

LITERATURA ILUSTRADA EN REVISTAS MADRILEÑAS FIN DE SIGLO (1890-1900): INTRODUCCIÓN



Ángeles Quesada Novás
Grupo Buril- Icel 19

Dos son las circunstancias históricas que se constituyen en la base que sustenta el presente trabajo. La una es la promulgación en 1883 de una nueva Ley de Imprenta que establecía un marco jurídico más liberal que los aplicados anteriormente. Esto significó un gran impulso e incentivo para la aparición de nuevas publicaciones periódicas durante los años finiseculares, tanto que, “cuando se inició el siglo XX, existían en España casi 1400 cabeceras diferentes.” (Moreno Santabárbara 2004:18).¹ La segunda es que uno de los rasgos que caracteriza a la prensa de esta época es la presencia de creación literaria en los periódicos, tanta que en 1898 Isidoro Fernández Flórez (*Fernanflor*), en su discurso de ingreso en la Real Academia señalaba que “hoy es imposible sostener un periódico sin el adorno de las letras” (Fernandez Florez 1898: 3).

Una explicación de este fenómeno es que una buena parte de estas publicaciones, las llamadas misceláneas que no buscaban ofrecer la misma información que los diarios, sino complementarla², e incluso soslayarla en función de primar otro tipo materiales -entre los que ocupaba un lugar muy importante la crea-

¹ En una entrevista concedida a la revista madrileña *Estampa*, el dibujante Ramón Cilla ilustra con mucha ironía la situación: “Se hacía entonces una revista con mucha facilidad y con la misma se facilidad desaparecía. Sinesio [Delgado] hizo *Madrid Cómic* con quinientas pesetas prestadas. Y eso era un gran capital. Cualquier muchacho que tenía unos versos dedicados a su novia, sin que en ningún periódico quisieran publicárselos, se gastaba treinta duros y fundaba un semanario. Me encargaba su retrato y lo primero que hacía era inaugurar con él una sección que solía titularse: *Nuestros grandes poetas*. Debajo iban los versos, naturalmente. A lo mejor no se publicaba más número que aquel, ya que el poeta se había dado el gusto de ver sus versos publicados, y la novia quedaba al corriente de sus encendidos anhelos.” (Ramos 1935: s.p.)

² Meta que se podía alcanzar gracias a su aparición semanal, quincenal, mensual o semestral, lo que permitía un análisis más pausado.



ción literaria- se convierten en un excelente instrumento en manos de la “clase burguesa en el poder [que] le concede un indiscutible protagonismo cultural y la usa para difundir sus valores, para dar credibilidad a su sistema.” (Palenque 1998: 60).

Súmese a lo anterior que, prácticamente, todas estas publicaciones, impulsadas por los avances técnicos en el campo de la impresión, terminaron por aparecer ilustradas y de esta manera “proliferó con gran rapidez y, tanto por su calidad como por su rápida fama, llegó a ser un canal inmejorable para la difusión de la creación artística y literaria.” (Palenque 1998: 64)³.

Juan Miguel Sánchez-Vigil, apoyándose en Valeriano Bozal afirma que “la ilustración no se limitó (...) a registrar gráficamente las transformaciones que se producían, sino que contribuyó de manera decisiva a configurar una concepción del mundo, un conjunto de valores y tipificaron un nuevo sector social.” (Sánchez- Vigil 2008: 13).

El público al que iban dirigidas estas publicaciones ilustradas -en función sobre todo de su precio- pertenecía habitualmente a la burguesía acomodada y esa es una razón fundamental para entender no sólo el tipo de ilustración que primaba en la mayoría de ellas, sino también el que en ese terreno “evitaban cualquier atrevimiento estético. No estaba vetada la evolución, pero sólo se admitía de forma paulatina y siempre dentro de unos límites en los que no tenían cabida las imágenes más renovadoras.” (Moreno Santabárbara 2004: 18).

Esta observación se puede hacer extensiva a la producción literaria, sea prosa, sea verso, que ocupa numerosas páginas de estas publicaciones, hasta parecer que era condición previa a la fundación de una revista el contar con una amplia reserva de escritores, situación nada difícil, ya que “la colaboración en unas revistas más o menos literarias era la única manera -aparte del teatro- de desempeñar un papel en el campo literario.” (Versteeg 2011: 44).

Se publicaba obra, pues, no sólo de esa legión de “jóvenes, que habían cambiado una aburrida vida provinciana por una existencia más emocionante en la capital, [y] encontraron en la

³ En un artículo publicado primero en el diario *La Nación* de Buenos Aires (24 de junio de 1899) y recogido posteriormente en el volumen *España Contemporánea*, Rubén Darío explica la proliferación de periódicos ilustrados de la siguiente manera: “Los adelantos de la fotografía y el ansia de información que ha estimulado la prensa diaria, han hecho precisos esos curiosos cuadernos que periódicamente ponen a los ojos del público junto al texto que les instruye, la visión de lo sucedido.” (Darío 1901: 189)

prensa un medio que les permitía vivir de la pluma, siendo la salida más frecuente la prensa festiva.” (*Ibidem*: 337), también de todos aquellos lectores aficionados que enviaban, de manera anónima, con seudónimo o con firma legal sus producciones y eran recibidas y publicadas⁴.

Algo semejante parece suceder con los artistas plásticos, que formaban parte de las redacciones de las revistas. En buena medida eran, normalmente, jóvenes estudiantes de Bellas Artes, discípulos en talleres importantes, los que colaboraban con sus dibujos. De entre ellos, la gran mayoría terminó por abandonar esta actividad de ilustrador (aunque contribuyesen a veces con algún dibujo, en ocasiones excepcionales) para dedicarse profesionalmente a la pintura (Manuel Benedito, Julio Romero de Torres). Otros, según su propio testimonio, abandonaron por el contrario sus estudios de pintura, por diversas razones⁵ -de las que la económica es la de mayor peso-, para dedicarse sólo a la ilustración, como es el caso de Ramón Cilla, José Luis Pellicer, o aquellos que encontraron en la ilustración su oficio y lo desempeñaron con arte, éxito y prestigio como Ángel Huertas y Narciso Méndez Bringa.

Los textos gráfico-léxicos que aparecen en estas publicaciones constituyen una auténtica crónica social, que no se limita a



⁴ Por estos años Rubén Darío llama a estos escritores circunstanciales “falange de grafómanos que hacen fluir gratis los productos de sus inagotables sacos.” (Darío 1901: 185).

Sobre la gratuidad de las colaboraciones espontáneas -de las que se nutrían prácticamente todas las revistas- *La Revista Moderna* ofrece un ejemplo contundente: “No se devuelven los originales que se reciban, ni se abona cantidad alguna por los trabajos que no se hayan encargado, aun en el caso de que lleguen a publicarse.” (*LRM*, 1, 6 de marzo de 1897).

De esta recepción de originales y de su publicación dan fe los anuncios aparecidos en casi todas las publicaciones, véase el aparecido en *La Gran Vía*: “Ruega la Dirección de nuestra Revista le sea dispensado por tantos literatos como de España y América le escriben constantemente, que no pueda contestar al crecido número de cartas en las que se envían originales, o se felicita por el incremento que ha dado LA GRAN VÍA. De todo corazón agradece esas felicitaciones, y en cuanto a los originales, se ve en la imposibilidad de poder publicarlos todos, porque para hacerlo, habría de tener cada número de nuestra revista cien hojas.” (*LGV*, 87, 24 de febrero de 1895). Unos números más adelante, cambia el tono, ya no se ofrecen explicaciones, sino que se solicita, de manera contundente, la suspensión de envíos: “Recibimos en esta Redacción tantos originales, que rogamos a todas las personas que piensen hacernos nuevas remesas, las suspendan por ahora.” (*LGV*, 93, 7 de abril de 1895).

⁵ Un ejemplo es el de Ramón Cilla, que en la entrevista ya citada aclara: “Mis primeras aspiraciones fueron las de pintor; pero cuando tenía diez y ocho años se murió mi padre, y, como tuve entonces que encargarme de sostener la casa, a los dibujos me acogí” (Ramos 1935) Otro caso conocido es el de José Luis Pellicer “cuyo mayor deseo había sido dedicarse al arte de la pintura y dibujaba en la prensa por razones alimenticias.” (Martin 2000: 12).



reflejar las transformaciones que se estaban produciendo, sino que “inflúa en el público de la incipiente sociedad de masas, abierto a que lo orientasen y le marcaran pautas en muy diversos aspectos -por no decir todos-; desde las modas de estética personal a las ideologías sociales y políticas.” (*Ib.*: 47).

La iconografía resultante contribuyó a crear un imaginario lleno de estereotipos, unas veces con afán crítico -no se puede olvidar el papel decisivo que juegan la caricatura y la historieta-, y otras de carácter documental, o de “fiel reflejo de la realidad”, que terminarán dando fe de la transformación de la conciencia colectiva y de la propia sociedad.

Dado que la finalidad de este trabajo consiste en intentar establecer una muestra representativa, tanto desde el punto de vista plástico como desde el literario, y dado que el número de publicaciones es bastante amplio, opto por acotar el terreno y establecer unos límites cronológicos y espaciales para poder afrontarlo. En este caso se marcan como límites cronológicos los años que van desde 1890 a 1900; y como límite geográfico la ciudad de Madrid⁶.

A esto se añade que, puesto que la finalidad del trabajo del grupo de investigación es el análisis de la literatura ilustrada⁷, sólo se estudiarán aquellas publicaciones, cuyos textos literarios vayan acompañados de ilustraciones realizadas *ex profeso*, dejando de lado aquellas otras que utilizaban grabados ajenos para iluminar o adornar los textos -el caso de las *Ilustraciones*-, e, incluso, dentro de esas publicaciones, soslayaremos aquellos textos literarios que no aparezcan ilustrados de la manera prescrita. Ello da lugar a que eludamos revistas magníficas como *La Ilustración Española y Americana*⁸ o

⁶ Naturalmente, en otro momento dedicaré mi atención a la otra ciudad puntera en la creación de revistas de este tipo: Barcelona. Se produjo en esta ciudad un especial incremento, “por efecto de la cultura modernista, que impulsó excelentes publicaciones con ilustraciones preciosistas realizadas por artistas de prestigio e impresas en su mayoría en los talleres del catalán José Thomas, figura clave en la historia española de las artes gráficas.” (Sánchez- Vigil 2008: 21)

⁷ Entendemos por literatura ilustrada, aquella para la que se han confeccionado ilustraciones que derivan de los textos. En contraste con la literatura con ilustraciones, es decir, aquella que se ofrece acompañada por ilustraciones elaboradas sin relación alguna con el texto.

⁸ Revista de larga vida, desde 1869 a 1921. Fue continuación de *El Museo Universal*; su periodo de esplendor se extendió entre 1880 y 1900. Pionera en la aplicación del fotograbado, en 1888 publicó el primero en color. Su auto-presentación incide y explica el porqué no se analiza en este trabajo: “...constando cada uno de dieciséis páginas, ocho de las cuales están destinadas a trabajos literarios de los más renombrados escritores y las restantes a selectos grabados representando sucesos de actualidad (...), monumentos célebres, cuadros notables... (*Ib.*: 54).

*Nuevo Mundo*⁹ y centremos la atención en otras, no menos interesantes, tanto en contenidos como en presentación.

Son muchas las revistas ilustradas que nacen en Madrid a lo largo de esta década y vienen a sumarse a las ya existentes. Algunas tendrán una vida corta, que va de unos meses a un par de años, otras, -pocas como *Blanco y Negro* y *Gedeón*- extienden su presencia más allá de las fronteras del nuevo siglo. La suma de la efímera vida de la mayoría, el que no todas incluyen apartados de creación literaria, ni, aun contando con ella, que esta vaya convenientemente ilustrada, permite cerrar el círculo en torno a unas pocas, de entre las cuales fijaré la atención en aquellas que presenten con claridad las características básicas enunciadas.

De manera que, de entre las múltiples revistas ilustradas madrileñas, que contienen creación literaria¹⁰, con presencia en la calle en los últimos diez años del siglo, centraré el estudio en cuatro: *Apuntes*, *La Revista Moderna*, *La Gran Vía* y *Vida Literaria*¹¹; por entender que representan bien ese modelo de publicación con contenido literario ilustrado *ad hoc*, que interesa para nuestro estudio.

Además de la razón anterior, la elección de estas cuatro publicaciones viene guiada por la pretensión de ofrecer dos maneras de ocupar un mismo espacio cultural en un mismo tiempo, pero desde proyectos distintos, que revelan la etapa de transición que estos últimos años del siglo significan. Por un lado *La Gran Vía* y *Apuntes* que representan la persistencia de un tipo de publicación de corte conservador, tanto desde la perspectiva del concepto general de revista como del tipo de colaboradores, cuyas obras se mantienen dentro de los límites propios del mundo del



⁹ Salió al mercado en enero de 1894, con formato y contenido similares a *Blanco y Negro*, y extendió su vida hasta 1933. “Las ilustraciones fueron dibujos en línea, exclusivamente retratos de políticos. (...) En 1900 (...) dedicaba gran parte de sus contenidos a la literatura y a los espectáculos. Las ilustraciones se repartían al 50% entre fotos y dibujos, con una función claramente documental y en formatos reducidos.” (*Ibidem*: 94).

¹⁰ A las ya citadas se deben añadir, entre otras: *Madrid Cómic*, *El Álbum de Madrid*, *España y América*, *Monigotes*, *La Edad Dichosa*, *Los Madriles*, *La Caricatura*, *Bellas Artes*, *Actualidades*, *Don Quijote*.

Como dato curioso y que corrobora el prestigio y favor del público a las páginas literarias de las publicaciones, el semanario taurino *La Lidia*, que aparecía sólo durante los meses que duraba la temporada, “publica durante la temporada de 1894 una notable serie de números en color, con caricaturas, dibujos, cuentos y poesías de lo más significativo. La noble tentativa fracasa. Al año siguiente, *La Lidia* vuelve a sus cromos de doble página, adorno de zapatero remendón y de taberna...” (Ramírez Ángel 1924).

¹¹ A partir de ahora las citaré mediante las siguientes abreviaturas: *LGV*; *A.*; *LRM* y *LVL*, respectivamente.



Realismo artístico, con una manifiesta evolución en la primera durante sólo un determinado espacio de tiempo.

Por otro, *La Revista Moderna* y la *Vida Literaria*, son ejemplo de revistas que persiguen representar lo nuevo en arte, ya sea adscribiendo entre sus colaboradores literarios a plumas noveles o firmas que mantienen actitudes rupturistas, mientras buscan también una evolución hacia los nuevos conceptos visuales. Se encuentran próximas a la categoría de revistas modernistas, es decir, de aquellas que, según Susana Bardavío “más allá de su formato, fueron creadas y redactadas por y para los autores que entonces recibían ese nombre, es decir, escritores del fin de siglo cuyas posturas estéticas e ideológicas eran contrarias a las consagradas.” (Bardavío Estevan 2009: 357)¹². Ambas, efectivamente, son un ejemplo del concepto más moderno, más cuidado y de mayor calidad propio de las revistas modernistas.

LA POESÍA

Al adentrarse en el mundo de la publicación periódica ilustrada finisecular, lo primero que llama la atención es el elevado número de composiciones poéticas que contienen, firmadas por muy diversos y numerosos autores. Esto lleva a la conclusión de que la escritura en verso tenía en esas décadas un elevado prestigio, lo que condujo a que muchos la practicasen -fuesen o no poetas- a la búsqueda de reconocimiento social.¹³ Indudablemente, el reconocimiento se incrementaría si se acompañaba la creación con la publicación en letras de molde, meta harto dificultosa de alcanzar cuando la pretensión es el volumen, de ahí que la publicación periódica se convierta en el vehículo idóneo -recuérdese la anécdota relatada por Cilla-, sobre todo porque la mayoría de ellas estaban abiertas tanto para el autor consagrado, como para el escritor novel y el mero *diletante*.

Los investigadores que han abordado este asunto (Palenque 1990, Niemeyer 1992, Urrutia 2008) subrayan la importancia de la prensa para la difusión de la poesía y cómo esta abundante presencia, junto a la de otro tipo de composiciones literarias se convierten en “práctica fundamental para el desarrollo ideológico y el autorreconocimiento de la burguesía” (Urrutia 2008: 19)

¹² Como ejemplo de revistas modernistas cita: *Germinal, Vida Nueva, Revista Nueva*.

¹³ “En la segunda mitad del siglo XIX, la escritura poética fue la actividad más generalizada entre todas las posibles formas literarias y, de modo muy sintomático, sirvió recursos de identificación para los grupos sociales.” (Romero Tobar 1998: 203).

Derivada de esta circunstancia no debe extrañar que una buena parte de la poesía publicada en revistas durante la Restauración y los últimos años del siglo sea la denominada poesía *de salón* y la de *circunstancias*, muy difícil de encajar, según afirma Marta Palenque, en las tendencias poéticas del momento, pero que cultivaron prácticamente todos los autores. Es una poesía deseosa de complacer o de agasajar al público, que sirve muchas veces de *eco de sociedad* (al referirse y estar dedicadas a eventos sociales, nacimientos, bautizos, bodas, defunciones, etc...), que, en principio, ha sido compuesta para un álbum o un abanico¹⁴ o una tarjeta de felicitación y se traslada a una revista. Son poemas -la mayoría- faltos de calidad literaria, pero de una gran importancia “para una clase social (...) [por] la imaginable identificación de los sujetos de los poemas y el público lector de la revistas.” (Palenque 1990a: 48). La de *circunstancias* añade su aparición en fechas notables (Navidad, Semana Santa, carnaval)¹⁵, o en momentos puntuales significativos que determinan los motivos, e, incluso, el tono.

A esta altura de finales del siglo XIX, nos encontramos con una época en la que, en las revistas, todavía se mantienen las llamadas por Marta Palenque “tres tendencias mayores de la poesía realista: la campoamorina, la becqueriana y la civil”¹⁶ (*Ib.*: 55). También se mantiene la poesía de temática erudita y clasicista (de la que son mantenedores Menéndez Pelayo y



¹⁴ Ejemplo indudable de este tipo son la colaboraciones de Juan Pérez Zúñiga, “En varios abanicos” (*LGV*, 49, 3 de junio de 1894), acompañado de una ilustración alusiva de Enrique Romero de Torres, y “Album-manía” de Vital Aza, sobre un intrincado dibujo y cenefa de Arijá, en el número 34 de *A* (8 de noviembre de 1896). Ninguna de las dos forma parte de la literatura ilustrada al ir más adornadas que ilustradas.

¹⁵ En el número 4 de *A* (20 de diciembre de 1896): “Navidad Baturra” de Alberto Casañal Shakerly, con ilustraciones de Morejón. La descripción de la fiesta de Corpus Christi en los poemas de Manuel Reina para el Almanaque de *A* (42, 1 enero 1897); en el mismo semanario, el poema humorístico que uno de los propietarios y activo colaborador, Silverio de la Torre, dedica a la festividad de San Antón: “Lo que podían haber dicho de la fiesta de S. Antón tres ingenios de la corte.”, ilustrado por Carlos Lezcano. Muy representativa de la obra de *circunstancias* es la portada del número 1 de *LRM* (6 de marzo de 1897) con el poema de Manuel Paso “El Prado de Madrid en carnaval”, ilustrado por Manuel Benedito. Sobre las mismas fechas: “Carnaval” de Rubén Darío, ilustrado por R. Marín (*LVL*, 1, 7 de enero). De Manuel Paso, “Sangre española”, aparecido en el número 9 de *LRM*, dedicado a la conmemoración de la fecha del 2 de Mayo. Ilustrado por Giménez Martín.

¹⁶ El mejor ejemplo es, sin duda, la presencia del propio Campoamor, con “Humoradas” y “Doloras”, como en el número 21 de *A*, en que al efecto del autógrafo se añaden las ilustraciones de Rafael Hidalgo de Caviedes. De regusto becqueriano, sin duda: “El primer vuelo” de Miguel Jiménez, ilustrado por Bernal en *LGV* (nº 108, 21 de julio de 1895); “Juventud” de Manuel Paso, ilustrado por Gili Roig (*LRM*, 11, 15 de mayo de 1897).



Juan Valera)¹⁷ y, emergiendo con fuerza, una búsqueda de renovación con aires parnasianos en poemas *coloristas*, pseudodecadentes, orientalistas.¹⁸

Junto a esta amalgama de tendencias aparecen motivos eternos y universales: amor, tiempo, muerte¹⁹, plasmados con diversas tonalidades; y, derivados de la frecuentísima presencia en la prensa de poetas que son también libretistas de zarzuelas y de género chico (Javier de Burgos, Vital Aza, Felipe Pérez y González), son los no menos frecuentes poemas festivos y humorísticos²⁰, caracterizados por el chiste fácil y por el populismo que, a veces, puede derivar en costumbrismo²¹.

No se puede dejar de citar a los poetas regionalistas, López Silva, Casero, Vicente Medina²², ni a aquellos relacionados con la bohemia modernista, como Manuel Paso y Antonio Palomero con composiciones de tipo humorístico también, pero cargadas la mayoría de intención crítica²³.

¹⁷ Un magnífico ejemplo es el soneto de Manuel Reina, dedicado “A Horacio” (en *A*, 26, 13 de septiembre de 1896), sobre un característico dibujo del decorador Arijá y el soneto autógrafo de Federico Balart, sobre un dibujo de Tomás Campuzano (en *LGV*, 6, 6 de agosto de 1893).

¹⁸ “Joya” de Joaquín Alcaide de Zafra, en *LGV* (nº 90, 17 de marzo de 1895); la traducción realizada por Juan P. de Zulueta del poema de A. Guimerá, “Canto del Diablo”, ilustrado por Medina Vera y Leal da Cámara (*LVL*, 19, 10 de mayo); “La perla” de Manuel Reina en *A* (nº 28, 27 de septiembre); “Zahara” de Manuel Paso (*LRM*, 42, 18 de diciembre), ilustrado por Ángel Huertas.

¹⁹ Con el título de “El amor”, de Miguel Gutiérrez, ilustrado por G. Faura (*LVL*, 26, 6 de julio); “¡Mañana!”, de Manuel de Palacio, ilustrado por Tomás Campuzano (*LGV*, 3, 16 de julio de 1893);

²⁰ “Los jocosos son legión -afirma Rubén Darío-. Los diarios y revistas publican una cantidad increíble de chistes rimados...” (Darío 1901: 250).

Entre los numerosos poemas festivos: “La recién casada. Monologuito” de Miguel Ramos Carrión, ilustrado por Alfredo Perea, en el primer número de *LGV* (2 de julio de 1893); “Ingratitudes” de Vital Aza, ilustrado por el mismo Perea, también en *LGV* (3, 16 de julio); “Amor eterno” de Eusebio Sierra, ilustrado por F. Alberti, en *LGV*, nº 4, 23 de julio. Los tres coinciden en tratar de manera jocosa -que apenas esconde una cierta amargura- el tema del amor.

Definitivamente humorístico: “¡Oh, la servidumbre!”, de José Pérez Zúñiga, ilustrado por Cilla, en *LGV*, nº 5 (30 de julio)

²¹ Romero Tobar en una conferencia sobre poesía madrileñista sostiene que las “tendencias -costumbrismo romántico y realismo-naturalismo de la Restauración- generaron los modelos de escritura que, con mejor o peor acierto, se impusieron en la creación literaria de la época.” (Romero Tobar 1997: 6). Un buen ejemplo de este tipo de composición: “La primera verbena” de Juan Pascual, ilustrada por A. Carretero., en *LVL*, nº 23, 15 de junio.

²² “Aires murcianos” aparecidos en varios números de *LVL* (10, 14, 16), siempre ilustrados por su primo Medina Vera. “La pantalonera” de Manuel Paso, ilustrado por Benedito (*LRM*, 62, 7 de mayo de 1898).

²³ “Oriental... fin de siglo”, de Antonio Palomero, en *LRM* (nº 2, 13 de marzo de 1897); “La paz universal. Fábula”, de Manuel Paso (*LRM*, 80, 10 de septiembre de 1898).

Lo habitual es que en las diversas publicaciones aparezcan ejemplos de casi todos los tipos y que -salvo alguna excepción- respondan a la descripción que ofrece Díez-Canedo: “Los periódicos literarios del tiempo están llenos de imitaciones campoamorinas y becquerianas; las preside la facilidad, del brazo del prosaísmo.” (Díez-Canedo 1923: 3). Por otro lado, es también ejemplo de esa superabundancia de “escritores en verso”, que convivían con escritores de mayor talento, los cuales no despreciaban “a sus colegas que nunca rebasaban el nivel de meros poetas festivos, al contrario y por sorprendente que nos parezca hoy en día, todos estos escritores-periodistas, que coincidían en tertulias y a menudo también en las redacciones de otras publicaciones, se apreciaban y hasta se admiraban mutuamente.” (Versteeg 2011: 338).²⁴



No puedo dejar de señalar algunos rasgos principales en los que se fija Niemeyer en su estudio de la poesía premodernista, como es el tradicionalismo que se observa en la adscripción a modelos poéticos establecidos bastante tiempo atrás (fábula, balada, cantares²⁵...), así como que es una poesía que busca

conmover al lector tanto como proporcionarle visiones de belleza que le infundan sentimientos bellos y nobles como por comunicarle “verdades” acerca de la realidad, pensamientos, sentimientos, o actitudes que puede compartir y de las cuales hasta puede sacar consecuencias para la práctica vital. De ahí que los contenidos en la grandísima mayoría de los casos concuerden muy bien con la ideología burguesa oficial de la época: las ideas, las visiones y los sentimientos afirman los valores morales establecidos. Asimismo, los contenidos corresponden casi siempre con las nociones convencionales acerca de la belleza y con el principio de verosimilitud. (Niemeyer 1992: 388).

²⁴ Véanse como ejemplo las palabras que *Clarín* dedica a algunos de sus colegas de *Madrid Cómico*, la mayor parte de los cuales se encuentran también en las nóminas de las revistas utilizadas para este trabajo: “No me cansaré de repetirlo: nuestra generación, y, por lo que hasta ahora veo, la que nos sigue, no tiene en España poetas de alto vuelo; y los que pretenden serlo, valen menos, mucho menos, que los que, como Vital Aza, Sinesio Delgado, Zúñiga, Bustillo, Silva, Eduardo Palacio... y otros, por ejemplo, algunos de los salados saineteros con su maestro Vega a la cabeza, cultivan el trato con la musa cómica, sin pretensiones, pero... correctamente y con propiedad.” (*Clarín* 1891:3)

²⁵ Todavía en 1899 aparecen fábulas en las publicaciones: “La armadura y el cadáver”, de Luis de la Guardia. Ilustrada por G. Faure. *LVL*, n° 26, 6 de julio. Del mismo autor pero una traducción del poeta catalán Evelio Doria: “La locomotora y la tartana”, con ilustraciones de G. Faure, *LVL*, n° 27, 13 julio). De cantares, los aparecidos en el número 29 (27 de julio) de Alfonso Tobar, iluminados con dibujos alusivos de Leal da Cámara.

LA NARRACIÓN CORTA



En su estudio sobre el cuento en la prensa de 1992 Ángeles Ezama señala, además de que el “relato breve afirma su identidad genérica y asegura su difusión en los años finales del siglo XIX gracias al apoyo que le dispensa la prensa periódica” (Ezama 1992: 26), que esta “promoción” en prensa a que el relato se ve sometido influye de “forma decisiva en el posterior desarrollo del género [y, sobre todo, en un] cultivo indiscriminado del mismo, por parte de todos aquellos que se sienten capaces de coger una pluma. El número de “cuentistas” es elevado y su mediocridad, la nota dominante.” (*Ib.*:33).²⁶

Sirva esta somera presentación de la situación en que se encuentra el género en estos años para señalar que, al igual que se ha observado en el apartado dedicado a la poesía, el número de relatos y de autores aparecidos en publicaciones periódicas es sumamente elevado, que muchos cuentos son obra única de un aficionado y que, desafortunadamente, muchas de esas obras carecen de un mínimo de calidad literaria, a lo que hay que sumar que, en las fechas en que nos movemos, “el relato breve, al modo en que había sido cultivado a lo largo del siglo, se convierte en una forma estereotipada (por el evidente desgaste de la fórmula narrativa habitual).” (*Ib.*: 214).

Pero tampoco podemos olvidar, que mediante la publicación en prensa -ya fuesen diarios, ya revistas, ilustradas o no- llegan al público las primeras versiones de la cuentística y, también de la novela- de autores consagrados como Pereda, Pardo Bazán, Galdós o *Clarín*. Si bien su presencia no es tan constante como la de algunos nombres con los que tropezamos una y otra vez al revisar las publicaciones. Y que con respecto a los jóvenes: Valle-Inclán, Martínez Ruiz, Unamuno, Baroja, Martínez Sierra, Benavente, los Machado la prensa se constituye en el banco de pruebas de su obra posterior y en el escaparate desde el que darse a conocer.

La tipología de los cuentos aparecidos en la prensa es múltiple y variada, si bien, y en función del precepto aristotélico de

²⁶ Tanto Ezama como Esteban Gutiérrez, en su estudio sobre el cuento decimonónico acuden a una cita de *Clarín* en la que señala esta escasez de calidad: “El mal está en que escriben y publican cuentos muchos sujetos que no son artistas, ni escritores siquiera, y otros que aun siendo escritores y aun artistas, no han nacido para escribir cuentos. (...) ahora, porque el cuento prospere, muchos se lanzan a él, sin reparar que sus facultades para el caso son deficientes.” (*Clarín* 1893).

verosimilitud tiende el cuento a “presentar temas y personajes que son un trasunto de la sociedad contemporánea, y sólo unos pocos se decantan por la figuración fantástica o alegórica” (Ezama 1998: 707). En su mayor parte, sigue Ezama, se trata de relatos urbanos y burgueses, cuyos temas giran en torno a asuntos de actualidad y reflejan en buena medida los problemas de la España de su tiempo, dando como resultado el *cuento de costumbres contemporáneas*.



Pero no por ello dejan de tocarse temas universales (la muerte, el tiempo, la belleza, el amor...), o el estudio moral y psicológico del individuo, o el comportamiento de determinados colectivos, o el retrato tópico propio del relato costumbrista. De manera que en las publicaciones se encuentran relatos que van desde el urbano contemporáneo, en que la política, la religión, la vida artística de la época tienen su lugar; al fantástico, al maravilloso, el alegórico, el histórico o el de ciencia ficción. Junto a ellos, los relatos de corte psicológico, los inevitables de circunstancias²⁷.

La gran mayoría de ellos caracterizados por una caída en el “estereotipo, a fuerza de copiar y repetir siempre los mismos esquemas: los personajes se convierten en auténticos tipos; los asuntos, agotados en su originalidad, se reiteran incesantemente, y el estilo, siempre dentro de la retórica decimonónica, se llena de formulismos.” (Ezama 1998: 709).

²⁷ Para no caer en la enumeración farragosa de los casi trescientos cuentos que se aparecen en estas cuatro publicaciones, citaré sólo el primero en aparecer en la revista más temprana, “Los bultos de las de Pérez” de Juan Pérez Zuñiga (*GV*, 2, 9 de julio de 1893). Un excelente ejemplo del relato satírico-costumbrista tan abundante y socorrido en la mayor parte de las publicaciones. Ilustrado por Cilla, uno de los ilustradores más conocidos por su vena humorística, que le llevan a crear unos verdaderos tipos.

El último sería: “El alma de las cosas”, de Adolfo Luna, ilustrado por Medina Vera (*LVL*, 29, 27 de julio de 1899). Un cuento que representaría bien esta etapa de transición a que me he referido, ya que comienza como un tono muy cercano al del artículo de costumbres que se va a centrar en un tipo y, poco a poco, va introduciendo al lector en un ambiente melancólico, que busca evadirse de la realidad, hasta que: “callado y pensativo se dejó acariciar la frente contraída por las alas angélicas de su locura azul, de su tierna y triste locura.”

Algo muy semejante se observa en las ilustraciones, la primera es un dibujo de una joven en que se hacen muy visibles los aditamentos de modistilla a que alude el texto. En el segundo, además de introducir Medina Vera en la viñeta una visión ¿de ultratumba?, se enfatiza el dibujo mediante una orla decorativa de motivos florales, sin firma pero con el inigualable estilo de Leal da Cámara.

Esta intervención del dibujante-decorador, tan frecuente en esta publicación, está señalando una nueva manera de concebir el arte de la ilustración, en el que a la fidelidad al texto se suma la búsqueda del efecto estético del conjunto.

LA ILUSTRACIÓN



A este abundante panorama de textos literarios hay que sumar los correspondientes iconotextos producidos por -también- numerosísimos ilustradores²⁸. Desde una perspectiva generalista, las ilustraciones que acompañan a los textos -sean en verso, sean en prosa- constituyen un corpus bastante conservador, en el que sobresale la intención de mantenerse, en principio, fiel a la letra del texto con algunas incursiones en la interpretación personal. Indudablemente, cumplen con el axioma expuesto por Martín Moro de que “la ilustración de un texto debe siempre plasmar en una imagen el momento más fructífero de aquel, manteniendo el punto medio entre la autonomía de la imagen y su función de ser copia.” (Martín Moro 2004: 35).

La principal preocupación del dibujante de la época, según el estudioso del grabado Esteve Botey será: “Recaltar con el dibujo el contenido literario, huyendo de toda divergencia estilística, aunque sin mengua de su conciencia estética.” (Esteve Botey 1996: 257). Más adelante en su estudio clasifica a los dibujantes en: “caricaturistas como Rojas, Cilla, Sileno, Mecachis, Xaudaró, Sancha, Tito; decoradores como Varela y Arija; pintores y compositores como Sala, Plá, Regidor, Méndez Bringa, García Ramos, Juan Francés, García Rodríguez, Alberti, Estevan, Medina Vera, Lozano Sidro...” (*Ib.*:261)²⁹.

Efectivamente, ejemplos de las tres categorías aparecen en las revistas, e incluso las caracterizan, pues las hay con mayor presencia de compositores que de caricaturistas, y viceversa. Por otro lado, la presencia de decoradores y su estilo peculiar, también marca estilísticamente a la publicación³⁰.

A finales ya del siglo, después de que gracias al avance de “las técnicas de reproducción y las artes gráficas, el dibujante gana en posibilidades expresivas, pero pierde el control de su obra, cuyos contenidos quedan subordinados a la intención gene-

²⁸ “...la gran cantidad de dibujantes existentes en la España del XIX, sólo posible en función de la existencia de cientos de publicaciones de todo tipo.” (Martín 2000: 9-10).

²⁹ Esta certera clasificación no impide el que algunos de los citados en cada una de las tres facetas pase a dibujar o a decorar de manera distinta de la habitual, pero es poco frecuente. Un buen ejemplo sería el caso de Ramón Cilla dibujando sin usar de la caricatura pero con un trazo muy característico, algunos cuentos de *Clarín*, para la revista *Madrid Cómico*.

³⁰ Un ejemplo de ello es la revista *La Caricatura*, que resuelve la parte gráfica en los márgenes, a base de dibujos sueltos, mientras presenta los textos literarios sin ilustración (salvo alguna excepción sin importancia).

ral de la prensa que la alberga” (Martín 2000: 23), ello conduce a tener “pocas implicaciones con los lectores y, generalmente, tampoco se comprometerá con su trabajo, salvo en cuanto a ciertos niveles de calidad técnica que le aseguren una valoración y una continuidad.” (*Ib.*: 13).

Lo que resulta indiscutible es que la calidad material de la revista, es decir: los avances técnicos, el tipo de papel, la confección general del soporte, que indica tanto el potencial de la empresa como el tipo de público al que se dirige, imprime de manera profunda un estilo en el resultado final. Al margen de las habilidades técnicas de los dibujantes, de su estilo propio y de la concepción que cada uno tuviese de esta rama de las artes visuales, lo cierto es que el tipo de publicación marca una forma de concebir y de elaborar el trabajo, desde la reproducción fiel de las palabras del texto, mediante un dibujo sencillo sin añadidos, sin omitidos, como mera visualización de episodios; a una creación plástica que, aun respondiendo al texto contribuya a su enriquecimiento.

Por estos años se percibe que los adelantos técnicos influyen sobremanera en la elaboración de las publicaciones periódicas ilustradas, puesto que al uso del fotograbado -desde 1888 la técnica casi única- se suma la presencia de los ensayos con el color (trícromía, cromolitografía, cromotipolitografía, cromotipografía), así como la de la fotografía, con lo que la capacidad de ilustrar textos se amplía. Una de esas posibilidades es acudir a la “representación” de lo expuesto en el texto literario, como anuncia la publicación *La Vida Galante* en su número 67, de 11 de febrero de 1900:

Desde hoy introducimos en la ilustración fotográfica de los artículos una novedad de alta importancia, a saber: todas las poesías, cuentos, etc., irán ilustrados o “representados”, mejor dicho, por nuestros más distinguidos actores, con lo cual conseguiremos dar al elemento artístico un interés y una novedad superiores a los de cualquiera de los procedimientos empleados hasta ahora. (Ezama 1988: 83, n. 44).³¹

Pues bien, estos adelantos influyen en la manera de proyectar el diseño de una publicación y, por consiguiente, en la forma de



³¹ En estos años el uso es poco frecuente, sólo *La Revista Moderna* lo intentará - como veremos más adelante-. La razón “es evidente: se ha de acudir a la utilización de una “fotografía preparada” (de estudio), porque la realidad no suele ofrecer todas las situaciones que el cuento presenta.” (Ezama 1988: 84).



ilustrarla. Se hace patente, una vez más, que el potencial económico que respalda la publicación influye en la presencia de avances técnicos y con ellos de experimentos visuales; que estos se producen, pero no siempre perduran, bien por su escaso éxito, bien por su complejidad; y que la mayoría de las publicaciones van a mantener la línea de ilustración de obra literaria mediante fotograbado de un dibujo, acuarela u óleo derivado del trabajo de un ilustrador, sea profesional, sea alevín de pintor, como tantas veces debió suceder.

En lo que respecta a las cuatro revistas elegidas, vamos a mantener el orden cronológico de aparición, lo que facilita la seguimiento de esa evolución técnica, basada sobre todo en la mayor o menor presencia de orlas decorativas sustituyendo a los dibujos, algunas repetidas según la composición a que están dedicadas; o de meros elementos de decoración de tipo floral, animal, si llegar a constituir una orla, pero en ambos casos con escasa o nula relación con el texto; o de inclusión de fotografías sobre un marco de dibujo, alusivo o no al texto³².

El conjunto del trabajo de los ilustradores presentes en estas cuatro publicaciones responde a la visión que de las mismas se hereda de los años precedentes. Es decir, una visión conservadora, basada fundamentalmente en la representación por analogía de un texto, en la persecución de la máxima fidelidad al mismo, en la representación objetiva de la realidad circundante, lo que significa la creación de un imaginario estético que deriva de una clase social determinada e influye en ella y en alguna otra más.

Se tiende a una representación comedida, sin excesos expresivos, pero no por ello carentes de emotividad -si el texto así lo exige-. Por el contrario, los dibujantes de relatos satíricos o de humor tienden a la exageración en rasgos, vestimentas, ademanes, con lo que habitualmente se incrementa el mensaje burlesco.

En lo tocante al estilo, “predomina lo que pudiéramos llamar un realismo sin estridencias, una pintura eminentemente figurativa [que] contempla y refleja la vida cotidiana de una forma en general amable” (Saiz 1984: 131), afirma Saiz Luca de Tena de los ilustradores relacionados con las publicaciones *Blanco y Negro* y *ABC*, un comentario que se puede hacer extensivo a todo el trabajo de ilustración de la época.

³² El que este tipo de adorno visual no guarde relación con los textos es lo que explica que no se analicen dichos iconos, ya que no funcionan como los iconotextos, como los textos gráfico-léxicos a que está dedicado el proyecto “Análisis de la Literatura Ilustrada del XIX”. No por ello dejaré de señalar su presencia como testimonio de la búsqueda de modernización de la publicación en que se encuentre.

La colocación de los dibujos con respecto del texto resulta muy interesante, ya que suele ser la imagen la que condiciona la disposición tipográfica del texto en la mayor parte de las revistas, las menos tienden a configurar las planas de manera muy rectilínea y no permiten esa sumisión. Pero lo habitual, lo que vamos a encontrar en las citadas publicaciones es la confección de la plana derivada del tipo de dibujo, salvo aquellas excepciones -de las que se hablará, sobre todo si encierran algún significado-.



LAS REVISTAS

De las cuatro revistas elegidas como ejemplo de literatura ilustrada producida para publicaciones periódicas en la última década del siglo XIX, la de más temprana aparición es *La Gran Vía*, que lo hace el 2 de julio de 1893, se mantiene durante 127 números semanales hasta el 14 de diciembre de 1895. *Apuntes* será la segunda, que aparece el 22 de marzo de 1896, sólo dura once meses, para, el 27 de febrero de 1897, transformarse en *La Revista Moderna*³³, la cual aparece el 6 de marzo de 1897, se extiende a lo largo de 139 números, hasta el 27 de octubre de 1899. La última en aparecer es *La Vida Literaria*, que dura sólo ocho meses, de enero a agosto de 1899.

Aun cuando cada una de ellas presenta una forma distinta de concebir el mensaje periodístico y de plantearse unos fines estéticos, lo cierto es que todas participan de un diseño editorial semejante, en que, junto a una pocas secciones fijas dedicadas a temas varios -preferentemente artísticos-, a la actualidad social y cultural, aparecen reproducciones de cuadros -sobre todo contemporáneos-³⁴, así como viñetas satíricas y pequeñas historietas, además de páginas dedicadas a entretenimientos (charadas, acertijos...), hay siempre un apartado dedicado a obra literaria. En prosa o en verso, más o menos abundante, ilustrada o no, pero siempre presente.

El que estas cuatro publicaciones madrileñas se extiendan a lo largo de los últimos siete años del siglo, años en que se está

³³ Digo transformar porque los propietarios y la redacción son los mismos, cambia no sólo el título, también el aspecto externo que pasa de la forma apaisada propia del álbum de dibujo o cuaderno de apuntes pictóricos a la vertical, más afín a la estética de las publicaciones de la época.

³⁴ Con las excepciones de los números monográficos que algunas de ellas dedican a la pintura clásica, como son *A* y *LVL*.



produciendo una transformación estética que atañe tanto a la literatura como a las artes visuales debería observarse una evolución, tanto en la concepción estética de las publicaciones como en las líneas maestras seguidas por la prosa y el verso que en ellas hacen aparición.

La Gran Via, fue fundada y dirigida por el escritor festivo Felipe Pérez y González, junto con el industrial -pero también escritor- Gaspar Abati. El que se escoja como título de la publicación el de la zarzuela, cuyo libreto había escrito Felipe Pérez, indica ya el tono que se pretende tenga la revista y así lo señala Marta Palenque: “Claro está que la coincidencia con el título de la zarzuela no es gratuita y que, por el contrario, aporta información suficiente para adivinar los contenidos de la revista” (Palenque 2002:32). Y, de hecho, se mantiene ese tono hasta que se produce el segundo cambio de director³⁵, en el número 76 (9 de diciembre de 1894). El primer cambio deja la revista en manos de Carlos Frontaura.

Recae la tercera dirección en las manos de Salvador Rueda cuya trayectoria como poeta premodernista imprime carácter en la publicación. Mientras dirige Rueda la revista -hasta el número 115 (8 de septiembre de 1898)- “se suceden una serie de novedades en la publicación, todas ellas tendentes tanto a consolidar, acentuando su calidad, su faceta artístico-literaria, como a incrementar la importancia de la poesía.” (Palenque 2002: 35). No desaparecen los poetas festivos, ni tampoco los maestros reconocidos, como Campoamor y Zorrilla, pero sí surgen con mayor frecuencia firmas jóvenes, además de la del director, que, semana tras semana, en una sección fija de título “Mi álbum”, ofrece de una a seis o siete composiciones. Al respecto señala Marta Palenque que “los propios versos del malagueño adquieren una posición estelar y se codean con los de distintos poetas, en su mayoría de procedencia andaluza, que, de una u otra forma, aparecen conectados con él por lazos de amistad y camaradería literaria, de tal manera que la revista se convierte un testimonio óptimo de sus años de mayor protagonismo como guía y/o promotor de la nueva juventud poética.” (Palenque 2003: 227)³⁶.

³⁵ El primero tiene lugar ya en el número 8 (20 de agosto de 1893). Se hace cargo Carlos Frontaura, reconocido escritor de género menor y festivo. Aunque introduce algunos cambios, mantiene la estética general de la publicación.

³⁶ Un testimonio del cambio estético que produce la dirección de Rueda lo constituye la desaparición de firmas como la de Ángel R. Chaves, que publicó en la revista la colección de poemas “La Corte de los Felipes. Cuadros de costumbres del siglo XVII”. Unas crónicas históricas que le valieron el apelativo de “poeta legendario, algo a la antigua en verdad...” que le dedicara otro poeta de la época: Blanco Asenjo. (Sánchez, Labrador 2001: 346)

El cese de Rueda como director y la entrada de una nueva empresa hacen que la revista tome un nuevo giro, con mayor presencia de noticias de actualidad -entre las que adquieren relevancia las referidas al conflicto cubano-, así como un paulatino abandono de las colaboraciones literarias. Lo prueba el que en los últimos cuatro números desaparecen los relatos breves que habían sido una constante en los números anteriores.

El número de escritores, en prosa y en verso, que intervienen con obra ilustrada se acerca a los 120, de los cuales unos 70 son poetas y unos 50 narradores. En cuanto al número de obra ilustrada se eleva a 220, debidas a la mano de 52 dibujantes.

Si el nombre de Rueda es que el que manera más constante figura entre los poetas de *LGV*, en lo referente a las ilustraciones el que más se repite es el apellido de los pintores- compositores -decoradores también- Enrique y Julio Romero de Torres. Del primero consta por los anuncios aparecidos en la revista que además se ocupaba de la sección de publicidad. Pero será su hermano, Julio, el que casi monopolice el trabajo de ilustrador y decorador, ya desde los tiempos de *Frontaura*, aunque bajo la dirección de Rueda se incrementará su presencia, dando ese sesgo andalucista a la publicación.

El trabajo del joven -tiene en torno a los 20 años- Julio Romero de Torres se halla bastante alejado de lo que será su peculiar estilo como pintor años después. Aquí se limita a demostrar sus cualidades como dibujante, aunque ya apunta alguna de sus cualidades como es el estudio de cada elemento de la composición y el llenar las obras de sentido, pero aún no ha entrado en el mundo del simbolismo.³⁷

Apuntes y su heredera *La Revista Moderna* tienen como propietarios a los hermanos Silverio, Manuel y Félix de la Torre; abogado, ingeniero y arquitecto respectivamente, todos ellos con ínfulas artísticas que serán las que les impulsen a crear y mantener estas revistas. Para ello cuentan con dos amigos que les prestarán el servicio de ponerles en contacto con lo más granado del arte contemporáneo. Por un lado Francisco Navarro y Ledesma³⁸, muy conocido en el mundo literario y que mantiene



³⁷ En el número 100, el director Salvador Rueda le dedica unos comentarios muy halagüeños, en una página dedicada a presentar una reproducción de la obra presentada por el joven pintor a la Exposición de Bellas Artes: "... Julio Romero ha encerrado en una corta extensión de lienzo un verdadero poema lleno de sentimiento. (...) El cuadro de Julio Romero deja en el alma un rastro de sentimiento y de poesía; y por eso, y por ser una obra popular y andaluza, le rindo este tributo de admiración." (*LGV*, 100, 26 de mayo de 1895. 341).



amistad con Galdós³⁹, Pereda, Pardo Bazán, será el que -muy plausiblemente- consiga la colaboración de estos y otros escritores “mayores” como Echegaray y *Clarín*⁴⁰. Por otro el pintor Joaquín Sorolla, que había retratado a buena parte de la familia De la Torre, y de cuyo taller saldrán los jóvenes pintores que se encargarán de la parte gráfica de las revista -además de contar con algunas otras firmas más conocidas y ya asentadas en el mundillo del arte- y a los que se debe la peculiar estética de *A*.

Desde su aparición se observa que esta revista tiene como prioridad el ofrecer un producto de calidad, avalado por las firmas colaboradoras, que son las que proporcionan el tono de publicación dedicada a un público selecto y cultivado. El estilo general y el tono de la revista, guarda relación directa con el lema que aparece en ella: “Redactado por literatos y artistas de más renombre, y en nada contrario a la moral y buenas costumbres.”

A las secciones fijas de actualidades y de distracciones, se suma una dedicada a la -ya- guerra de Cuba. Este dato no es menor si se tiene en cuenta la deriva que va a tomar la revista una vez transformada en *LRM*, la cual dedicará buena parte de la información gráfica -mediante fotografías o dibujos basados en fotografías- a la Armada española y a los sucesos ultramarinos⁴¹.

Quizá, lo que de manera más palmaria marca la diferencia entre ambas publicaciones es el que en la primera hay una

³⁸ “Yo no puedo olvidar, no olvido que a Silverio de la Torre y a su amistad y cariño debo gran parte de la notoriedad que mi humilde firma tiene. Aquel inolvidable semanario *Apuntes*, padre de la actual REVISTA MODERNA, fue obra *nuestra*, mejor o peor, pero *nuestra*; él concebía, yo ejecutaba y a veces concebíamos, ejecutábamos y hasta tomábamos parte en la realización material de nuestros pensamientos, en las cajas o en las máquinas tipográficas.” (Navarro y Ledesma 1899: 354-55) Con estas palabras despedía Navarro Ledesma a Silverio de la Torre desde las páginas de *LRM*, con motivo del fallecimiento del segundo en junio de 1899. Sirvan como testimonio de esa amistad a que nos referimos y que suponemos impulsó la creación de *A*.

³⁹ En el número 10 de *LRM*, su director Eduardo Sánchez de Castilla, agradece al escritor la donación del primer capítulo de *Misericordia* y señala que una de las razones de esta cesión es: “la entrañable amistad que le une con los propietarios de este semanario.” (*LRM*, 10, 8 de mayo de 1897).

⁴⁰ Es posible que haya sido Navarro Ledesma el intermediario entre los propietarios y los escritores, es más, me inclino por pensar que a través de Galdós -con quien le unía una amistad “desde la estancia del novelista canario en Toledo en 1891, cuando estaba componiendo la última parte de *Ángel Guerra* y con el que intercambiará cartas” (Gutiérrez Sebastián 2011: 363)- se establece la relación con Pereda, Pardo Bazán y *Clarín*.

⁴¹ Esta dedicación se manifiesta en la publicación de grabados de barcos de la armada, bien en la portada (nº 49, 5 de febrero de 1898), bien en páginas centrales. Con el número 60 (23 de abril de 1898) se entrega un suplemento titulado *La Marina Española*, dedicado a este tema, con una composición, en página central, en que se mezclan fotografía y dibujo de Eulogio Varela cuyo tema son los navíos españoles de ultramar. Derivado de este interés es el añadido que se produce en la mancheta en algunos números de estos meses de contienda: “Literatura, Arte, Marina, Milicia, actualidades, espectáculos, etc...” (Llamo la atención sobre el intencionado uso de las mayúsculas).

mayor dedicación al mundo del arte plástico, de la pintura y el dibujo, como lo testifican los números monográficos dedicados a pintores (Holbein, Leonardo), las omnipresentes reproducciones de pintura contemporánea -sobre todo española-, la creación de la sección “Hojas de Apuntes”⁴², el que todas las secciones fijas - “Bajo el tejado” y “Notas de la Guerra”, “Distracciones”- cuentan con ilustraciones relacionadas con los textos y, desde luego, la presencia en todos los números de colaboraciones literarias ilustradas, de tal manera que se hace evidente la importancia concedida al iconotexto.

Añádase a esto artículos sobre pintura, noticias y crónicas de exposiciones nacionales e internacionales, concurso de dibujos y, como dato curioso, la presencia de publicidad gráfica basada en dibujos originales⁴³. Por último, como refrendo final de esta primacía de lo visual, o de la búsqueda de configurar la revista más en torno a la imagen que al texto escrito, juegan un papel decisivo las portadas, en cuya elaboración intervienen muy diversos pintores y, presentan, por ende, muy diversos estilos⁴⁴.

Por su parte, *La Revista Moderna*, tal y como anuncia su director⁴⁵, se plantea como un “semanario ilustrado” que,



⁴² “Si el semanario *Apuntes* ha de justificar su título y el propósito que ha movido a sus propietarios y fundadores, de ninguna manera puede hacerlo mejor que recogiendo en sus páginas, al mismo tiempo que el cuento o el artículo breve, la poesía sencilla y sin complicaciones épicas y la cuartilla en que se consignen los hechos de más palpitante actualidad, algunos esbozos, notas o *apuntes* sacados de los cuadernos que para recoger impresiones y datos emplean los artistas del pincel y del lápiz”. *Apuntes*, 9, 15 de mayo de 1896.

La sección se inaugura con unas “Hojas” de Sorolla, al que se unen: Carlos Lezcano, Joaquín Moya, Alcalá Galiano, Hidalgo de Caviedes, Fernández Mota, Enriqueta Badía y alguno más.

⁴³ Se publicita la oferta de anuncios artísticos originales y, de hecho, algunos aparecen, pero muy pocos, relacionados con dos o tres empresas textiles. Solían ocupar una página entera y procuraban no repetirse. Es posible que el precio de los mismos disuadió a las empresas, lo cierto es que dejaron de aparecer y ya en *LRM* se publican los anuncios por palabras habituales en la prensa de la época.

⁴⁴ Como dato interesante hay que señalar que, salvo un par de casos -Lezcano, Pellicer Monseny-, las firmas de los pintores que aparecen en las portadas no se repiten en el interior; es decir, que se encarga a otros pintores no relacionados con la publicación. Otro dato, que respondería a las inexcusables pruebas de toda obra nueva, es que en los primeros números de la revista aparecen portadas repetidas, con cambios en el uso del color (3,4 y 5, de Félix de la Torre; 10 y 12 de A. Mélida; 14 y 16, de Zapata); a partir del número 20 no se repite ninguna, de donde se deduce la determinación de que el cambio semanal de portada se constituya en un rasgo diferenciador.

⁴⁵ El primer director de *LRM* es Eduardo Sánchez del Castilla, que ya venía ejerciendo como tal en los últimos números de *A* (previamente había dirigido los primeros números de *Blanco y Negro*, hasta que fue sustituido por Torcuato Luca de Tena). Deja la dirección de la revista a partir del número 39, en que se anuncia que debido a las “contrariedades y disgustos que ha experimentado el actual director, Eduardo Sánchez de Castilla (...) le aconsejan algún descanso de esta labor periodística tan penosa y constante.” (*LRM*, 39, 27 de noviembre de 1897). Queda por tanto encargado de la “dirección absoluta” Félix de la Torre, que había sido hasta ese momento Director Artístico.



manteniendo el ideal de calidad artística, busca a la vez la evolución hacia la modernidad, dependiendo en menor medida del refrendo de los grandes, e introduciendo novedades técnicas, tales como la fotografía, y nuevas secciones que amplían el abanico de intereses que se ofrece al público.

Si *LGV* aparece como un ejemplo de publicación que, aun manteniendo buena parte de su producción literaria cercana a los cánones del Realismo, en poesía abre el camino para la entrada del Modernismo; *LRM* se constituye en el mejor objeto para observar los ensayos llevados a cabo con las nuevas técnicas de impresión, a la búsqueda de la creación de una estética moderna. Ya no sólo por la inclusión de fotografía en las páginas de la revista, sino su uso para ilustrar piezas literarias, bien mezclando fotografía y dibujo; bien propiciando la decoración frente a la composición, a base de cenefas, orlas o fondos de abigarrado decorado⁴⁶; o acudiendo a la mezcla de ambas posibilidades⁴⁷; bien usando la composición fotográfica como paso previo al dibujo; o recurriendo a la “representación” fotográfica, consistente en el posado de actores en determinadas actitudes acordes con el texto literario.⁴⁸

Desde el punto de vista literario, la nómina de colaboradores que se inicia en *A* con los nombres más preclaros del panorama literario de la época -Pereda y Galdós en el número 1- cede paso en *LRM* a la presencia mayoritaria del grupo de escritores omnipresente en prácticamente todas las publicaciones de ese tiempo (Luis Taboada, Alejandro Larrubiera, Rafael M. Liern, Eduardo de Palacio, Alfonso Pérez Nieva, etc.), detentando los rasgos generales de los que ya se dado cuenta al hablar de la narrativa corta; a los que se unen algunos más jóvenes como Zahonero, o noveles como Valle-Inclán, anunciadores de una nueva época⁴⁹. A todos estos profesionales de la pluma se unen la legión de afi-

⁴⁶ El nombre de Arija está presente en casi todas las ilustraciones basadas en cenefas motivos animales y vegetales, fondos abigarrados, efectos geométricos. Un interesante ejemplo es el poema de Juan Valera, en el Almanaque de *A* (nº 42, 1 de enero de 1897) dedicado a la primavera.

⁴⁷ “Los recién casados”, de Antonio Paso, en el número 99, 21 de enero de 1899.

⁴⁸ Ejemplos de esta última técnica son las “ilustraciones fotográficas” de los relatos: “La dicha de ser pobre”, de Alfonso Pérez Nieva (nº 20, 17 de julio de 1897), firmadas por Matheu; “Ayes de un portero”, de E. F. N., con fotografías de Compañy (nº 47, 22 de enero de 1898) y del mismo fotógrafo, las ilustraciones del relato de José Zahonero “El reloj de música” (nº 90, 19 de noviembre de 1898).

⁴⁹ Todavía los nombres de *Clarín* y Galdós aparecen en el *LRM*, de manera muy discreta; también aparecerá el de Pardo Bazán, pero en su caso porque se publica un cuanto ya publicado en *Apuntes*, y con la misma viñeta de Méndez Branga. Una prueba más de que *LRM* es heredera de *A*, este uso de material ya aparecido con anterioridad, que no atañe sólo a este relato de Pardo Bazán (“Suerte macabra”), sino a alguna otra obra de otros autores como Larrubiera, Ansorena, Pérez Nieva.

cionados a que me he referido más arriba. Con respecto a la poesía el panorama que ofrecen *A* y *LRM*, es muy semejante, con presencia preponderante de los aficionados del “único poema”, junto a los poetas -sobre todo festivos y de circunstancias- que inundan las revistas circundantes: Antonio Palomero, Antonio Grilo, Felipe Pérez y González, y la minoritaria aportación de poetas más evolucionados como Salvador Rueda, Manuel Paso, Francisco A. de Icaza.



La nómina de ilustradores que intervienen en *A* es de 33 (más tres firmas ilegibles); abarcan entre todos 112 obras. Por la frecuencia de aparición hay un grupo de nombres que avalaría la teoría de la intervención de Joaquín Sorolla en el nacimiento de esta publicación, puesto que los de mayor y más constante presencia pertenecen en esos años a su taller, donde se encuentran en su etapa de aprendizaje. Esos nombres frecuentes son: Manuel Benedito, Carlos Lezcano, Teodoro Andreu, Fernández Mota, Álvaro Alcalá Galiano.

Junto a estos jóvenes aparecen en *A* las firmas de pintores reconocidos, cuya presencia, me atrevo a afirmar que se debe una cuestión de amistad con los propietarios, pero también con los escritores ilustrados (el caso de Arturo Mérida y Galdós), o movidos por el prestigio del escritor (Sorolla iluminando un relato de José M^a de Pereda), o por una relación de afición personal y profesional con determinado escritor, como es el caso de Méndez Branga y los cuentos de Emilia Pardo Bazán.

A tenor de la índole, del estilo y tono de la publicación, el estilo general de las ilustraciones se mantiene dentro de la corrección del realismo que detentan tanto escritores como ilustradores, con prácticamente ninguna evasión hacia las fórmulas cercanas al modernismo, o al *art nouveau*, que sí son patentes en algunas portadas y alguna ornamentación, pero nunca en la ilustración de obra literaria.

Cuando la revista desaparece y ocupa su lugar *LRM*, se mantiene la nómina de colaboradores gráficos⁵⁰, a los que hay que añadir nombres tan señeros como los de José Francés, Santiago Regidor y F. Alberti.

⁵⁰ Una nómina de la que se sienten muy orgullosos como lo corrobora el artículo de Navarro y Ledesma señalando los triunfos de esos jóvenes en la Exposición Nacional: “Sin jactancia ni envanecimiento injustificado, puede afirmarse, porque es verdad, que LA REVISTA MODERNA ha sido la única publicación (de este género) cuyos colaboradores hayan obtenido, sin excepción alguna, señalados triunfos y recompensas oficiales por las obras presentadas en la Exposición actual.” (Navarro y Ledesma 1897: 270).



Como ya he señalado, esta revista introduce numerosas innovaciones gráficas, en muchas de las cuales intervienen estos mismos ilustradores, por ejemplo al componer una viñeta con una fotografía enmarcada por un dibujo, u orlada por cenefas vegetales, o una composición fotográfica con actores “representando” una escena de un cuento; o la sustitución de viñetas por dibujos en orlas... Pero, en lo que se refiere a la ilustración “clásica” de un poema o de un relato, sobre la base de un dibujo, acuarela u óleo fotograbado, nos encontramos con una producción en todo semejante a la presente en *A*, sin más elemento reseñable que la habilidad técnica de cada uno de los ilustradores y su capacidad para interpretar o no el texto.

El número de narradores, cuyas obras aparecen ilustradas en *LRM* se eleva a 55, la gran mayoría con uno o dos relatos, salvo la excepción de Alfonso Pérez Nieva con 17; le sigue José Zahonero con 6. En cuanto a los poetas son 53, con Manuel Paso como el autor de mayor presencia ilustrada (11 viñetas). 29 son los ilustradores, de entre los cuales, Benedito, Lezcano, Alberti, Caviedes, Mota, son los nombres más frecuentes.

Lo primero que puede afirmarse de *La Vida Literaria* es que fue una revista cuya finalidad era dar a conocer a los autores jóvenes, y así lo proclama en el primer número:

En este periódico tendrán cabida los escritos de todos los artistas jóvenes que en el centro y en las regiones españolas vengan a nutrir con savia nueva el arte español. Al lado de los jóvenes colaborarán en LA VIDA LITERARIA los viejos sostenedores de la belleza en la literatura patria, y completarán el cuadro los artistas extranjeros más notables, dando preferencia a los jóvenes de las escuelas modernas, muchos de ellos desconocidos por el público español, y muy en especial a los escritores de la América latina. (*LVL*, 1, 7 de enero de 1899).

LVL fue concebida como suplemento literario de *Madrid Cómico*, pero terminó como revista autónoma -que además regalaba ese semanario, o al menos eso informa en algunos números-. Su propietario: Bernardo Rodríguez Serra buscaba con ella, posiblemente, la solución habitual en esa época de reforzar el nacimiento de una colección literaria. En este caso la, en principio, llamada en la publicidad aparecida en *LVL*, “Biblioteca de La Vida Literaria”, para pasar a llamarse definitivamente: “Biblioteca Mignon”.

El primer director del semanario fue Jacinto Benavente, que había ejercido como tal en *Madrid Cómico*, entre el nº 812 (12

de septiembre de 1898) y el nº 828 en que se “anuncia que *MC* pasa a ser quincenal y que a él se acompañará, como obsequio, una nueva publicación, *La Vida Literaria*. Pero parece que la realidad fue otra; bajo la dirección de Benavente, *La vida literaria* substituyó de hecho a *Madrid Cómico*, que no reaparecerá hasta dos meses después de haber muerto la joven revista.” (Celma 1991: 22).



LVL tuvo una breve vida de ocho meses de duración, entre enero y agosto de 1899. Aun cuando no pretendía trasladar a sus páginas las tensiones que se percibían en *Madrid Cómico*, entre jóvenes y viejos, entre modernistas y antimodernistas, lo cierto es que, mientras la dirigió Jacinto Benavente (su nombre desaparece de la portada como director a partir del número 11 (18 de marzo), se mantuvieron las directrices anunciadas en la presentación, para después ir adoptando un perfil más conservador.

En lo referente a los consagrados, en los primeros números se encuentran las firmas del *Clarín* crítico (“El regenerador”, nº 1, 1 enero 1899, “Mala Mañana”, nº 6, 11 de febrero) junto al *Clarín* narrador (“El viejo y la niña”, nº 3, 21 de enero), para desaparecer y reintegrarse -tras el cese de Benavente- con unos “Paliques”⁵¹ en los que además de elevar un canto a la juventud literaria, hace el elogio de la Biblioteca de la casa. Bajo la dirección de Benavente se publica un capítulo de la nueva novela de Palacio Valdés: *La alegría del capitán Ribot*, a la vez que Urbano González Serrano interviene con artículos críticos y en el nº 28 (20 de julio), con un nuevo director, el primer capítulo de la novela de Juan Valera *Morsamor*. De manera que la presencia de autores consagrados es constante, aunque superada en número por las jóvenes promesas: Unamuno, Maeztu, Baroja, Valle-Inclán, que asoman como críticos y creadores, a lo largo de la corta vida de la publicación.

La intención de dar cabida a creadores de “las regiones españolas” se plasma sobre todo en el número uno, -aprovechando la fecha de primero de enero se presenta como un Almanaque- en el que conviven poemas escritos en catalán: “La fada de Canigó”, de Jacinto Verdaguer; en gallego: “Falas de nai” del Marqués de Figueroa; “Chardín Saltzalli”, en vasco, de

⁵¹ Con “los casi últimos paliques de Clarín”, según recuerda el bibliotecario del Ateneo de Madrid. (Esteban 2001: 44). En el nº 25 (29 de junio) un suelto anuncia: “Desde el próximo número honrará las columnas de LA VIDA LITERARIA con su colaboración asidua el ilustre literato Don Leopoldo Alas (Clarín) reanudando sus paliques de MADRID CÓMICO.” (*LVL*, 25, 29 de junio de 1899: 415).



Marcelino Soroa (todos ellos acompañados d su traducción al castellano), a lo que se suma un poema en “panocho” de Vicente Vera, “Malica”.

En cuanto a los artistas extranjeros, además de la novela de Pablo Mantegazza *El arte de elegir mujer*, que se publica por entregas en los últimos números, la mayor condensación de firmas extranjeras tiene lugar en el Almanaque en que aparecen poemas y relatos ingleses (Shelley, Hood), rusos (Peichersal), alemanes (Volkmann), franceses (Hervieu), italianos (D’Annunzio) y un sudamericano: Rubén Darío. En los números posteriores la colaboración se centrará más en la publicación de dibujos que en colaboraciones literarias.

Del escaso número alcanzado por la revista deriva la corta nómina de creadores literarios, en verso o en prosa, a lo que habría que añadir un escaso interés por permitir ilustrarlas, sobre todo por parte de los más jóvenes, de los que encontramos muestras sin ilustrar como es el caso de Manuel Machado (el poema “Lo que dicen las cosas”, nº 11, 18 de marzo) o de Ramón del Valle-Inclán (el apunte de relato “Tierra caliente”, en el mismo número). No obstante se publican poemas y relatos ilustrados de los que hay que decir en primera instancia que se distinguen -estéticamente- muy poco de los aparecidos en revistas más conservadoras.

Ateniéndonos a la condición de obra literaria ilustrada *ex profeso*, en *LVL* encontramos 24 obras poéticas correspondientes a 17 autores. El escaso número alcanzado por la revista es el responsable de que la mayor parte de las composiciones sean “únicas”, salvo algunas excepciones: Vicente Medina y sus cinco poemas extraídos del libro *Aires Murcianos*⁵²; Gregorio Martínez Sierra con dos y Luis de la Guardia con otros dos.

Salvo estos tres nombres, a los que hay que sumar los de Ricardo Catarineu, José de Siles, Jacinto Verdaguer y Rubén Darío, lo cierto es que el resto de la nómina suena a jóvenes que se están iniciando en el oficio, lo que podría venir avalado por el hecho de que se señala la procedencia de algunos poemas de volúmenes en prensa o ya editados, pero de reciente salida.

En cuanto a los relatos, la situación es muy semejante: 29 obras debidas a 23 autores. Es decir, de nuevo mayoría de ejemplares “únicos”. Los narradores que aparecen más de una vez

⁵² Se trata del primer volumen de la *Biblioteca Mignon*, de la que es propietario el mismo empresario que el de la revista, Bernardo Rodríguez.

son: Martínez Sierra (dos), Eduardo Zamacois (dos) y Juan P. de Zulueta (cinco).

El reparto entre jóvenes y viejos -la constante polémica de la revista- tiende a la presencia de plumas noveles, cercanas al Modernismo: Bargiela, Bueno, Gómez Carrillo, López Lapuya, Valle-Inclán. Como dato curioso, salvo algunos ejemplos, los relatos se acogen al epígrafe colectivo: “Cuentos españoles”, con la posible intención de subrayar la presencia de obra foránea, por otro lado bastante escasa⁵³. Pero, a pesar de la abundancia de jóvenes firmas, lo cierto es que el tipo de obra que se ofrece difiere poco, en cuanto a temas y tonos, de la que ofertan otras revistas.

En el apartado dedicado a las ilustraciones que acompañan a esta obra literaria, hay que señalar un dato interesante y es que, a pesar de que los ilustradores también constituyen savia nueva, sin embargo su actitud ante este trabajo es muy cercana a la de la generación anterior. Se nota una gran diferencia entre los dibujos decorativos, que muestran una clara influencia modernista -por ejemplo las cenefas que rodean fotografías de artistas firmadas por A. de Riquer (nºs 3 y 4)- y las ilustraciones derivadas de textos literarios en las que las innovaciones son escasísimas.

En general, la revista es parca en literatura ilustrada, son pocos los relatos y escasos los poemas que aparecen ilustrados. La parte gráfica importante de esta publicación se centra en la reproducción de obra clásica (se edita un grabado exento de una serie a la que titulan “El desnudo en el Arte”), de dibujos de autores contemporáneos foráneos, de pequeñas historietas y viñetas cómicas, así como en las letras capitales, cenefas y orlas⁵⁴.

A este respecto hay que subrayar la distancia estilística que media entre las portadas, y algunas contribuciones sueltas -como el cartel que le regala Santiago Rusiñol sobre el “Teatro artístico” y aparece reproducido en el número cuatro; o la famosa portada que les dibuja Casas, cuya modernidad pregonaba la revista-



⁵³ Algún relato como los aparecidos en el Almanaque, al que habría que unir otro de Mark Twain y algún artículo crítico

⁵⁴ Una de las letras capitales más interesantes en la del artículo de Martínez Espada, “El triunfo de Emilio Zola” (nº 23, 15 de junio) debida a Medina Vera. Es también reseñable la presencia de fotografía en todos los números de la publicación. Directamente reproducida, pero con frecuencia adornada con orlas de los dibujantes de la casa (Leal da Cámara, sobre todo). Muy interesante es la serie: “Madrid a la vista”, que comienza en el nº 16 (27 de abril), con fotografías de Hauser y Merat. Son también frecuentes los montajes con fotografías de artistas famosas, convenientemente orladas.



y el conservadurismo perceptible en la mayor parte de la ilustración de obra literaria. Lo que -y quizá merezca un estudio en profundidad- a su vez parece influir en la ausencia de ilustración en relatos y poemas de autores como Valle, Rubén Darío y Manuel Machado.

De manera que el -según Silvio Lago- “periódico moderno, arbitrario, renovador de las viejas preceptivas estéticas” (Lago 1916), mantiene la ilustración de corte tradicional, es decir, apegada al realismo y preocupada por mantenerse fiel al texto, sólo para la obra literaria, mientras muestra una evolución estética en las letras capitales de los artículos, en las cenefas y adornos de la propia publicación, así como en las portadas y el cartel que dibujó Ramón Casas, en los que se rastrea el *art-nouveau*.

Diecisiete son las firmas reconocibles (hay cuatro obras con firma ilegible) para cuarenta y nueve viñetas. De entre ellos destaca el nombre de Inocencio Medina Vera, conocido sobre todo como compositor, que inicia su carrera ilustrando los poemas regionalistas de su primo Vicente Medina. Tras este nombre hay que situar los de F. Sánchez Covisa y G. Faura, dedicado el primero sobre todo a la obra narrativa y el segundo a la poética.

Pero el nombre que desde su provocadora presentación⁵⁵ al público en el número seis de la revista va a aparecer como decorador, compositor y caricaturista es el del portugués autoexiliado en Madrid Tomás Leal da Cámara, durante cuya estancia en la capital, entre 1898 y 1900, formará parte de la camarilla modernista, manteniendo una especial amistad con Rubén Darío y con Valle-Inclán⁵⁶.

⁵⁵ “S. M. el Diablo.- Tengo el gusto de presentarles a ustedes al distinguido dibujante portugués Sr. Leal da Cámara, que se halla en Madrid a consecuencia de diabluras políticas y el cual se propone continuar en la corte su campaña caricaturesca, siempre en compañía del diablo, *cicerone* indiscutible para recorrer Madrid en estos tiempos de Aguilera.” (*LVL*, 6, 11 de febrero de 1899).

⁵⁶ Según sus biógrafos fue causante indirecto de la disputa de Valle-Inclán con Bueno, que terminó con la manquedad del primero. Un relato pormenorizado de estos hechos lo ofrece Juan Manuel González Martel en el trabajo consignado en la bibliografía.

A Valle-Inclán dedica Leal da Cámara en el número 15 (20 de abril) una formidable caricatura, “emblemática dentro de la iconografía modernista española” (González Martel 2009: 26). En el número 11 (18 de marzo) aparece -a toda plana-una viñeta, con el título “Nuestros buenos burgueses de divierten” y otra no menos satírica en el nº 14 (13 de abril): “Los martes de las de Gómez”, que, así como las portadas del nº14 y 13 de abril, o del 17 (4 de mayo), -creo- ejemplifican un estilo que podría considerarse precedente del esperpento literario y del expresionismo gráfico. Lo cierto es que, a partir de su presentación, su presencia en la revista es continua y abundante.

CONCLUSIONES PROVISIONALES:

- De un sucinto repaso a cuatro revistas madrileñas -de reconocido prestigio en su tiempo- se extrae como conclusión el que la producción literaria pensada para su aparición en la prensa se mantiene, a pesar de la evolución que la literatura está sufriendo en esos momentos, dentro de coordenadas bastante conservadoras.

- Que lo mismo puede decirse de la parte gráfica relacionada con obra literaria. Así como en lo concerniente a la ornamentación de las publicaciones se nota una evolución hacia estilos más modernos, con presencia de elementos modernistas, *art nouveau*, *noucentistes*; en la ilustración dedicada a la iluminación de poemas o de relatos la tónica general es mantenerse dentro de coordenadas conservadoras, con presencia constante del realismo en las formas y de la analogía con los textos.

- Que el elevado número de escritores presentes en cada revista, una vez revisada la frecuencia de aparición, termina por concretarse en un amplio grupo de “asiduos”, con gran dominio de la pluma, algunos especializados en determinados temas, pero siempre prolíficos y constantes, cuyo nombre aparece en más de una publicación, sea esta cual sea.

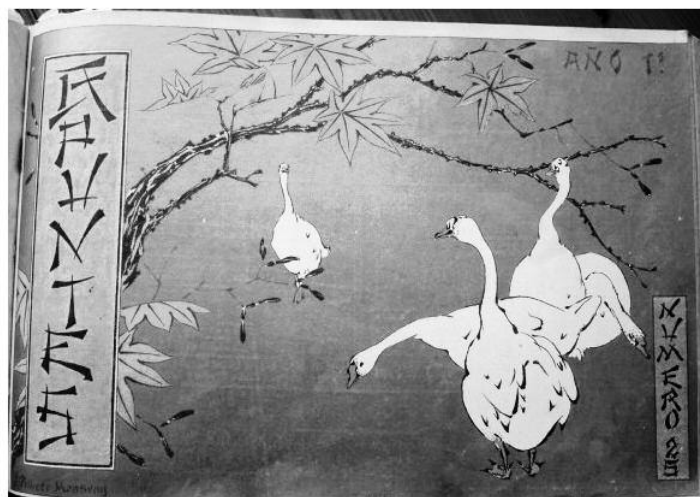
- Que este grupo de escritores bien podría constituir un canon “popular”, que corre en paralelo al académico, y no sólo por la abundancia de su obra, sino porque desde la perspectiva de la recepción, fueron en su tiempo mucho más leídos que los autores consagrados⁵⁷, de manera que se podría decir que su obra refleja el gusto lector de la época de manera más certera que la de los maestros⁵⁸.

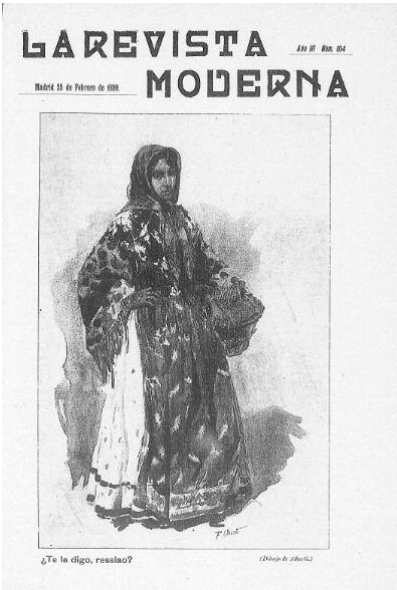


⁵⁷ En una encuesta realizada entre sus lectores por la revista *El Gato Negro* de Barcelona (16, 14 de mayo de 1898) se puede apreciar esta situación. A las preguntas “¿Cuál de sus colaboradores literarios le agrada más?” y “¿Qué literato de España (de los que escriben en el periódico es el favorito de usted?”. Las respuestas, en forma de votos, ofrecen el siguiente panorama. A la primera pregunta, la respuesta es: Luis Taboada: 348; Emilia Pardo Bazán: 92 (el mismo número de votos que Salvador Rueda y *Fernánflor*). En cuanto a la segunda, Eusebio Blanco: 318, Luis Taboada 255, Emilia Pardo Bazán: 82 (en este caso empata con José de Echegaray y Sinesio Delgado).

⁵⁸ Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación “Análisis de la Literatura Ilustrada del siglo XIX”, dependiente del Plan Nacional de I+D+I 2011-2014, Ref. nº FF12011-26761.

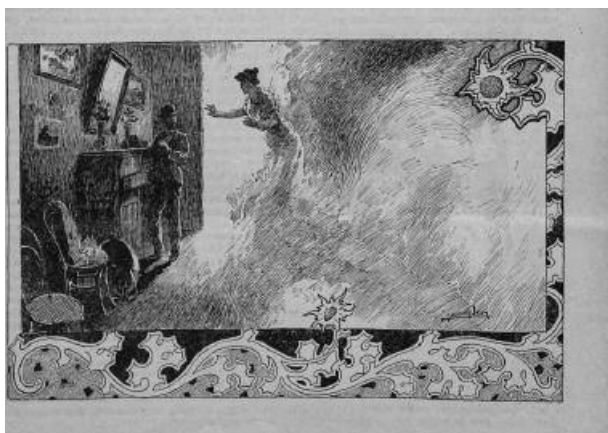
APENDICE REVISTAS







La Vida Literaria



La Vida Literaria. “El alma de las cosas”



plagio antes de acostarse todas las noches. ¡Pero sí, que si quieres! Ni la dirigían la palabra, ni la daban de comer más que serrín y leche agria. Así es que la infeliz no hace desde entonces más que pensar en cosas tristes y cantar el aria de *Stravella* entre sollozos que parten el corazón y sacudimientos que parten la jucha.

Dicho esto, y validas mis amigas de la confianza que les inspiró, cada cual se marchó a su habitación, dejándose solo en medio de aquel puesto de barajas, y oculto entre un cote gigante y un montón de ropa blanca.

Transcurrieron dos horas. Me dormí. Las de Pérez continuaron desmenujando la casa y trasladando ropas y cacharros a los mundos, sin acordarse de mí para maliciar la cosa.

Entretanto, y a la vez que me iba ocurriendo hasta quedar sentado en el suelo, con una mano sobre la cabeza, comencé a ser víctima de unas pesadillas verdaderamente raras. Veía en sueños a las viajeras de mis pecados arrojar por una ventanilla del tren, en persecución de la coqueta que se les escapaba; las veía correr tras ella por los barbechos, en medio de dos guardias civiles y de las pollas de los segadores, guardabosques y demás animales silvestres, y las veía después en un hotelito luchando con un cabo de consumo que, alarmado ante tantos bultos, las mortificaba con la continua introducción del pincho, ya en agua cesa, ya en un litro de ropa, ora en una pastorella, ora en el bazo.

Cuando desperté, tuve que pedir socorro a voz en grito, porque la criada, sin reparar en mí, me había echado encima dos maletas bastante desenvueltas, un botijo de tamaño natural y un cesto con bacalao frito que habían preparado las viajeras por si se marcaban en el trayecto.

De resultados de estos achuchones, me encuentro hoy con tantos bultos como las de Pérez, pero con la diferencia de que a mí no se me puede extravíar ninguno, desgraciadamente.

Después...

Después he sabido, por casualidad, lo que han pasado los bultos de las de Pérez: ¡doscientos cincuenta kilos, sin contar la dentadura postiza que lleva de reserva cada una de mis celeras amigas!

Y probablemente les ocurrirá lo mismo que hace dos años. ¿Saben ustedes qué fue?

Que el mazo encargado de facturar los bultos con rumbo a Biarritz, comenzó su tarea el 7 de Julio, y cuando terminó, hacía ya dos meses que las de Pérez estaban de regreso en Madrid.

La Gran Vía, “Los bultos de las de Pérez”



LA PERLA

SONETO

Contemplado tus ojos centellantes
la palma de cristal, la llofa pura
del surtidor que vierte en la espesura
un polbo de safiro y diamantes;
cuando enferma, con pasos vacilantes
se acercó una mujer todo tritura,
y te pidió limosna con dulzura,

La perla que es tu mazo refugio
diste a aquella mujer pobre y doliente
que se dejó ilusionada de alegría.

Yo, entonces, convertido y reventado
no te besé en los labios, cual solía,
pinto en la noble y luminosa frente!

MANUEL REINA

BIBLIOGRAFÍA



- BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español del Romanticismo al Realismo*. Madrid. CSIC, 1992.
- BARDAVÍO ESTÉVAN, Susana, “La prensa modernista y su contribución a la autonomía del campo literario en el Madrid del cambio de siglo.”. En Serrano Alonso, Javier y Ana de Juan Bolufer (Coords.). *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*, Santiago de Compostela, Publicacions da Universidade, 2009, pp. 357-367.
- BASSY, Alain-Marie, “Du texte à l’illustration”. *Semiotica* 11 (1974), Mouton, pp. 297-334.
- BOZAL, Valeriano, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Alberto Corazón Ed., 1979.
- CELMA VALERO, M^a Pilar, *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de Siglo*, Gijón, Júcar, 1991.
- Clarín, *Madrid Cómic*, 30 de mayo de 1891.
- . “Los cuentos”. *La Justicia*, 12 de enero de 1893.
- DARÍO, Rubén, *España Contemporánea*, París, Garnier Hermanos, 1901.
- ESTEBAN, José, “Repasando hemeroteca: *La Vida Literaria*”. *Boletín de la Biblioteca del Ateneo*, II, 8, (Febrero 2001), pp. 42-45.
- ESTEVE BOTEY, Francisco, *El grabado en la ilustración del libro*, Madrid, Doce Calles, 1996.
- Ezama Gil, ÁNGELES, “LA ILUSTRACIÓN DE RELATOS BREVES EN LA revista *La Vida Galante*”. *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XXXIV (1988), Zaragoza, pp. 73-95.
- . *El cuento de la prensa y otros cuentos*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992.
- . “El cuento entre 1864 y el fin de siglo”. En García de la Concha, Víctor (Dir.) y Leonardo Romero Tobar (Coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa, 1998, pp.700- 711.
- FERNÁNDEZ FLOREZ, Isidoro, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la pública recepción del Sr. D... el día 13 de noviembre de 1898*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de *El Liberal*, 1898.
- GONZÁLEZ MARTEL, Juan Manuel, “Leal da Cámara y Valle-Inclán: un testimonio epistolar sobre sendos lances de honor en 1899.” *Madrygal*, 12 (2009), Madrid, pp. 25-36.
- GUTIÉRREZ DÍAZ-BERNARDO, Esteban, *El cuento español del siglo XIX*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.



- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, “Una edición ilustrada de *Las brujas* de José M^a de Pereda”. En Rodríguez Gutiérrez, Borja y Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.), *Literatura Ilustrada Decimonónica: 57perspectivas*, Santander, Publican, 2011, pp. 361-372.
- LABRADOR BEN, Julia María, “El escritor madrileño Ángel R[odríguez] Chaves en la revista *La Gran Vía*”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. 44 (2004), CSIC, Madrid, pp.699-727.
- LAGO, Silvio, “El humorismo contemporáneo. Leal da Cámara”. *La Esfera*, 110, 5 de febrero de 1916.
- MORENO SANTABÁRBARA, Federico, *Veinte ilustradores españoles (1898-1936)*. Madrid. Impresa, 2004.
- MARTÍN, Antonio, *Los inventores del cómic español. 1873-1900*. Barcelona. Planeta Agostini, 2000.
- MARTÍNEZ MORO, Juan, *La ilustración como categoría*. Madrid, Trea, 2004.
- NAVARRO Y LEDESMA, Francisco, “Nuestros colaboradores”. *La Revista Moderna*, 17. 26 de junio de 1897, p. 270.
- . “Silverio de la Torre”, *La Revista Moderna*, 119. 9 de junio de 1899, pp. 353-55.
- NIEMEYER, Katharina, *La poesía del premodernismo español*. Madrid. CSIC.
- PALENQUE, Marta. *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español*, Sevilla, Alfár, 1990 a.
- . *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900)*, Sevilla, Alfár, 1990 b.
- . “Prensa y creación literaria durante la Restauración (1874-1902)”. En García de la Concha, Víctor (Dir.) y Leonardo Romero Tobar (Coord.). *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (II)*. Madrid. Espasa, 1998, pp. 59-73.
- . “Salvador Rueda, director de *La Gran Vía* (1894-1895) y la renovación poética finisecular.” *España Contemporánea*, 15, n° 1 (2002), pp. 31-53.
- . “*La Gran Vía* durante la dirección de Salvador Rueda (Diciembre de 1894-Septiembre 1895) y la renovación poética finisecular: Índice de composiciones poéticas.” *Philologia Hispalense*, 15 (2003), pp. 227-239.
- QUESADA NOVÁS, Ángeles. “Nuevos cuentos ilustrados de Emilia Pardo Bazán”. En Rodríguez Gutiérrez, Borja y Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.). *Literatura Ilustrada Decimonónica: 57perspectivas*, Santander, Publican, 2011, pp. 677-690.

- . “Tres cuentos de *Clarín* en uno de esos tontos y anodinos papeles pintados”, *Siglo XIX*, 17(2011), pp.117-139.
- . “Valle-Inclán: relatos ilustrados anteriores a 1900”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea. Anuario Valle-Inclán*. Vol. 36, 3 (2011), pp. 215-241.
- RAMÍREZ ÁNGEL, E., “La fiesta de los recuerdos. Revistas ilustradas del noventa y tantos”. *La Esfera*, 13 de septiembre de 1924.
- RAMOS, José R., “Cilla, el viejo maestro de la caricatura”. *Estampa*. Madrid, 28 de septiembre de 1935.
- ROMERO TOBAR, Leonardo. *La poesía de tema madrileña durante el reinado de Alfonso XIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1997.
- . “La poesía en la segunda mitad del siglo”. En García de la Concha, Víctor (Dir.) y Leonardo Romero Tobar (Coord.). *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa, 1998, pp. 203-212.
- SAIZ LUCA DE TENA, Jesús, “Introducción a la colección artística de Prensa Española, S. A.”. *Universidad y Sociedad*. (Primavera- Otoño 1984), Madrid, pp. 121-144.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto y Julia María Labrador Ben, “La obra literaria de Ángel Rodríguez Chaves, un escritor madrileño olvidado: *Recuerdos del Madrid viejo*”, *Cuadernos para investigación de la Literatura Hispánica*, 26 (2001), pp. 243-264.
- SÁNCHEZ-VIGIL, Juan Miguel, *Revistas Ilustradas en España. Del Romanticismo a la Guerra Civil*, Gijón, Trea, 2008.
- URRUTIA, Jorge, Introducción a *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 17-207.
- VERSTEEG, Margot, *Jornaleros de la pluma. La (re)definición del papel del escritor-periodista en la revista Madrid Cómic*, Iberoamericana, Madrid, 2011.
- ZULUETA, Carmen de, *Navarro Ledesma. El hombre y su tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1968.

