notre infériorité passée».. La traducción es mía.

La función de la caricatura es doble: por un lado, participa en la construcción de la realidad por su difusión. Por otro, crea un signo y contribuye a la realización de la realidad.

Conclusión

El humor desempeña un papel central en la prensa de fin de siglo. En *La Ilustración popular* está vehiculado por los poemas mientras que en *Don Quijote* es la caricatura la encargada de criticar ferozmente la política. El humor permite sortear la censura aunque la mayoría de las veces no lo consiga del todo dado el sinnúmero de problemas, de multas y condenas a los que tiene que enfrentarse este tipo de prensa.

Pero más que sortear problemas de censura, el humor vinculado con la poesía y la caricatura tiene como papel el establecer lazos de complicidad con el lector, contribuyendo así a educar un público de ciudadanos que podían desempeñar un papel activo en el funcionamiento de un país traumatizado por la pérdida de sus últimas colonias y una historia política tumultuosa. Ortega y Gasset recalcó la importancia de la prensa en aquella época:

> La revista debe acoger los brotes que no siempre llegan a cuajar en libros: lo prematuro, lo íntimo, lo recóndito, los esquemas preformes de la obra. La revista debe diferenciarse del libro como lo público de lo privado. El libro es la obra hecho cosa, orgánica e impersonal. Pero la vida intelectual actúa también en formas previas, preparatorias, confidenciales; se compone también de juicios tiernos, de sospechas, de curiosidades, de insinuaciones, faunia exquisita y delicada que no puede vivir aun en perfecta separación de su autor, que solo alienta en un clima de confesión, de intimidad.(Ortega y Gasset, 1967: 16)

Bibliografia

ARNHEIM R., «Caricatura (el por qué de la deformación)», in *Ensayos para rescatar el arte*. Madrid: Cátedra, pp. 111-123.

BANGE P., «L'ironie. Essai d'analyse pragmatique», in *L'ironie*. Lyon: Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978.

BELLIDO, P., *Literatura e ideología en la prensa socialista,* Ediciones Alfar, Sevilla,1993.

BERGSON H., *Le rire,* Paris, PUF, collection Quadrige, 2002.

DOMINGUEZ J., «Valoración periodística de la caricatura política», in *Revista comunicología: indicios y conjeturas,* 5.

ECO U. *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 2004.

FAIRCLOUGH, N., *Discurse and social change*, Cambridge y Malden, Cambridge Polity, 2007.

FOXDEFINE I., *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898),* Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

FRYE N., *Anatomie de la critique,* Paris, Editions Gallimard, 1987.

GULLON, R., *Direcciones del modernismo,* Madrid, Gredos, 1971.

HAMON O., *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette Supérieur, 1996.

HERSCHBERG PIERROT A., «Problématiques du cliché», *Poétique 43*, septembre 1980.

HOBBES T., *Le Léviathan,* Paris, Folio Essais, 1989.

HUTCHEON L., *Ironie et parodie: Stratégie et structure,* Paris, Editions du Seuil, 1978.

HUTCHEON L., *Irony's edge.The theory of politics of irony,* London/New York, Routledge, 1994.

ISER W., *El acto de leer. Teoría del efecto estético,* Madrid, Taurus, 1987.

JACKOBSON R., *Essais de linguistique générale,* Paris, Gallimard, 1963.

JANKELEVITCH V., *L'ironie,* Paris, Champs Essais, 2011.

KIERKEGAARD S., *Oeuvres complètes, Vol.2,* Paris, De l'Orante, 1984.

LAGUNA PLATERO A., «El poder de la imagen y la imagen del poder», in *La trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social,* en I/C. *Revista científica de Información y Comunicación, 1.*

LLERA RUIZ, J.-A., «Una historia abreviada de la prensa satírica en España: desde *El duende crítica de Madrid* hasta *Gedeón*», en *Estudios sobre el mensaje periodístico,* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014.

MAINER, J.-C., «Introducción» a *Revista nueva, (1899),* Barcelona, Puvill, 1979.

MAINER, J.-C., *Modernismo y 98,* Barcelona, Crítica, 1981.

MEREDITH, G., *Essai sur la comédie. De l'idée de la comédie et des exemples de l'expression comique,* Paris, Mercure de France, 1898.

ORTEGA Y GASSET, J., *La gaceta literaria, 1* (Madrid, 1ro de enero de 1927), *in* Guillermo de Torre, «El 98 y el Modernismo en sus revistas», en *Del 98 al barroco,* Madrid, Gredos, 1969.

PROUDHON P.-J., *Confessions d'un révolutionnaire*, Paris, Les Presses du Réel, 2002.

SERRANO C., «La Ilustración popular» in *Les genres et l'histoire. XVIIIème et XIXème siècle,* Tome 2, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres Paris, 1981.

TOPUZ H., *Caricature et société*, Tours, Collection Médium Mame, 1974.

Fecha de recepción: 03/04/2014
Fecha de aceptación: 31/10/2014

RESEÑAS

Luis de Tapia, *Poemas periodísticos*, edición de Álvaro Ceballos Viro, Sevilla, Renacimiento, 2013

Ángela Rico Cerezo
Universidad de Sevilla

No parece haber dudas, ante un título tan aparentemente transparente, de lo que la reciente antología preparada por Álvaro Ceballos Viro, profesor de la Universidad de Lieja, ofrece al lector. A primera vista, parece hacer referencia al soporte, al medio de publicación de los poemas: periódicos y revistas. Y, sin embargo, la elección de este término, tras la atenta lectura del volumen, genera una serie de interrogantes y reflexiones mucho más interesantes que el hecho circunstancial del lugar de publicación: ¿podría referirse el término «periodístico» a un tipo de poesía en particular?, ¿reúnen cierto tipo de poemas publicados en la prensa periódica características especiales que los alejan de la lírica?, ¿conforman acaso un subgénero periodístico redactado en verso?, ¿o, tal vez, son un ejemplo más del rico hibridismo genérico que se produce al final de la centuria?

La delgada o discontinua línea que delimita los textos periodísticos y literarios, su indefinición genérica y la contaminación mutua que tiene lugar durante la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del siglo XX ha sido muy estudiada por la crítica especializada, aunque atendiendo mayoritariamente a los textos escritos en prosa, sobre todo artículos y crónicas. El tono humorístico y el carácter satírico-burlesco de composiciones poéticas como las de Luis de Tapia (1871-1937), publicadas inicialmente en prensa, ha relegado a sus autores a la categoría de poetas festivos, pero la obra de este y otros escritores –Antonio Palomero (*Gil Parrado*), *El Bachiller Canta-Claro*, Carlos Miranda, José Estrañi, etc.– trasciende los límites de la poesía festiva y

Anales, 26, 2014, pp. 557-560
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.24

de circunstancia para convertirse en un auténtico «comentario en verso de la actualidad» (p. 11) –y no solo política–, glosando la información de los demás textos de la plana que compartían y, lo que es más interesante, constituyéndose en auténticas crónicas o artículos de opinión rimados y medidos. Tanto es así que no pocas veces se transforman en secciones fijas cuyos títulos hacen referencia a este cariz informativo, a su periodicidad regular y a su forma en verso: «Croniquilla rimada», «Semana política», «Informaciones», «Coplas del día», etc. Eran tan esperadas por el gran público y gozaban de tanto éxito que a menudo ocupaban lugares muy destacados dentro de la composición del periódico, incluso la primera plana. Teniendo en cuenta estas particularidades, Ceballos Viro ha considerado a estos escritores-periodistas «poetas políticos» para diferenciarlos de los meros poetas festivos[1]. Esta matización quizás sea innecesaria si en lugar de centrar la mirada en los autores de los textos se atiende a sus características particulares, pues los propios autores y el público los reconocían como autores festivos y humorísticos en un sentido amplio y no despectivo[2]. Podríamos hablar de unos poemas periodísticos que servían a la actualidad diaria, frente a poemas simplemente circunstanciales, aunque publicados en los mismos soportes. Por ejemplo, para comentar la temida «cuesta de enero» de 1928, Tapia aprovecha al juanramoniano Platero para denunciar la situación de los trabajadores más humildes ante tales situaciones: «¡Sube, borrico; / sube, Platero / por la empinada / cuesta de Enero!... [...] ¡De mi ruin peso / no estarás harto!... / ¡En mis bolsillos / no llevo un cuarto!..» («Platero y yo», pp. 216-217).

La de Luis de Tapia podría haber sido otra de esas historias de jóvenes poetas del Fin de Siglo que durante los años de estudios universitarios, frecuentemente de Derecho, coquetearon con la literatura y el periodismo en redacciones y tertulias y no terminaban o no llegaban a ejercer nunca la carrera para la que se formaron, y acababan entregados a un negocio editorial

1. Ceballos Viro, Álvaro, «Política en verso: las "Coplas del día" de Luis de Tapia», en Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer (coords.), *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931). Actas del Congreso Internacional. Lugo, 25-28 de noviembre de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2009, pp. 785-800.
2. «El humorista es un hombre que se detiene al borde del camino, y ve pasar la vida. Ante las humanas miserias le nace, alma adentro, una inmensa pena, que, cuando llega al cerebro, ya se ha hecho risa. Entonces, en este preciso momento en que el dolor se adorna de cascabeles, es cuando el humorista empieza a hablar. Unas veces, con palabras que están descoyuntadas como saltabancos; otras, con palabras unidas en un ritmo burlón de mirlo, y no pocas, con el donaire plebeyo de las mozas y de los pícaros que aprendieron, en el arroyo, la ciencia de encogerse de hombros» (Francés, José, «Los modernos humoristas españoles», *Por Esos Mundos*, Madrid, octubre de 1911, pp. 697-712).

mal pagado. Pero hasta aquí las concomitancias de Tapia con sus coetáneos y compañeros de profesión, pues la relevancia y el éxito que alcanzó en vida distan mucho de los conseguidos por cualquiera de ellos. No fue flor de un día y tiene difícil parangón: secretario primero del Ateneo de Madrid, diputado constituyente por Madrid, Medalla de Oro del Ayuntamiento de Madrid....

En el prólogo de esta edición, Ceballos Viro hace un magnífico repaso de la vida del poeta, de las cabeceras en las que colaboró y su relación con ellas, así como de las características propias de sus producciones periodísticas desde sus inicios en *El Gato Negro* en 1898 hasta las últimas publicadas en el año anterior a su muerte, 1936. Estas son las fechas que delimitan también la selección antológica y por ella desfilan poemas de temas, estrofas y longitud dispares aparecidos en los periódicos y revistas más importantes del país en esas tres décadas: *El Motín*, *Alma Española*, *España Nueva*, *Blanco y Negro*, *La Ilustración Española y Americana*, *España*, *El Imparcial*, *La Esfera*, *La Libertad*, etc. A pesar de que los noventaisiete poemas colectados no representen más que el «2,4 por cierto de la obra poética de Luis de Tapia» (p. 30), suponen una muestra muy representativa de su quehacer poético a lo largo de este tiempo.

En este recorrido de orden cronológico, además de asistir como espectadores directos al transcurso de la historia política, cultural y social de España a través de textos de época, se observa cómo, mientras la poesía española camina por varios derroteros desde el desastre del 98 hasta la puerta del nuevo desastre que está por estallar en el año 1936, la pluma de Luis de Tapia se ha mantenido casi impávida, sin grandes innovaciones formales, pero siempre fiel a su independencia y a la defensa de las libertades políticas y personales de los españoles bajo los distintos regímenes políticos que se suceden al inicio del siglo XX, adaptándose temáticamente tan solo a la necesidades de contenido que el calendario y la actualidad del día a día –política, efemérides, celebraciones, etc.– le impone. Es el caso de este alegato a favor del regeneracionismo frente al caduco sistema de la Restauración y las guerras del 98 –«¿Otra vez «Marcha de Cádiz»? / ¿Otra vez gritos de guerra? / ¿Otra vez mandar barquitos?»– o la defensa a ultranza de la causa republicana durante la Guerra Civil –«¡Ande, ande, ande, / la Pascua civil, / que ahora empieza el día / catorce de abril!»–. El desconocimiento de los sucesos históricos oscurecería casi por completo la comprensión de los textos, y los componentes humorísticos y paródicos pasarían desapercibidos si la edición no contase con los documentadísimos comentarios finales de Ceballos, que reconstruyen una suerte de plana en la que se insertaría el poema y que lo contextualiza por completo, consignando, por ejemplo, la fecha de publicación del original, e

incorporando aclaraciones generales sobre los acontecimientos y los personajes protagonistas de las composiciones.

El conjunto reunido por el profesor Álvaro Ceballos Viro es mucho más que una «alegre» antología de versos festivos, es un documento histórico-literario que nos ayuda a conocer y comprender, en múltiples facetas, el arranque del pasado siglo en España. Es, además, un testimonio de la poesía más exitosa y de mayor difusión, aunque no fuese la mejor, de una época en la que los niveles de calidad literaria de los poetas españoles alcanzaron cimas desorbitadas. Aunque Luis de Tapia y otros como él no formarán parte del canon literario español, hace falta acudir a sus obras para clarificar del todo una época y hacer de verdad historia de la literatura.

Marta Giné, Marta Palenque y José Manuel Goñi (eds.), *La recepción de la cultura extranjera en La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*, Bern, Peter Lang, 2013, 604 págs. (Relaciones Literarias en el Ámbito Hispánico: Traducción, Literatura y Cultura; 9)

José Miguel González Soriano
jmgonzalezsoriano@gmail.com
Universidad Complutense de Madrid

A lo largo del siglo XIX y primer tercio del XX, paralelamente al avance editorial experimentado en España, las revistas ilustradas representaron una amplia ventana al mundo, un instrumento informativo que, además de transmitir las ideas, mostró gráficamente los hechos, primero idealizados con los grabados y más tarde fragmentados por la fotografía. En general, «el interés del estudio de la prensa para conocer la realidad de la creación y la difusión de la literatura y el arte en el siglo XIX es tan relevante que no es posible realizar una investigación sobre una etapa, un autor o un tema concreto sin recurrir a ella». Así lo asevera la profesora Marta Palenque, especialista acreditada en el análisis de la recepción y difusión de la literatura durante las dos pasadas centurias, así como en las relaciones entre literatura y periodismo; una afirmación con la que da comienzo el presente volumen colectivo, *La recepción de la cultura extranjera en* La Ilustración Española y Americana *(1869-1905)*, editado por la propia Palenque en compañía de Marta Giné, catedrática de traducción en la Universidad de Lleida, y de José Manuel Goñi, profesor titular de Literatura Española en la Universidad de Aberystwych. Publicada la obra dentro de la prestigiosa editorial germánica, de obligada referencia en el hispanismo, Peter Lang, forma parte de su colección «Relaciones Literarias en el Ámbito Hispánico: Traducción, Literatura y Cultura», orientada hacia los ámbitos de la traducción y las relaciones interliterarias, la cual fue inaugurada en 2010 con un volumen igualmente editado por Marta Giné, junto a Solange Hibbs, *Tradición y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-1898)*, donde aparecían ya incluidos diversos estudios sobre la recepción del extranjero en

Anales, 26, 2014, pp. 561-570
DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.25

La Ilustración Española y Americana (en adelante, *LIEA*), la revista sobre la que se centra el nuevo ensayo conjunto en base a una catalogación sistemática e interpretación de los autores y contenidos de carácter foráneo (europeos, orientales…) presentes en ella.

Escoger esta emblemática cabecera por parte del grupo de investigación I+D encargado de la susodicha tarea, no ha sido producto del azar pues, dentro del vasto universo que conforma la prensa española ilustrada del siglo XIX, *LIEA* es la publicación más característica y la que mejor representa el ambiente cultural de la Restauración, aparte de ser la más consultada actualmente, desde su digitalización, en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, por lo que resulta de particular interés para la comunidad científica. Paradigma de la ilustración informativa decimonónica, tanto por sus contenidos gráficos –fue pionera en nuestro país en la aplicación y desarrollo de la reproducción de imágenes mediante fotograbado– como por los escritos –que combinan la información de actualidad con la divulgación de temas artísticos, literarios, históricos y científicos–, su análisis en profundidad permite vislumbrar un panorama real, a la vez diverso y concreto, de la sociedad, cultura y mentalidad españolas de la época, al constituir sus páginas un testimonio histórico de primera mano para los lectores de hoy.

Conscientes igualmente los investigadores agrupados en este libro del hecho de que, hasta ahora, se había estudiado mayoritariamente en la prensa española la literatura de producción autóctona –y un buen ejemplo es la obra de Marta Palenque, *Gusto poético y difusión literaria en el Realismo español*. La Ilustración Española y Americana *(1869-1905)*, basada en su tesis doctoral y publicada en el año 1990–, han dirigido su línea de trabajo hacia la imagen de la cultura extranjera –en su sentido más amplio– en la prensa hispánica, en este caso a través de *LIEA*, pues sin la misma no podría quedar completa, en ningún caso, la panorámica literaria, artística y político-social de nuestro país en la segunda mitad del XIX, o al menos del sector burgués y aristocrático que conformaba el lectorado de la revista y marcaba la pauta de la cultura dominante en el periodo. De hecho, *LIEA* tomaría para su éxito el modelo de publicaciones de gran difusión que surgieron en Europa a partir de 1840, como *Ilustrated London News*, *L'Illustration*, *Paris Illustré*, *L'Ilustrazione Italiana*, *Illustrierte Zeitung* o *Berliner Illustrierte Zeitung*. En España fueron pioneros semanarios como el femenino *La Moda Elegante Ilustrada* (1840) cuyo propietario y director fue Abelardo de Carlos, quien tres décadas después se convertiría en el fundador de *LIEA*; y *La Ilustración. Periódico Universal* (1849) creado por Ángel Fernández de los Ríos, igualmente uno de los redactores más destacados de *LIEA* con posterioridad.

Esta última iniciaba su publicación el 25 de diciembre de 1869 como continuación del *Museo Universal*, un semanario fundado en 1857 y dirigido por Nemesio Fernández Cuesta, cuya empresa había sido adquirida por De Carlos al igual que sucedería con la famosa imprenta de Rivadeneyra, editora de la nueva cabecera. Inicialmente con periodicidad semanal y después decenal, constaba de 16 páginas de formato similar a los diarios, el doble que en las publicaciones al uso. Su subtítulo daba cuenta de sus pretensiones globalizadoras: «Periódico de ciencias, literatura, artes, industria y conocimientos útiles», e incluía en el título el concepto *ilustración*, con el que declaraba su intención de dar prioridad a las imágenes, que compartían protagonismo con el texto incorporándose la representación gráfica de los sucesos al relato periodístico con una calidad excepcional, y el término *americana* con el que abría las puertas a la difusión de la revista en Hispanoamérica, en especial a las posesiones españolas en Cuba y Puerto Rico –también Filipinas–. Los grabados, realizados sobre madera, eran de tal belleza que causaban sensación entre los lectores, en especial los reproducidos a doble página: en 1874 fue galardonada con la Medalla de Oro de la Exposición Universal de Viena por su excelente presentación. Rápidamente consolidó una tirada –nada desdeñable entonces para una cabecera de sus características– de dos mil ejemplares; y fue emulada por publicaciones locales como *La Ilustración de Madrid* –fundada pocos días después de *LIEA* con parte de la redacción del *Museo Universal* que no quiso secundar a su nuevo propietario–, *La Ilustración Gallega y Asturiana*, *La Ilustración Andaluza*, *La Ilustración Ibérica* y otras de gran difusión como la barcelonesa *La Ilustración Artística* (1882), editada por la prestigiosa editorial Montaner y Simón, con grabados de autores españoles y extranjeros y cuyos contenidos se repartían entre ciencia, literatura y arte. El periodo de esplendor de *LIEA* coincidió con la aplicación del fotograbado y su desarrollo (1880 a 1900), etapa en la que fue dirigida por el hijo del fundador. Al comenzar el siglo XX, *LIEA* se encontraba ya en declive debido –sobre todo– a la competencia de las más modernas y ágiles *Blanco y Negro y Nuevo Mundo*, a las que se sumarían, en la siguiente década, *Mundo Gráfico* y *La Esfera*. Aun así, y tras sucesivos cambios de dirección y de dueño, la publicación de la revista se prolongaría hasta el 30 de diciembre de 1921, fecha de su último número.

Tan aquilatada existencia, de más de cinco décadas, de la cabecera objeto de estudio hubo de obligar al grupo de investigación a fijar unos límites, tanto temporales, al establecer como fechas para el análisis el periodo comprendido entre 1869 y 1905 –el mismo considerado por Palenque en su ensayo sobre la poética de *LIEA*–, como espaciales, excluyendo del concepto de extranjero lo hispanoamericano, al considerarlo la revista como propio a raíz de su título.

No se ha podido abordar, por la complejidad de su penetración, un trabajo comparativo entre *LIEA* y las otras revistas ilustradas europeas de las que, como afirma Giné en la introducción al volumen (2013, pág. 25), indudablemente bebe; y se han obviado aspectos ya tratados en algunos estudios publicados –o en prensa– sobre la literatura extranjera presente en *LIEA*. Aun así, y con las salvedades señaladas, el resultado de la labor investigadora llevada a cabo es de una enorme exhaustividad, habiéndose creado para su organización una base de datos accesible, aunque de uso limitado, desde la propia página web del grupo (<http://www.prensaytraduccion.udl.cat>). Buena parte de los trabajos incluidos en este libro no son, de hecho, sino una enumeración más o menos completa de aquellos datos, a modo de puesta en sociedad del material acopiado hasta el momento. Así sucede en el artículo de Àngels Ribes sobre «Biografías de escritores europeos» publicadas en *LIEA* dentro del periodo temporal acotado, interesantes por la vertiente humana que revelan sobre esos autores y el canon de popularidad e importancia, dentro de su época, que se deduce del juicio y el espacio consagrado a los mismos, que no ha de coincidir en muchos casos con el fijado por la historiografía literaria posterior o con el conocimiento que de ellos tenemos hoy día; y también en el de Marta Palenque, «Citas, versiones y traducciones en el álbum poético», acerca de la presencia del extranjero –muy escasa en comparación con lo hispánico– en una de las secciones más emblemáticas de la revista, específicamente dedicada a la poesía; como emblemática fue la «Crónica general» de José Fernández Bremón, que desafiaría todos los tiempos –o casi– con su permanencia constante dentro de *LIEA* y a la que se le dedican sendos estudios, a cargo de Marta Giné y Assunta Polizzi: el primero, sobre las manifestaciones relacionadas con la literatura francesa presentes en dicha sección, y el segundo analizando el particular sentido del humor con que Fernández Bremón aborda lo extranjero; un rasgo, el humorismo, característico por otro lado de su forma de escribir. Los trabajos mencionados integran el primer apartado temático del volumen, consagrado a la literatura, que se completa con el análisis e interpretación de la sección de novedades bibliográficas (obras originales no publicadas en español, obras traducidas, obras publicadas en el extranjero, o sobre temas y personajes extranjeros…) por parte de Anna-María Corredor; el de la presencia del extranjero en el *Almanaque* anual de la revista (materializada en escritores y artistas gráficos, textos sobre viajes, efemérides, biografías, novedades literarias, poesía, grabados y reproducciones pictóricas, etc.), a cargo –nuevamente– de Marta Palenque; y por último, con dos trabajos de Marta Giné y de Francisco Lafarga sobre la presencia, recepción e interpretación del teatro proveniente de fuera, pues no en vano *LIEA* mantuvo una

sección crítica fija, «Crónica de teatros», a cargo, sucesivamente, de Manuel Cañete, Mariano de Cavia y Eduardo Bustillo, siendo el dramático el género literario más atendido en sus páginas, en concordancia con su protagonismo en aquella –todavía– época pre-cinematográfica, dado su contacto directo con el público y sus mayores posibilidades como medio de educación popular. Ambos estudios abordan los estrenos, reseñados por la revista, de compañías de otros países en las tablas madrileñas; y también, de algunos celebrados en París, a través de las crónicas de sus corresponsales. Y sobre todo, resaltan la proliferación en aquella época de adaptaciones de piezas extranjeras dentro de la cartelera autóctona (Hugo, Sardou, Dumas hijo, Coppée...).

De la lectura de este primer bloque, se pueden extraer ya algunas conclusiones generales, válidas para todo el conjunto del volumen: en especial, respecto a la preponderancia, entre el elemento extranjero de la revista, de la literatura y cultura francesas. Los autores y obras foráneas más frecuentemente reseñados provenían de Francia; mientras que la atracción por la literatura alemana se concentra en la lírica romántica previa a Bécquer, contados son los comentarios sobre autores nacidos en el Reino Unido, la presencia del orientalismo árabe es testimonial, las traducciones de la literatura rusa al español fueron tardías y así se manifiesta en *LIEA*, y las compañías extranjeras de teatro que más trabajaron en Madrid eran las italianas, pero representando en su mayoría obras francesas… No cabe duda de cómo el prestigio de Francia ha informado la cultura española durante muchos años: desde los tiempos, en la segunda década del siglo XIX, de la emigración de los románticos españoles y aún antes, con la labor política de los ilustrados y la implantación del neoclasicismo en España en el XVIII, la producción cultural francesa constituía un referente artístico e ideológico de primer orden. Todavía en la Restauración, disminuido ya el alcance de los hechos revolucionarios y sus repercusiones posteriores, el país vecino mantenía, pese a haber iniciado el crepúsculo de sus mayores glorias en el mundo de las letras, una influencia notoria y privilegiada: desde la huella de los grandes románticos (Víctor Hugo, Dumas, Vigny…), a la presencia vigente de los maestros del realismo y el naturalismo (Balzac, Flaubert, Émile Zola…) y a las dos corrientes poéticas que, en la segunda mitad del XIX, marcarían las nuevas pautas literarias: el parnasianismo y el simbolismo, con autores de la talla de Leconte de Lisle, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, etc. Este predominio de la cultura francesa es vivido por los cronistas de *LIEA* con cierto recelo y un claro sentimiento de inferioridad, en lo que constituye una relación ambivalente de admiración y rechazo. Así, desde una postura fruto de una ideología tradicional, de tono conservador, acorde con su tipo mayoritario de lectorado, aristocrático, burgués y «bienpensante»,

se critica la –supuesta– falta de moralidad de la vida en París; el naturalismo –por su materialismo y determinismo, opuestos al dogma católico– es el blanco de todas las críticas y se aprovecha cualquier circunstancia para denostarlo, en especial a Zola, su principal artífice; a Hugo, si se le acepta como escritor, aunque anticuado, como político se le condena más o menos veladamente… Los cronistas de *LIEA* establecen correlaciones entre las obras literarias y las ideas sociales de sus autores, de forma que se transmite la ideología conservadora y monárquica de la publicación. Se oponen abierta y especialmente a la imitación del teatro francés, el cual no puede servir de modelo por sus ofensas a la moral y a las buenas costumbres; su seguimiento y emulación son la causa del ocaso de la dramaturgia española. Muchas veces estos comentarios no son de tipo estético sino de carácter «patriótico», y se explican por un sentimiento más o menos profundo de decadencia que recorre el ánimo español (Giné, 2013, pág. 178).

La disección, dentro del trabajo de Marta Palenque sobre el *Almanaque* de la revista, del elemento gráfico foráneo presente en el mismo, anticipa una circunstancia explanada después en el apartado dedicado exclusivamente a la pintura, con sendos artículos de Lola Bermúdez y Carlos Reyero, el primero centrado en Francia y el segundo en el resto del extranjero: la ausencia casi total de la escuela impresionista, tan importante en la evolución del arte posterior, en las páginas de *LIEA*. La pintura francesa que aparece reflejada en sus primeros treinta años de publicación es tan solo la del Salón oficial parisino, sin acoger nada del impresionismo del *Salon des Indépendants*; impermeable siempre a las nuevas directrices de la pintura europea, siguió fiel a la divulgación de los grandes nombres de la escuela academicista, tales como Gérôme, Bonnat, Meissonier, Carolus Duran o Geoffroy, entre los franceses; y entre los de otras nacionalidades, los alemanes Menzel y Kaulbach, los ingleses Charles R. Leslie, George Hayter o Lord Leighton, los italianos Favretto y Morelli, el húngaro Munkácsy, el belga Alexander Robert, el estadounidense Henry Bacon, afincado en París, etc. Junto a los temas históricos y religiosos, los asuntos predominantes en la pintura extranjera reproducida en *LIEA* constatan los valores sentimentales y sociales burgueses propios de su público: episodios familiares y escenas de la vida cotidiana; retratos femeninos estilizados, de rostro etéreo; animales domésticos; paisajes y lugares exóticos…, excluyendo cualquier propuesta rupturista o novedad estética. En conjunto, el abundante número de artistas y obras de pintura extranjera reproducidas en la revista, la calidad plástica de sus imágenes, conforman –eso sí– una información visual extraordinaria, sin parangón en la cultura de la época, ni siquiera en publicaciones especializadas (Reyero, 2013, pág. 263).

Política, sociedad y cultura configuran el apartado más numeroso del volumen, reuniendo hasta diez trabajos en un mismo bloque. Dentro de *LIEA*, nombres ilustres como los de Emilio Castelar o el conde de Coello fueron habituales en el comentario político; y general, son aspectos ampliamente tratados en las noticias de actualidad. Atendiendo a su presencia en las páginas de la revista, se desarrollan investigaciones sobre los países (historia y mentalidades) que aparecen con mayor frecuencia: en primer lugar, Francia, con tres artículos a cargo de Marie-Angèle Orobon, Jean-René Aymes y Ángeles Ezama que abundan en la política y la «cuestión social» de un país que pasa en esos años del Segundo Imperio napoleónico a la *Commune* de París y al inicio de Tercera República en plena guerra contra Prusia y después del desastre de Sedán (1870). Una sucesión de acontecimientos que la mayoría de integrantes de *LIEA* no podía mirar sino con inquietud –en especial, la agitación popular parisina– y como signos inequívocos de desprestigio en la vecina nación. La política laicista del nuevo régimen republicano –que culminará en 1905 con la ley de separación entre Iglesia y Estado– será firmemente condenada; y en general, se cuestiona, con excepción del ex presidente republicano Castelar, el modelo francés –aunque no deja de ser una obligada referencia– como «faro de la civilización»… Sin embargo, París en el siglo XIX, como señala Ezama (2013, pág. 317), es la indiscutible capital cultural y social de Europa; todo ocurre en París y todo pasa por ella, y las diversas secciones que en *LIEA* se dedicaron a glosar la actualidad de la ciudad del Sena son un indicio claro de su importancia.

Si se censura en varias ocasiones la inmoralidad de la vida francesa y parisina, se alaba, por el contrario, la moralidad alemana y la estabilidad de su política. Víctor Manuel Borrero repasa la literatura, cultura e historia de la Alemania de Bismarck a través de las páginas de *LIEA*, en unos años en los cuales, culminado el proceso de unificación, el Imperio germano se convierte en una gran potencia industrial y política, «próspera y temida» según Fernández Bremón (Borrero, 2013, pág. 383) y en eje de la política internacional europea. En el plano cultural, la difusión de la literatura alemana (Goethe, Heine, Schiller) encontrará acomodo en la revista en distintas secciones y de formas variadas, con –también– significativas omisiones como la de Hauptmann, el autor de *Los tejedores*, drama de la industrialización y de las condiciones míseras del proletariado. Respecto a la otra gran potencia del momento, Gran Bretaña, marcada por el imperialismo, el crecimiento económico, la democratización electoral y la vigencia del llamado espíritu victoriano –puritanismo religioso, auge de los ideales burgueses y del orgullo nacional–, su presencia en *LIEA*, rastreada por Pedro Méndez y Concepción Palacios, es muy importante

y abarca temas y cuestiones muy diversas –la familia real inglesa, las reivindicaciones independentistas de Irlanda, la expansión colonial– como extenso y lleno de peculiaridades era –o es– el complejo mundo británico. Los recelos de España respecto a la ocupación gibraltareña no dejarán de aparecer puntualmente en la revista durante los años analizados. El anuncio, ya en 1905, de la unión de las casas reales española e inglesa en la figura de Alfonso XIII, mejorará notablemente la imagen de la «pérfida Albión» a ojos de la revista…

Italia, que como Alemania había materializado un proceso de unificación pero con un fermento liberal y revolucionario diferenciador, tiene una presencia mucho más pequeña, aunque sostenida, en las páginas de *LIEA*, como desgrana Polizzi en su trabajo. Lógicamente, la importancia del país trasalpino en el marco político abordado por la revista adquiere su punto álgido durante el reinado en España del duque de Aosta, Amadeo de Saboya (1871-73); otro hito importante de la actualidad italiana dentro de la publicación lo marcará la muerte de Garibaldi en 1882, a quien se le dedican diversas semblanzas. La Rusia del zarismo, abordada por Esther Rabasco, pese a la brillantez de su literatura, a fines del XIX y comienzos del XX era aún una nación atrasada, cuyos dirigentes no sabían hacer frente a los graves problemas del país y solo eran capaces de controlarlo con una dura represión. Su presencia en *LIEA*, si bien «borrosa y lejana» en un principio, irá creciendo hasta ocupar espacios importantes en sus páginas, observada siempre con prevención, «entrañas del despotismo» en expresión de Castelar. El Imperio Austro-húngaro, entidad reciente cuando empezó a publicarse *LIEA*, a pesar de su alcance era relativamente desconocido en nuestro ámbito cultural y así se refleja en la publicación, como apunta Josep María Pons; en una época en lo que sucedía y se pensaba en Viena, Budapest, Praga o Bucarest no era muy diferente, en el fondo, a lo que sucedía y se pensaba en París, Roma, Londres, Madrid o Berlín. El Imperio habsbúrguico, especialmente a través de Viena, se muestra a los lectores como un territorio identificado con los conceptos de «civilización» y «cristiandad», compuesto por unas élites cultas amantes del arte y la música, que habían de servir, tal vez, de modelo para España, pese a los graves problemas internos de su política, la febril actividad armamentística y la inestable situación en los Balcanes. La importancia de la familia imperial austrohúngara para la revista se incrementó, como es natural, con los preparativos de la boda de Alfonso XII con «doña Virtudes», María Cristina de Habsburgo, su segunda esposa.

El estudio de la imagen y cultura de Extremo Oriente –sobre todo, Japón– y su presencia –pequeña– en *LIEA*, por parte de Raquel Gutiérrez y Borja Rodríguez, cierra el bloque político-social para dar paso al de la ciencia. Ya

en sus inicios, el subtítulo de la revista, que incluía los términos «ciencias», «industria» y «conocimientos útiles», manifestaba un claro deseo de erudición enciclopédica y científica que se mantendría a lo largo de los años y que aquí estudian detalladamente José Manuel Goñi y Daniel-Henri Pageaux, este último centrándose en la atención a las Exposiciones universales, con especial interés en las tres de París (1878, 1889 y 1900) y, por supuesto, la de Barcelona de 1888. Se trata en general de un apartado muy importante para poder entender lo extranjero y el ambiente cosmopolita de *LIEA*. La revista tuvo su sección específica «Revista de ciencias» o «Artículos científicos», pero la ciencia, y la recepción extranjera de la ciencia, está presente en cada una de sus secciones. Desde sus primeros números, contó con encargados de las secciones fijas como Emilio Huelin y con especialistas ingenieros, académicos, hombres de ciencia… El estudio de la recepción científica ofrece un mejor entendimiento tanto del lector a quien iba dirigida la revista ilustrada –solamente al alcance de élites con bolsillos adinerados– como de su importancia divulgadora de los grandes y pequeños adelantos del progreso y la sociedad.

El último bloque, finalmente, se ocupa del aspecto publicitario, muy presente en *LIEA*. La publicación de Abelardo de Carlos –dueño también de *La Moda Elegante*– fue pionera, dentro de su contenido multidisciplinar, en la incorporación de la publicidad, contando con la agencia madrileña de Antonio Escámez, así como los servicios del agente publicitario Adolfo Ewing (con sede en París) o A. Steiner (Hamburgo). El estudio de la publicidad permite ahondar en los gustos de su público lector, por ejemplo en el terreno de la moda o los perfumes. Por encima de los productos españoles, descuella claramente la influencia francesa tanto en ropa como en medicina, cosméticos… Los anuncios publicitarios demuestran notablemente cómo el internacionalismo se convierte en una estrategia para mantener la competencia económica; es una de las principales conclusiones que extrae Sarah Al-Matary en su trabajo sobre la «internacional publicitaria» y el surgimiento de la publicidad en *LIEA*, mientras que Rosa Mateu cierra el volumen y se centra en el análisis lingüístico-pragmático de los anuncios de la firma francesa de cosmética *Rigaud*, de fuerte impregnación entre la sociedad elitista española de la época.

Tras recorrer todos los contenidos del libro, se constata la magnitud y envergadura del trabajo de catalogación e interpretación de *LIEA* llevado a cabo por el grupo de investigación responsable del mismo, cuyo volumen, aun con todo, no es sino una síntesis –fidedigna– de la recepción del extranjero en esta revista y de su propio material recapitulado. La imagen de lo proveniente más allá de nuestras fronteras enseña mucho sobre lo nacional; los cronistas de *LIEA*, que escriben para un público muy determinado, aparte

de su atención a las ciencias positivas y vocación cosmopolita, se muestran casi siempre conservadores, reparando solo en el decadentismo de las formas artísticas contemporáneas y rechazando las más novedosas estéticas del momento, el naturalismo, el impresionismo y el Teatro Libre entre ellas, que escasamente fueron entrando –también por sus omisiones son significativos los contenidos de una revista como *LIEA*– y nunca bajo planteamientos de avanzada, por lo que fue quedándose cada vez más anticuada al entrar el siglo XX aunque seguiría disfrutando, aun en su época de postración, de un gran elenco de colaboradores gráficos y literarios (entre estos últimos, Juan Valera, Unamuno, Luis Bello, Eduardo Zamacois, Jacinto Grau, Enrique Díez Canedo, W. Fernández Florez…). Para la juventud modernista, representaba ya el símbolo más definido de «lo viejo», mas no dejarían de reconocer su hegemonía y enorme valor para la cultura del extinto siglo decimonónico. En ella, como en otras grandes publicaciones del momento, aparecieron, antes de ser publicadas en libro, las obras de los escritores más importantes, españoles y extranjeros; y siguiendo las palabras de Giné en la introducción, descubrir cuáles se tradujeron, sobre qué autores y qué artistas se escriben informaciones destacadas… aporta también informaciones importantes. La presencia de la literatura y del arte en ese medio ha de permitir descubrir lo que divertía, sorprendía, enternecía o escandalizaba al lector de la clase burguesa media y alta de la época. Y estos datos son significativos para el estudioso de la literatura y del arte ya que permiten comprender todo el alcance de determinadas obras, de determinados autores contextualizándolos en su momento histórico y en la concepción ideológica de la época (Giné, 2013, pág. 21).

No cabe, pues, sino felicitarse por la aparición de un trabajo de investigación tan riguroso y de tanta utilidad para tantos estudiosos, por la amplitud de su planteamiento disciplinar, como el presente, de cuyo ejemplo es de desear que surjan otros en el futuro que abarquen el espectro cronológico completo de la revista; una emblemática cabecera que por la calidad y riqueza de sus contenidos constituyó, sin duda, mucho más que un mero entretenimiento o un simple álbum de estampas.

LAS/LOS AUTORAS/ES

Rafael Alarcón. Doctor en Filosofía y Letras (Filología Hispánica) por la Universidad de Zaragoza y Profesor titular de Literatura Española en la Universidad de Jaén. Ha sido profesor asociado de la Universidad de Granada y profesor invitado en la Universidad de Cergy-Pontoise. Es Premio Extraordinario de Licenciatura y de Doctorado. Posee tres sexenios de investigación. Trabaja en el estudio de la literatura española de los siglos XVIII al XX, especialmente en la poesía del siglo XX y en libros de viaje. Participa en varios proyectos I+D+i y es responsable de un grupo del Plan Andaluz de Investigación. Ha publicado ediciones y monografías sobre los hermanos Machado, Juan Ramón Jiménez, Luis Felipe Vivanco o Julio Camba. Su último libro se titula *Vértice de llama. El Greco en la poesía hispánica*. Es miembro del consejo científico y asesor de varias publicaciones especializadas.

Cecilio Alonso. Ha ejercido la docencia de Literatura Española como catedrático de Instituto, como profesor asociado en la Universitat de Valencia y como tutor en el C. A. de la UNED «Francisco Tomás y Valiente» de Alzira-Valencia. Se doctoró en la Universidad Complutense con una tesis sobre Manuel Ciges Aparicio, de quien ha publicado varias ediciones anotadas. Sus investigaciones histórico-literarias se han venido centrando con preferencia en fuentes periodísticas y epistolares de los siglos XIX y XX. Es autor de *Literatura y poder* (1971), *Intelectuales en crisis. Pío Baroja militante* radical (1985), *Índices de* Los Lunes de El Imparcial (2006) y *Hacia una literatura nacional* (2010). Hay artículos suyos en *Camp de l'Arpa*, *Litoral*, *Anales Cervantinos*, *Quimera*, *Ínsula*, *El Gnomo*, *España Contemporánea*, *ALEC*, *ALEUA* y *Laberintos*, entre otras revistas.

Pilar Bellido Navarro Profesora titular del Área de Literatura Española en el departamento de Comunicación audiovisual, Publicidad y Literatura de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.

Su actividad docente en investigadora se centra en las relaciones de la literatura con otros medios de comunicación, como el periodismo y el cine, y el estudio de la literatura española de los siglos XX y XXI. Sus últimas publicaciones dentro de estas líneas de estudio son las siguientes: "Los espacios de la búsqueda del yo en la obra de Manuel Alcántara: Málaga en el horizonte poético" (2008); "Las muchachas progres en el tardofranquismo umbraliano" (2010); "Del menosprecio de aldea a alabanza de corte: Los santos inocentes, de Miguel Delibes y Mario Camus, o de cómo los finales matizan la historia" (2010); "Galdós en la memoria colectiva de Televisión Española" (2011); "Hacia una arquitectura estética y moral de la subjetividad: aproximación hermenéutica a Diario Cómplice de Luis García Montero", entre otros..

María Pilar Celma Valero. Catedrática de Literatura Española de la Universidad de Valladolid. Su línea principal de investigación es la literatura del siglo XX, con tres focos de atención: el Fin de siglo, el período de entreguerras y la poesía y narrativa desde la guerra civil hasta la actualidad. Ha participado en 7 proyectos de investigación subvencionados y ha impartido cursos y conferencias en Universidades de Asia, América Central y del Sur, Estados Unidos y Europa. Es autora de los libros *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del Fin de siglo)* (1989), *La crítica de actualidad en el Fin de siglo*(1989), *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de siglo. Estudio e índices* (1991), *Caras y más caras de 1900 (Siluetas literarias)* (1999); *Elena Martín Vivaldi, una poética elenamente entrañada* (2009); es coautora de *Miguel Unamuno, poeta* (2002) y responsable de edición de una decena de libros colectivos. Es directora de la revista internacional *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas* y miembro del Comité científico de cuatro revistas académicas internacionales. En el año 2000 ganó el VIII Premio de Investigación "Rigoberta Menchú", con su obra *Pienso luego escribo. La incorporación de la mujer al mundo del pensamiento* (2001).

Diego Chozas Ruiz-Belloso. Doctor por la Universidad de Zaragoza, es coordinador pedagógico de los cursos de español de la Casa de España de Río de Janeiro desde 2004. En el ámbito del Español como Lengua Extranjera ha publicado el libro didáctico Dificultades del español para brasileños (SM, 2003, en coautoría con Flávia Dorneles). Ha realizado estudios sobre la prensa periódica del siglo XIX, la literatura de cordel brasileña y la literatura fantástica. Ha publicado dos libros de creación: Los pasajeros (impresiones de viaje; DPZ, 2005) e Incumplir los años (aforismos y greguerías; Comuniter, 2012)..

Amelina Correa Ramón. Catedrática de Literatura Española en la Universidad de Granada y miembro de la Academia de Buenas Letras de dicha ciudad, ha venido desarrollando una serie de trabajos que centran su atención de manera preferente en la recuperación y reinterpretación del patrimonio literario español de la "Edad de Plata".

En esta línea se encuentran sus estudios sobre escritores como Alejandro Sawa (su *Alejandro Sawa, luces de bohemia* (2008 y 2009) obtiene el V Premio de Biografía Antonio Domínguez Ortiz, y del que ha editado varias de sus obras) e Isaac Muñoz, del que ha publicado estudios, como su bio-bibliografía *Isaac Muñoz (1881-1925): Recuperación de un escritor finisecular* (1996), así como ediciones de sus novelas, siendo la más reciente *Voluptuosidad* (2015).

Se ha ocupado también de escritores como el presente Melchor Almagro San Martín, en *Melchor Almagro San Martín: Noticia de una ausencia* (2001), editando sus obras *Teatro del mundo: Recuerdos de mi vida* (2001) y *Biografía del 1900* (2013).

Es autora a su vez de diversas obras de referencia, como diccionarios, estudios de catalogación o antologías (Amalia Domingo Soler, Antonio de Zayas, etc.), y ha recopilado una selección de sus artículos en publicaciones científicas españolas y extranjeras en *Hacia la re-escritura del canon finisecular: Nuevos estudios sobre las* direcciones *del modernismo* (2006) y *Distintos* (2009).

Ángeles Ezama. Profesora titular de Literatura Española Contemporánea de la Universidad de Zaragoza. Líneas de investigación: Doctorado sobre cuento periodístico entre 1890 y 1900; posteriores trabajos sobre la literatura de los siglos XIX y XX, en particular en lo referido a la novela y el cuento, la prensa y la ilustración, y los epistolarios; desde hace una década estas investigaciones se centran en las escritoras, su estimación (el canon), sus modos de relación (los salones, las asociaciones), su vocación pedagógica (las conferencias), y su dedicación al periodismo y la literatura (con predilección por los textos narrativos y autobiográficos), así como a la indagación de las relaciones entre mujeres de diversos países. Ha publicado *El cuento de la prensa y otros cuentos*, una ed. de *Cuentos* de Clarín y *La Infanta Eulalia de Borbón: vivir y contar la vida*, entre otros trabajos.

Marta Giné. Licenciada y doctorada en Filología por la Universidad de Barcelona. Es catedrática de Traducción e Interpretación en la Universidad de Lleida. Ha dirigido diversos proyectos de investigación sobre la recepción y la traducción de obras literarias extranjeras en la prensa española del siglo XIX. Además de esta línea de investigación, trabaja también en el ámbito de la

literatura comparada (Francia / España), especialmente durante los siglos XIX y XX. Sobre estos aspectos ha publicado más de un centenar de estudios de entre los cuales se puede citar: M. Giné y Y. Domínguez (eds.), *Prensa hispánica y literatura francesa en el siglo XIX. Pequeñas y grandes ciudades*, Lleida, Publicaciones de la Universidad, 2004. M. Giné: Villiers de l'Isle-Adam. *L'amour, le temps, la mort*. París, L'Harmattan, 2007. M. Giné y S. Hibbs (eds), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-1898)*, Peter Lang, Berna, 2010. M. Giné, M. Palenque y J. Mª Goñi (eds), *La recepción de la cultura extranjera en La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*, P. Lang, Berna, 2013. También es traductora: Théophile Gautier, A. de Musset, Villiers de l'Isle-Adam, M. Jouhandeau...

José Miguel González Soriano. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido becario de la Real Academia Española. También, fue miembro del Seminario de Estudios Teatrales, adscrito al departamento de Filología Española II de la UCM. Ha sido coordinador y reseñista crítico desde su fundación (2009) del suplemento literario «Los Lunes» del diario digital www.elimparcial.es, y documentalista en la Asociación de la Prensa de Madrid y de la Fundación Greco 2014 de Toledo. En la actualidad, colabora en las bases de datos digitales Dialogyca, BDDH, yMnemosine: Textos Literarios Raros y Olvidados (1868-1936), dedicando su labor investigadora a la realización de su tesis doctoral sobre periodismo y literatura de Luis Bello (1872-1935). Ha publicado diversos artículos historiográficos acerca del propio Bello y de otros escritores y hombres de letras contemporáneos suyos, junto a otros escritos referentes a la Edad de Plata y los Siglos de Oro.

Francisco Lafarga. Profesor emérito de la Universitat de Barcelona, se ha ocupado de aspectos relacionados con la traducción y recepción de las obras literarias, en el marco de la literatura comparada y de la historia de la traducción. Ha sido coordinador de varios proyectos de investigación y es autor o editor de diversas obras en los ámbitos mencionados, entre ellas *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* (1997) y *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII* (2004, con Mª J. García Garrosa), así como *Historia de la traducción en España* (2004), *Diccionario histórico de la traducción en España* (2009), *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica* (2012) y *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica* (2013), todas ellas editadas en colaboración con L. Pegenaute. En la actualidad dirige, con L. Pegenaute, el portal *BITRES (Biblioteca de traducciones españolas)* en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Es, asimismo, traductor de varios clásicos franceses (Racine, Voltaire, Marivaux, Diderot, Beaumarchais).

Ramón F. Llorens García. Profesor titular de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Universidad de Alicante, donde ha ocupado diversos cargos académicos. Ha publicado ensayos y estudios sobre Unamuno, Azorín, Magda Donato, literatura popular, historia de la literatura infantil española, formación del lector literario, didáctica de la literatura, literatura y nuevas tecnologías. Ha publicado también *Los libros de viajes de Miguel de Unamuno*, *El último Azorín (1936-1967)*. Ha coordinado los volúmenes *Literatura infantil y lectura en el fin de siglo (1898-1998)*; *La literatura infantil en la escuela (La iniciación a la literatura)*; junto a Jesús Pérez Magallón, *Luz vital. Ensayos de literatura hispánica en homenaje a Victor Ouimette*. Ha preparado la edición *Cuentos y memorias*, de Azorín. Su investigación se centra en el periodismo de posguerra de Azorín, los libros de viaje del fin de siglo, Unamuno, la formación del lector literario, la didáctica de la literatura y la literatura infantil y juvenil. Es director de la sección de Literatura Infantil y Juvenil de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y en ella ha coordinado diversas bibliotecas de autor.

Christian Manso. Profesor emérito en la Université de Pau et des Pays de l'Adour (Francia). Decano de la Facultad de Letras, Lenguas y Ciencias Humanas (1979-1999), y director del Laboratorio de Investigación de Lenguas y Literaturas Románicas (1998-2010), es especialista en Literatura, Prensa e Historia de las ideas de la España contemporánea (siglos XIX, XX, XXI). Su labor investigadora se centra en 1) la personalidad literaria, periodística y política de José Martínez Ruiz, Azorín, y sus coetáneos (Clarín, Unamuno, Baroja (Pío y Ricardo), Machado (Manuel y Antonio), Ortega y Gasset, Gómez de la Serna, etc., 2) los escritores y las escritoras de finales del siglo XX y de principios del XXI (Cela, Conde, Montero, Posadas, Riera, Tusquets, Umbral, etc.). Es traductor de Azorín: *Surréalisme* (1989), *Don Juan* (1992), *Sur les traces de Don Quichotte* (1998).

Margarita Merbilhaá. Es doctora en Letras por la UNLP y titular de un "Mastère-DEA" por la EHESS (París). Se desempeña como investigadora adjunta del CONICET con lugar de trabajo en el IdHICS UNLP-CONICET. Es docente de Metodología de la investigación literaria y de la Maestría en Historia y Memoria Universidad Nacional de La Plata. Se ha especializado en temas de historia literaria e intelectual y de la edición, y literatura y memoria. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales. Escribió una tesis sobre la *Trayectoria intelectual y literaria de Manuel Ugarte 1897-1928* (www.memoria.fahce.unlp.edu.ar). Ha colaborado en distintos libros: *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)* (Dir. José Luis De Diego, 2006); *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España*

y América Latina (1880-1930) (Eds. Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni, Viterbo, 2007); *Pensar al otro/pensar la nación* (Comp. Alejandra Mailhe, Al Margen, 2010); *Toward a history of the First World War in América Latina* (Eds. Olivier Compagnon y María Inés Tato, Iberoamericana Vervuert, en prensa). Participa en el Seminario permanente de Historia Intelectual del CeDInCI y actualmente integra el proyecto PICT "Publicaciones periódicas y proyectos editoriales de las formaciones intelectuales nacional-populares y de izquierda en Argentina" radicado en ese Centro.

Diana Muela Bermejo. Licenciada en Filología Hispánica en 2010 por la Universidad de Zaragoza con Premio Extraordinario. Máster en Estudios Hispánicos (lengua y literatura) con Trabajo Fin de Máster obtenido en 2011 con Matrícula de Honor. En la actualidad, becaria de Formación de Profesorado Universitario (Ministerio de Educación) en el Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza. Realiza la tesis doctoral sobre el teatro de D. Jacinto Benavente bajo la dirección de los profesores Leonardo Romero Tobar y Jesús Rubio Jiménez. Ha publicado varios artículos de investigación y participado en congresos especializados en literatura del siglo XIX (José Martí, Larra) con especial atención al teatro finisecular francés y español..

Marta Palenque. Profesora titular de Literatura Española (Catedrática acreditada) en la Universidad de Sevilla. Autora de varias publicaciones en torno a los siglos XIX y XX, entre las que se cuentan: *El poeta y el burgués. Poesía y público 1850-1900* (1990), *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español: "La Ilustración Española y Americana", 1869-1905* (1990), *El teatro de Ramón Gómez de la Serna: estética de una crisis* (1992), *La poesía en las colecciones de literatura popular: "Los Poetas" (1920 y 1928) y "Romances" (s. f.)* (2001), *Pintura, literatura y sociedad: El álbum de Antonia Díaz*, en colaboración con I. Román Gutiérrez (2008), *La construcción del mito Bécquer. El poeta en su ciudad (Sevilla, 1871-1936)* (2011), etc. Ha editado *La Corte de los Poetas. Florilegio de Rimas Modernas*, de Emilio Carrere (2009), y publicado artículos sobre José Zorrilla, Gabriel García Tassara, Salvador Rueda, Gustavo Adolfo Bécquer, antologías poéticas, prensa y recepción literaria...

Ana María Risco. Licenciada y doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. Actualmente reviste el cargo de Investigadora Asistente de la Carrera de Investigador Científico del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de Argentina (CONICET). Realiza sus tareas de investigación en proyectos del Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas (IILAC)

dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. Entre 2004 y 2005 realizó una estadía doctoral como becaria de intercambio dentro del programa ISAP-DAAD en la Universität zu Köln (Alemania) y otra estadía como becaria de la misma institución entre 2006 y 2007. Recientemente realizó una Estadía de Investigación como Investigadora Invitada en el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, Alemania, entre agosto de 2012 y julio de 2013.

Entre sus publicaciones se encuentra el libro producto de su tesis doctoral: *Comunicar literatura, comunicar cultura. Variaciones en la conformación de la Página Literaria de La Gaceta de Tucumán entre 1956 y 1962* (Tucumán, Departamento de Publicaciones, Facultad de Filosofía y Letras, UNT, 2009).

Inmaculada Rodríguez-Moranta. Doctora en Literatura Hispánica por la Universidad de Barcelona. Tesis doctoral galardonada con el Premio Internacional Academia del Hispanismo 2012 y publicada en libro: *La revista Renacimiento (1907)*. Una contribución al programa ético y estético del modernismo hispánico (Academia del Hispanismo, Vigo, 2012). Fui becaria predoctoral (programa FI 2005-2009) y postdoctoral (programa AIRE-CTP 2014). Miembro de la red temática de investigación "Tradición e interculturalidad. Relaciones entre la alta cultura y la cultura popular en los ss. XIX y XX". Desde 2005, profesora de literatura española en la Universidad Rovira i Virgili. Desde 2014, profesora adjunta en la Universidad Isabel I de Castilla. Mis líneas de investigación se centran en las revistas y prensa literaria finisecular, las relaciones entre la alta cultura y la cultura popular, y el epistolario de Gregorio y María Martínez Sierra.

Isabel Román. Profesora titular de Literatura Española en la Universidad de Extremadura, en cuya Facultad de Filosofía y Letras es la actual subdirectora del Departamento de Filología Hispánica y Lingüística General. Su tarea investigadora se ha orientado en especial a la narrativa del s. XIX y a diversos géneros de las vanguardias artísticas del siglo XX. En el primero de los ámbitos ha editado las novelas de Antonio Hurtado, *Corte y cortijo* (2010) y de Benito Pérez Galdós *El Doctor Centeno* (2008). Es autora de los libros *La creatividad en el estilo de Galdós* (1993) y *La invención en la escritura experimental. Del Barroco a la literatura contemporánea* (1993), y de un centenar de colaboraciones (artículos y capítulos de libros) acerca de la obra de Larra, Espronceda, Carolina Coronado, Fernán Caballero, Galdós, etc., así como de artículos sobre la narrativa de Gómez de la Serna y la poesía de Lorca, Alberti y Juan Eduardo Cirlot, entre sus aproximaciones a las vanguardias del siglo XX.

Jesús Rubio Jiménez (1953) es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza. Especializado en Literatura Española de los siglos XVIII al XXI; son conocidos sus estudios y ediciones sobre el teatro en estos siglos y sobre autores como Bécquer, Alarcón, Galdós, Valle-Inclán o Ramón Gómez de la Serna. Igualmente sus análisis sobre la relación entre las artes plásticas y la literatura.

Estudia a Gustavo Adolfo Domínguez Bécquer y su familia (los pintores José Domínguez Bécquer, Joaquín Domínguez Bécquer y Valeriano Domínguez Bécquer), habiendo merecido sus trabajos reconocimientos como la Beca Emilio Alarcos Llorach de Investigación Filológica en el año 2000 (Fundación Príncipe de Asturias) o en 2006 el Premio Manuel Alvar de Estudios Humanísticos de la Fundación J. M. Lara a su libro *Pintura y literatura en G. A. Bécquer*. En 2009 fue Premio de Investigación Valle-Inclán de la Diputación Provincial de Pontevedra por su libro —escrito con Antonio Deaño Gamallo— *Ramón del Valle-Inclán y Josefina Blanco: el pedestal de los sueños*.

Está editando también el archivo epistolar de Clarín con Antonio Deaño Gamallo. Ya se han publicado las cartas a Clarín de Pérez Galdós, F. Giner de los Ríos, *Azorín*, R. Altamira, V. Medina, Pereda, Castelar, Campoamor, Valera, E. Gómez Carrillo, S. Rueda, R. Darío, G. Núñez de Arce; en prensa las de A. Posada, E. Pardo Bazán, M. Guerrero, J. Echegaray, R. Urbano.

Ha publicado más de medio centenar de libros (estudios y ediciones de textos literarios) y más de trescientos cincuenta ensayos de historia literaria e historia del arte en actas de congresos, obras colectivas y revistas especializadas.

Marisa Sotelo Vázquez. Profesora titular de Literatura Española de la Universitat de Barcelona y vicepresidenta de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Forma parte de los proyectos de investigación *Historia de la crítica literaria española* (1788-1975) y del proyecto interuniversitario *Edición y estudios críticos de la obra literaria de Benito Pérez Galdós*. Especialista en literatura del siglo XIX es autora de numerosos artículos sobre Galdós, Pereda, Pardo Bazán, Leopoldo Alas, Palacio Valdés, Menéndez Pelayo y Altamira. Editora de *La Quimera, La Tribuna, Un viaje de novios* y *Los Pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán; *Fortunata y Jacinta* de Galdós y *Pepita Jiménez* de Valera. En la literatura del siglo XX ha editado *El camino* de Miguel Delibes y *Luciérnagas* de Ana María Matute. Sus últimos trabajos son *Un poco de crítica. Artículos de Emilia Pardo Bazán en el ABC de Madrid (1918-1921)* (2006*), La cigarrera revolucionaria: La Tribuna* de E. Pardo Bazán (2010); "La Biblia en el realismo al final del siglo: Emilia Pardo Bazán" en *La Biblia en la literatura*

Española. Edad Moderna (Trotta, 2010). "Las utopías femeninas en la vida y la pluma de Emilia Pardo Bazán" en *Le temps des possibles. Regards sur l'utopie en Espagne au XIX siècle* (Lansman, 2009); "Eugenio d'Ors y París", *Le voyage comme source de connaissance et d'utopies au XIX et XX siècles* (Lansman, 2013) y "El elitismo estético de Eugenio d'Ors" en *De élites y masas. Textualizaciones* (Devenir, 2013)

Dolores Thion Soriano-Mollá. Es catedrática de Literatura en la Universidad de Pau (Francia). Su labor investigadora se ha centrado sobre todo en la literatura, la prensa y la historia de las ideas de los siglos XIX y XX. Entre sus trabajos destacan: *Ernesto Bark, un propagandista de la Modernidad* (1998), *Bibliografía hispánica del inventario de la Colección Auguste Rondel* (1999), *Azorín, La bolita de marfil* (2002), *Epistolario de José Galdiano y Emilia Pardo Bazán* (2003), *Ernesto Bark, Los vencidos* (2005). En la actualidad prepara un volumen sobre la figura de José Ruiz-Castillo y su editorial Biblioteca Nueva.

José Manuel Vidal Ortuño. Doctor por la Universidad de Murcia, con una tesis sobre la narrativa breve de Azorín, dirigida por la profesora Ana L. Baquero Escudero. Como azorinista, ha publicado los siguientes trabajos: *Los cuentos de José Martínez Ruiz (Azorín)*, 2007, y ediciones críticas de *El buen Sancho* (2004) y *España* (2010), ambas en Biblioteca Nueva. Asimismo, ha participado en los coloquios que habitualmente organiza la Universidad de Pau sobre el autor de *La voluntad*.

Durante años, fue colaborador habitual de *Montearabí*, la entrañable revista del Ateneo Literario de Yecla. Además, ha publicado artículos en *Monteagudo*, *Archipiélago*, *Anales Azorinianos*, *Murgetana*, *Rilce*, *Razón y Fe*. Ahora lo hace por vez primera en los *Anales de Literatura Española* de la Universidad de Alicante.

Es profesor agregado de Bachillerato desde 1989. Entre los años 2009 y 2011 dio clases en el instituto "Jorge Juan" de Alicante y, en la actualidad, las da en el "J. L. Castillo-Puche" de Yecla.

Carole Viñals. Doctora por la Universidad de la Sorbona (Paris IV). En la actualidad desempeña el cargo de Maître de Conférences (Profesora Titular) en la Universidad de Lille III (Francia) donde imparte clases de literatura española contemporánea.

Ha publicado numerosos artículos sobre poesía y un libro (*Jaime Gil de Biedma, une poésie violemment vivante*, L'Harmattan, 2009).

Sus estudios se centran sobre literatura y periodismo, en especial la obra de Francisco Umbral, a propósito del cual ha publicado una serie de artículos.

Dirige en la Universidad de Lille III, un seminario internacional sobre la vigencia de los mitos en la literatura de habla hispánica que pronto publicará la editorial suiza Droz.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES DESTINADOS A *ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA* (UNIVERSIDAD DE ALICANTE)

Los originales presentados serán evaluados por informantes externos. Será necesaria la evaluación positiva de, al menos, dos evaluadores para la publicación del artículo. Asimismo, los autores recibirán los informes, de forma anónima, emitidos en cada caso.

Estas normas resultan de la necesidad de unificar la presentación de los originales para facilitar el trabajo de la imprenta. Rogamos a nuestros colaboradores que las lean atentamente antes de redactar sus trabajos. No disponemos de personal dedicado a la corrección o adaptación de originales, y lamentaremos tener que devolver aquellos que no se adapten a estas normas.

- Cada artículo deberá ir encabezado por su título en mayúsculas, centrado, y por el nombre de su autor y sus apellidos en versalitas seguido del de la Universidad o institución a que pertenezca, así como de una dirección electrónica, en el lado derecho del folio. Título y autor no deberán ir en hoja aparte sino en la primera del texto. Se dejarán tres líneas en blanco desde el título del artículo hasta el nombre del autor y dos líneas desde el nombre de la institución hasta el comienzo del texto.
- Todo el texto, incluida la bibliografía, deberá escribirse a doble espacio sin cortar palabras al final de línea. La fuente utilizada será Times New Roman nº 12.
- Cada párrafo deberá ir sangrado excepto en la primera línea de las citas exentas y después de títulos, tablas, citas o imágenes.
- Las citas extensas y exentas (4 o más líneas) deberán ir escritas en Times New Roman nº 10, con interlineado sencillo, sangría a la

izquierda de 2.5 cm, espaciado anterior de 6 puntos y posterior de 12 puntos. Las citas englobadas en el texto irán entre comillas españolas.

- Las notas al pie se reservan para comentario o excursos. No se usarán para indicaciones de referencia a páginas de fuentes o elementos bibliográficos. Esas referencias se harán en el cuerpo del texto y entre paréntesis, sea cual sea su extensión, y en ellas se mencionará, por este orden: apellido del autor, obra por su año tal como venga en la bibliografía (nunca por su título completo o abreviado), y páginas cuando se quieran citar. Ejemplo: (Pérez López 1937b, págs. 19-21). Este mismo sistema se usará cuando las citadas referencias aparezcan en las notas a pie de página. Como las citas, deberán ir escritas en Times New Roman nº10 e interlineado sencillo.
- Se usarán versalitas en los casos en los que aparezca indicado y para los números romanos de los siglos.
- La bibliografía deberá figurar al final del artículo, después de dos retornos de párrafo, y tendrá que incluir todos los elementos bibliográficos citados en el texto y notas, sin excepción. Se ordenará del siguiente modo:
  - por orden alfabético de apellidos de autores, que se escribirán en versalitas, seguidos del nombre de pila en minúsculas (no use mayúsculas en las referencias de las que trata el punto cinco de estas normas).
  - cuando se citen varias obras de un mismo autor, éstas aparecerán por orden cronológico de primera publicación, pudiéndose indicar después publicaciones posteriores. Si ha de mencionar el nombre del editor de un texto ajeno, utilice la abreviatura ed. seguida del nombre y apellidos en orden natural.
  - si hubiera más de una publicación del mismo año, distíngalas desde la primera con letras minúsculas en orden alfabético.
- En la bibliografía las entradas deberán figurar con los datos bibliográficos completos.
- Si se trata de libros: Apellidos, Nombre, *Título*, editor en su caso, Ciudad, Editorial, año.
- Si de artículos: Apellidos, Nombre, «Título del artículo», Nombre de la revista (no abreviado), tomo y número, (año), páginas.
- Si de capítulos de libro: Apellidos, Nombre del autor del capítulo, «Título del capítulo», *Título del libro* precedido de en, Nombre y Apellidos del editor seguidos de la abreviatura (ed.) o AA. VV. (si el libro es de varios autores), *Título del libro*, Ciudad, Editorial, año, páginas.

Si el primer dato bibliográfico de ese libro es su título, estará Vd. indicando que todo él es obra del autor citado por el capítulo. Recuerde que los títulos de libro y nombres de revista deben ir en cursiva, y los de artículo o capítulo entre comillas.

- *Ejemplo:*
  - —, 1937 b. «Ópera y zarzuela». *Revista de España XXX*, I, 1937b, págs. 3-29.

    Si maneja una obra en una edición que no es la primera, pero desea hacer constar la fecha de ésta, indique entre corchetes la fecha de la primera edición del siguiente modo:
  - VELÁZQUEZ, Luis José [1754], *Orígenes de la poesía castellana*, ed. Antonio Pérez López, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- Si su texto va dividido en apartados, titúlelos en minúscula y en negrita.
- Cuando quiera resaltar una palabra o frase en el texto use cursiva, no subrayado. Use comillas españolas sólo para la cita literal de otro texto. Si desea incluir dentro del texto entrecomillado, otra cita, deberá utilizar en este caso las comillas inglesas como en el siguiente ejemplo: «Como menciona el crítico Edmund King: "La obra de Gabriel Miró..."». La omisión de parte de un texto citado se indicará mediante tres puntos suspensivos entre corchetes. Si cita poemas, no inicie todos los versos con mayúscula (aunque así lo haga el original del que copia); use mayúscula sólo cuando lo exija la puntuación. No ponga punto antes de comillas o de llamada de nota, sino después, usando la siguiente secuencia: ... moaxajas»[20]. y no ésta: ... moaxajas.».[20]. Tanto en el texto de su artículo como en las notas, no transcriba nunca un texto a dos columnas, aunque conste de versos cortos; use dos columnas sólo cuando quiera enfrentar dos textos diferentes.
- Si cita textos o títulos que en su original usan ortografía arcaica, queda en libertad de mantenerla o modernizarla; pero adopte un criterio único a lo largo de todo su artículo, bibliografía y notas incluidas.
- Para la reproducción de material gráfico, las imágenes deberán estar a una resolución de 300 pp y en formato .jpg.

SERIE MONOGRÁFICA DE *ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA*

La novela española del siglo XVIII, 1 (1995)
Edición de Guillermo Carnero

G. Carnero, «La novela española del siglo XVIIl: Estado de la cuestión (1985-1995)». – J. Alonso Seoane, «Infelices extremos de sensibilidad en las Lecturas de Olavide». – J. Álvarez Barrientos, «*El Emprendedor* (1805), novela de aventuras original de jerónimo Martín de Bernardo». – R. Benítez, «*Vargas, Novela Española de Blanco White*». – G. Dufour, «Elementos novelescos de *El evangelio* en *triunfo* de *Olavide*». – A. Fernández Insuela, «Acercamiento a una novela por entregas dieciochescas: Zumbas, de José de Santos Capuano». – M. J. García Garrosa, «*La Leandra,* novela moral». – M. Z. Hafter, «*Sabina y Dorotea,* a forgotten novel of 1797». – J. Pérez Magallón, «Epistolaridad y novela: Afán de Ribera y Cadalso». – R. P. Sebold, «Novelas de 'muchos Cervantes': Olavide y el realismo». – I. Urzainqui, «Auto creación y dormas autobiográficas en la prensa crítica del siglo XVIII».

Schopenhauer y la creación literaria en España, 2 (1996)
Edición de M. Á. Lozano Marco

A. Sotelo Vázquez, «Schopenhauer, Zola y *Clarin*». – C. Alonso, «Notas sobre el pesimismo activo en la literatura española hacia 1900 (un fin de siglo entre la voluntad y el dolor de vivir». – Á. L. Prieto de Paula, «Schopenhauer y la formalización de la melancolía en las letras españolas del novecíentos». – R. de la Fuente Ballesteros, «Ganivet y Schopenhauer: pensadores intempestivos». – P. Ribas, «Unamuno y Schopenhauer: el mundo onírico». – J. Verdú de Gregorio, «Huellas de Schopenhauer en la novela de Unamuno *(San Manuel Bueno, mártir)*». – F Abad, «Schopenhauer y el joven Baroja (el léxico del dolor y de la compasión)». – D. Ordoñez García, «Baroja y Schopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación». – R. johnson, «La voluntad de Azorín. Schopenhauer bajo prueba». – M. Á. Lozano, «Schopenhauer en Azorín. La 'necesidad de una metafísica'». – C. E. García Lara, «Schopenhauer en la perpectiva de Ortega».

Letras novohispanas, 3 (1999)
Edición de M. Á. Méndez y J. C. Rovira

Ó. A. García Gutiérrez, «Fray Toribio Motolínia: la visión urbana de un cronista novohispano». – B. Aracil Varón, «Del texto literario a la representación popular sobre la conquista: '*La destrucción* de *Jerusalén*'». – T. Fernández, «Sobre el teatro de Fernán González de Eslava». – B. Mariscal, «'Entre los juncos, entre las cañas': los indios en la fiesta jesuita novohispana». – S. Poot Herrera, «Sor Juana: nuevos hallazgos, nuevas relaciones». – P. A.J. Brescia, «Las razones de sor Juana Inés de la Cruz». – M. Glantz, «El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de sor Juana». – A. González, «Construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños* de *una casa* de sor Juana». – O. Rivera, «Teatro y poder en el virreinato de Nueva España: las loas profanas de sor Juana Inés de la Cruz». – M. Á. Méndez, «Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana: un administrador poco común». – M.ª D. Bravo Arriaga, «Algunas consideraciones sobre el discurso del poder y la autoría de Núñez, en el Túmulo a Felipe IV, de 1666». – M.ª C. Espinosa, «la palabra conquistadora. las cronicas Jesuitas sobre el noroeste novohispano». – C. Comes Peña, «la formulación del criollismo en Juan José de Eguiara y Eguren». – J. C. Rovira, «El bibliógrafo Beristáin en una contiend poética desde los balcones a fines de 1796»

Memorias y autobiografías, 4 (2000-2001)
Edición de M. Á. Ayala Aracil

M. Á. Ayala, «Impresiones y recuerdos de Julio Nombela». – A. Caballé, «Escribir el pasado, yendo al futuro». – F Durán lópez, «Las *Memorias* de *un sesentón* de Mesonero Romanos en el marco de la autobiografía española decimonónica». – S. García Castañeda, «las reminiscencias de Pereda». – J. Juan Penalva, «Descargos, diarios y palinodias: algunos ejemplos de literatura memorialística en la generación del 36». – Á. G. Loureiro, «Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible». – M. Á. Lozano Marco, «Recuerdos de niñez y de mocedad. Unamuno y 'el alma de la niñez»'. – R. Mataix, «Cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida». – J.. A. Ríos Carratalá, «los cómicos españoles y sus memorias». – J. C. Rovira, «José María Arguedas y la memoria autobiográfica del indigenismo contemporáneo» – E. Rubio Cremades, «Visión y análisis de la prensa en *Memorias* de *un sesentón,* de Ramón Mesonero Romanos».

Simbolismo y modernismo, 5 (2002)
Edición de M. Á. Lozano Marco

G. Carnero, «La ruptura modernista». – R. A. Cardwell, «'La poesía moderna, modernísima, poesía, quizás, del futuro'. Los orígenes del simbolismo en España». – Á. L. Prieto de Paula, «Subjetivación, irracionalismo, música: rasgos del simbolismo en la poesía española hacia 1900». – R. Alarcón Sierra, «Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo XX». – M.ª P. Celma Valero, «Miguel de Unamuno, poeta simbolista». – C. Oliva, «El simbolismo en el teatro de Valle lndán». – M. Á. Lozano, «Azorín y la sensibilidad simbolista». – F. J. Blasco Pascual, «Del modernismo a la vanguardia: el *Diario* de *un poeta recién casado*». – J. M. Ferri, «'Oh, quién fuera Hipsipila que dejó la crisálida'. (Raíz y sentido de una figuración simbólica en la poesía del novecientos)». – J.. L. Bernal Mñoz, «El color en la literatura del Modernismo». – E. Trenc, «Texto e imagen en A. de Riquer: dos lenguajes para una misma cosmovisión». – F. Fontbona, «Las raíces simbolistas del *Art Nouveau*». – X. Aviñoa, «El teatre líric catala: antecedents, desenvolupament i epígons (1894-1908). I:aportació musical, plastica i literaria». – J. Bassegoda Novell, «Símbolos y simbolismos ciertos y falsos en la obra de Antonio Gaudí». – J. Urrutia, «El retorno de Cristo, tipo y mito».

Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días, 6 (2003)
Edición de Carmen Alemany Bay

R. Mataix, «La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XX». – Paco Tovar, «Estrategias de seducción en un artificio epistolar de Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Diario* de *un amor*». – T. Barrera, «La narrativa femenina: balance de un siglo». – C. Alemany, «Muestrario de narradoras hispanoamericanas del siglo XX: mucho ruido y muhas nueces». – P. Madrid, «Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente». – M. Glantz, «Vigencia de Nellie Campobello». – M. Ruiz, «Luces y sombras de una mística española: Morada interior de angelina Muñoz-Huberman». – T. Fernández, «Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo». – M. Bermúdez, «La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia». – E. Valero, «El desconcierto de la realidad en la narrativa de M.ª Luisa Bombal». – M.ª Caballero, «Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica». – B. Aracil, «Margo glantz: el rastro de la escritura».

Literatura española desde 1975 (2004)
Edición de]. M.ª Ferri y Ángel Prieto de Paula

L. Bagué Quílez, «Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los años ochenta». – J. M.ª Ferri Coll, «Itálica abolida: una colección de *vanitas* en la poesía española conemporánea. – J. Gómez Capuz, «La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español». – F. Gutiérrez Carbajo, «La pragmática teatral en Alfonso Vallejo». – J. J. Penalva, «De cómo el roman fusion llego a serlo: prehistoria literaria de una nueva fórmula narrativa». – M. Langa Pizarro, «La novela histórica española en la transición y en la democracia». – A. Méndez Rubio, «Memorias de la desaparición: notas sobre poesía y poder». – M. de Paco, «El teatro español en la transición: ¿una generación *olvidada?*». – Á. L. Prieto de Paula, «Poetas del 68 ... después de 1975». – J. A. Ríos Carratalá, «Humor para una nueva etapa histórica: *Manicòmic*, de Tricicle». – L. Scarano, «Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo».

Romanticismo español e hispanoamericano.
Homenaje al profesor Ermanno Caldera (2005)
Edición de Enrique Rubio Cremades

M.ª J. Alonso Seoane, «Algunos datos sobreJosé Bermúdez de Castro y un primer acercamiento a sus colaboraciones en *La Revista Española* (1836)». – J. Álvarez Barrientos, «Ramón de Mesonero Romanos y el Panteón de hombres ilustres». – M.ª Á. Ayala, «Ángela Grassi, del romanticismo al dualismo moral». – A. Calderone, «Estética romántica de la arqueología: la poética de las ruinas en José María Heredia». – R. Charques Gámez, «¿Un cuento antirromántico de Juan Eugenio Hartzenbusch?». – L. F. Díaz Larios, «*Trafalgar* (1805): política, literatura y mito». – J. Escobar, «Un tema costumbrista: las horas de la ciudad». – M.ª P. Espín Templado, «Las ideas literarias en la prensa de la época romántica: el debate '*Sobre la influencia del teatro en las costumbres*' (a propósito de varios artículos de Miguel Agustín Príncipe)». – H. Establier, «El teatro mágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo: una utopía femenina y feminista». – A. M.ª Freire López, «Un negocio editorial romántico (Aribau y Walter Scott)». – S. Garcia Castañeda, «Terpsícore montañesa. Bailes y bailarines en el Santander decomonónico». – P. Garelli, «A modo de prólogo: *Marcela,* o *¿cuál de los tres?,* comedia

de Bretón de los Herreros. – D. T. Gies, «Romanticismo e histeria en España». – J. L. González Subías, «Un manuscrito 'apócrifo' de *Don Alvaro o la fuerza del sino*». – F Lafarga, «Teatro y traducción a las puertas del Romanticismo: presencia de tragedias de Voltaire durante el Trienio Constitucional». – M. Mayoral, «Magia y humor en un relato de Álvaro Cunqueiro». – P. Menarini, «El problema de la autoría en la prensa romántica: apuntes sobre destinatarios, erratas e *imposturas*». – V. M. Peláez Pérez, «Propuesta de historia espectacular de la parodia del Romanticismo». – S. Pujol Rossel, «La mujer: una visión de época. De la necesaria documentación histórica». – M. Ribao Pereira, «Poderosos y tiranos en la primera parte de *El zapatero y el rey*». – A. Romero Ferrer, «La escena del siglo XIX, *domicilio* de *todas las artes*». – L. Romero Tobar, «Valera escribe un soneto de Zorilla: sobre la hermandad lírica de los románticos». – E. Rubio Cremades, «Una visión del drama *El Trovador,* de A. García Gutiérrez: la novela homónima de R. Ortega y Frías». – E. M.ª Valero Juan, «El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la tradición» .

Humor y humoristas en la España del franquismo (2007)
Edición de Juan A. Ríos Carratalá

S. Aguilar Alvear, «José Santugini: el humorista seducido por la señorita cinematografía ». – M.ª L. Burguesa Nadal, «*La venganza* de *Don Mendo* o la parodia como desafío a la estética realista». – J. M.ª Ferri Coll, «La narrativa humorística de un novelista serio: Antonio Mingote». – M.ª T. García-Abad García, «Literatura, disparate y humor en *Manicomio,* de Fernando Fernán-Gómez». – V. García Ruiz, «Tres humoristas en busca del teatro: Mihura, López Rubio y Neville hacia 1950». – F. Gutiérrez Carbajo, «Representación del teatro cómico de Pío Baroja: *El horroroso crimen* de *Peñaranda del Campo*». – J. A. Llera, «Documentos inéditos sobre *La Ametralladora* y *La Codorniz* de Miguel Mihura». – P. I. López García, «Julio Camba a través de su epistolario». – J. Moreno, «*María de la Hoz:* Tono y Mihura en las trincheras». – V. M. Peláez, «Aproximación al humor de Tono». – J. A. Pérez-Bowie, «La función paródica de las estrategias metaficcionales. Apuntes sobre la adaptación cinematográfica de la zarzuela *Doña Francisquita*». – E. Pérez-Rasilla, «El humor en los personajes de Alfonso Paso». – J. A. Ríos Carratalá, «*El verdugo* (1964) y la tragedia grotesca». – M.ª V. Sotomayor, «El humor en la literatura infantil del franquismo». – G. Torres Negrera, «Espectáculos teatrales como escorzos narrativos en Neville: cine, toros y teatro».

Escritores olvidados, raros y marginados (2008)
Edición de Enrique Rubio Cremades

Cecilio Alonso, «Sobre la categoría de Raros y olvidados». – Joaquín Álvarez Barrientos, «Fray Ramón Valvidares y Longo 0769-1826), escritor político y antimoderno». – M.ª de los Ángeles Ayala, «*Una Eva moderna,* última novela de Concepción Gimeno de Flaquen». – Ana L. Baquero Escudero, «Las novelas históricas olvidadas de Blasco Ibáñez». – Rocío Charques Márquez, «La Baronesa Wilson. Colaboraciones en La Ilustración Artística de Barcelona». – Luis F. Díaz Larios, «Notas sobre Antonio Ribot y Fontseré». – Francisco Javier Díez de Revenga, «Elidoro Puche, un raro y olvidado entre simbolismo y vanguardia». – Helena Establier Pérez, «*Las 'luces' de Sara Th***.* María Antonia del Río Arrendó y su traducción dieciochesca del Marqués de Saint-Lambert». – José María Ferri Coll, «El Libro de la Academia de los *Nocturnos*». – Ana M.ª Freire López, «Carta a una desconocida (con Gertrudis Gómez de Avellaneda al fondo). – Salvador García Castañeda, «*Vanitas vanitatis:* las ferias de Madrid». – David T. Gies, «El otro Larra: Luis Mariano de Larra y Wetoret, dramaturgo 'desconocido' de la segunda mitad del siglo XIX (con Apéndice de títulos)».– Juan A. Ríos Carratalá, «Versos a medianoche en el Café Varela». – Leonardo Romero Tobar, «Ausencias en el canon de la narrativa actual: Santiago Rodríguez Santerbás». – Enrique Rubio Cremades, «El crimen de Villaviciosa, de Ramón de Navarrete: entre la crónica de sociedad y el relato de misterio». – Eva Valero Juan, «Geografías de poesía y vida en los *Cinco metros* de Carlos Oquendo de Amat».

La memoria literaria del franquismo (2009)
Edición de Juan Antonio Ríos Carratalá

José Paulino Ayuso, «Los dramas de la conciencia y la memoria». – Francisco Caudet, «¿Será ya todo silencio?». – Francisco Gutiérrez Carbajo, «La memoria de Julio Diamante». – Joaquín Juan Penalva, «*Diario* y *Los cuadernos de Segovia*: La memoria póstuma de Luis Felipe Vivanco». – Juan José Lanz, «La memoria y su silencio: *Descripción de la mentira* (1977), de Antonio Gamoneda, y la memoria callada del franquismo y de la transición». – Ermitas Penas, «La vigencia de la novela de aprendizaje: Un análisis de *Carreteras secundarias*, de Martínez de Pisón y *El viento de la luna*, de Muños Molina». – Eduardo Pérez-Rasilla, «La memoria histórica de la posguerra en el teatro de la transición. La generación de 1982». – Juan A. Ríos Carratalá, «El paraíso ibicenco y Rafael Azcona». – José Romera Castillo, «La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas». – Gregorio Torres-Nebrera, «Imágenes fílmicas de la España del franquismo». – Rafael Utrera Macías, «*Raza*, novela de Jaime de Andrade, seudónimo de Francisco Franco»

Novela lírica y novela poemática en el modernismo español (2010)
Edición de Miguel Ángel Lozano Marco

Adolfo Sotelo Vázquez, «Leopoldo Alas, narrador en el *fin-de-siècle*: ética y estética». – Ángel Luis Prieto de Paula, «Unamuno: la abolición del género novela». – Rocío Charques Gámez, «En torno a *Flor de santidad*, novela poemática de Valle-Inclán». – Fermín Ezpeleta Aguilar, «Formación y maestro en *La voluntad* de Azorín». – José María Ferri Coll, «Una isla propia: sobre una novela poemática de Azorín». – Dolores Thion Soriano-Mollá, «Renovar novelando: lo apolíneo y lo dionisíaco en *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró». – Miguel Ángel Lozano Marco, «La inspiración bíblica como materia estética en la narrativa de Gabriel Miró». – Kevin S. Larsen, «Miró y Midrash: el caso de *Figuras de la Pasión del Señor*». – José Ramón González, «El perspectivismo lírico de Ramón Pérez de Ayala». – Amelina Correa Ramón, «Una novela lírica de la tierra de los faraones: *La serpiente de Egipto*, de Isaac Muñoz». – Begoña Sáez Martínez, «Lirismos negros, novelas canallas: *Las lobas de arrabal*, por Antonio de Hoyos y Vinent».

«Cantad, hermosas». Escritoras ilustradas y románticas (2011)
Edición de Helena Establier Pérez

M. Angulo Egea, «Hombre o mujer, cuestión de apariencia. Un caso de travestismo en el teatro del siglo XVIII». – M.ª J. García Garrosa, «La otra voz de María Rosa de Gálvez: las traducciones de una dramaturga neoclásica». – F. Morand, «Influencias medievales y originalidad en la literatura española de finales del setecientos: el caso de la gaditana María Gertrudis de Hore». – H. Establier Pérez, «*Las esclavas amazonas* (1805) de María Rosa de Gálvez en la comedia popular de entresiglos». – E. Palacios Fernández, «Bibliografía general de escritoras españolas del siglo XVIII». – E. Franklin Lewis, «La caridad de una mujer: modernización y ambivalencia sentimental en la escritura femenina decimonónica». – M. Cantos Casenave, «Escritura y mujer 1808-1838: los casos de Frasquita Larrea, M.ª Manuela López de Ulloa y Vicenta Matura de Gutiérrez». – R. Haidt, «Sobre la dificultad de ser Carolina Coronado: contemplación y *praxis* fenomenológica». – E. Penas Varela, «Juana de Vega desde la literatura del yo». – M.ª C. Simón Palmer, «En busca del mecenazgo real: autoras románticas y Palacio». – R. Fernández Cabezón, «Una voz femenina en el teatro de mediados del XIX: la comedia de Gertrudis Gómez de Avellaneda». – A. Ezama Gil, «Los relatos de viaje de Gertrudis Gómez de Avellaneda». –R. Charques Gámez, «*Sab* y el juego de las miradas». – M.ª A. Ayala, «*El testamento de D. Juan I*, novela histórica de una escritora olvidada: Teresa Arróniz y Bosch». – M.ª D. Thion Soriano-Mollá, «Joaquina García Balmaseda: una escritora isabelina al servicio de la mujer».

Literatura y espacio urbano (2012)
Edición de Mª de los Ángeles Ayala

Salvador García Castañeda, «El peligroso Madrid de las aleluyas». – Mónica Fuentes, «Madrid en los artículos satíricos costumbristas de Modesto Lafuente». – Borja Rodríguez, «Ramón de Navarrete y *Misterios del corazón* (1845): ciudad del lujo y del glamour». – Ana Mª Freire, «España y la literatura de viajes del siglo XIX». – Yvan Lissorgues, «Los espacios urbanos de la miseria en algunas novelas del siglo XIX. Una estética de la verdad». – José Manuel González Herrán, «El Santander de Pereda: *Sotileza* (1885) y *Nubes de estío* (1891)». – Raquel Gutiérrez, «Luces y sombras de Madrid en la narrativa de Pereda». – Fanny Vienne, «Urbanografía: el caso de *Pedro Sánchez*, de Pereda y *Fortunata y Jacinta*, de Pérez Galdós». – Germán Gullón, «El Madrid de Galdós: de la calle a la vía urbana». – Ermitas Penas, «*Gerona*, de Galdós: en el espacio heroico». – Mª de los Ángeles Ayala, «Galdós, *flâneur* y peregrino por Inglaterra: *La casa de Shakespeare*». – Dolores Thion Soriano Mollá, «Realismo y espacio urbano: Notas sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán». – Rocío Charques, «Recorrido Madrid. *Una cristiana* y *La prueba* de Emilia Pardo Bazán». – Monserrat Ribao, «De la corte trovadoresca a la urbe de las maravillas: la ciudad en el teatro de Emilia Pardo Bazán». – Isabel Román Román, «La descripción de espacios urbanos y sus convenciones del romanticismo a la novela intelectual». – Solange Hibbs, «La ciudad como espacio de transgresión y decadencia en la novela finisecular. (La trilogía *La lucha por la vida* de Pío Baroja)». – Fernando Romera Galán, «Las ciudades escriben su autobiografía. Espacio urbano y escritura autobiográfica». – Marisa Sotelo, «Espacio urbano y guerra civil en *Luciérnagas* de Ana María Matute». – Juan Antonio Ríos, «Un flaneur en Nueva York y Holanda: Jacinto Miquelarena». – Carmen Servén, «Los barrios de Elvira Lindo». – Mercedes Cano, «*Doce cuentos peregrinos* o el espacio de la pérdida: Gabriel García Márquez en el laberinto europeo». – Gregorio Martín, «Ciudad e identidad en *La cátedra de la calavera*».

Revistas Literarias Españolas e Hispanoamericanas (2013)
Edición de José María Ferri Coll y Enrique Rubio Cremades

Mª José Alonso Seoane, «La participación del Conde de Campo Alange en *El Artista* en los tres primeros meses de 1835». – Cecilio Alonso, «Las revistas de actualidad germen de la crónica literaria. Algunas calas en la evolución de un género periodístico entre 1845 y 1868». – Antonio Arroyo Alamaraz, «Ángel Saavedra, Duque de Rivas, en las revistas literarias españolas». – Mª Ángeles Ayala Aracil, «*El Artista* (Madrid, 1835-1836) fuente literaria de *El Recreo de las Familias* (México, 1837-1838)».

–Marieta Cantos Casenave, «Los dispositivos óptico y su recepción en la prensa del romanticismo (1835-1868). Una aproximación». – José María Ferri Coll & Eva Valero Juan, «Las dos Españas y la emancipación literaria americana en *El Iniciador de Montevideo*». –Marina Gacto Sánchez, «La estimación del artista dieciochesco a través de la estética romántica en la prensa ilustrada española». – Salvador García Castañeda, «Costumbrismo y prensa en la Cantabria del siglo XIX ». – Raquel Gutiérrez Sebastián, «Usos, tipos, modas y costumbres del medio siglo. El Costumbrismo en *La Ilustración*». – Luis Marcelo Martino, «Lecturas transatlánticas. Letras españolas en *El Iniciador* (Montevideo, 1838-1839)». – Ángeles Quesada Novás, «*La Ilustración. Periódico universal* (1849-1857). Panorámica general». – Franco Quinzano, «Prensa periódica, política y campo cultural en el Rió de la Plata. Pedro de Angelis, *Escritor oficial*». – Borja Rodríguez Gutiérrez, «La Narrativa en *La Ilustración* (1849-1857): La "Serie B" del *Seminario Pintoresco Español*». – Leonardo Romero Tobar, «*El Belén* (1857), periódico de un día de los últimos románticos». –Enrique Rubio Cremades, «Hispanoamérica y España a mediados del siglo XIX: el editor Francisco de Paula Mellado en la *Revista Española de Ambos Mundos*». –Dolores Thion Soriano-Mollá, «Antonio Berges de las Casas, un editor para todos. De los primeros pasos en el gremio a *El Museo de las Familias*». – Nadia Vaillo Garri, «Crítica teatral de *El Artista*: defensa del nuevo drama romántico». – Pilar Vega Rodríguez, «Geografía literaria en la prensa romántica: la cueva encantada».