

EL MODERNISMO DESDE DENTRO

**Discurso de la “gente nueva” y campo literario en la prensa
modernista madrileña (1897-1907)**

by

MARÍA SUSANA BARDAVÍO ESTEVAN

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian
Languages and Literatures in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University of New York

2010

© 2010

MARÍA SUSANA BARDAVÍO ESTEVAN

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the
Graduate Faculty in Hispanic & Luso-Brazilian Literatures and Languages
in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

William M. Sherzer

Date

Chair of Examining Committee

Lía Schwartz

Date

Executive Officer

Isaías Lerner

Lía Schwartz

Leonardo Romero Tobar

José Ramón González García

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

EL MODENISMO DESDE DENTRO: DISCURSO DE LA GENTE NUEVA Y
CAMPO LITERARIO EN LA PRENSA MODERNISTA MADRILEÑA (1897-1907)

by

María Susana Bardavío Estevan

Adviser: Professor William Sherzer

This dissertation examines the trajectory of modernist discourse between 1897 and 1907 and its impact on the process toward autonomy of Madrid's literary field. In the late nineteenth century, the failure of the liberal project and of positivism plunged European thought into what has been called the *fin de siècle* crisis. Spain participated fully in this process, generating a series of protest discourses that rejected the prevailing system. In the arts and literature in particular, this led to a number of trends aesthetically or ideologically opposed to the political system of the Restoration, to bourgeois values, to radical positivism and to realist aesthetics. The material and social conditioning factors greatly hindered the development of the new aesthetics. This caused the young writers to come together as a community of discourse conjoining the plurality of perspectives that characterized them under two basic principles: the defense of literary renewal and the rejection of the established powers. The constant struggle for these two assumptions laid the foundations for a symbolic revolution in the literary field.

I understand modernism as the collective discourse that in the late nineteenth century started to make its way into the literary field and whose impact on it would be crucial in the process of autonomization. My study focuses on the public sphere of modernist discourse. I have examined mainly the modernist magazines published in Madrid between 1897 and 1907 because, compared to the consecrated press, they were the means by which the *gente nueva* could freely express and disseminate their opinions. Throughout the dissertation I explore the development of modernist discourse to show that it was not immutable, but that it was changing within the literary field. As it was gaining recognition, the modernist writers adopted literary positions that caused confrontations among themselves, leading to the breakup of the original community of discourse. However, they were still sharing the defense of the aforementioned principles, and when they finally imposed them and their discourse was perceived as legitimate by the whole field, a degree of autonomy hitherto nonexistent in the literary world was eventually reached.

*A mis padres y
a mi “familia” neoyorquina
por todo lo compartido*

Acknowledgments

Poco tiene de cierta la afirmación de que la elaboración de una tesis es un trabajo individual y solitario. Nada de lo escrito a continuación hubiera sido posible sin la ayuda y la generosidad de muchísimas personas a las que siempre estaré agradecida. Resulta difícil ordenar sus nombres porque, para mi fortuna, la gran mayoría ha contribuido de forma constante en el proceso. Comenzaré por los profesores que me tendieron su mano generosamente para guiarme por el mundo de la filología, lo que me lleva a remontarme a los años en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza y, particularmente, a las clases de Leonardo Romero Tobar. Su maestría y sabiduría no sólo constituyen aún hoy un modelo inimitable, sino que fueron el estímulo decisivo de mi vocación por el estudio de la literatura. Afortunadamente he contado con su apoyo desde entonces y ha sido una figura clave en la elaboración de la tesis, con la que espero no haberlo desilusionado. También a Luis Beltrán, que desde sus clases a las ocho de la mañana en primero de carrera me hizo comprender la importancia de leer críticamente, y cuya ayuda fue imprescindible a la hora de emprender mi viaje a Nueva York.

Este tránsito no hubiera prosperado sin la inestimable ayuda de Lía Schwartz. Pero más allá de aquel momento inicial, quisiera agradecerle la confianza que depositó en mí desde el principio que, junto a su increíble fortaleza personal, inteligencia y conocimientos, me hicieron no sólo mejorar académicamente sino creer en mis propias capacidades. De enorme estímulo ha sido también Isaías Lerner. Su amplísimo saber me ha enriquecido estos años, tanto en sus clases como en largas conversaciones sobre Pardo Bazán y otros muchos asuntos. Por otra parte, el calor humano que he recibido tanto de Lía Schwartz como de Isaías Lerner ha sido crucial para mi vida en Nueva York. En este sentido, no puedo dejar de mencionar a Ottavio

Di Camillo, cuya generosidad humana e intelectual no tiene límites. A él le debo, entre otras muchas cosas, el haberme enseñado otra forma de leer los textos.

Con especial afecto quiero hablar de William Sherzer. Desde la primera vez que lo conocí en el vestíbulo del Graduate Center no ha dejado de ayudarme ni un solo momento. Como el hada madrina de los cuentos ha ido allanándome el camino a cada paso: con los cursos de español, con sus clases, con la tesis y, por supuesto, con su incondicional afecto y apoyo, incluso en los momentos más difíciles para él. Mucho más que un director de tesis, Bill ha sido un amigo y un padre cuando estaba lejos de casa, y su plena confianza en mí, mucho mayor que la mía propia, ha hecho posible que concluyera la tesis.

De fuera vinieron otros profesores, como Antón Figueroa, que me descubrió a Bourdieu. Y sobre todo José Ramón González, que aceptó embarcarse en el proyecto de mi tesis sin apenas conocerme y cuyos conocimientos y amistad me han acompañado desde entonces.

De igual importancia ha sido el apoyo de muchos amigos y colegas. En este sentido quiero comenzar por Lorena Albert; compañera de clase desde la más tierna infancia, fue quien me abrió las puertas de la Gran Manzana, no sólo sugiriéndome la idea de emprender el viaje, sino enseñándome a sobrevivir en la ciudad. Su ayuda constante tanto personal como académica ha sido un pilar fundamental para mí durante todos estos años, y en infinidad de ocasiones me ha inspirado la fortaleza necesaria para seguir adelante. El camino hacia Nueva York lo emprendí junto a dos personas más: Marta Albalá, con quien compartí la inolvidable experiencia de comenzar una nueva vida, así como larguísimas conversaciones siempre enriquecedoras; y Rubén Maíllo, al que me unen tal cantidad de vivencias que difícilmente pueden ponerse por escrito, pero que sin duda me han hecho ser quien

soy y me han proporcionado la seguridad para afrontar muchos aspectos de la vida, incluida la tesis doctoral. Ya en Nueva York, entablé muy pronto amistad con Alejandro Alonso, que no sólo ha sido un gran amigo, especialmente en los momentos difíciles, sino una verdadera fuente de conocimientos e inspiración con el que he aprendido más que en muchos libros. Con el paso del tiempo, la que ha constituido mi familia neoyorquina fue creciendo. Llegaron Miguel Martínez y Laura Villa a los que estoy enormemente agradecida porque, además de traer aire fresco, naturalidad y alegría a la convivencia, personalmente me han prestado su ayuda con la mejor de las sonrisas y siempre he aprendido mucho con ellos. Y junto a ellos quisiera dar las gracias también a David Rodríguez Solas, Laia Canals, Vanesa Pintado, Carmen Saen, Paloma Andrés y Magdalena Mariño, por haberme ayudado en muchas ocasiones.

Fuera de Nueva York he contado con el apoyo desinteresado de muchas otras personas. Mi tío José Miguel Estevan y su familia hicieron posible que yo “cruzara el charco” mostrando su confianza en mí y un enorme cariño. Gracias a la extraordinaria generosidad de mi tía Blanca Estevan pude llevar a cabo la mayor parte de la documentación de mi tesis. De igual modo, quiero dar las gracias a mi prima y gran amiga Elvira Vicién porque siempre me ha abierto las puertas de su casa, que he invadido en cientos de ocasiones, pero sobre todo porque sin su cariño a lo largo de los años difícilmente estaría escribiendo estas líneas. Quisiera mostrar mi agradecimiento también a aquellos que me han ayudado de formas muy distintas como Álvaro González, Elisa Martínez, Catalina Vergara, Patricia Sarabia, Santiago Díaz, José Antonio Losada, Catalina Vicién y a todos aquellos que pueda estar olvidando en estos momentos.

He dejado para el final a cuatro personas sin cuya paciencia, comprensión y afecto no habría podido elaborar la tesis. Mencionaré en primer lugar a Iván Iglesias;

su cariño, apoyo, estímulo intelectual, paciencia y confianza en mí han logrado no sólo que el trabajo de los últimos años haya sido fructífero, sino que mi vida en general haya sido maravillosa. Y, por último, y muy especialmente, quiero dar las gracias a mi familia: a mi hermano, Carlos Bardavío, cuya comprensión y respeto por mi trabajo han sido más que encomiables en los momentos más duros; a mi madre, Mariuca Estevan, fuente de mi energía y confianza, cuyo incuestionable y enorme afecto es para mí un verdadero apoyo vital; y a mi padre, José María Bardavío, por su paciencia, su amor, su generosidad, su ayuda constante y, también, por su pasión por la literatura que sin duda me ha conducido hasta donde estoy. Gracias a los cuatro por quererme y ayudarme tanto.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. Escribir en tiempos de crisis: El Madrid finisecular	11
1.1. La Restauración: Régimen político y situación socioeconómica	11
1.2. Cultura y campo literario en el cambio de siglo	25
Capítulo 2. El posicionamiento de la “gente nueva” en el campo literario:	
Hacia la autonomía	38
2.1. Medios y discursos de legitimación iniciales: Las primeras revistas	39
2.2. Identidad frente al otro: Los “viejos” y la Academia	60
Capítulo 3. Reinventando el modernismo	82
3.1. La revolución simbólica: <i>Electra</i> y <i>Juventud</i>	83
3.2. Ruptura de la comunidad de discurso: Posicionamientos estéticos	110
Capítulo 4. El triunfo de “la república de las letras”: La autonomía del campo literario	143
4.1. La consagración de los escritores jóvenes: Trayectorias individuales	144
4.2. Capital simbólico versus capital económico: <i>Renacimiento</i> , <i>Nuevo Mercurio</i> y <i>El Cuento Semanal</i>	169
Conclusiones	192
Bibliografía	
Fuentes primarias	203
Fuentes secundarias	231

Introducción

El modernismo literario ha suscitado siempre un enorme interés crítico. Las perspectivas de estudio empleadas han sido muy variadas y han generado una amplia y rica bibliografía sobre el tema. Sin embargo, las discrepancias relacionadas con la definición del modernismo han oscurecido en muchas ocasiones la comprensión del fenómeno. En todo caso, en la actualidad existe un cierto consenso a la hora de considerarlo un movimiento artístico iniciado a finales del siglo XIX y caracterizado por una voluntad de ruptura con el sistema imperante que conllevó una profunda renovación estética. El problema surge en el momento en el que se pretende establecer una definición general y uniforme del modernismo, dada la pluralidad de tendencias que pueden englobarse dentro de él (parnasianismo, decadentismo, simbolismo...), el catálogo de escritores susceptibles de ser considerados modernistas y la dificultad para establecer un corte cronológico que cierre el movimiento. Sin embargo, no me interesa tanto esta perspectiva como la contraria, esto es, tratar de observar cómo fue variando con el tiempo y por qué. Por tanto, más que buscar las regularidades y persistencias del modernismo, en esta tesis doctoral exploraré sus discontinuidades e incoherencias, convencida de su relevancia. Me acerco así al modernismo como un discurso que surgió efectivamente como respuesta contestataria a un determinado contexto histórico, social y cultural, pero que no fue un mero epifenómeno de los acontecimientos sino que tuvo un claro papel como agente dinamizador del campo cultural. La noción de discurso que estoy empleando procede del concepto elaborado por Michel Foucault en sus últimos trabajos, y abarca un acervo de prácticas que excede lo meramente lingüístico para tener en cuenta los mecanismos y las redes de producción, exclusión, control, variación y apropiación de esos enunciados, así como

a los sujetos emisores y su actividad material e institucional¹. Ese discurso, como han señalado los teóricos del contextualismo, en lugar de reflejar o denotar simplemente la experiencia de un determinado momento, interactúa con ella proporcionándole categorías y recursos².

La problemática conceptual del modernismo español surge constantemente. Ésta deriva, por una parte, de la falta de sistematicidad en el estudio de los conceptos, que ha impedido determinar qué usos tuvieron en cada momento y qué condicionó la variación de su significado. Por otra, y como consecuencia de lo anterior, procede de la posterior manipulación crítica de dichos conceptos, que ha generado múltiples nombres para referirse al mismo periodo en un sentido general y unívoco (generación del 98 frente a modernismo; modernismo como “*epocal view*”; literatura o crisis del fin de siglo)³. El uso de estos términos es cuestionable por tres razones: primero,

¹ Michel Foucault, *El orden del discurso* (Barcelona: Tusquets, 1999 [1970]); *Id.*, *La microfísica del poder* (Madrid: La Piqueta, 1992 [1971]); *Id.*, *Historia de la sexualidad (1): La voluntad de saber*. (Madrid: Siglo XXI, 2005 [1976]).

² Me refiero a la historia contextual de la “Escuela de Cambridge”, particularmente a Quentin Skinner y J. G. A. Pocock. Véanse, por ejemplo, J. G. A. Pocock, *Virtue, Commerce and History. Essays on Political Thought and History, Chiefly in the Eighteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 1-34; Quentin Skinner, *Visions of Politics. Volume I: Regarding Method* (Cambridge: Cambridge UP, 2002).

³ La bibliografía sobre qué es el modernismo es muy amplia, por eso me voy a limitar a dar las referencias básicas que postularon los términos citados: Pedro Salinas, “El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus” [1938] y “El concepto de generación literaria aplicado a la del 98” [1935], en *Literatura española. Siglo XX* (México: Séneca, 1941), 15-41 y 43-58; Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho*. Madrid: Espasa Calpe, 1951; Federico de Onís, “Sobre el concepto de Modernismo”, en *España en América: Estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos* (San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1955); Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo* [1ª ed. 1963] (Madrid: Alianza, 1990); Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo. Notas de un curso* (1953), eds. Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez (Madrid: Aguilar, 1962); Ned Davison, *El concepto de modernismo en la crítica hispánica* (Buenos Aires: Nova, 1971). El concepto de fin de siglo fue extendiéndose, como recuerda Mainer, como “fórmula de compromiso” de los investigadores; este crítico ofrece asimismo un breve resumen de este maremágnum de nombres en *La doma de la Quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, 2ª ed. aum. (Madrid: Iberoamericana, 2004), 185-194. En este sentido creo que es obligado citar también el trabajo de Matei Calinescu, “La idea de la modernidad”, en *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo* (Madrid: Tecnos/Alianza, 2003), 27-101, especialmente 81-96.

resultan engañosos en relación con la propia creación literaria asociada a ellos; segundo, obvian otras prácticas literarias coetáneas que resultan difícilmente adscribibles a dichos conceptos; y, tercero, al olvidar su gestación histórica, corren claramente el riesgo de atribuir a nuestros antepasados “propósitos, intenciones o visiones del mundo que estaban muy lejos de albergar”⁴. Por eso prefiero entender el modernismo como el discurso de un amplísimo conjunto de escritores que, ya fuera ideológica o estéticamente, se opusieron a un sistema político (el de la Restauración), a unos valores (los de la burguesía), a un pensamiento (el del positivismo radical) y a una estética (la realista), y que fue mutando constantemente de acuerdo a los intereses específicos de sus emisores y a la relación recíproca que mantuvo con su contexto de enunciación. De hecho, el catálogo de escritores es inmenso y no abarca una sola generación. En él entrarían tanto algunos procedentes de la bohemia como, por ejemplo, Ernesto Bark, José Nakens, Joaquín Dicenta, Ricardo Fuente o Alejandro Sawa; poetas y narradores como Salvador Rueda, Francisco Villaespesa, Eduardo Zamacois y Emilio Carrere; la nómina canonizada que suele incluir a Miguel de Unamuno, Jacinto Benavente, José Martínez Ruiz, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Manuel y Antonio Machado, Manuel Bueno y Ramón del Valle-Inclán; y autores más jóvenes como Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra o los hermanos González Blanco (Edmundo, Andrés y Pedro), por citar sólo algunos nombres.

Con el fin de dar la palabra a los protagonistas contemporáneos y evitar en la medida de lo posible los anacronismos conceptuales, emplearé también frecuentemente en esta tesis doctoral el apelativo de “gente nueva”, que recojo ya en el título, para denominar de forma colectiva a estos escritores. Lo conveniente de esta denominación frente a la de modernistas, especialmente entre 1897 y 1903, radica en

⁴ Javier Fernández Sebastián y Juan Francisco Fuentes, “A manera de introducción. Historia, lenguaje y política”, *Ayer* 53, 1 (2004): 14-15.

que los fundadores de *Germinal* (Joaquín Dicenta, Francisco Maceín, Ernesto Bark, Eduardo Zamacois, Ricardo Fuente, entre otros) la emplearon para referirse a sí mismos y, como ha recordado Ramos Gascón, se convirtió en el calificativo con que “cierto sector de las letras identificaba a todos aquellos que, guiados por un ansia de renovación y aun, en casos, por una conciencia revolucionaria, intentaban romper con los antiguos cánones literarios o pretendían subvertir el orden social establecido”⁵. En cambio, durante las fechas señaladas, a muchos les resultaba incómodo el título de “modernistas”; primero, porque era el calificativo con el que se referían a ellos desde la prensa consagrada para descalificarlos, y, segundo, porque no querían que los concibieran como una simple escuela literaria, y el *ismo* del concepto ayudaba a ello.

Para analizar estas construcciones discursivas y su función, el centro analítico de mi investigación no es ni la estructura ni la experiencia subjetiva, sino la práctica social. Estos discursos se encuadran dentro de las luchas por el capital simbólico y económico que tienen lugar en el “campo” literario. Pierre Bourdieu define el concepto de campo como un microcosmos social que tiene su estructura y sus leyes propias⁶. El mundo literario constituye uno de estos campos, y aproximarse a su estudio siguiendo esta perspectiva implica “el análisis de la estructura interna del campo literario” en un momento determinado. Esa estructura “es un espacio de relaciones objetivas entre posiciones”, es decir, un espacio en el que cada escritor, grupo o institución ocupa una posición que está determinada por su relación con las demás en la medida en que se encuentran en una situación de competencia⁷. Se establece así una lucha por conservar y transformar las posiciones de la que se derivan

⁵ Antonio Ramos Gascón, “La revista *Germinal* y los planteamientos estéticos de la ‘Gente Nueva’”, en *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, eds. VV.AA. (Barcelona: Ariel, 1974), 126.

⁶ Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* (Barcelona: Anagrama, 1997), 60.

⁷ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995), 318.

muchas de “las estrategias de los productores, la forma de arte que preconizan, las alianzas que sellan, las escuelas que fundan”⁸. Por tanto, las tomas de posición literarias de un individuo o de un grupo se encuentran condicionadas por la posición que ocupa dicho agente en el campo literario, ya sea para mantenerla o para alcanzar otra más relevante. Porque el campo tiene una estructura jerárquica donde existen posiciones más o menos relevantes dependiendo del capital simbólico que posean. El capital simbólico en un campo literario con suficiente nivel de autonomía respecto al campo de poder depende del reconocimiento y prestigio adquirido de acuerdo a los criterios específicos del campo, es decir, depende del reconocimiento que disfruta un escritor entre los escritores. Se opone en este sentido al capital económico, que es aquel que procede del éxito externo, esto es, del mercado, del público.

De acuerdo con estos dos modos de reconocimiento, el campo se divide en dos polos: el subcampo de producción restringida, organizado por el principio de jerarquización autónomo, que “sólo reconoce el principio de legitimidad específica” y que, en consecuencia, está “dedicado de forma exclusiva a la producción para productores” rechazando todo afán de beneficio económico; y el subcampo de gran producción, que se organiza de acuerdo a un principio de jerarquización heterónimo, externo, que suele calibrarse “en función de unos índices de éxito comercial (tales como la tirada de libros, el número de representaciones de una obra, etc.) o de notoriedad social (como las condecoraciones, los cargos, etc)”, y en el que “la primacía se corresponde a los artistas conocidos y reconocidos por el «gran público»”⁹. De acuerdo con esta división, la legitimidad de un escritor dependerá del reconocimiento que obtenga dentro del subcampo de producción restringida.

⁸ Bourdieu, *Razones prácticas...*, 60.

⁹ Bourdieu, *Las reglas...*, 322-324.

Sin embargo, como ya he dicho, esto sólo será así cuando el campo literario disfrute de suficiente autonomía respecto al campo de poder y pueda “ignorar las demandas o las exigencias de los poderes temporales, incluso combatirlas invocando en su contra sus principios y sus normas propias”¹⁰. Para que se dé este grado de independencia ha tenido que tener lugar en el interior del campo literario una *revolución simbólica* que haya cuestionado las exigencias de los poderes establecidos hasta el punto de anularlas, cuya consecuencia inevitable es la ruptura con el mercado. Ese distanciamiento convierte al campo en lo que Bourdieu denomina un “mundo económico al revés”, donde la notoriedad externa, el éxito de ventas, se traduce en una pérdida de capital específico, mientras que ignorar la demanda externa y tratar de crear una obra original, que en principio sólo será apreciada dentro del propio campo, es lo único que produce beneficios simbólicos¹¹. Otro paso crucial para disfrutar de un alto grado de autonomía es librarse de cualquier agente externo con capacidad para legitimar, para decidir qué es y que no es lo literario, quién es o no es un literato, para establecer normas sobre lo correcto o lo incorrecto, por ejemplo, instituciones como las Academias. Para conseguirlo, los escritores deben lograr imponer como *nomos*, es decir, como ley fundamental del campo literario, la *anomia* o la ausencia de cualquier norma. La ausencia de normas supone que sólo los escritores tienen la capacidad de decidir qué es lo legítimo, de modo que la institucionalización de la anomia implica establecer como ley fundamental la lucha constante por el poder de legitimar¹².

En todo caso, las tomas de posición literarias, por muy subversivas que sean y por muy autónomo que sea el campo, siempre parten de lo que Bourdieu denomina el “espacio de los posibles”. Para que las innovaciones literarias puedan ser concebidas

¹⁰ *Ibid.*, 327.

¹¹ *Ibid.*, 128-132.

¹² *Ibid.*, 202 y ss.

“tienen que existir en estado potencial en el seno del sistema de posibilidades ya realizadas”, y también es necesario que puedan “ser recibidas, es decir, aceptadas y reconocidas como ‘razonables’, por lo menos por un reducido número de personas”¹³. De este modo, Bourdieu vincula cualquier producto cultural tanto a la trayectoria histórica heredada del campo literario, como a un momento determinado que lo relaciona con sus contemporáneos.

Por tanto, entiendo el modernismo como discurso, lo que me permite aproximarme a él como una práctica colectiva que engloba la pluralidad de perspectivas y escritores que protagonizaron el movimiento, y explicaré cómo fue modificándose en relación con las posiciones que ocupó dentro del campo literario. Tanto la noción de discurso como la de campo requieren establecer unas coordenadas espacio-temporales. Por ello me centraré en el campo literario madrileño, dado que la capital era el gran centro de producción cultural en castellano. De hecho, a finales de siglo XIX Madrid constituía un paso prácticamente obligatorio tanto para aquellos que desearan vivir de la pluma, porque en ella se concentraban la prensa de gran difusión y la mayor parte de las editoriales, como para los que trataran de desarrollar una actividad académica notable, dado que la Universidad estaba centralizada en la capital. Además albergaba instituciones culturales tales como las Reales Academias, la Biblioteca Nacional, el Ateneo o la Institución Libre de Enseñanza, lo que convirtió a Madrid en la sede de la intelectualidad española¹⁴. Sin embargo, como ha señalado Martínez Martín, “no garantizaba en toda su extensión los medios sólidos que los intelectuales reclamaban y que con tanto brillo se desenvolvían en las ciudades

¹³ *Ibid.*, 349.

¹⁴ Jesús A. Martínez Martín, *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936* (Madrid: Marcial Pons, 2009), 168-181.

europeas de fin de siglo como Viena o París”¹⁵. De ahí que muchos jóvenes recurrieran a la creación de medios de difusión propios, como las revistas, en las que al menos se les garantizaba un espacio desde el que poder expresarse.

Estas publicaciones periódicas serán el centro de mi análisis, porque considero que el discurso público tuvo una mayor incidencia en los acontecimientos que el discurso privado. Las revistas modernistas se erigieron en medios independientes en los que los escritores se podían expresar con mayor libertad que en otra prensa, mediatizada generalmente por alguna línea política. Aunque en su mayoría fueron efímeras por falta de presupuesto, constituyeron una herramienta fundamental del discurso de la gente nueva. Estas publicaciones me han servido para establecer el marco temporal de mi tesis doctoral, ya que parto de 1897 con *Germinal*, la primera de las revistas de la gente nueva que vivió lo suficiente como para tener un cierto impacto, y concluyo en 1907 con *Renacimiento*, que puede considerarse la última revista exclusivamente modernista. Entre estas dos, me detendré con especial atención en *Vida Nueva*, *Revista Nueva*, *Electra*, *Juventud*, *Helios*, *Alma española*, *La República de las letras*, *La Anarquía literaria*, *El Nuevo Mercurio* y *El Cuento Semanal*, aunque tendré en cuenta otras publicaciones tanto juveniles como consagradas, en su mayoría también publicadas en Madrid¹⁶. La ventaja del estudio de la prensa para analizar el discurso modernista radica en su inmediatez respecto a los acontecimientos, lo que permite observar la incidencia de unos discursos en otros, especialmente en una época en que se establecían auténticos diálogos entre las

¹⁵ *Ibid.*, 172.

¹⁶ Para el estudio de la prensa finisecular contamos con trabajos muy útiles como los de Domingo Paniagua, *Revistas culturales contemporáneas. De “Germinal” a “Prometeo”*, vol. I, 2 vols. (Madrid: Punta Europa, 1964); María Pilar Celma Valero, *Literatura y periodismo en las Revistas del Fin de Siglo. Estudio e índices (1888-1907)* (Madrid: Júcar, 1991); y Cecilio Alonso, *Índices de “Los Lunes de El Imparcial” (1874-1933)* (Madrid: Biblioteca Nacional, 2006).

publicaciones periódicas, cuya repercusión era de considerable importancia, sobre todo en el campo literario.

La aplicación de esta perspectiva al estudio del modernismo literario castellano me parece enriquecedora porque permite explicar algunos aspectos decisivos de forma satisfactoria. En primer lugar, ofrece la posibilidad de concretar en qué consistió la llamada “revolución modernista” que, más allá de la definitiva profesionalización del escritor, supuso toda una reestructuración del campo literario por la enorme incidencia que tuvo en su proceso de autonomía. En segundo lugar, la lógica del funcionamiento del campo ayuda a comprender muchas tomas de posición literarias que en ocasiones pueden resultar poco razonables e incluso ilógicas¹⁷. En este sentido, pueden entenderse tanto las cambiantes relaciones de los escritores modernistas entre sí, como las que mantuvieron con los autores consagrados en el famoso enfrentamiento entre jóvenes y viejos que tuvo lugar durante esos años. En tercer lugar, permite reformular la tensión del artista con el mercado. Y, por último, ayuda a elaborar una cronología suficientemente aproximada de la trayectoria del discurso modernista de acuerdo con las posiciones que ocupó en cada momento en el seno del campo literario.

Por tanto, se trata de una aproximación sociológica que a mi juicio resulta muy clarificadora para un período tan denso como el del fin de siglo español, que complementa otro tipo de estudios fundamentales, al ofrecer una perspectiva que no se había aplicado hasta el momento, con el fin de seguir dilucidando el papel del modernismo en la historia de la literatura española. Por otra parte, mi estudio no pretende ser una reconstrucción del campo literario completo entre 1897 y 1907, época que se caracterizó por recoger una gran variedad de discursos y prácticas

¹⁷ Bourdieu, *Razones prácticas*, op. cit., 61-62.

literarias, sino un análisis de la trayectoria del discurso modernista dentro del campo literario durante esa década.

Para ofrecer la descripción y explicación del devenir del discurso modernista entre 1897 y 1907, de acuerdo con las premisas metodológicas señaladas, he considerado más clarificador organizar mi estudio cronológicamente. En todo caso, el primer capítulo lo dedicaré a trazar brevemente el contexto histórico, político, económico y social en el que se desarrolló el modernismo, así como el panorama cultural que favoreció su florecimiento. En el segundo capítulo, centrándome en las revistas *Germinal* (1897/1899), *Vida Nueva* (1898-1900) y *Revista Nueva* (1899), analizaré primero las estrategias de la gente nueva para abrirse camino en el campo literario, y, segundo, su turbulenta relación con los escritores consagrados y con la Academia. El tercer capítulo se divide nuevamente en dos partes: la primera de ellas estará dedicada al estudio de una serie de actos públicos de la gente nueva y dos publicaciones, *Electra* (1901) y *Juventud* (1901-1902), que tuvieron una notable repercusión en el campo literario, logrando que un amplio sector del campo reconsiderara el valor del discurso modernista; y la segunda, versará sobre cómo influyó la nueva posición alcanzada en la propia comunidad de discurso modernista, y para ello me centraré en *Helios* (1903-1904) y *Alma española* (1903-1904). En el último capítulo estudiaré, en primer lugar, la consagración de los escritores modernistas, deteniéndome en cómo incidió en su discurso y en lo que supuso para el proceso de autonomía del campo literario; y, en segundo lugar, analizaré las estrategias que emplearon para llegar al público, así como las dificultades a la hora de mantener su posición, derivadas de la propia consagración.

Capítulo 1

Escribir en tiempos de crisis: El Madrid finisecular

El modernismo surgió de la dinámica cultural, social y política de finales del siglo XIX. Pero, si por una parte, fue la respuesta artística a la nueva sensibilidad que caracterizó al fin de siglo, por otra, el propio discurso modernista incidió notablemente en la realidad hasta conseguir transformarla. En este primer capítulo, me limitaré a analizar los factores que generaron ese nuevo estado de conciencia, así como los aspectos materiales que condicionaron el discurso modernista. El primer epígrafe lo dedicaré a los sucesos políticos, económicos y sociales que repercutieron en el modernismo. En el segundo trazaré sucintamente tanto el panorama ideológico en el que iba a surgir, como los factores culturales que propiciaron su desarrollo en el campo literario madrileño.

1.1. La Restauración: Régimen político y situación socioeconómica

El período cronológico de la historia de España comprendido entre 1876 y 1931, caracterizado por el restablecimiento de la monarquía borbónica y conocido como “Restauración”, queda a menudo eclipsado por los singulares acontecimientos que lo enmarcan: el Sexenio Revolucionario (1868-1874) y la Segunda República (1931-1936). Ha sido representado como una etapa de particular estabilidad política y de forzosa desmovilización social, lo que ha despertado, al mismo tiempo, los grandes elogios y empatías de la historiografía conservadora y las encendidas críticas de los historiadores progresistas. Por otra parte, se ha contrapuesto a su estatismo político y social su efervescencia intelectual y cultural, obviando muchas veces que las

novedosas corrientes artísticas españolas de fin de siglo son inexplicables si olvidamos vincularlas a las circunstancias ideológicas y materiales.

De hecho, la última década del siglo XIX fue una época especialmente crítica para el régimen de la Restauración. El sistema había funcionado con relativa calma desde su comienzo. El pronunciamiento militar del general Martínez Campos en 1874 y la proclamación de Alfonso XII como rey de España abrieron las puertas a un nuevo sistema político diseñado por Antonio Cánovas del Castillo. Durante la inestabilidad política del Sexenio Revolucionario, repleto de golpes de Estado y sublevaciones para cambiar el gobierno, Cánovas había planeado un régimen político estable de tipo monárquico que actuaría dentro de un marco constitucional. En él, el gobierno se basaría en la alternancia pacífica de dos partidos que se irían sucediendo en el poder, para mantener lo más lejos posible de la vida política al poder militar. Con la “restauración” de la monarquía logró instaurar su proyecto, que quedó plasmado en la Constitución de 1876. En ella, frente a la de 1869, “volvió a debilitar al poder legislativo a favor de un ejecutivo encarnado en la Corona”, reintrodujo el sufragio censitario y la “*soberanía compartida*, poniendo en pie de igualdad a la Corona y a la representación nacional como depositarios de la soberanía”, y “volvió a hacer de España un Estado confesional”¹. El bipartidismo se estableció entre el partido Liberal-Conservador, pronto denominado *conservador* a secas, liderado por el propio Cánovas, y el Partido Liberal, dirigido por Práxedes Mateo Sagasta, que recibió ese nombre en 1885, cuando logró fusionar al conjunto de los liberales que se encontraban divididos. Pero, para que esta alternancia funcionara y fuera realmente pacífica, consideraron que no podían depender de la opinión pública. Para ello existía un acuerdo aparentemente tácito de pactar los cambios de gobierno. Cuando era

¹ Juan Pro Ruiz, “La política en tiempos del *Desastre*”, en *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de Fin de Siglo*, coord. Juan Pan-Montojo (Madrid: Alianza, 2006), 170-171.

conveniente, la Corona nombraba un nuevo presidente del Consejo de Ministros y le otorgaba el poder de disolver las Cortes, de tal modo que podía formar un gobierno adicto a su causa. A continuación se organizaban unas elecciones para terminar de formar el equipo de gobierno, pero, para evitar sorpresas, estas elecciones se manipulaban sistemáticamente apoyándose en los representantes locales de los partidos y a su vez jefes de redes clientelares, los caciques, que organizaban los votos de acuerdo a las órdenes recibidas de Madrid². Esta alternancia pacífica posibilitaba el acceso frecuente de ambos partidos al poder, evitando el monopolio que invitaba al pronunciamiento, y servía también para mantener unidas a las diferentes facciones de un mismo partido. Como ha señalado José Varela Ortega, la regularización del gobierno efímero fue, paradójicamente, la base de un régimen liberal estable, a cambio de sacrificar eficiencia administrativa y democracia³. Cuando en 1890, durante el segundo mandato de Sagasta, se logró aprobar el sufragio universal, en lugar de avanzar hacia una mayor democratización del sistema, se extremó la corrupción electoral. Por tanto, “la Constitución liberal y parlamentaria [era] una mera apariencias vacía de contenido representativo real”⁴.

Pese a los logros conseguidos durante los dieciséis primeros años de la Restauración, tales como debilitar la disidencia carlista, haber puesto fin a la Guerra de los Diez Años contra Cuba (1878), los avances en libertades que se introdujeron durante los mandatos liberales (libertad de reunión en 1881, libertad de prensa en 1883, Ley de Asociaciones en 1887 y sufragio universal en 1890), y la mansedumbre política reinante, el fraude constante acabó generando un desgaste moral en la

² Para un estudio reciente sobre el sistema político de la Restauración desde su base, el municipio, véase: Raúl Ramírez Ruiz. *Caciquismo y endogamia: Un análisis del poder local en la España de la Restauración* (Madrid: Dykinson, 2008).

³ José Varela Ortega. *Los amigos políticos: partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración (1875-1900)* (Madrid: Marcial Pons, 2001).

⁴ Pro Ruiz, “La política en tiempos del *Desastre*”, *op. cit.*, 175.

población. Los partidos Liberal y Conservador no constituían una verdadera alternativa política. Aquella parte de los electores que deseaba cambios y mejoras en la sociedad, burgueses de profesiones liberales (abogados, profesores universitarios, médicos...), jóvenes intelectuales, trabajadores con cierta formación, no podían apoyarse en el partido Liberal, dado que éste basaba su discurso en una confianza utópica en el progreso natural, que no conducía a nada⁵; y, menos aún, en el partido Conservador, cuyo afán era ante todo “conservar los logros liberales existentes” (respeto por la libertad económica, la propiedad privada y la tradición) y mantener la fe católica, único medio para mitigar y dignificar la imperfecta naturaleza del hombre⁶. Por tanto, ninguno de los partidos llevaba a cabo verdaderas acciones políticas que tuvieran un efecto directo sobre la población, especialmente en aquella que más lo necesitaba. Los grupos antidinásticos, republicanos y carlistas, no obtenían nunca representación suficiente en las cámaras por el fraude electoral, por lo que tampoco representaban una opción. Todo ello condujo a un creciente apolitismo, “una indiferencia militante hacia los programas partidistas y las fórmulas políticas concretas”, que se tradujo en ocasiones en el aumento de la simpatía por “los ideales radicalmente apolíticos del anarquismo”⁷.

Así arrancaba la última década del siglo XIX. De hecho, fue en 1890 cuando se publicó *Los males de la patria y la futura revolución española* de Lucas Mallada, primer texto propiamente regeneracionista que criticaba duramente la Restauración. No eran éstas las primeras críticas, ya que antes los krausistas, especialmente a través de Gumersindo de Azcárate, habían denunciado el sistema. Pero los noventa se

⁵ Para un resumen del pensamiento liberal de finales del siglo XIX véase, Eric Storm, *La perspectiva del progreso. Pensamiento político en la España del cambio de siglo (1890-1914)* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2001): 51-67.

⁶ *Ibid.*, 71-74.

⁷ Pro Ruiz, “La política en tiempos del *Desastre*”, *op. cit.*, 202.

caracterizaron especialmente por el auge del regeneracionismo, que generó un nuevo estado de conciencia profundamente crítico, especialmente entre los intelectuales, aunque llegaron a adoptarlo algunos políticos, si bien sólo retóricamente⁸. Por tanto, el clima de disidencia y de denuncia se incrementó notablemente a finales del siglo.

A esto había que sumar otros factores desestabilizadores, como la crisis económica que se vivió aquellos años, el crecimiento del socialismo y el terrorismo anarquista. A lo largo de los años noventa se produjeron diversos atentados, como el artefacto explosivo colocado en la sede de la organización patronal Fomento del Trabajo (1891); el sufrido por el general Martínez Campos en 1893, del que salió herido; la bomba en el Teatro del Liceo de Barcelona, con dieciséis muertos, en 1893; el atentado sucedido también en la Ciudad Condal durante la procesión del *Corpus Christi* en 1896, con doce víctimas mortales; y, finalmente, el asesinato de Cánovas del Castillo, el 8 de agosto de 1897. El colofón a esta crítica década fue sin duda el llamado *Desastre* del 98. La derrota de España en la guerra frente a los Estados Unidos y la pérdida de sus últimas colonias terminaron de desprestigiar el régimen ante la opinión pública.

En este ambiente florecieron los primeros escritos modernistas, enormemente influidos por este cúmulo de circunstancias adversas. Muchos autores se posicionaron adoptando las posturas más radicales como el anarquismo, representado, por ejemplo, por el joven Martínez Ruiz. Otros optaron por el socialismo, como se apreció en la revista *Germinal*, que además, junto a otras publicaciones como *El País*, hizo una fuerte campaña contra los procesos de Montjuich (1897), el duro juicio militar -acusaron a unas 400 personas- que se llevó a cabo contra los supuestos agentes del atentado que tuvo lugar durante la procesión del *Corpus*. Y, en general, la mayoría de

⁸ *Ibid.*, 197-221

los escritores jóvenes se vieron envueltos por ese espíritu, tan notable en los regeneracionistas, de preocupación y compromiso con el futuro de España.

Pese a este ambiente de malestar creciente, el famoso *Desastre* del 98, como ha señalado Juan Pro Ruiz, entre otros, apenas tuvo consecuencias reales más allá de la desilusión generalizada. Ni hubo una revolución social ni prácticamente tuvo repercusión política⁹. Le costó el gobierno al partido de Sagasta, como era lógico, que fue sucedido por el partido Conservador, pero ahora liderado por Francisco Silvela, tras la muerte de Cánovas. Silvela fue uno de los primeros políticos que se apropió del lenguaje regeneracionista, y con la promesa de lograr la “regeneración nacional” y de impedir la corrupción electoral llegó al gobierno en 1899. Sin embargo, su acceso al poder se produjo con la misma fraudulencia de sus antecesores y no pudo llegar a realizar ninguno de sus proyectos políticos más interesantes, a causa, en gran medida, de la austera labor económica de Fernández Villaverde desde el Ministerio de Hacienda, que al menos logró sanear las arcas públicas tras la guerra. En todo caso, el fracaso de su pretendida imagen “regeneracionista” fue visible desde el principio, como pusieron de manifiesto sus oponentes que denominaron a su gobierno *vaticanista* por el profundo catolicismo de Silvela y el apoyo que había recibido de los sectores más reaccionarios¹⁰. Esta inclinación también le perjudicó notablemente, puesto que hacia el final de su mandato (octubre de 1900) tuvo lugar la explosión del anticlericalismo en España, que comentaré con más detenimiento en el tercer capítulo.

El comienzo del reinado de Alfonso XIII en 1902, tras la larga regencia de su madre María Cristina (1885-1902), generó ciertas expectativas de cambio, dando una breve tregua al desencanto. Sin embargo, pronto se reanudó la desilusión. Como ha señalado Juan Pro, “Alfonso XIII fue un rey intervencionista y autoritario, poco

⁹ *Ibid.*, 163-169.

¹⁰ *Ibid.*, 221-225

dispuesto a respetar el juego constitucional ni siquiera en la versión meramente aparential que le habían legado”. El comienzo de su reinado coincidió además con el debilitamiento de los partidos, que se había generado tras la muerte de sus líderes Cánovas (1897) y Sagasta (1903), y que el rey incrementó “potenciando intencionadamente liderazgos débiles”¹¹. Su intervencionismo se notó muy pronto en el partido conservador, pero tuvo especial repercusión en el mundo intelectual cuando seleccionó a Montero Ríos para gobernar a los liberales en 1905, decepcionándolo profundamente, como se verá en el capítulo cuarto. El fracaso del régimen era evidente, pero nada cambiaba. Maura fue el último de los gobernantes dentro del marco temporal que abarca esta tesis doctoral. Tras un breve periodo en la presidencia en 1903, Maura logró formar un gobierno estable de dos años en 1907. Sin embargo, pese a su enfrentamiento con el monarca, su deseo de sanear las elecciones y sus proyectadas reformas, no logró prácticamente nada. El fracaso definitivo de su gobierno se produjo en 1909, a raíz de la brutal represión que ordenó durante la conocida como *Semana Trágica* de Barcelona, que tanta indignación causó entre los intelectuales del país.

La crisis política que vivió la Restauración durante la última década del XIX y la primera del XX quedó fuertemente reflejada en la trayectoria de la mayoría de los escritores jóvenes del fin de siglo. La convicción de que los problemas nacionales difícilmente se solucionarían a través de la política, junto a la creencia de estar viviendo una época de decadencia, les hizo sentir siempre el peso de la responsabilidad. Ellos, en su condición de jóvenes intelectuales, debían superar esa sensación de derrota que se vivía desde el fracaso del año 1868, y colaborar en la reforma y renacimiento del país, en un momento en que no era posible hacerlo a través

¹¹ *Ibid.*, 228-229.

de las vías establecidas. Ese peso tiñó siempre la actividad del conjunto de los escritores, desde los más comprometidos a los más esteticistas.

Uno de los aspectos que más se le criticó a la Restauración fue su labor económica, sobre todo tras la guerra en Cuba. Como ha indicado Juan Pan-Montojo, “el atraso del país y los costes de una derrota [...] se interpretaban a la vez como síntoma y factor de la pobreza nacional”¹². Sin embargo, la pérdida de las colonias no supuso un empeoramiento de la situación económica. España se había visto bastante perjudicada por la crisis que afectó al mercado internacional conocida como la *Gran Depresión* (1873-1890), especialmente por las caídas de los precios agrarios. En España la agricultura todavía era el eje de la economía, dado el retraso que arrastraba el proceso de industrialización. Para tratar de paliar la situación, se tomaron medidas proteccionistas con la intención de reforzar el mercado nacional frente a las importaciones¹³. Dichas medidas no supusieron una mejora en la producción de todos los productos, pero algunas industrias como la del papel –de gran importancia para el sector del libro– se vieron beneficiadas, ya que las 4.230 toneladas importadas entre 1881-1885 se redujeron a 3.824 en 1886-1890 y a 937 entre 1891-1895, favoreciendo la creación propia, que además se fortaleció por el crecimiento de la prensa diaria¹⁴. La expansión industrial fue bastante lenta entre 1870 y 1900, pero se incrementó “la diversificación productiva, la innovación técnica y los cambios estructurales”¹⁵. Esto

¹² Juan Pan-Montojo, “El atraso económico y la regeneración”, en *Más se perdió en Cuba (España, 1898 y la crisis de Fin de Siglo)*, coord.. Juan Pan-Montojo (Madrid: Alianza, 2006), 297.

¹³ Véase, José María Serrano Sanz, *El viraje proteccionista de la Restauración. La política comercial española, 1875-1895* (Madrid: Siglo XXI, 1987).

¹⁴ Paul Aubert, “Crisis del papel y consecuencias de la industrialización de la prensa (1902-1931)”, en *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean-François Botrel*, ed. Jean-Michel Desvois (Burdeos: PILAR, 2005), 75.

¹⁵ Pan-Montojo, “El atraso económico...”, *op. cit.*, 280.

se reflejó en el sector editorial incorporándose, aunque de forma lenta, innovaciones tecnológicas en el campo de la imprenta¹⁶ y en la fabricación de papel¹⁷.

A finales del siglo XIX también comenzaron a modernizarse empresarialmente las editoriales. A lo largo del siglo se habían constituido como pequeñas empresas individuales o familiares, donde las funciones de impresor, editor y, a veces, librero, no estaban delimitadas. En general funcionaban sin soportes financieros¹⁸, y por ese motivo procuraban correr pocos riesgos económicos, pagando mal a los autores y tratando de cubrir costes previamente, a través de suscripciones o de ayudas oficiales¹⁹. Muchas de estas empresas familiares dieron un primer paso hacia la

¹⁶ José Carlos Rueda Laffond ofrece como ejemplo paradigmático de esa renovación tecnológica la evolución en la maquinaria del periódico *El Imparcial*: “En el momento de su fundación, en 1867, contaba sólo con dos prensas manuales que imprimían poco más de 600 ejemplares a la hora. En vísperas de la década de los setenta ha introducido en sus talleres dos máquinas de doble retiración a vapor, que permiten una tirada de 2.000 hojas. Dicha cantidad se multiplicará hasta los 40.000 ejemplares por jornada en 1874, unos meses antes de que la empresa de Gasset emplee ya una rotativa Marinoni. Las dos rotativas con que contaba el diario en 1884 tenían una capacidad de impresión de 20.000 ejemplares por hora, y la utilizada por *La Correspondencia de España*, de alrededor de 23.000 ejemplares. A inicios del siglo XX, 35 imprentas habían instalado rotativas en toda España, de las que cinco de ellas estaban emplazadas en los talleres de *El Imparcial*. La maquinaria que facilita la impresión masiva está plenamente asentada a la altura de 1912”. [Rueda Laffond, “La fabricación del libro. La industrialización de las técnicas. Máquinas, papel y encuadernación”, en *Historia de la edición en España (1836-1936)*, ed. Jesús A. Martínez Martín (Madrid: Marcial Pons, 2001), 98-99].

¹⁷ Rueda Laffond realiza una descripción de las innovaciones introducidas en la industria papelera: “La aparición de las bobinas de papel continuo, la mecanización del utillaje y las técnicas o la incorporación de nuevas materias primas, como la pasta de madera, revolucionaron el panorama productivo del impreso. [...] la modernización del sector [pareció] acelerarse según avanzaba el siglo. Y en torno a 1900 no sólo se asistió al a producción multiplicada de papel nacional [...], o al aumento de la unidades de producción [...], sino a unas impensables posibilidades de crecimiento y rentabilidad. En efecto, las disposiciones proteccionista de 1887 y 1892 aseguraron una demanda interior que se veía paulatinamente incrementada gracias a la consolidación incipiente de la empresa periodística” [“La industrialización de la imprenta”, en *Historia de la edición en España (1836-1936)*, ed. Jesús A. Martínez Martín (Madrid: Marcial Pons, 2001), 212].

¹⁸ Jesús A. Martínez Martín, “La edición artesanal y la construcción del mercado”, en *Historia de la edición en España (1836-1936)*, ed. Jesús A. Martínez Martín (Madrid: Marcial Pons, 2001), 46-47.

¹⁹ *Ibid.*, 69.

renovación de su funcionamiento a finales de siglo, estableciéndose como sociedades regulares colectivas o comanditarias²⁰.

Sin embargo, la década de los noventa fue mala para el negocio editorial, que se vio afectado “por la crisis de reconversión del sector y el comercio”²¹. Botrel y Desvois han indicado que la difícil situación que atravesaba el mundo editorial fue “señalada por numerosos editores”, y que resultó especialmente “perceptible en la evolución de la producción e importación del libro”²². En este contexto iniciaron su trayectoria literaria los escritores modernistas, topando con verdaderos obstáculos para publicar sus obras.

A las dificultades materiales que afectaron a las publicaciones había que sumar las legislativas. Desde principios de la década de los noventa hasta mediados del primer decenio del siglo XX, se llevaron a cabo constantes recortes de la libertad de expresión mediante la promulgación de leyes que limitaban el alcance de la Ley de Imprenta de 1883²³. Como ejemplos de estos recortes Botrel y Desvois señalan los siguientes:

... es el caso de la ley de 10 de julio de 1894, cuyo fin es frenar el avance del regionalismo, y de la circular del 13 de agosto de 1897 que, poco tiempo después del asesinato de Cánovas, viene a reforzar la ley de 2 de septiembre de 1896 contra la propagación de ideas anarquistas exigiendo de los fiscales mayor severidad²⁴.

²⁰ Jesús A. Martínez Martín, “La edición moderna”, en *Historia de la edición en España (1836-1936)*, ed. Jesús A. Martínez Martín (Madrid: Marcial Pons, 2001), 171.

²¹ Jesús A. Martínez Martín, “La edición artesanal...”, *op. cit.*, 49. Como ejemplo de la crisis, Martínez Martín ofrece el testimonio de la sociedad de Sáenz de Jubera Hermanos, que apuntó en el Registro Municipal de Madrid que el negocio había decaído “por efecto de la crisis que viene atravesando el comercio español y especialmente el negocio editorial y venta de libros” [inscripción 472 del RMM].

²² Jean François Botrel y Jean Michel Desvois, “Las condiciones de la producción cultural”, en *1900 en España*, eds. Serge Salün y Carlos Serrano (Madrid: Espasa-Calpe, 1991), 48.

²³ *Ibid.*, 34.

²⁴ *Ibid.*, 35. Pedro Pascual aporta un práctico apéndice en el que recoge las leyes más significativas que afectaron a la imprenta y la prensa, donde se puede encontrar, además de la Ley de Imprenta de 1883, las leyes del 10 de julio de 1894 y la del 2 de septiembre de 1896 según la cual “se suprimen los

Por otra parte, hay que destacar las presiones que ejercieron los militares para que “cualquier delito en contra suya, sea cual sea, se someta a sus propios tribunales”, a raíz del cuestionamiento al que fueron sometidos durante los años noventa por parte de la prensa, en especial por su actuación en Cuba y Filipinas. Finalmente lograron que se aprobara su petición con la ley de jurisdicciones de marzo de 1906²⁵. Por último, el artículo 9 de la ley de imprenta de 1883 debió suponer mucha presión para los directores de los periódicos, especialmente para los de mayor tirada, durante este periodo de tanto control. Decía así:

La representación de todo periódico ante las autoridades y tribunales corresponde al director del mismo y, en su defecto, al propietario, sin perjuicio de la responsabilidad civil o criminal que puedan tener otras personas por delitos o faltas cometidos por medio del periódico²⁶.

Es cierto, como ha señalado Botrel, que los recortes en la libertad de expresión y la vigilancia en general, afectaron mucho más a la prensa que al libro, que “por la índole habitual de sus mensajes y por su precio, inquieta menos” y tan sólo “puede prosperar hasta donde se lo permite su público”²⁷. Por tanto, el libro se vio perjudicado especialmente por la crisis del comercio mientras que la prensa por la legislación, pero para ambos sectores los noventa fueron una década difícil.

Sin embargo, la mala situación económica que se venía arrastrando desde los setenta y que parecía que iba a recrudecerse por la pérdida de las colonias, empezó a remontar precisamente tras la derrota contra los Estados Unidos. Pan-Montojo ha señalado los factores que favorecieron ese crecimiento pese a la deuda adquirida por

periódicos anarquistas” [Pedro Pascual, *Escritores y editores en la Restauración canovista (1875-1923)* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1994), vol. 1, 35-55 y 52].

²⁵ Botrel y Desvois, “Las condiciones de la producción...”, *op. cit.*, 34-35.

²⁶ Pascual, *Escritores y editores...*, *op. cit.*, 48.

²⁷ Jean François Botrel, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX* (Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993), 288.

el Gobierno durante la contienda. Por un lado, estuvieron las medidas financieras tomadas por Fernández Villaverde: devaluación de la peseta, elevación de los impuestos y obtención de préstamos²⁸. Por otro, la pérdida de las colonias no implicó que se terminaran del todo las relaciones comerciales con ellas y además favorecieron la ampliación del mercado con otros lugares²⁹. Y, por último, y especialmente beneficioso, fue la repatriación de capitales de las colonias a la península, que despertaron una “auténtica euforia inversora”, “la expansión de la banca” (“se pasó de 36 bancos en 1900 a 60 en 1910”), y “el asentamiento de nuevas entidades de seguros”, modernizándose así el sistema financiero español³⁰.

Como ha señalado Martínez Martín, el nuevo entramado financiero que fue perfilándose desde el arranque del siglo XX favoreció que “la élite del dinero [participara] más activamente en el mundo empresarial”. Las empresas ya no eran proyectos individuales vinculados a la figura del usurero, sino que se relacionaban directamente con la banca, proliferando las sociedades anónimas³¹. En el sector editorial la reestructuración fue bastante lenta, pero se aplicaron pronto nuevos “recursos financieros y técnicas de gestión y comercialización más depuradas”³². Esto se tradujo también en una mayor especialización de los trabajadores del sector, especialmente de la figura del editor. Por fin se le distinguía claramente de impresores y libreros, y combinaba la labor intelectual y empresarial, seleccionando textos y tratando de moldear los gustos del público para la venta³³. Todo ello ayudó a la definitiva profesionalización del escritor, un cambio que venía gestándose desde el

²⁸ Pan-Montojo, “El atraso económico...”, *op. cit.*, 292.

²⁹ *Ibid.*, 291-292.

³⁰ *Ibid.*, 295-296.

³¹ Martínez Martín, “La edición moderna”, *op. cit.*, 169.

³² *Ibid.*, 171.

³³ Jesús A. Martínez Martín, *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936* (Madrid: Marcial Pons, 2009), 152-153 y 176-177.

último cuarto del siglo XIX y que constituyó un período de lucha en busca de un espacio propio dentro de la nueva coyuntura social, en la que el arte y el artista habían quedado relegados a un segundo plano.

Por otra parte, el crecimiento del sector editorial no habría sido explicable sin un incremento del número de lectores. La sociedad española experimentó cambios notables como consecuencia de muchos de los aspectos señalados. Por una parte, la combinación de la crisis agraria y el aumento lento de la industria provocaron fuertes movimientos migratorios del campo a la ciudad. En 1877 Madrid tenía una población de 397.816 habitantes, que creció hasta los 539.835 en 1900, aunque fue a partir del cambio de siglo y a raíz del incremento industrial, el crecimiento del sector servicios y los avances tecnológicos, cuando aumentó verdaderamente la población –alcanzando cerca del millón de habitantes en 1930. Todas estas circunstancias determinaron “un espectro social de distinto cuño principalmente en las ciudades”, como ha señalado Martínez Martín. Pero ese desarrollo estaba profundamente vinculado al propio crecimiento demográfico: en 1900, la población española era de 18,6 millones, es decir, dos millones más que en 1877, y continuó creciendo progresivamente de forma sostenida. Otro aspecto de enorme relevancia para el aumento de lectores fue la reducción del analfabetismo, que pasó en términos generales de un 72 por ciento en 1877 a un 63,8 por ciento en 1900³⁴. La situación seguía siendo mala, pero era mejor en las ciudades, donde la cantidad de analfabetos se reducía casi diez puntos respecto a las zonas rurales, y en el caso de Madrid dos tercios de la población sabían leer y escribir³⁵.

Así, junto al público existente, que pertenecía a las clases medias y altas, se generó un “censo potencial de lectores” procedentes de “la clase media baja [...] y el

³⁴ *Ibid.*, 155-157.

³⁵ Rueda Laffond, “La fabricación del libro...”, *op. cit.*, 77.

proletariado «consciente»”³⁶, que se había incrementado gracias al crecimiento del sector de servicios y a la industria, y que en el caso del mundo obrero iba cobrando cada vez más visibilidad por la difusión del anarquismo y el socialismo, y por su progresiva organización política y sindical³⁷. Estos sectores de la población supusieron un aumento y una diversificación notable del público, al que debía adaptarse la oferta cultural³⁸. Surgieron así muchas publicaciones periódicas destinadas a la difusión de los ideales obreros como *Revista Blanca* (1898-1905), *El Porvenir del Obrero* (1901-1912), *Solidaridad obrera* (1907), o *Germinal* (1897-1898)³⁹; y detrás de este nuevo público estuvieron también grandes éxitos literarios como el de *Juan José* de Joaquín Dicenta.

Por otra parte, se produjo un cambio notable de las preferencias artísticas entre un sector de la clase media. José Luis Comellas afirma que el primer período de la Restauración fue una etapa positiva -para la burguesía, puntualizaría yo-, en donde la estabilidad permitió una cierta alegría de vivir, que favoreció el desarrollo de un gusto “seudo-artístico” frívolo, que exaltaba el tipismo y lo castizo (los toros, la zarzuela, la copla)⁴⁰, así como una vertiente seria, que manifestaba confianza en el progreso, en los avances científicos, y que se materializó en la estética realista. Sin embargo, la creciente conciencia de crisis que se desarrolló especialmente en los años noventa despertó el rechazo por ese conjunto de manifestaciones artísticas. La desilusión provocada por la realidad política, económica y social, la creciente sensación de ser un

³⁶ José Carlos Mainer, *La doma de la Quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España* (Madrid: Iberoamericana, 2004), 197.

³⁷ José Luis Comellas resume la expansión del anarquismo y el socialismo entre el proletariado a finales del siglo XIX y principios del XX en *Del 98 a la Semana Trágica (1898-1909). Crisis de conciencia y renovación política* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2002), 50-58.

³⁸ Martínez Martín, *Vivir de la pluma...*, *op. cit.*, 180-181.

³⁹ Sobre prensa obrera y anarquista véase, Lily Litvak, “La buena nueva: periódicos libertarios españoles, cultura proletaria y difusión del anarquismo”, en *España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo* (Barcelona: Anthropos, 1990), 259-287.

⁴⁰ Comellas, *Del 98 a la Semana Trágica...*, *op. cit.*, 20-21 y 196-197.

país retrasado respecto a otras naciones europeas, y, en general, la crisis de conciencia que caracterizó al fin de siglo, supusieron la creación de nuevas formas artísticas acordes con esa nueva sensibilidad. Los escritores modernistas encontraron a la mayoría de sus lectores entre este público.

1.2. Cultura y campo literario en el cambio de siglo

La situación en la que se encontraba el país generó entre los intelectuales la convicción de que España sufría un mal muy profundo, que sólo podía superarse imponiendo un nuevo discurso. Para ello, como ha señalado Carlos Serrano, había que romper con “toda una forma de nacionalismo intelectual que replegaba a España sobre sí misma, cortándola de las grandes corrientes culturales del momento en nombre de una diferencia o una especificidad que mucho tenía que ver con un puro tradicionalismo”⁴¹. Es decir, romper con el casticismo que caracterizó gran parte de la cultura consagrada del XIX y que suponía la perpetuación de lo que había derivado en la ruina del país. Europa se convertía así en el referente donde mirar, pero también el “pueblo”, vinculado a la noción de *Volksgeist* que lo entendía “dotado de un «espíritu», de un «alma» propios, que lo identifican y diferencian de todos los demás”⁴², y que artísticamente significaba la búsqueda de una cultura no adulterada por la “cultura oficial burguesa”. Muchos escritores consideraron que de esta combinación podía surgir una nueva estética para un mundo nuevo⁴³.

Este discurso no era más que la manifestación española de la denominada “crisis de fin de siglo” que se extendió por todo el occidente europeo adquiriendo rasgos específicos en cada lugar, aunque compartía un origen ideológico común, la

⁴¹ Carlos Serrano, “Conciencia de la crisis, conciencia en crisis”, en *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de Fin de Siglo*, coord. Juan Pan-Montojo (Madrid: Alianza, 2006), 356.

⁴² *Ibid.*, 361.

⁴³ *Ibid.*, 368.

quiebra del positivismo. El positivismo fue la corriente filosófica dominante en el siglo XIX, derivada del pensamiento racionalista y cientifista dieciochesco, que en el plano social se había traducido en una progresiva secularización de las costumbres y de la vida cotidiana. Como ha señalado Gutiérrez Girardot, la culminación de ese proceso de secularización fue la afirmación nietzscheana de “la muerte de Dios”, que procedía de la constatación de la “mundanización” de la vida y del creciente materialismo que habían alejado a la sociedad de cualquier forma de espiritualidad. El positivismo y el krausismo habían tratado de solventar el problema con una teología intramundana y un cristianismo racional, respectivamente, y se apoyaban en unos “principios de fe”: “la fe en la ciencia y en el progreso, la perfección moral del hombre, el servicio de la Nación”⁴⁴. Sin embargo, a finales del siglo XIX esa sacralización de la vida que implicaban estas teorías empezó a derrumbarse. Las cosas no mejoraban, la “revolución burguesa” había fracasado, las tensiones sociales crecían, la ciencia sólo lograba resolver cuestiones superficiales pero la esencia de las cosas seguía siendo inaprehensible, y el hombre estaba solo y desprovisto de asideros morales a los que aferrarse. Ésta era la percepción de muchos intelectuales y artistas europeos a finales del siglo XIX. La ciencia sólo había puesto de manifiesto las leyes que regían el cuerpo fisiológico, un determinismo del que no se podía escapar y que limitaba y asfixiaba al ser humano. Y ese determinismo no sólo afectaba al hombre, sino a las sociedades en su conjunto, que al igual que los seres vivos envejecían y entraban en fases de degeneración, como la que creían percibir en el mundo occidental, especialmente en los países latinos. Por ello se rechazó el positivismo, reivindicándose, como señala Joan Oleza, un discurso idealista e *irracionalista*:

⁴⁴ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo: Supuestos históricos y culturales* (México: Fondo de Cultura Económica, 1988), 50.

...que proclama la conciencia como primer mecanismo del conocimiento por encima de la razón y de la experiencia, y con ella arrastra a un primer plano epistemológico a la intuición, la voluntad [...]. Un discurso que traslada al mundo interior o espiritual la verdadera esencia de lo real, abandonando la larga hegemonía de la materia (positivistas) y del objeto (idealistas)⁴⁵.

Por otra parte, el predominio del criterio utilitarista y consumista en la sociedad se había traducido en la marginalización del arte y del artista, puesto que sus obras carecían de una funcionalidad y no tenían cabida en el sistema. La situación de marginalidad despertó el interés por otros sectores de la sociedad que se encontraban en una situación similar, generándose una nueva literatura social que se distanciaba del realismo mediante nuevos recursos como el fragmentarismo, la subjetivación de la narración, el espacio y el tiempo. Pero, al mismo tiempo, la marginación y la crisis del racionalismo condujo a que el poeta, el pintor, el escultor, se replegara, se encerrara en su interior. Sólo a través de su imaginación podía trascender ese mundo materialista que ni le satisfacía ni lo aceptaba. El exotismo, los paraísos perdidos ubicados en un pasado remoto e ideal, el idealismo religioso de la Edad Media, el lujo del siglo XVIII, o simplemente la evocación del campo, del mundo idílico rural desde la ciudad burguesa, se convirtieron en los espacios artísticos por excelencia. Las posibilidades de superar el plano de lo real y alcanzar un lado espiritual resultaban casi imposibles. Tan sólo el arte y la belleza ofrecían un refugio, un medio de sublimar lo mundano. Por eso el artista creaba su mundo, su torre de marfil, exquisita y perfecta, aunque no constituía un modo de evasión sino de protesta ante el prosaísmo y la vulgaridad imperante⁴⁶.

⁴⁵ Joan Oleza, “El movimiento espiritualista y la novela finisecular”, en *Historia de la literatura española. El siglo XIX. II*, ed. Leonardo Romero Tobar, dir. Víctor García de la Concha (Madrid: Espasa-Calpe, 1998), 780.

⁴⁶ Además del trabajo de Gutiérrez Girardot, existen muchos trabajos donde se analiza el fin de siglo español dentro de un marco más amplio, entre otros pueden señalarse el de Han Hinterhäuser, *Fin de siglo: Figuras y mitos* (Madrid: Taurus, 1980); Ivan Lissorges y Serge Salaün, “Crisis del realismo”, en

El arte por el arte constituyó así una reivindicación del artista que aunaba la repulsa del utilitarismo burgués y el deseo de trascendencia a través de la belleza. La concepción del arte como nueva religión derivaba del romanticismo al igual que la actitud bohemia que lo enarbolaba. La bohemia surgió como una “protesta romántica e individualista contra el capitalismo y la clase burguesa [...], una reivindicación de la libertad, del hedonismo vital, del placer de la literatura y el arte [...], valores despreciados por la mentalidad burguesa”⁴⁷. Pero esta primera bohemia, como recuerda Manuel Aznar Soler, procedía de la clase acomodada aunque atacara la sublimación burguesa del dinero. Sin embargo, desde mediados del siglo XIX se fue concentrando en París un proletariado artístico que dio origen a la bohemia real, un sector marginal de la sociedad, que se sacrificaba para poder dedicarse a la creación artística. Su actitud rebelde, contraria a las convenciones, y su desprecio por las normas sociales los convertía en unos personajes molestos para el sistema. Pero, gracias a la imagen de los bohemios que ofrecía las *Scènes de la vie de bohème* (1848) de Henry Murger, “la burguesía aceptó complacida esa visión idealizada de la bohemia como una vida pintoresca e inocua que practicaban jóvenes inconformistas, rebeldes sin causa que acababan por integrarse en la sociedad bienpensante”⁴⁸. Sin duda esta representación idealizada de Murger, junto con la adaptación teatral de su obra y la posterior ópera de Giacomo Puccini, ayudaron a fomentar entre los jóvenes ese tipo de vida, que, sin embargo, llevada a la práctica era tremendamente dura. En España la formación de la bohemia literaria real “debe vincularse con la aparición de

1900 en España, eds. Serge Salaün y Carlos Serrano (Madrid: Espasa-Calpe, 1991), 161-191; John Butt, “Modernismo y *Modernism*”, en *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, eds. Richard Cardwell y Bernard McGuirk (Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993), 39-58; Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos* (Barcelona: Crítica, 2002).

⁴⁷ Manuel Aznar Soler, “Modernismo y Bohemia”, en *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*, eds. Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993), 52.

⁴⁸ *Ibid.*, 60.

la novela por entregas” y a Madrid como centro de producción literaria⁴⁹. Autores como Floro Moro Godo (Florencio Moreno y Godino), Roberto Roberts o Pelayo del Castillo pertenecieron a ese primer mundo madrileño de miseria literaria⁵⁰. Pero fue en la década de los ochenta cuando la bohemia madrileña creció considerablemente: Alejandro Sawa, Miguel Sawa, José Nakens, Joaquín Dicenta, Ernesto Bark y otros muchos que se hicieron llamar “gente nueva”, fueron componiendo ese mundo extravagante y profundamente antiburgués que los condenaba a vivir al margen de la sociedad⁵¹. Ellos iniciaron la lucha por lograr vivir de la pluma sin someterse al gusto imperante, y por mantener esa independencia estética preferían vivir miserablemente. Ellos introdujeron una nueva forma de entender el arte, acorde a las tendencias europeas. Y con el tiempo se fueron uniendo a ellos autores más jóvenes como Ramón del Valle-Inclán, José Martínez Ruiz, Ramiro de Maeztu o Pío Baroja, por lo que se puede afirmar que la bohemia constituyó el punto de partida del movimiento modernista en Madrid. Es decir, ellos fueron los que abrieron una brecha en el mundo literario de la capital, dominado por la estética realista-naturalista y fuertemente vinculado al campo de poder a través de instituciones como la Real Academia.

Otra ruptura significativa con el campo literario madrileño fue la del modernismo catalán. El movimiento modernista en Cataluña fue muy temprano y la crítica siempre lo ha asociado a la fundación de *L’Avenç*, revista creada originalmente por un grupo de adolescentes –tenían entre 15 y 18 años- que apareció por primera vez

⁴⁹ *Ibid.*, 69.

⁵⁰ Leonardo Romero Tobar, considera que el inicio de la bohemia en Madrid puede situarse a mediados de los años cincuenta que “marcaron un salto cualitativo en la profesionalización del escritor”. Señala que, por el tipo de vida que llevaban, pueden considerarse bohemios al grupo de escritores y artistas que rodeó a Gustavo Adolfo Bécquer: Juan Antonio Viedma, Luis García Luna, Julio Nombela, entre otros. [“En los orígenes de la bohemia: Bécquer, Pedro Sánchez y la Revolución de 1854”, en *Bohemia y literatura*, eds. Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993), 41-43.]

⁵¹ José Esteban, “Introducción” a “La Bohemia” [dossier], *Barcarola. Revista de creación literaria* 63-64 (julio 2004): 278.

en julio de 1881⁵². La intención de la publicación era la modernización de la identidad cultural catalana. En opinión de sus colaboradores, el logro de ese proceso pasaba, en primer lugar, por una ruptura con Madrid, que representaba el retraso y el estancamiento cultural respecto a Europa, y en ese sentido suponía una amenaza para el progreso de Cataluña por el centralismo político y cultural que se ejercía desde el gobierno central⁵³. Y, en segundo lugar, consideraban que debían mirar hacia el interior de la propia Cataluña pero también hacia el exterior, especialmente a Francia, para vincularse a los cambios que estaban teniendo lugar en el pensamiento europeo. Como ha señalado Cacho Viu, entre otros, la primera vez que emplearon el concepto de “modernistas” para referirse a sí mismos fue en un artículo publicado en enero de 1884 por Ramón D. Perés, si bien en esos momentos el término hacía referencia a lo que denominaban “modernismo naturalista”⁵⁴, que se correspondía con la estética dominante en Francia en la primera mitad de los años ochenta. La revista dejó de publicarse en 1885 y reapareció en 1889. Fue en esta segunda época cuando empezó a percibirse un cambio en la estética defendida desde las páginas de la publicación, que se alejaba progresivamente del naturalismo apostando por tendencias más idealistas acordes a lo que estaba ocurriendo en Europa: espiritualismo, decadentismo, simbolismo...; los nombres de Tolstoy, Ibsen, Maeterlinck, D’Annunzio y Nietzsche fueron ganando terreno frente al de Zola. Esta renovación estética les proporcionaba además una gran ventaja en su proyecto de modernizar la cultura catalana, no sólo por situarlos a la par de Europa, sino porque, como ha indicado Cacho Viu, implicaba una

⁵² Eduard Valentí, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos* (Barcelona: Ariel, 1973), 146.

⁵³ Vincente Cacho Viu, “Modernismo catalán y nacionalismo cultural”, en *El nacionalismo catalán como factor de modernización* (Madrid: Residencia de Estudiantes, 1998), 51-52.

⁵⁴ *Ibid.*, 51. [Ramón D. Péres, “Nostre programa”, *L’Avenç* suplemento al nº 22 (15/01/1884): 3].

doble ruptura: “contra la Renaixença⁵⁵”, cuyos escritores se encontraban demasiado anclados a un romanticismo tardío, y “contra la subordinación de Madrid”, que seguía vinculada estéticamente al naturalismo moderado de un Galdós o una Pardo Bazán, autores que, para colmo, resultaban indiscutibles desde la propia Cataluña⁵⁶. De este modo comenzó a desarrollarse el modernismo catalán, entendido como un movimiento artístico de ruptura y renovación. En 1893, tras el atentado contra Martínez Campos y la bomba en el Liceo, se clausuró definitivamente *L’Avenç*, dado que en diversas ocasiones había mostrado simpatía por el anarquismo⁵⁷. Sin embargo, el modernismo catalán siguió muy activo en nuevas revistas y publicaciones, fiestas organizadas en el “Cau Ferrat” -la casa de Sitges de Santiago Rusiñol-, o reuniones en la cervecería “Els Quatre Gats”⁵⁸.

Cataluña se convirtió así en un referente cultural de enorme importancia, especialmente para aquellos que anhelaban un cambio tanto estético como político y social. Y los modernistas catalanes constituyeron también un modelo importante en el propio modo de proceder para abrirse camino en el espacio cultural. El agruparse en torno a publicaciones propias, aunque fueran efímeras; el apoyarse unos escritores a otros; el apostar por la ruptura aunque supusiera criticar a sus “maestros”; incluso el impacto social de sus fiestas, proporcionaron un patrón de conducta para los nuevos escritores reunidos en Madrid.

De este modo, la bohemia madrileña y el modelo catalán fueron estableciendo lo que Bourdieu ha denominado “el espacio de los posibles” para el futuro

⁵⁵ Movimiento cultural catalán que se desarrolló especialmente en la segunda mitad del siglo XIX y que reivindicaba el catalán como lengua literaria. Los Juegos Florales (*Jocs Florals*) fueron su medio de difusión más notable. Entre los autores más destacados pueden citarse a Jacint Verdaguer y el primer Joan Maragall.

⁵⁶ *Ibid.*, 67-69.

⁵⁷ Valentí, *El primer modernismo...*, op. cit., 166.

⁵⁸ Cacho Viu, “Modernismo catalán...”, op. cit., 61.

modernismo castellano. Con ese concepto Bourdieu alude a las tomas de posición literaria potenciales que existen en el campo literario en un momento determinado. La crisis del naturalismo, la estética positivista por excelencia, podía generar por contraste el resurgir de corrientes idealistas, como así fue. Pero, en general, para que se lleguen a materializar esas nuevas tomas de posición latentes no sólo tienen que poder ser concebidas, sino recibidas⁵⁹. A eso contribuyeron enormemente la bohemia y su radical reivindicación del arte por el arte, así como el modernismo catalán. Pero también fueron fundamentales otras literaturas regionales como la andaluza, estudiada por Amelina Correa Ramón, donde empezaron a vislumbrarse cambios hacia una nueva estética en las dos últimas décadas del siglo XIX, sobre todo en poesía, y de donde salieron algunos de los poetas más relevantes del modernismo castellano (Salvador Rueda, Francisco Villaespesa, Juan Ramón Jiménez o Manuel y Antonio Machado)⁶⁰. Por supuesto, también fueron significativos para la realización del modernismo la recepción de las nuevas corrientes europeas por parte de los autores consagrados y el modernismo hispanoamericano.

La “crisis de fin de siglo” afectó de igual manera a muchos de los escritores más reconocidos de la época. La crisis del positivismo equivalía a la crisis del pensamiento liberal y al fracaso de la revolución burguesa, aspectos en los que muchos de aquellos autores habían creído fervientemente. De acuerdo con esto, se hicieron eco muy pronto de algunas de las nuevas corrientes que empezaban a desarrollarse fuera de España, como el espiritualismo ruso de Tolstoy o la novela psicológica de Bourget. Emilia Pardo Bazán publicó en 1887 *La revolución y la*

⁵⁹ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995), 347-349.

⁶⁰ Véase: Amelina Correa Ramón, *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Diccionario* (Sevilla: Alfar, 2001); y de la misma autora, *Hacia la re-escritura del canon finisecular. Nuevos estudios sobre las ‘direcciones’ del Modernismo* (Granada: Universidad de Granada, 2006).

novela en Rusia, Clarín habló de estas corrientes en muchos de sus artículos, Galdós fue el primero en incorporar a sus novelas los cambios temáticos y estéticos, como se pudo percibir en *Realidad* (1889) y muchas novelas posteriores, aunque también lo hicieron muy pronto tanto Clarín con *Su único hijo* (1890) como Pardo Bazán con *Una cristiana* (1890) o *La prueba* (1890). Optaron inicialmente por estas corrientes que postulaban una cierta moralidad cristiana o un claro catolicismo, en el caso de Bourget, como fórmulas para recuperar esa espiritualidad perdida que tan desorientado había dejado al individuo tras la bancarrota del positivismo. Sin embargo, eso no implicó que no se percataran de corrientes más rupturistas como el decadentismo y el simbolismo, a las que dedicaron atención crítica tanto Valera como Clarín y, de forma más entusiasta, Emilia Pardo Bazán⁶¹.

Un último factor favoreció el auge del modernismo en el contexto madrileño, la relación con el modernismo hispanoamericano. Sin embargo, me parece necesario volver a desmentir aquí uno de esos tópicos falsos tantas veces repetidos y de los que la literatura de fin de siglo acumula en demasía: que Rubén Darío introdujo el modernismo en España. De acuerdo con Amelina Correa, lo que denomina la “invención del mito Rubén Darío” surgió cuando el discurso crítico del poder quiso “relegar a un segundo plano el fenómeno literario del modernismo”, para lo cual instrumentalizaron una figura extranjera atribuyéndole el papel de importador, lo que

⁶¹ La bibliografía sobre el denominado espiritualismo en España es abundante. Un buen resumen es el que ofrece Joan Oleza en “El movimiento espiritualista y la novela finisecular”, *op. cit.*, 776-794. Sobre la novela psicológica véase, Joan Oleza, “De novelas y paternidades: Clarín, Bourget, Rod y Marguerite”, en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, ed. A. Sotelo Vázquez (Barcelona: Universidad de Barcelona, 1989), 473-485. En cuanto a la recepción crítica del simbolismo y decadentismo, Begoña Sáez Martínez hace una descripción de las posturas adoptadas por Juan Valera, Leopoldo Alas y Emilia Pardo Bazán en *Las sombras del modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2004), 107-197. Sobre la peculiar relación de Pardo Bazán con estas corrientes véase, Susana Bardavío Estevan, “«¿Cómo sustraernos al ambiente en que vivimos?»: Emilia Pardo Bazán ante el modernismo”, *Letras Peninsulares* 19.2-19.3 (fall/winter 2006-2007): 285-303.

les permitió negar el origen español del movimiento. La información aportada hasta el momento en estas páginas confirma la falsedad del tópico crítico. En cambio, resulta innegable, como también señala Amelina Correa, que el prestigio de Darío ayudó a legitimar el discurso modernista⁶². Pensemos que en 1888 Juan Valera publicó su famosa reseña sobre *Azul...*, dando a conocer al escritor nicaragüense, lo que implicaba entrar en el mundo literario español de la mano de un grande⁶³. Cuando Darío llegó a España en 1892, en calidad de representante del gobierno de su país, fue recibido por todos los grandes nombres de la literatura española y asistió a diversas tertulias como la del propio Valera. En su segunda estancia, en 1898, volvió a repetirse la situación, como él mismo recordaría años más tarde en el prólogo a *El canto errante* (1907): “Los maestros de la generación pasada nunca fueron sino benévolos y generosos conmigo”, y entre ellos citaba al ya mencionado Juan Valera, Gaspar Núñez de Arce, Antonio Cánovas, Luis Vidart, el Conde de las Navas o Emilia Pardo Bazán⁶⁴. Por tanto, Darío gozaba del reconocimiento de los autores consagrados, lo que indirectamente implicaba que aceptaban su literatura –aunque fuera con condiciones- y eso abría las puertas a las nuevas corrientes que lentamente empezaban a vislumbrarse en Madrid. También es cierto que a la construcción de la imagen de Rubén Darío como padre del modernismo contribuyeron, por una parte, muchos de los escritores modernistas que *a posteriori* lo encumbraron a esa posición, dado que les convenía por el prestigio del que gozaba; y, por otra parte, Darío mismo, ya que se atribuyó ese papel no sólo para el caso de España sino para el de

⁶² Correa Ramón, *Poetas andaluces...*, op. cit., 13-14.

⁶³ Juan Valera, “Cartas americanas. *Azul...* A Rubén Darío”, *Los Lunes de El Imparcial*, 22 de octubre, 1888, 1; Juan Valera, “Cartas americanas. *Azul...* II. A Rubén Darío”, *Los Lunes de El Imparcial*, 29 de octubre, 1888, 1.

⁶⁴ Rubén Darío, “Dilucidaciones”, en *El Canto Errante* (Madrid: Mundo Latino, s.a.), 9.

Hispanoamérica en diversas ocasiones⁶⁵. Pero más allá del mito dariano, tanto su figura como la de Enrique Gómez Carrillo, y poco después la de otros autores como Amado Nervo o José Santos Chocano, gozaron de enorme prestigio entre los modernistas españoles, que siempre expresaron el deseo de hermanar la nueva literatura en español que se creaba a ambos lados del Atlántico, como quedó patente en la mayor parte de las revistas modernistas. El modernismo hispanoamericano representaba, además, como en el caso catalán, un modelo de conducta, en la medida en que habían logrado imponer un nuevo discurso rompiendo con esquemas que parecían inamovibles.

Puede concluirse entonces que el panorama literario madrileño de los noventa, pese a lo imperceptible que podía parecer a los escritores en esos momentos, se estaba preparando para el cambio que iba a suponer el modernismo. Y hablo de cambio porque el modernismo “no fue solamente una tendencia literaria”, ni una escuela, ni una cuestión formal, como afirmó Juan Ramón Jiménez años más tarde, sino que se trató de una actitud que “alcanzó a todo”⁶⁶. Ese clima ideológico que se fue fraguando con la combinación del gusto europeo por tendencias irracionalistas, combinado “con la experiencia propiamente española de una *crisis* histórica” aunque inserta en la que se vivía en Europa⁶⁷, no podía dar lugar a un simple cambio estético o literario. Como ha señalado Carlos Serrano,

... la rebelión modernista [...] es, en el orden del discurso [en el sentido foucaultiano del término], la radical contestación al Poder, tal como lo ha ido configurando el largo

⁶⁵ Yvan A. Schulman no ha sido el primero, pero quizá el más visible de los críticos que ha llamado la atención sobre este hecho, especialmente en relación con el caso Hispanoamericano, donde las figuras de José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera refutan el papel fundador de Darío. Véase, Yvan A. Schulman, “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”, en *El Modernismo*, ed. Lily Litvak (Madrid: Taurus, 1986), 65-95. Sin embargo, este aspecto debe matizarse porque Darío también reconoció su deuda con Martí.

⁶⁶ Citado por Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo* (Madrid: Alianza, 1990), 31.

⁶⁷ Carlos Serrano, “Conciencia de la crisis...”, *op. cit.*, 397-398.

proceso del liberalismo decimonónico [...]. La legitimidad de ese Poder, fundada por todo el andamiaje de un discurso ideológico y estético, es precisamente lo que se proponen entonces socavar los innovadores del cambio de siglo, oponiéndole las amplias perspectivas de otro discurso posible, todavía hipotético y lleno de contradictorias virtualidades⁶⁸.

El primer lugar donde se percibiría la presión que iba a ejercer el discurso modernista sobre el instituido iba a ser en el campo literario. Su funcionamiento en los años noventa era todavía muy dependiente de los poderes establecidos, en la medida en que los personajes más relevantes del mundo literario ocupaban una posición correspondiente en el campo de poder. En este sentido, la vida literaria estaba controlada en gran medida por esa estructura dominante y reproducía muchos de los aspectos señalados contra los que el mundo intelectual estaba empezando a actuar.

El desgaste del régimen de la Restauración, tanto por la corrupción política como por su actuación económica, que mantuvo a España por debajo de las grandes potencias europeas, fue generando entre un sector de la población la sensación de vivir en un país en decadencia. La manifestación intelectual más rotunda a este respecto fue la del regeneracionismo, que indudablemente contribuyó a fomentar esta visión y a despertar un estado de alerta, especialmente entre las nuevas generaciones de intelectuales. Esta corriente de pensamiento era una manifestación española de la llamada crisis de fin de siglo, que tuvo una repercusión mucho más amplia y que fue consecuencia de la crisis en el mundo occidental del pensamiento liberal y de sus grandes pilares culturales, el positivismo y el realismo artístico. La repercusión en el campo del arte fue enorme, especialmente porque desde la primera mitad del siglo XIX se había desarrollado un discurso antiburgués en un sector del mundo cultural por

⁶⁸ *Ibid.*, 404.

la marginación que estaba sufriendo el artista a causa del utilitarismo preconizado desde las clases dominantes. Éste determinó el desarrollo de la bohemia, que, desde la segunda mitad del siglo XIX, fue estableciéndose en los grandes centros de producción cultural europeos, incluido el madrileño. La crisis ideológica de fin de siglo favoreció el desarrollo por contraste de tenencias artísticas idealistas e irracionalistas, a través de las cuales el creador pudo expresar su situación de desarraigo social y su rechazo hacia el sistema imperante.

En el caso de España, el conjunto de estas corrientes comenzarían a percibirse en Madrid, que a lo largo del XIX se había convertido en el gran centro de producción cultural nacional, no sólo porque en la capital se concentraran la mayoría de las instituciones del saber, sino también porque allí se encontraba el mayor número de editoriales y periódicos de gran difusión, que además experimentaron un gran desarrollo tecnológico; y, asimismo, porque su población fue creciendo notablemente, sobre todo desde la década de los noventa, aumentando así el público potencial. Sin embargo, el campo cultural madrileño estaba dominado por el campo de poder, lo que favorecía el mantenimiento de las formas artísticas que no lo cuestionaban, obstaculizando el paso a tendencias innovadoras. Por ello Barcelona, que también creció considerablemente durante esos años y cuyo desarrollo industrial era mucho mayor, fue constituyendo otro gran centro de producción cultural que además, y especialmente a raíz del desarrollo de modernismo catalán, se posicionó frente a Madrid. Se convirtió así en un referente de enorme importancia para aquellos artistas que ocupaban los márgenes del campo literario madrileño, al igual que lo fueron los modernistas hispanoamericano. El conjunto de estos factores materiales y culturales posibilitó el desarrollo de un nuevo discurso, el del modernismo castellano, que en el caso del campo literario empezó a escucharse en la última década del siglo XIX.

Capítulo 2

El posicionamiento de la “gente nueva” en el campo literario: Hacia la autonomía

La llamada “gente nueva” comenzó a hacerse notar en el campo literario en la década de los noventa del siglo XIX. La posición marginal que ocupaban los llevó a elaborar diversas estrategias para poder mantenerse dentro de él. Una de las más importantes fue la creación de revistas, a través de las cuales difundieron su discurso conformando una identidad propia y distintiva que les garantizaría una posición dentro del campo literario. Las tres revistas más relevantes de esos años fueron *Germinal*, *Vida Nueva* y *Revista Nueva*. *Germinal* apareció por primera vez el 30 de abril de 1897, con Joaquín Dicenta como director y un consejo de redacción formado por Francisco Maceín y A. de Santaclara (pseudónimo de Eugenio Bark), y se caracterizó por un marcado enfoque republicano-socialista. *Vida Nueva*, dirigida por Eusebio Blasco, se publicó entre junio de 1898 y marzo de 1900; revista de izquierdas y anticlerical, mantuvo siempre un claro compromiso social y político, como *Germinal*. *Revista Nueva* a diferencia de las anteriores, era una revista cultural y estaba menos vinculada a la actualidad sociopolítica. Fue fundada por Ruiz de Contreras y contó con la colaboración constante de Pío Baroja; sin embargo, tan sólo lograron mantenerla en el mercado entre febrero y diciembre de 1899¹. En el presente capítulo, centrándome

¹ Existen varios estudios sobre las diversas revistas, aunque no tan numerosos como cabría esperar. Fundamentales en el caso de *Germinal* son el de Pérez de la Dehesa, *El grupo “Germinal”: una clave del 98* (Madrid: Taurus, 1970) y el de Ramos Gascón, “La revista *Germinal* y los planteamientos estéticos de la Gente nueva”, en *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa* (Barcelona: Ariel, 1974), 124-142. En relación con *Revista Nueva* contamos con el estudio preliminar que hizo José Carlos Mainer a la edición facsímil de la misma: “Introducción” a *Revista Nueva* (Barcelona: Puvill, 1979), v. I, 7-66. De especial interés en relación con mi trabajo es el artículo de Patricia McDermott, “Modernismo frente a noventay ocho: según las revistas de la época

fundamentalmente en las tres revistas citadas, estudiaré los recursos de legitimación de la gente nueva durante este periodo inicial y la repercusión que tuvieron en el proceso de autonomía del campo literario. En el primer epígrafe analizaré el discurso que emplearon para definirse a sí mismos, y en el segundo el que elaboraron frente a los autores consagrados y la Real Academia Española.

2.1. Medios y discursos de legitimación iniciales: Las primeras revistas

A la altura de 1895, el campo literario madrileño se encontraba dominado por los autores que habían cultivado la estética realista desde la década anterior y que gozaban todavía de una extraordinaria vitalidad literaria. Sólo como ejemplo pensemos que Pérez Galdós publicó durante esa década *Ángel Guerra* (1890-91), *Tristana* (1892), *La loca de la casa* (1892), *La serie de Torquemada* (1889-1895), *Nazarín* (1895), *Halma* (1895) y *Misericordia* (1897), sin atender a los *Episodios Nacionales* ni al teatro; Jose María de Pereda, *Al primer vuelo* (1891), *Peñas Arriba* (1895) y *Pachín González* (1896); y Juan Valera, *Juanita la Larga* (1895), *Genio y figura* (1897) y *Morsamor* (1899). Los autores consagrados poseían además una gran influencia, dado que no sólo ocupaban las posiciones de mayor relevancia en el campo literario, sino que estaban directamente vinculados a las respectivas posiciones en el campo de poder. En este sentido, dominaban los dos grandes medios de legitimación, la prensa y la Academia, y, por eso mismo, también el subcampo de la gran producción. Esto implicaba que la unanimidad en el gusto era casi absoluta, al menos entre la mayoría de los pocos consumidores de literatura de la época: la burguesía.

(1897-1907)”, en *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, eds. Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk (Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1993), 229-255. Y por último no deben olvidarse los índices elaborados por María Pilar Celma Valera, *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de Siglo. Estudio e índices (1888-1907)* (Madrid: Júcar, 1991) que ofrecen una breve descripción de cada una de estas revistas.

Por otra parte, a esas alturas del siglo los márgenes del campo literario estaban ocupados por jóvenes que progresivamente se habían concentrado en Madrid con la intención de vivir de la pluma. La capital constituía el gran centro de producción cultural y arrastraba hasta ella a la mayoría de los que querían abrirse camino en ese mundo. Pero muchos de estos escritores traían consigo tanto una nueva manera de entender la literatura como una ideología en gran medida contrapuesta a la imperante. Eso les hacía chocar frontalmente con el discurso predominante y con la propia estructura del campo, todavía profundamente subsidiaria del campo de poder.

Los nuevos escritores, además de encontrarse en una situación adversa dentro del campo literario, debían enfrentarse a la problemática coyuntura que afectaba a los medios impresos, descrita en el capítulo anterior. Sin duda, fueron los escritores menos conocidos los que se vieron más perjudicados por la crisis que atravesaba el sector; raramente lograban publicar sus obras y, cuando lo conseguían, tropezaban con un nuevo obstáculo, el de los libreros, que no solían arriesgarse a comprar las ediciones. Azorín apuntó en la entrada del 27 de marzo de *Charivari* (1897):

Se ha publicado *Epitalamio*, de Valle-Inclán [...]. Valle ha llevado su obra a varios libreros, a ver los ejemplares que le tomaban, a mitad de precio... Fe le ha tomado dos, y en otras dos librerías, tres; total, ¡cinco!

—«He cogido el ejemplar que llevaba de muestra -dice Valle- y lo he tirado en medio del arroyo... Regalo la edición.»

La cuestión de los libros está perdida².

Para colmo, los tratos que ofrecían los libreros resultaban muy poco ventajosos para los autores. José Nakens dedicó dos artículos en *Vida Nueva* a denunciar esta situación:

² José Martínez Ruiz, *Charivari: crítica discordante* (Madrid: Imprenta Plaza del dos de mayo, 1897); cito a partir de Azorín, *Obras Completas*, ed. A.C. Rueda (Madrid: Aguilar, 1947), 281. Para este tema es de especial interés el artículo de Rubén Darío “Libreros y editores”, en *España Contemporánea*, ed. Felipe Benítez Reyes (Madrid: Visor, 2005): 143-150.

Apuntaré [...] lo que el librero gana [...] legalmente [...] La ganancia de todo negocio editorial va a parar íntegra, o poco menos, a manos del feroz intermediario. En los libros que no son de texto, el librero exige, por regla general, el 50 por 100 de rebaja al contado, exponiéndose el autor que no se la conceda a quedarse con la obra. En la venta al mostrador esa es su ganancia líquida, así como en los que envía a provincias o América el 25, amén de una comisión del 5 o el 6 que carga al compañero que le hace el pedido. ¿Que es una brutalidad el descuento del 50? Conforme; mas no hay otro remedio que dárselo o quedarse con la edición.

Con el 50 por 100 restante, el autor tiene que pagar papel, impresión, encuadernación, retirar el corto jornal correspondiente al tiempo empleado en escribir la obra, y aun así le queda en ocasiones una pequeña ganancia. ¿Cuán grande no será la del librero, sin otro sacrificio que el de adelantar unas pesetas por el procedimiento indicado, o por el de comprar los libros al 5 por 100 de su valor?

Después de saber esto, nadie extrañará que los autores no vivan y los libros se vendan tan caros.³

Este tipo de trato económico afectaba a cualquier escritor fuera o no conocido, y si a esto se sumaba la crisis apuntada más arriba, la situación era difícil para la gran mayoría. Dos años después, el panorama no había mejorado y, como recordaba Cristóbal de Castro, incluso los autores consagrados se veían afectados por él:

Es amarga la consideración, pero cierta: la literatura anda de capa caída, que más no cabe. [...] Anoche, me contaba un amigo que Menéndez Pelayo le decía, hablando de esto: -Es horrible, aplastante! -Clarín, en uno de sus últimos *Paliques*, observaba que la literatura había muerto en el periódico, a manos del reporterismo, y en el libro, a manos de los editores.-Los maestros de nuestra literatura contemporánea -Galdós, editándose sus obras; Sellés, haciendo cuentos frívolos, porque así los reclama el público de *Blanco y Negro*; Picón en acecho de otro centenario de Velázquez, con el fin de vender algún tomo de un libro suyo, ¡un libro de Picón!... Armando Palacio, obligado a escribir en inglés sus obras porque así es como se las compran; la Pardo Bazán, acogida a sus crónicas de *La Ilustración Artística*- todos los maestros, repito,

³ “Sobre los libreros”, *Vida Nueva* 5 (10-07-1898). Ver también el artículo de Nakens, “Usureros sin patente. El librero”, *Vida Nueva* 1 (12-06-1898).

se duelen amargamente: la literatura española viene a ser "hombre al agua"-. Y cuando el abad se lamenta, el monaguillo, no digamos⁴.

Los recortes en la libertad de expresión que afectaron a la prensa supusieron otro inconveniente para los autores nuevos porque, cuando superaban la dificultad de ser contratados en algún periódico, recaían sobre ellos las restricciones ideológicas impuestas a la prensa en general⁵. Eso conllevó que fueran habituales los despidos entre la gente nueva por la radicalidad de sus ideas. Fue lo que le sucedió a Martínez Ruiz, que acabó siendo expulsado de *El País* pese a tratarse de un periódico notablemente progresista.

Por tanto, las posibilidades que tenía la gente nueva de difundir su discurso entre el público eran mínimas. Además, el rechazo que sufrían por parte de los autores y la prensa consagrada implicaba que lo poco que lograban publicar apenas se mencionara en las publicaciones periódicas de gran difusión. Rubén Darío aludía a este problema, aunque culpaba más a los periódicos por no cuidar su sección literaria que a los autores consagrados:

Hoy la prensa no se ocupa de un libro nuevo a conciencia. No hay críticos fijos en las redacciones. El libro se anuncia a lo más en una gacetilla -la misma para todos los periódicos- que por lo general manda hecha el editor interesado; y los artículos firmados por nombres de autoridad obedecen a móviles amistosos o de camaradería, antes que a cualquier preocupación artística o literaria⁶.

En todo caso, cuando la “gente nueva” recibía alguna crítica, ya fuera sobre una obra concreta o de carácter más general, no solía ser precisamente alentadora⁷.

⁴ Cristóbal de Castro, “Mirando al provenir. El teatro y los jóvenes”, *Vida Nueva* 84 (14-01-1900).

⁵ Recuérdese en este sentido el artículo 9 de la ley de imprenta de 1883 comentado en el capítulo uno, que hacía siempre responsable de cualquier imprudencia al director del periódico, lo que debió suponer mucha presión para los que ejercían ese cargo, especialmente en los periódicos de mayor tirada.

⁶ Rubén Darío “Libreros y editores”, en *España...*, *op. cit.*, 146-147.

⁷ Valgan como ejemplo algunos de los “Paliques” de Clarín como los dos dedicados a Valle-Inclán (*Madrid Cómico* 762 (25/09/1897); y *El Heraldo de Madrid*, 9 de octubre, 1897), y otros aparecidos en el *Madrid Cómico* [25 (24/03/1900); 35 (02/06/1900): 278; 45 (11/08/1900): 361]; o el de Juan Valera,

La marginalidad profesional puso así en relación a un grupo numeroso de escritores de tendencias heterogéneas pero que compartían unas características muy poderosas: la necesidad de abrirse camino en el mundo de las letras y el deseo de renovarlo a partir de diversas propuestas estéticas. Esa posición inferior generalizó además un discurso común de rechazo contra el sistema burgués, la literatura consagrada y la mercantilización del arte. De este modo, fueron forjándose cierta conciencia sobre la necesidad de unirse y apoyarse los unos a los otros. Martínez Ruiz lo ponía de manifiesto hablando sobre las reuniones de Ruiz de Contreras:

Porque esto pasa en los miércoles de Ruiz Contreras; reuniones bohemias en que se habla de todo, y se exponen programas de estética, y se lanzan anatemas. Uno defiende la idea; otro está por las filigranas del estilo, por la prosa cincelada, elegante, sonora.

Y de éstos el autor de *Femeninas*:

-¡Cuatro preposiciones de ablativo seguidas! -grita leyendo un artículo del *Heraldo*-. "Las estatuas de piedra de los reyes de la plaza de Oriente..." ¡Qué escándalo! ¡Horroroso!

Y, efectivamente, son un escándalo las preposiciones de ablativo; pero lo es todavía mayor el que la juventud no se una, no haga algo expresivo, no dé muestras de lucha colectiva frente a los viejos que le cierran el paso, y frente al público ganoso de cosas nuevas.

Ruiz Contreras desea más que nadie esa unión, y más que nadie ha trabajado por crearla. Hizo una revista -la *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas*- [...] Últimamente, Ruiz Contreras trata de fundar una revista, otra revista, pero de jóvenes, independiente, batalladora, en la que entre todo el que sienta y piense con originalidad, y en la que llamarse Juan Particular o Pedro Desconocido no sea obstáculo para publicar un trabajo hermoso⁸.

Finalmente no fue una revista fundada por Ruiz Contreras la primera en alcanzar un cierto éxito, pero la idea del joven Azorín cuajó poco después de estas

"La purificación de la poesía. Sobre las Odas de D. Eduardo Marquina", *Los Lunes de El Imparcial*, 26 de marzo, 1900.

⁸ José Martínez Ruiz, Azorín, *Charivari*, op. cit., 276-77.

declaraciones cuando apareció el primer número de *Germinal* (18 de marzo de 1897). Así pues, la situación de marginalidad de los nuevos escritores dentro del campo los llevó a desarrollar sus propias estrategias para permanecer en él. Ante la falta de reconocimiento de los autores consagrados, se apoyaron entre sí. Una buena muestra de ello fueron los prólogos que se dedicaron los unos a los otros cuando lograban publicar sus obras. Esta forma de reconocimiento interno resultaba crucial para los autores menos conocidos; por eso los que iban adquiriendo notoriedad prologaban a los demás hasta que llegaban a poseer cierto capital simbólico dentro del campo. Por ejemplo, Jacinto Benavente, que por dedicarse al teatro gozó de un relativo éxito desde bastante pronto, prologó *El poema del trabajo* de Gregorio Martínez Sierra (1898); Salvador Rueda hizo lo propio con Francisco Villaespesa, al introducir sus *Luchas* en 1899; o el propio Rubén Darío aportó el atrio necesario a las *Ninfeas* del joven Juan R. Jiménez⁹.

Necesitaban además una plataforma más amplia y visible desde la que poder difundir su discurso. Debido al restringido acceso que tenían a la prensa periódica establecida comenzaron a crear sus propias revistas. Las palabras de Santaclara (Ernesto Bark) recordando la fundación de *Germinal* permiten observar lo conscientes que eran los autores de la importancia de estas dos herramientas, la unión entre ellos y la prensa, para lograr sus propósitos:

⁹ La conciencia de los autores sobre la importancia de este reconocimiento de sus pares se percibe muy bien en la carta que escribió Juan Ramón Jiménez a Rubén Darío solicitándole el prólogo para su primera obra. De hecho en ella reconocía que su apadrinamiento era suficiente cara al futuro y por eso afirmaba: “De hoy en adelante, mis libros no llevarán prólogos; quiero que el de usted en *Ninfeas* sea solamente mi presentación” (carta fechada el 2 de junio de 1900 y publicada online en la biblioteca Cervantes Virtual). Otros ejemplos de prólogos son el de Emilio Fernández Vaamonde a *Intimidades* de Villaespesa (1898); Salvador Rueda a Martínez Sierra, *Diálogos fantásticos*, 1899; Villaespesa a Juan Ramón Jiménez, *Almas de violeta* (1900); Ramón del Valle-Inclán a Melchor Almargro, *Sombras de vida* 1903, etc.

Desde la prematura muerte de *La Democracia Social* en 1895 tratábamos todos los que entonces habíamos trabajado juntos por la idea, en fundar otra tribuna desde la cual pudiésemos hablar a España y al universo. Había en estos hombres la conciencia de tener que decir algo y el deseo vehemente de tener una tribuna propia suya, un periódico en cuyas columnas pudiera obtener conciencia de sus anhelos toda una generación nueva postergada por los estómagos hartos y los cerebros atrofiados que reparten entre sí en España los laureles y los honores en letras, ciencias, política y vida social. [...]

Por la conjunción de los valiosos elementos que cooperaron, pudo conseguirse aquel efecto admirable; muy miopes son aquellos que no comprenden que los esfuerzos individuales adquieren por la unión para un fin común una potencialidad que no tienen aislados. Es lo misterioso de las obras colectivas que son inmensamente superiores a cada individuo que aisladamente toma parte en ellas. Nadie tiene el mérito personal, sino el mérito lo tienen todos juntos, aunque se comprenda que cada individuo haya desempeñado un papel especial e importantísimo¹⁰.

“Todos juntos” por un “fin común”, porque los presupuestos ideológicos y estéticos que movían a estos autores, pese a sus diferencias, perseguían lo mismo: un cambio del orden establecido dentro y fuera del campo literario:

¿Que no hay en nosotros unidad de propósito? En apariencia es cierto; desde el socialismo marxista hasta el anarquismo artístico; desde el socialismo cristiano hasta el socialismo sentimental del poeta soñador, todo cuanto lleva en sí alientos de protesta contra una organización social basada en el egoísmo y en la injusticia, halla en nosotros libre tribuna y fraternal acogida¹¹.

También *Vida Nueva*, que comenzó a publicarse un año después que *Germinal*, se declaraba abierta a todos, siempre y cuando se defendiera lo nuevo y nunca se fuera reaccionario¹²; y *Revista Nueva* afirmaba: “Todas las filosofías, todas las instituciones, todas las ideas merecen respeto, cuando no son máscaras hipócritas”¹³. En este sentido, cualquier escritor tenía cabida en sus revistas, siempre que apostara por los

¹⁰ “Germinal”, *Germinal* 1 (24/03/1899): 4-5.

¹¹ “Germinal”, *Germinal* 10 (09/07/1897): 1.

¹² [Declaración de intenciones], *Vida Nueva* 1 (12/06/1898).

¹³ Nosotros, “A la juventud intelectual”, *Revista Nueva*, I, 1 (15/02/1899): 4.

ideales de la modernidad estética, política o social. Lo moderno se asociaba a cualquier idea que se alejara de lo convencional, de lo establecido. De ahí que dos conceptos clave del discurso de estas primeras publicaciones fueran los de independencia y libertad; independientes de cualquier agente institucionalizado y, por eso mismo, libres para exponer cualquier idea:

Un periódico PARA EL PÚBLICO sin compromisos con ningún partido, sin apoyo ni protección declarada u oculta de nadie, sin espíritu de escuela determinada. Un semanario independiente, una tribuna en la que quepan todas las ideas y todas las opiniones en interés de los lectores, que serán colaboradores nuestros cuando quieran [...] Las diferentes opiniones políticas, posiciones sociales y puntos de vista de sus redactores, son garantía de que cada cual de ellos podrá opinar y escribir como le parezca, y por cuenta propia¹⁴.

Lo crucial es que verdaderamente eran medios independientes, y eso a la larga constituiría un factor fundamental en el proceso de autonomía del campo literario. *Germinal*, como señaló Pérez de la Dehesa, fue fundada por un grupo de autores originalmente conocidos como “Democracia social”, entre los que se encontraban Ernesto Bark, Ricardo Fuente o Joaquín Dicenta¹⁵. *Vida Nueva* fue financiada por Rodrigo Soriano, periodista perteneciente a una familia aristocrática guipuzcoana, pero de incuestionable ideología republicana socialista. *Revista Nueva* “se inició como negocio personal” de Ruiz de Contreras, según señala José Carlos Mainer, aunque pronto se vio obligado a emitir “unos bonos de veinticinco pesetas que adquirió en buena parte el filarmónico Lasalle pero que tampoco mejoraron la liquidez de *Revista Nueva*, financiada al fin de su breve vida por el novelista aragonés José María

¹⁴ [Declaración de intenciones], *Vida Nueva* 1 (12/06/1898).

¹⁵ Otros nombres vinculados tanto a *Democracia social* (1890) como a *Germinal* fueron los de Ricardo Yesares o López Lapuya, además de todos los colaboradores de la segunda revista. Sin embargo, Pérez de la Dehesa no deja claro de dónde procedía exactamente el capital, dando a entender que probablemente de todos ellos, o al menos de los citados. Pérez de la Dehesa, *El grupo “Germinal”...*, *op. cit.*, 36-39.

Matheu”¹⁶. En resumen, dependían del dinero de particulares sin vinculación alguna con intereses empresariales o partidos políticos.

Por supuesto, la independencia garantizaba esa libertad prometida en las declaraciones de intenciones de las revistas. Uno de los planos en el que mostraron mayor aquiescencia fue en el estético, ya que su heterogeneidad no constituyó un elemento diferencial dentro del grupo. Las tendencias que comenzaron a cultivarse esos años, desde la novela naturalista de compromiso social y de denuncia directa, hasta la literatura más formalista cercana al simbolismo o al decadentismo y caracterizada por la subversión de los valores morales establecidos, tenían en común el generar un arte nuevo, antiburgués, o al menos anticonvencional, de ruptura con la estética anterior. Por este motivo, las distintas corrientes “no se presentaron como contradictorias para la «gente nueva», sino como doble actividad necesaria en la lucha por un cambio de la sociedad establecida, incluyendo sus valores y concepciones estéticas”¹⁷. De acuerdo con esto, las revistas modernistas recogieron esta diversidad sin que predominara una tendencia sobre las otras y sin enfrentarlas, aunque existieran preferencias personales.

Germinal, que por su posicionamiento político podría haber sido la salvaguarda del arte comprometido, recogió asimismo varios artículos en los que se defendía el arte por el arte. Por ejemplo, una buena muestra de ello fue la alabanza de Verdes Montenegro a D’Annunzio en su crítica a *El triunfo de la muerte*¹⁸; también, el significativo cuento de Ricardo Fuente “...That is the question”, donde contraponía el materialismo burgués al hermoso sacrificio de la “religión del arte” y concluía afirmando:

¹⁶ Mainer, “Introducción” a *Revista Nueva*, *op. cit.*, 25.

¹⁷ Ramos Gascón, “La revista *Germinal*...”, *op. cit.*, 136.

¹⁸ “Gabriel D’Annunzio”, *Germinal* 10 (09/07/1897): 2-3.

Tú crees en la Felicidad: diosa de carne. Yo creo en el Ideal: dios de mármol.
 Tu diosa llora cuando padece; mi dios es de piedra, no tiene entrañas, es ciego, como los dioses paganos, y no ve a los que sufren.
 El culto a tu diosa ha engendrado una raza de miserables; el culto a mi dios ha engendrado una raza de héroes.
 Yo vivo en un mundo extraño, en todo diferente al mundo en que tú vives.[...]
 Si cual tú, todos los hombres escuchasen los gritos que da el estómago cuando está hambriento, el mundo sería una pocilga de cerdos y el supremo ideal un gruñido de satisfacción. [...]
 Los aristócratas del talento manchan y deshonoran sus blasones cuando venden su conciencia.
 Yo te perdono; te concedo el derecho a la vida, pero te niego el derecho a la estima de los que rinden culto a mi Dios.
 Yo no podría hacer lo que tú: el pan me sabría amargo.
 (Aquí el nombre de un iluminado)¹⁹.

Hay que tener en cuenta, además, que Ricardo Fuente, como periodista comprometido y progresista, era partidario de la finalidad social de la obra literaria. Sin embargo, en aquellos momentos no suponía una contradicción: para estos autores no existía tal diferencia, ya que en el “artepurismo” veían también un discurso contestatario y en ese sentido renovador. Por esta razón Bark, defensor de lo que denominaba un “naturalismo ateo-determinista y socialista revolucionario”, coincidía con Flaubert cuando afirmaba que “lo estético, lo bello, no es otra cosa que una justicia superior”²⁰, y veía en los nuevos escritores una “juventud ávida de ideales” entre la que no establecía distinción alguna²¹.

Tampoco *Vida Nueva* o *Revista Nueva* se decantaron por una tendencia estética. La primera recogió entre sus páginas muchos artículos en que se hacía una

¹⁹ “...That is the question”, *Germinal* 23 (08/10/1897): 10.

²⁰ “El naturalismo español”, *Germinal* 19 (10/09/1897): 5-6.

²¹ “El renacimiento literario”, *Germinal* 16 (20/08/1897): 9-10.

reivindicación del arte por el arte. Por una parte, en textos dedicados a autores extranjeros como Wilde o D'Annunzio, del que afirmaba Tomás Orts-Ramos:

... ha hecho obra de belleza, por la belleza misma, proclamando una vez más esa verdad, que discutida en todos los tiempos, aparentemente vencida en una época, resurge triunfante; y es que el arte sin más transcendencia que el arte mismo, cumple su hermosa y elevada misión como los griegos supieron, supieron los inimitables artífices del Renacimiento, y en nuestros tiempos de utilitarismo, como en otros periodos afectados del mismo mal, parecíamos haber olvidado.

Elevar el alma por medio de una emoción pura y desinteresada, es mejor que enseñarla, es libertarla²².

Por otra parte, en el repaso de autores nacionales como Martínez Sierra, Valle-Inclán o Rusiñol²³; en el propio estilo de Juan Ramón Jiménez al escribir sobre *Rejas de Oro*²⁴; o en las palabras de un jovencísimo Martínez Sierra, que afirmaba: “¿Qué enseña la obra de arte al hombre que contempla su belleza? La grandeza del arte y su propia belleza: nada más”²⁵. Pero no sólo se cantaba a esta concepción del arte; en *Vida Nueva* se alababa la creación de un nuevo regionalismo como el de Blasco Ibáñez²⁶, se recogía la defensa de Marquina de un arte entre simbolista y animista²⁷, o se destacaban las poesías sociales de Juan R. Jiménez²⁸. Y es que tampoco debe olvidarse que esta heterogeneidad estética se manifestaba en la creación de los propios autores, que cultivaban más de una tendencia literaria²⁹, dejando muestras de ello

²² “Gabriel D’Annunzio”, *Vida Nueva* 92 (11/03/1900).

²³ Salvador Rueda, “Literatura joven. Martínez Sierra”, *Vida Nueva* 74 (05/11/1899); Pedro González Blanco, “Ramón del Valle-Inclán”, *Vida Nueva* 78 (03/12/1899); Miquel y Badía, “Rusiñol”, *Vida Nueva* 25 (27/11/1898).

²⁴ “*Rejas de oro. Impresiones*”, *Vida Nueva* 87 (04/02/1900).

²⁵ “Impresiones de arte. *Ama et fac*”, *Vida Nueva* 76 (19/11/1899).

²⁶ Dionisio Pérez, “La Barraca”, *Vida Nueva* 29 (25/12/1898).

²⁷ “El amor a las cosas”, *Vida Nueva* 90 (25/02/1900).

²⁸ “Escritores nuevos. Juan R. Jiménez”, *Vida Nueva* 78 (03/12/1899).

²⁹ Incluso autores como Maeztu, que se inclinó muy temprano por una literatura comprometida y la defendió sistemáticamente, en un primer momento también cultivaron una poesía de corte más decadentista como recuerda Ramos Gascón, “La revista *Germinal...*”, *op. cit.*, 125.

también en estas revistas. Pío Baroja, por ejemplo, publicó en *Revista Nueva* “Lejanías”, cuento esperanzado donde denunciaba las desigualdades sociales y cantaba a la idea, al amor y a la ciencia como fuentes de comunión y armonía entre los hombres; pero también apareció “Sin ideal”, cuento modernista de tono pesimista sobre la imposibilidad de encontrar un fin por el que mereciera la pena vivir.

Al presentar en las revistas esta pluralidad de perspectivas, los autores no sólo reforzaban su imagen como grupo unificando su discurso, sino que al mismo tiempo legitimaban cada una de esas opciones estéticas. Conscientes de la influencia que ejercía la prensa³⁰, sabían que defenderlas desde ella ya les confería cierta legitimidad, independientemente de que las revistas les pertenecieran. Lograr legitimar una concepción del arte tan plural, rechazando además la idea de escuelas o reglas, implicaba asimismo establecer como principio normativo de su concepción estética la ausencia de normas, esto es, lo que Bourdieu denomina la “anomia”. Arrancaba así el lento proceso de la *institucionalización de la anomia* en el campo literario, cuyo triunfo supondría, en definitiva, que la capacidad de consagración dependiera sólo de las luchas internas por la legitimidad, cuestión básica para poder hablar de autonomía³¹.

Sin embargo, el poder de estas primeras revistas modernistas era relativo, sobre todo si se comparaba con suplementos literarios como el de *Los Lunes de El Imparcial* o con títulos de mayor difusión y longevidad como *La España moderna*,

³⁰ Como señalaba Santaclara “La prensa es un poder en los países contemporáneos que tiene mayor importancia e influencia que los demás poderes, el moderador, el ejecutivo, el legislativo y el judicial, o sea, los reyes, los gobiernos, los parlamentos y los tribunales [...]” (“Inglaterra intelectual”, *Germinal* 4 (24/05/1898): 3).

³¹ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995), 341.

Madrid Cómic o *Gedeón*³². Entre 1897-1899, años en los que se publicaron *Germinal*, *Vida Nueva* y *Revista Nueva*, *Los Lunes* prestó una atención mínima a los nuevos autores; los pocos artículos que recogían sobre ellos eran bastante críticos³³, y si aparecía alguno más afín, solía estar firmado por un autor vinculado al grupo modernista³⁴. La revista literaria más importante de aquellos años, *La España moderna*, no se ocupó de lo que producía la gente nueva³⁵. Por otra parte, publicaciones satíricas como *Madrid Cómic* o *Gedeón* se dedicaron a ridiculizar el lenguaje modernista, cuando no a juzgar directamente el modo de vida de estos

³² Pedro Pascual, *Escritores y editores en la Restauración canovista (1875-1923)* (Madrid: Ediciones La Torre, 1994) recoge el Informe del Gobierno Civil de 1898 sobre las tiradas de los periódicos. Según el informe, *El Imparcial* tenía una tirada de 130.000 ejemplares, *Madrid Cómic* de 20.000 y *Gedeón* de 10.000. Curiosamente *Vida Nueva* aparece con una tirada de 20.000, lo que implicaría que se había ganado un público considerablemente amplio en muy poco tiempo. Sin embargo, Botrel cuestiona estos datos, considerándolos poco fiables. Lo que es incontestable es el éxito de los dos periódicos satíricos si éste se mide en años: el *Madrid Cómic* se publicó durante cuarenta y tres años (1880-1923) y *Gedeón* durante 16 (1895-1911), una eternidad en comparación con la efímeras revistas modernistas.

³³ Entre los años 1897-1899, de poco más de media docena de alusiones directas a la gente joven, la mayoría son críticas antimodernistas [José Laserna, “Desde el trípode o el modernista y el autor”, *Los Lunes de El Imparcial*, 3 de enero, 1898; Ricardo Hernández Bermúdez, “Las nuevas ideas. El arte o la moral”, *Los Lunes...*, 14 de marzo, 1898; Navarro y Ledesma, “La gente moza. I. Al Sr. D. Ángel Ganivet en Riga (Rusia)”, *Los lunes...*, 24 de octubre, 1898; Navarro y Ledesma, “La gente moza. II. Al Sr. D. José de Cubas en Newport Mon (Inglaterra)”, *Los Lunes...*, 7 de noviembre, 1898], y hay alguna concesión casi condescendiente como el artículo de Clarín, “Gente novísima”, *Los Lunes de El Imparcial*, 24 de mayo, 1897.

³⁴ Por ejemplo, el artículo de José Verdes Montenegro sobre D’Annunzio, “La restauración estética”, aparecido el 10 de enero de 1898 en *Los Lunes* o el de R. Soriano sobre Ganivet, “El misterioso granadino”, *Los lunes de El Imparcial*, 5 de diciembre, 1898.

³⁵ Entre 1897 y 1900 la mayor parte de la crítica literaria en *La España Moderna* estaba a cargo de Fernando Araujo y Gómez Baquero. Ambos dedicaron bastantes artículos a los nuevos moldes pero casi siempre fijándose en autores extranjeros como D’Annunzio, Ibsen o Mallarmé, y mientras Araujo mantenía una actitud bastante crítica ante estas tendencias, Gómez Baquero solía defenderlas. Sin embargo, las referencias a la producción nacional de la gente nueva eran muy escasas. La primera que he localizado es una de Gómez Baquero en la que, como rezaba el título, “Crónica literaria. Las letras españolas en 1899”, *La España Moderna* 133 (1900): 147-154, analizaba la literatura del año anterior. Consideraba que la producción había sido escasa en general y se lamentaba porque todavía no había llegado “esa nueva generación literaria que se aguarda hace años” (152). En todo caso, concluía el artículo tratando laudatoriamente *De la enseñanza superior en España* de Miguel de Unamuno y *Los hidalgos (La vida en el siglo XVII)* de J. Martínez Ruiz, pero sin asociarlos a lo dicho anteriormente ni a su vinculación a nuevos modos de escribir en España.

escritores³⁶. A esto había que sumar la influencia cada vez mayor en la prensa de las ideas de Cesare Lombroso y especialmente de Max Nordau³⁷, que asociaban los conceptos de degenerado y decadencia a los de artista y modernismo, viendo en la nueva estética “a veces las manifestaciones y a veces las causas de una progresiva e irremediable degeneración”³⁸. Todo ello forjó una imagen muy negativa de los nuevos autores en la prensa de mayor difusión. Las revistas modernistas, por tanto, debían transformarla y crear otra realmente nueva que sirviera además para marcar su distanciamiento de la imagen del autor convencional. Porque como indica Pierre Bourdieu:

los recién llegados [...] en un universo donde existir es diferir, es decir, ocupar una posición distinta y distintiva, sólo existen, sin tener necesidad de pretenderlo, en tanto en cuanto consiguen afirmar su identidad, es decir, su diferencia, que se la conozca y se la reconozca (“hacerse un nombre”), imponiendo unos modos de pensamiento y de

³⁶ Se han llevado a cabo varios estudios sobre la crítica antimodernista: Lily Litvak, “La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)”, *Hispanic Review* 45, 4 (1977): 397-412; Javier Serrano Alonso, “Los liróforos glaucos. La imagen del poeta en la sátira antimodernista”, en *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del congreso Internacional. Lugo, noviembre 1998*, eds. J. Serrano Alonso et al. (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 2000): 145-169; Begoña Sáez Martínez, *Las sombras del modernismo. Una aproximación al decadentismo en España* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2004), 83-161 y 197-230. En relación con las críticas a la nueva corriente estética aparecidas en *Gedeón y Madrid Cómic* entre 1897 y 1900 Litvak recoge abundantes referencias en n. 19, 401.

³⁷ La lectura de Nordau no fue homogénea en absoluto ni siquiera en cuanto a las lecturas a favor o en contra de las ideas del autor. Sin duda, la crítica más conservadora encontró un buen sustento en su visión del artista moderno como degenerado para criticar las nuevas corrientes literarias, aunque, por el contrario, hubo autores consagrados que rechazaron abiertamente esta concepción, como fue el caso de Emilia Pardo Bazán, que expuso sus críticas al autor en trece artículos publicados entre mayo y diciembre de 1894 en *Los Lunes de El Imparcial* bajo el título común de “La nueva cuestión palpitante”. Por otra parte, otras obras anteriores de Nordau, como *Las mentiras convencionales de nuestra civilización*, (Madrid, Celestino Apaolara, 1887) [*Die conventionellen Luegen der Kulturmenschheit*, 1883], o *El mal del siglo*, trad. Nicolás Salmerón y García (Madrid: Suc. de Rivadeneyra, 1892) [*Die Krankheit des Jahrhunderts*, 1887], tuvieron seguidores también dentro de la gente nueva por su carácter reformador [véase Lisa E. Davis, “Max Nordau, «Degeneración» y la decadencia de España”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 326-327 (agosto-septiembre 1977): 307-323].

³⁸ Litvak, “La idea de la decadencia...”, *op. cit.*, 397.

expresión nuevos, rupturistas con los modos de pensamiento vigentes, por lo tanto condenados a desconcertar por su “oscuridad” y su “gratuidad”³⁹.

Las publicaciones periódicas sirvieron para difundir esos innovadores modos de expresión, pero éstos debían responder a una identidad distintiva; sólo un nuevo tipo de autor podía generar un nuevo tipo de obra y, sobre todo, un verdadero cambio en el campo literario.

La voluntad de alcanzar esa imagen diferente por parte de la gente nueva se percibía incluso en su aspecto físico. Su vestimenta, pelo y actitud, tan criticada y burlada desde las revistas satíricas⁴⁰, era una provocación al convencionalismo burgués, al que pertenecían los autores consagrados.

Sentado el poeta,
de mirada dulce, de cabellos largos, de enorme sombrero,
barba crecida, pues para afeitarse no tiene dinero,
pantalón raído, botas sonrientes, en fin...el esteta⁴¹.

Por tanto, instrumentalizaron su cuerpo como mecanismo de propaganda y de contraste. Pero, claro está, a este cuidado envoltorio correspondía un discurso identitario complejo, en cuya elaboración pueden distinguirse al menos dos líneas. La primera, que analizaré en la segunda parte de este capítulo, suponía el enfrentamiento directo a los autores consagrados, la construcción frente al otro, para hacerse con una posición en el campo. La segunda consistió en la creación de la imagen del autor moderno, la del nuevo profesional de la pluma.

³⁹ Pierre Bourdieu, *Las reglas ...*, op. cit., 355.

⁴⁰ Javier Serrano ofrece varios ejemplos de poemas y comentarios satíricos sobre el aspecto de los escritores modernistas, que reflejan, por otra parte, el éxito que tenía esa pequeña rebelión en la sociedad madrileña de la época. Al fin y al cabo, aunque fuera mal, se hablaba de ellos (“Los liróforos glaucos...”, art. cit, 150-152).

⁴¹ Vicente Fernández Alonso, “Las ninfas del lago y el poeta”, *Madrid Cómic* 22 (01/06/1901): 175.

La profesionalización del escritor es una de las claves para comprender la ruptura que supuso el modernismo en el mundo literario. Como se ha señalado tantas veces, en la sociedad burguesa del XIX:

El arte “ya no era la más alta expresión de los menesteres del espíritu”, y su actividad era efectivamente marginal. Y no solamente porque la literatura no fuera una profesión, sino porque en la sociedad en la que dominaba la “división del trabajo” ésta no tenía cabida, o cuando se la toleraba, figuraba como adorno pasajero o como extravagancia⁴².

La marginalidad del artista no sólo originó el consabido discurso antiburgués, sino la verdadera existencia de un nuevo grupo social formado por escritores, pintores, etc., que vivían en condiciones miserables y que dieron lugar a la primera bohemia española⁴³. La obra de arte había pasado a ser un objeto de consumo, lo que implicaba la necesidad de tener un público. Éste era muy escaso y predominaba el gusto por la estética realista y naturalista, lo que hacía aún más compleja la situación de los autores modernistas. A la altura de los años noventa del siglo XIX, los escritores, tras varias décadas de penuria bohemia, eran cada vez más conscientes de la necesidad de “incorporarse al mercado: vivir dentro de él, como [pudieran], aunque fuera muy mal, pero dentro de sus coordenadas específicas”⁴⁴. Esto no implicaba en absoluto la aceptación de la ideología burguesa; todo lo contrario, la postura antifilistea y el rechazo de los convencionalismos sociales se habían radicalizado, como queda patente

⁴² Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo* (Barcelona: Montesinos, 1983), 47.

⁴³ Existen varios estudios sobre la bohemia en España, como los recogidos en Pedro M. Piñeiro y Rogelio Reyes, *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo* (Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993); también los de José Esteban y Anthony Zahareas, *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia* (Madrid: Celeste Ediciones, 1998); Allen W. Phillips, *En torno a la bohemia madrileña 1890-1925* (Madrid: Celeste Ediciones, 1999); o el dossier dedicado al tema en la revista *Barcarola* 63-64 (julio 2004): 277-339. Un repaso conciso pero exhaustivo de esa primera bohemia española es el que ofrece Manuel Aznar Soler, “Modernismo y bohemia”, en *Bohemia y literatura*, ed. Piñeiro, *op. cit.*, 51-88, especialmente 67-74.

⁴⁴ Ángel Rama, “Los poetas modernistas en el mercado económico”, en *Rubén Darío y el modernismo* (Caracas: Alfadil, 1985), 53.

si se analiza la ideología política de muchos autores. Sin embargo, la gente nueva tenía que entrar en el mercado al tiempo que conservaba la vinculación con el mundo literario. El periodismo se convirtió así en la vía de acceso más directa, y para continuar marcando esa distancia respecto al burgués reivindicaron el carácter proletario de su trabajo. Es decir, comenzaron a presentarse como trabajadores sacrificados y honrados, frente a la imagen de una bohemia improductiva que ofrecía la crítica tradicionalista, y a ponderar la importancia de su trabajo para la sociedad:

A este pobre bohemio, este proletariado intelectual, le sirve de consuelo que es un factor importante en la sociedad moderna. La prensa es un poder en los países contemporáneos [...] Hoy ya han absorbido los periódicos la influencia que antes ejercían los partidos políticos, lo mismo en Inglaterra que en España, y acaso es tiempo de que los partidos antiguos desaparezcan para hacer lugar a esta fuerza ideal e intangible que refleja con mayor sinceridad y flexibilidad la opinión del país. [...] Mucho podría decirse para demostrar las ventajas de la prensa como poder [...] ¿Y qué prensa pudiera desarrollarse sin el vivificador aliento de la bohemia literaria? Los sabios romanos tenían saturnales donde dejaban rienda suelta a sus esclavos, y el cristianismo sustituía esta institución por el carnaval [...] El papel del carnaval en la prensa lo desempeña la bohemia, esa tribu que rinde culto únicamente ante los altares de la libertad y de la amistad, que todo lo discute, desde Dios y los ídolos de la política y de las artes, hasta las instituciones "sagradas" de la religión, la familia y la propiedad, Como el carnaval se ríe de todo, también la bohemia lo discute y pone en duda todo.

Donde la bohemia es una fuerza como en España, Francia y Alemania, no puede petrificarse la vida pública⁴⁵.

He aquí una clave de su discurso; no sólo trabajaban, sino que su trabajo era de una importancia vital para la vida pública, y, para que éste continuara siendo bueno y efectivo, debía llevarse a cabo por esa bohemia, cuya especial condición la hacía idónea para ejercerlo, ya que estaba libre de ataduras sociales y, en ese sentido, era objetiva a la hora de juzgar la realidad. Sin embargo, estos escritores, como

⁴⁵ A. de Santaclara, "Inglaterra intelectual", *Germinal* 4 (24/05/1897): 2-3.

“proletarios intelectuales” que decían ser, sufrían las mismas injusticias que cualquier trabajador:

Los consagrados a redimir a los demás a plumazo limpio, apenas sí advertimos que estamos nosotros muy necesitados de redención, ni que en muchos casos el artículo contra el industrial que explota al obrero o el comerciante que le roba, habría debido enderezarse con el librero que nos roba o el editor que nos explota⁴⁶.

Eugenio Bark, de hecho, puso en evidencia lo paradójico que resultaba que una labor como la del periodista, con la trascendencia social que tenía, estuviera tan mal remunerada, y dedicó todo un artículo a reivindicar una mayor consideración por la profesión y una mejora de su situación laboral:

Entre los dependientes y empleados merecen [...] un interés especial, los periodistas, proletarios de levita y sombrero de copa, peor pagados que los mismos empleados de ferrocarriles, y sin embargo, son sus cerebros focos que reflejan diariamente los rayos del primer poder del estado moderno: la opinión pública.

Nunca se presenta tan extravagante el contraste entre la miseria económica y la misión importantísima que desempeñan, como en los proletarios de la prensa. [...] Hay diarios en Madrid cuyos redactores cobran 10 duros al mes; un sueldo de 30 duros "efectivos" pagan muy contadas empresas, y lo de más allá son mirlos blancos⁴⁷.

La precariedad económica de aquellos que se dedicaban al mundo de las letras, ya fuera como periodistas, ya como creativos, se convirtió de este modo en un tema recurrente en las primeras revistas modernistas. Todavía en 1900, Cristóbal de Castro dedicó más de un artículo en *Vida Nueva* a describir los escasos recursos de los escritores, especialmente de la gente nueva:

Ayer [...] hablé con Maeztu [...], con Marquina [...], con Benavente [...]. Luego en la redacción de la época, el maestro Zeda [...] Luego por la tarde en el Congreso, hablé con jóvenes de talento como Rovira, como Luis Bello, como Catarineu, como Briones, todos escritores y periodistas, que llevan a cuestas la cruz de la información,

⁴⁶ José Nakens, “Sobre los libreros”, *Vida Nueva* 5 (10/07/1898).

⁴⁷ Eugenio Bark, “El proletariado periodístico”, *Germinal* 22 (01/10/1897): 10-11.

con el ridículo Cirineo de veintitantos duros al mes. [...] ¿Sabéis lo que me dijeron todos, o casi todos esos muchachos de talento, trabajadores infatigables, luchadores de todos los días y de todas las horas?... Pues cada uno me dijo, poco más o menos, lo que sigue: -“Dice usted de trabajar... Pues yo, por la parte que me toca, no descanso ni siquiera lo preciso. Tengo una novela (o un tomo de versos, o una comedia, o un drama)... y allí se está [*sic*]... en mi casa. ¿Y cree usted que me achico?... Pues no señor... Hace pocos días he empezado otra. A tal parte (y me citaba un periódico) llevé un cuento hace dos meses,... Todavía no lo han publicado, ni lo publicarán en mucho tiempo. Pues yo, firme que firme, tengo ya un montón de cuentos así de grande...” Y les hablé de cómo vivían cada uno de ellos, y me respondieron invariablemente -“Mal, muy mal. Usted figúrese... ¡Con quince o veinte duros al mes!...” [...] Con poca diferencia, -con la diferencia de que unos comen todos los días y otros *alternan*- estos jóvenes ya probados, con firma ya, con nombre "que le suena al público, no pueden conseguir un sueño reposado" y tranquilo; porque al acostarse todas las noches muertos de fatiga [...se dicen] -“Bueno, hoy salí del paso. Pero ¿y mañana?”

Y esto pasa con los jóvenes cuyo talento es ya indiscutible, ¿qué vida de perros no llevará esa caterva anónima, esa tribu errante de escritores desconocidos, de muchachos que van porreando la puerta de los teatros, de los periódicos y de los editores y, aunque tengan la cabeza llena, tienen vacío el estómago?...⁴⁸.

Esta cita de Castro evidencia cómo empleaban la denuncia de su pobreza para continuar perfilando esa nueva imagen del escritor. La falta de recursos no implicaba en ningún caso que cedieran en su empeño de escribir, porque su motivación nunca se debía al dinero, a diferencia del comportamiento del escritor burgués, cuyo único estímulo, según la gente nueva, era el beneficio económico. Este fue el ataque que dirigieron, por ejemplo, contra Clarín desde *Revista Nueva*, donde se le acusaba de

⁴⁸ Cristóbal de Castro, “Viejos y jóvenes. Algo sobre la Academia.”, *Vida Nueva* 93 (18/03/1900). Otros artículos en los que se trata la problemática situación económica de los escritores son Cristóbal de Castro, “Mirando al porvenir. El teatro y los jóvenes”, *Vida Nueva* 84 (14-01-1900); Dionisio Pérez, “Crónica. Picón en la Academia”, *Vida Nueva* 74 (05/11/1899); E. Gómez Carrillo, “La farsa literaria”, *Revista Nueva* I, 4 (15/03/1899): 179-182.

vender su gran capacidad crítica haciendo chistes fáciles y faltando a la verdad sólo por cobrar⁴⁹.

Pero la trascendencia e importancia social del escritor no sólo se reducía a la del mundo del periodismo; el mismo valor o mayor se le concedía desde estas revistas al artista dedicado por entero a su creación. Así exponía Verdes Montenegro lo fundamental de la labor del creador puro:

...estos refinamientos espirituales [...] no son, como se pudiera creer, estigmas de degeneración. Son, al contrario, el más delicado producto de las fuerzas sociales, como la flor la creación más delicada de las energías de la planta. Una sociedad que produce esos tipos ha alcanzado la plenitud de su desarrollo, como al cubrirse de flores alcanza la planta su pleno desenvolvimiento. Los botánicos dicen de los pétalos que son hojas degeneradas. [...] quieren decir que son hojas modificadas, adaptadas a una especial función. Los intelectuales no son tampoco seres degenerados sino en el mismo sentido que tiene este adjetivo calificando a los pétalos de las flores.

No son ellos, los hombres-acción que en las entrañas del organismo social acuden a subvenir las necesidades apremiantes de la nutrición del todo, pero son en cambio el elemento nervioso que hace posible los esplendores de la vida de relación. Las influencias externas no se reflejan en ellos transformándose en actos, sino que más bien se refractan, descomponen en ideas y sentimientos múltiples [...] 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 del arte, y perpetuando por herencia la agudeza sensitiva alcanzada. [...] Otra cosa además

⁴⁹ Fueron dos artículos bastante duros los que se dedicaron a criticar al autor de *La Regenta*. El primero, “Clarín industrial” (*Revista Nueva* II, 26 (25/10/1899): 120-121), se publicó anónimamente. El segundo, en cambio, estaba firmado por Maeztu, y en él afirmaba: “El mal estriba en que, además del crítico cominero, hay en Clarín, y así se reconoce, un espíritu curioso, reflexivo, leído, de verdadera altura, que por desgracia sólo de tarde en tarde se muestra tal como es y se complace en emplear armas de mala ley, [...] porque es más fácil, mercantilmente hablando, dar valor a la firma haciendo chistes y arrancando a túrdigas el pellejo del prójimo, que no mostrando al ignorante público cómo ha de leer un libro. Hubo un tiempo en que, atraída por el renombre de Castelar y Zorrilla, Galdós y Pereda, Campoamor y Menéndez Pelayo, la juventud intelectual acudía a Castilla, demandando a los pontífices de la crítica un estímulo, un halago o una afectuosa paternal lección. Pudieron nuestros críticos, *Clarín* especialmente, encauzar ese movimiento [...] Prefirieron convertirlo en objeto de lucro inmediato, explotando las malas pasiones del público, que gusta en todas partes de ver ridiculizado al artista [...]” (Ramiro de Maeztu, “Clarín, Madrid Cómico and Cº. Limited”, *Revista Nueva* II, 25 (15/10/1899): 49-54).

implica esa aristocracia, y es la existencia de un proletariado que subvenga a la vida de nutrición; el sistema nervioso es un parásito que vive a expensas del resto del organismo; pero devuelven con creces esos seres los beneficios que reciben, ensanchando el campo de nuestras sensaciones y creando con ello nuevos placeres. [...] No importa que esa aristocracia de la sensibilidad se desarrolle parásita en las sociedades. El organismo social goza en ella los más intensos placeres y gracias a ella siente el sacudimiento que le impulsa, haciéndole sentir la necesidad de un *standard of life* más elevado cada día. Lejos de ser tipos degenerados, los intelectuales aparecen como *echantillons* anticipados de una humanidad superior, que se erigen para la masa amorfa en núcleos de atracción⁵⁰.

Como puede apreciarse, Verdes Montenegro invirtió el sentido de degeneración empleando irónicamente un lenguaje pseudocientífico al usar la metáfora floral y convirtió al artista en el culmen de la civilización y la sensibilidad, elemento clave para el crecimiento espiritual de la sociedad. Pero, además, fue un paso más allá al asociar el término metafórico de aristocracia artística con la aristocracia real formulando una crítica directa al parasitismo de esta última por su verdadera inutilidad. En definitiva, una reivindicación de la importancia del arte para la sociedad pese a su supuesta improductividad.

La posición de los partidarios del arte por el arte constituyó además un factor crucial para el proceso de autonomía del campo, porque, como indica Bourdieu, “el hecho de estar comprometidos con una obra que se sitúa en las antípodas de la producción sometida a los dictados de los poderes o del mercado” conllevó que transformaran “la ruptura con los dominantes en el principio de la existencia del artista como artista”, y la instituyeran “como norma de funcionamiento del campo en vías de constitución”⁵¹.

⁵⁰ José Verdes Montenegro, “Gabriel D’Annunzio”, *Germinal* 10 (09-07-1897): 3.

⁵¹ Bourdieu, *Las reglas...*, *op. cit.*, 99-100.

Conscientes, por tanto, de la necesidad de incorporarse al mercado, entraron a formar parte de él especialmente a través de la prensa, pero establecieron como un principio incuestionable el no venderse al burgués, el evitar convertir la obra de arte en un mero objeto de consumo adaptado al gusto dominante. Debían generar desde ese nuevo posicionamiento un público diferente y para ello fueron elaborando una representación muy distinta del escritor. Por una parte, se alejaba del escritor burgués, presentándose como proletario intelectual; por otra, se distinguía de la imagen negativa de la bohemia, al dibujarse como trabajador infatigable o enriquecedor intelectual en beneficio de la sociedad; y, finalmente, superaba la imagen romántica de la bohemia al denunciar su pobreza, que ya no se entendía de forma heroica sino como injusta explotación obrera. Pero para completar la identidad del nuevo profesional de la pluma y comprender la contribución del modernismo al proceso de autonomía del campo literario hay que tener en cuenta también su construcción frente al otro.

2.2. Identidad frente al Otro: Los “viejos” y la Academia

El proceso de autolegitimación que tuvo que llevar a cabo la gente nueva vino determinado en gran medida por la enorme dificultad que encontraron a la hora de ser reconocidos en el mundo literario. Esta posición de marginalidad conllevó que las revistas funcionaran también como un medio de contestación y confrontación con los autores consagrados. Para ello no sólo elaboraron una imagen propia, sino que la crearon frente al otro.

Germinal declaraba abiertamente ya desde su título la imagen que pretendía proyectar, la de algo nuevo que nace, que germina⁵². Esta idea se concretaba

⁵² El título evidentemente también estaba inspirado en la novela homónima de Émile Zola, como reconocía E. Bark cuando recordaba el momento en que bautizó así a la revista: “¡Qué problema más difícil encontrar un título que reflejase bien el periódico y se prestase para el público! Debía ser literario y a la vez radical en política y resueltamente socialista.

inmediatamente después en la breve declaración de intenciones que aparecía en la portada del primer número, cuya segunda frase decía: “Del caos, de esta espantosa catástrofe tiene que salir el mundo nuevo que germina”⁵³. Es decir, frente a la catástrofe que los otros habían generado, ellos representaban un nuevo renacer. La idea de germinación continuaba ampliándose en el artículo siguiente de Eduardo Zamacois en el que a través de metáforas organicistas describía una España “decadente, minada por un hastío devorador”, y se preguntaba: “¿Reverdecerán sus laureles? [...] ¿No tendrá este triste ocaso, un próximo y risotero amanecer...?”, a lo que inmediatamente respondía: “Sí, a España aún le aguarda un glorioso *germinal*”. Y eran ellos a través de su palabra, de su revista, los encargados de llevar a cabo ese cambio; por eso concluía diciendo:

Cuando esa voz redentora suene y España sacuda su letargo para entrar en un período de gloriosa germinación, y la exaltación despertada por nuevos ideales destierre el hastío... ¡ay, de los opresores que ahora tienen a los vencidos de la vida con el dogal al cuello...!

¡Los grandes, sólo nos parecen grandes porque estamos de rodillas: levantémonos!⁵⁴.

A través de esta imagen dejaban claro que ellos no tenían ninguna responsabilidad respecto a los problemas que, en su opinión, sufría el país en esos momentos, sino que eran simples herederos de esa realidad caduca que habían generado los otros, sus antecesores. Construyeron así una crítica contra los que ocupaban las posiciones de poder semejante a la que normalmente usaban contra ellos. Porque, como señaló Lily Litvak, no hay que olvidar que la mayor parte de los ataques que sufrían los llamados peyorativamente “modernistas” tenían mucho más que ver

Ni Maceín, ni Zamacois podían encontrar nada [...] Al fin tuve la inspiración: *GERMINAL*, eso sí, ese es el título que lo abarca todo. Una salva de aplausos acogió mi idea. Fuente, Palomero, Del Valle, Dicenta, todos quedaron encantados del hallazgo”. (A. de Santaclara, “Germinal”, *Germinal* 1 (24/03/1899): 4)

⁵³ “¿A dónde vamos?”, *Germinal* 1 (30/04/1897): 1.

⁵⁴ Eduardo Zamacois, “Germinal”, *Germinal* 1 (30/04/1897): 2.

con lo ético que con lo estético⁵⁵. El culmen de esta culpabilización de “los viejos” lo encontramos en el artículo “De tal palo tal astilla” de Ricardo Fuente, donde, como sugiere el título, apelaba a la herencia para contestar a los ataques de sus mayores. Señalaba que si los jóvenes tenían defectos era porque los habían heredado, y terminaba afirmando:

Nosotros somos perezosos y vosotros quizás lo fuerais más si os vieseis solos, abandonados, luchando con la indiferencia y la miseria; nosotros nos emborrachamos y vosotros os prostituís; nosotros somos ignorantes; pero vosotros sólo sois portentos de ciencia inútil y embrutecedora.

Nada tenemos que echarnos en cara: de tal palo tal astilla.

Los viejos continuarán haciendo chistes acerca de la gente nueva, asemejándose al padre sifilítico que se burlase de los costurones heredados por su hijo; pero la gente nueva a pesar del sambenito de la pereza y del vino que sobre ella pretenden arrojar libelistas infames, es la única que crece en este pantano⁵⁶.

En resumen, la gente vieja aparecía como la causante de la degeneración, incluso como la degenerada, mientras la joven representaba el germen de lo nuevo, de la renovación, la posibilidad de un futuro mejor. Por eso *Vida Nueva*, semanario que se fundó un año después, se presentaba afirmando:

Venimos a propagar y defender LO NUEVO, lo que el público ansía, LO MODERNO, lo que en toda Europa es corriente y aquí no llega por vicio de la rutina y tiranía de la costumbre. Y con esto queda sentado que VIDA NUEVA será, no el periódico de HOY sino el periódico de MAÑANA.

[...] esta publicación será todo lo que se quiera y la quieran llamar, pero nunca será reaccionaria⁵⁷.

La idea era prácticamente la misma pero aquí, en lugar de ser el germen de lo nuevo, se presentaban como sus portadores e importadores y, en este sentido, al igual

⁵⁵ Lily Litvak, "La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)." *Hispanic Review* 45, 4, (1977): 1.

⁵⁶ Ricardo Fuente, “De tal palo tal astilla”, *Germinal* 4 (24/05/1897): 9.

⁵⁷ Declaración de intenciones recogida en la portada del primer número de la revista: *Vida Nueva* 1 (26/06/1898): s.p.

que *Germinal*, personificaban el futuro y la renovación de una realidad a la que también mostraban envejecida y paralizada:

¡Vida Nueva! Así dicen millones de españoles, hartos de lo viejo, de lo usado, de lo fracasado, de lo convencional, de lo que no existe en ninguna parte más que entre nosotros.

[...] ¡Vida nueva! [...] así no podemos vivir, [...] lo nuevo se impone, [...] se ansía por todos una solución a tantas desdichas, a tantas miserias, a tantos desalientos, a tantas indiferencias, a tanto tiempo perdido⁵⁸.

Ésta era la presentación que hacía Eusebio Blasco de la revista y, de nuevo, los que habían conducido a ese estatismo y a esa miseria no eran otros que los viejos; por eso aclaraba Blasco:

Las revoluciones se han de hacer con las ideas, y al país caído [...] hay que hablarle el lenguaje de la vida moderna y prepararle para un porvenir más próximo o más lejano, pero nunca remoto.

A la juventud inteligente, entusiasta y patriota, corresponde esta noble tarea⁵⁹.

Respecto a *Germinal*, en *Vida Nueva* variaron ligeramente el modo de representar a los “viejos”. Éstos seguían siendo los culpables pero, en lugar de aparecer como los antecesores corruptores, ahora los dibujaban como ancianos aferrados al poder incapaces de dejar que las nuevas generaciones los relevaran en sus puestos. Esta imagen del viejo codicioso fue el tema central del artículo de Gregorio Virués, que irónicamente tituló “Consulta pública ¿Qué hacer de los viejos”, y donde desarrollaba, apoyándose en la autoridad del profesor Max Müller, lo antinatural y antisocial de su actitud al no ceder sus posiciones a personas más jóvenes. Afirmaba que:

... la senectud se aferra más y más y disputa hasta sus últimos días, defendiéndose con sus gastadas ideas. Dirige rutinaria unos negocios que ya nadie entiende, predica unos vetustos ideales que ya nadie siente, acapara una propiedad que para nada le sirve,

⁵⁸ Eusebio Blasco, “Vida Nueva”, *Vida Nueva* 1 (26/06/1898): s.p.

⁵⁹ *Ibid.*

desprecia una nueva vida que apenas penetran sus cansados ojos. Y en Política, en Literatura, en Derecho, en Ciencias engendra todavía obras, hijos de sexagenario, en que pone sus últimos amores; y esas obras de una edad agotada, tan sólo sirven para escarnio entre la nueva generación de los que fueron adorados ideales de la pasada. Así en vez de amor, se engendra odio, en vez de respeto se gana menosprecio⁶⁰.

Lo natural, según Virués, hubiera sido que los ancianos, al verse cansados y desgastados, hubiesen cedido y ayudado a los jóvenes a ocupar los puestos de relevancia.

Esta misma imagen la explotaron en el primer artículo de *Revista Nueva*. En él sus autores se presentaban como una generación que prematuramente había dejado de ser joven por culpa de los viejos afianzados en el poder y, por eso, arrancaban con un llamamiento “A la juventud” futura diciendo:

Pertenecemos a una generación que fue pisoteada por los triunfadores engreídos; ganando el poder a la sombra de inocentes libertades, nos impusieron su ciega tiranía, que los hace odiosos. No pudimos luchar contra ellos, bien guarecidos ya en altas posiciones. Cuando mueran esos imbéciles caducos, tampoco lucharemos contra vosotros.

Educados en la escuela del sufrimiento, aprendimos la resignación y la piedad. Nos falta egoísmo para oponernos a vuestra gloria. No somos la Juventud, y todo lo esperamos de la Juventud; no somos jóvenes, pero tampoco somos de los que disimulan [...]

Lucharemos por vosotros [jóvenes], mientras vosotros calléis; pero en cuanto aparezcan vuestra pluma y vuestra espada, soltaremos para siempre la espada y la pluma⁶¹.

No hay que aclarar que el “Nosotros” que firmaba este artículo, atribuible a Ruiz de Contreras y Pío Baroja, era todavía joven, y que simplemente se trataba de un recurso más para reforzar la imagen negativa de los mayores. Lo que me interesa destacar de la idea que se repite en ambas revistas es que revela una clara conciencia de campo

⁶⁰ Gregorio Virués, “Consulta pública ¿Qué hacer de los viejos”, *Vida Nueva* 10 (14/08/1898): s.p.

⁶¹ Nosotros, “A la juventud intelectual”, *Revista Nueva* I, 1 (15/02/1899): 3-4.

por parte de los escritores jóvenes. Con ella hacían partícipe al lector de lo “justo” de su lucha por las posiciones de los autores consagrados y ponían de manifiesto su conocimiento del funcionamiento del campo al enfrentarse a ellos tratando de hacerse con su posición.

Pero ¿quiénes eran esos escritores consagrados, los “viejos”, esa otra construcción contra la que en un principio actuaron como comunidad? Se trataba de todos aquellos que ocupaban una posición consolidada y relevante en el campo literario. Ricardo Fuente ofrecía en 1897 una primera lista de quiénes podían identificarse como viejos:

Castelar nos sedujo [...] por sus ideas republicanas y redentoras; fuimos suyos y nos ha traicionado haciéndonos perder la fe en los hombres dándonos ejemplo de apostasía; Nuñez de Arce, el poeta de las huecas sonoridades, no pudo llegar hasta nuestros corazones maldiciendo a Voltaire, llamando vil ramera a la libertad y amenazando con el verdugo a los partidarios de radicalismos salvadores; Campoamor, el poeta juvenil y adorable que nos embriaga con sus versos, insulta las ideas que con amor guardamos en el fondo del alma, al decir que la filosofía materialista sólo sirve para derribar reses en el matadero, y al preguntar con punible irreverencia, qué mozo de mulas habrá revelado a Darwin la ley de la selección; Pereda, el novelista petrificado no puede ser nuestro modelo porque es carlista, enemigo de su tiempo, rancio; a Pérez Galdós no podemos perdonarle el haber sido diputado monárquico y empleado Trasatlántico, no transigimos con su misticismo de última hora. [...] Hipócritas reaccionarios, católicos vergonzantes, hombres que utilizan sus prestigios literarios para obtener prebendas en el campo de la política y venden su independencia de escritor por un puesto en el Consejo de Estado o por un sillón en la Academia⁶².

Sin embargo, este tipo de crítica tan dura y directa apenas se mantuvo. Como ha señalado María Pilar Celma, el enfrentamiento generacional funcionó

⁶² “De tal palo tal astilla”, *Germinal* 4 (24/05/1897): 9. También Ernesto Bark hizo más de una crítica a los autores consagrados en *Germinal*. Una primera suave, en la que consideraba que aunque muchos de ellos eran buenos, no estaban a la altura de sus contemporáneos europeos, “Decadencia crítica”, *Germinal* 12 (23/07/1897): 2-3; y otra especialmente dura contra Emilia Pardo Bazán, Galdós, Clarín o Pereda en “El renacimiento literario”, *Germinal* 16 (20/08/1897): 9-10.

especialmente en términos generales y abstractos, pero vacilaba en cuanto se referían a un autor concreto⁶³. Compárense las palabras precedentes de Ricardo Fuente con lo que decía Joaquín Dicenta sobre Campoamor sólo unos meses después en la propia *Germinal*:

...en sus poemas [...] se ve, no precisamente el desprecio a la forma, el propósito de que la forma sea auxiliar y la idea señor. Por esto su obra es grande y quedará [...] Tal es el temperamento artístico del gran poeta contemporáneo, y en virtud de ese temperamento, Campoamor, el viejo venerable [...] es el poeta español más joven de todos!

[...] este revolucionario, que demuele sin martilleo progresista, que llega a los mayores atrevimientos sociales sin quintanismos cursis, [...] ha sustentado en sus versos [...] todos los anhelos y todas las esperanzas de la juventud pensadora y honrada. Él, a quien llaman el poeta escéptico, ha hecho por el porvenir tanto como, a poder hacerlo, hubiese hecho en su contra Núñez de Arce, el llamado poeta de la libertad, sin duda porque ha sido ministro de Ultramar con Sagasta⁶⁴.

Para Galdós también hubo desde muy pronto palabras de alabanza en las revistas modernistas. De hecho, en *Vida Nueva* se publicaron tres artículos sobre el autor canario y en todos ellos se destacaba tanto el estilo como su labor en general, llegando a afirmar que:

No es sólo un eminente literato, honra de todo país y gloria de la humanidad civilizada: es también como Tolstoi, símbolo de la patria, emblema vivo de nuestra raza. Más ha hecho por España, que cuanto hicieron y deshicieron nuestros héroes a grito callejero y pelado, o nuestros retóricos de percalina barata⁶⁵.

⁶³ M^a Pilar Celma, "El conflicto generacional en las revistas del fin de siglo", en *El camino hacia el 98 (Los escritores de la Restauración y la crisis de fin de siglo)*, ed. Leonardo Romero Tobar (Madrid: Visor, 1998), 259.

⁶⁴ Joaquín Dicenta, "Siluetas de contemporáneos. Campoamor", *Germinal* 19 (10/09/1897): 1-2.

⁶⁵ Estas palabras son de Rodrigo Soriano, "Galdós y Mendizábal", *Vida Nueva* 31 (08/01/1899): s.p.; y los otros dos artículos dedicados a Pérez Galdós son los de B. Delbrouck, "Estafeta romántica. Carta de B. Delbrouck a Teófito", *Vida Nueva* 75 (12/11/1899): s.p.; y Ángel Guerra, "Galdós", *Vida Nueva* 88 (11/02/1900): s.p.

Estas contradicciones se explican si se tiene en cuenta el motivo por el que se elaboró ese discurso contra “los viejos”. Al fin y al cabo, el presentarse a sí mismos como los modernos y renovadores y a los autores consagrados como caducos y fosilizados no era más que un modo de legitimarse. La lucha por alcanzar un puesto en el campo literario implicaba ese enfrentamiento, pero no necesariamente que no admiraran la obra de muchos de estos escritores. Esto no significa que en esos primeros años no aparecieran más críticas personales; Emilia Pardo Bazán o Campoamor no salieron demasiado bien parados en un par de artículos de *Vida Nueva*, y Clarín recibió dos durísimas críticas en *Revista Nueva*⁶⁶.

En contraste con estas vacilaciones a la hora de criticar a autores concretos, una institución se convirtió en el objetivo perfecto y constante de sus ataques, la Real Academia Española. La que constituía el medio de consagración burgués por excelencia aunaba todos los rasgos contra los que se definían los nuevos autores: dependiente del campo de poder; ideológica y estéticamente conservadora; resistente a los cambios y a la modernización; y defensora de la tradición cultural. Esto no implicaba que la gente nueva fuera la única voz crítica contra la Academia. En revistas satíricas como *Gedeón* o *Madrid Cómico* era frecuente encontrar alusiones mordaces a la institución y un tema en particular concentraba el mayor número de protestas contra ella: el modo de seleccionar a los nuevos miembros. Sin embargo, entre 1897 y 1907, años que comprende la presente investigación, las referencias negativas a la Real Academia en estas dos publicaciones no son tan numerosas como

⁶⁶ A doña Emilia la acusaron de no hablar de lo verdaderamente importante en su última visita a París, esto es, del futuro de España [“La Pardo en París. Plumas inútiles”, *Vida Nueva* 46 (23/04/1899): s.p.]. José Cintora tomaba a Campoamor y Núñez de Arce como ejemplos de lo que no debía seguir haciéndose en poesía, “La forma poética”, *Vida Nueva* 45 (16/04/1899): s.p. Respecto a las críticas a Clarín véase nota 49.

cabría suponer a partir de las afirmaciones de Zamora Vicente⁶⁷; además, en estos comentarios, nunca se cuestionaba la institución en sí; no se discutía su valía, ni su funcionalidad, ni siquiera sus criterios estéticos.

Por el contrario, la crítica que se llevó a cabo desde las revistas modernistas fue mucho más profunda y frecuente que la aparecida en la prensa consagrada. Los artículos surgían también a partir de cuestiones concretas, especialmente la entrada de algún nuevo miembro en la Real Academia. El caso de mayor repercusión en la primera prensa modernista fue sin duda el de Emilio Ferrari. En *Vida Nueva* se publicaron nada menos que cinco artículos dedicados en exclusiva a condenar su elección. Abrió fuego José Nakens con un artículo titulado “Protesta”, donde confesaba:

Sí; yo he visto ingresar en la Academia a los Catalinas, del arte dramático asesinos; a los Fabié, en poner cataplasmas al lenguaje especialistas; a los Comelerán, en toda ignorancia maestros; a los marqueses de Pidal en insignificancia famosos; a los duques de Rivas, en talento desheredados; a los Liniers, en uniforme de maestrantes notabilísimos; a los Viñaza, de baños salutíferos propietarios, y algún otro que en este instante no acude a mi memoria, atestada de nombres de privilegiada medianía.

⁶⁷ Alonso Zamora Vicente, *Historia de la Real Academia Española* (Madrid: Espasa Calpe, 1999), 522. En *Gedeón* se pueden destacar las alusiones despectivas de los siguientes artículos: “Hígado”, *Gedeón* 71 (18/03/1897); “El papel vale más”, 101 (14/10/1897); “El papel vale más”, 166 (25/01/1899); “Sofisticaciones”, 205 (25/10/1899); “Economías de verdad”, 207 (08/11/1899); “Se cede habitación...”, 336 (30/04/1902); y los artículos dedicados a criticar directamente la selección de nuevos miembros o a algún académico en particular: *Gedeón*, “Gedeón Académico”, *Gedeón* 82 (03/06/1897); *Gedeón*, “Gedeón en provincias. Entrevista con Villaverde”, 196 (23/08/1899); “El papel vale más”, 419 (03/12/1903); “El papel vale más”, 592 (31/03/1907). En cuanto a *Madrid Cómico*, se pueden mencionar un par de artículos de Antonio de Valbuena, uno de los mayores detractores del Diccionario de la Real Academia (ed.¹², 1884) [“Fe de erratas del nuevo Diccionario de la Academia”, *Madrid Cómico*, 725 (09/01/1897): 21-22; “¿Cómo se escribe!”, 798 (04/06/1898): 414-415]; un “Palique” de *Clarín* [*Madrid Cómico*, 747 (12/06/1897): 195], dedicado sobre todo a la elección de nuevos académicos y otros problemas de la Academia de la Lengua; así como menciones chistosas, como los cuatro versos de Pedro Vances Cuevas en respuesta al “Certamen de Madrid Cómico. ¿Cuál es la mayor inocentada?” [*Madrid Cómico*, 13 (3ª época) (30/12/1899): 104], que decían: “Que literatos castizos,/ que justo renombre gozan,/ aspiren a las vacantes/ de la Academia Española”. Zamora Vicente ofrece un resumen interesante sobre las críticas a la Real Academia a lo largo de su historia (*Historia...*, op. cit., 500-533).

[...] Mas forzoso me es declararlo; ninguno de los señores primeramente citados, con reunir tan excelentes condiciones negativas para el cargo de académico, prodújome al ingresar la extrañeza del que está en tanda: un señor Ferrari, poeta, según he podido saber por debajo de cuerda, con un bagaje literario de 500 a 1.000 versos, ni mejores ni peores que los de cualquier hijo de vecino [...]. Y francamente, como esto ya no debe tolerarse, prescindo de mi reconocida nulidad en achaques de pluma, y presento mi candidatura enfrente de la de ese señor⁶⁸.

El rechazo a esta candidatura lo continuó José Cintora con un artículo que, a su vez, fue contestado en un periódico de Valladolid donde se defendía a Ferrari, lo que provocó que el propio Cintora escribiera otros tres artículos más sobre el tema⁶⁹. En cada uno de ellos ponía en evidencia que el acceso de Ferrari a la Institución no se debía a su obra literaria sino a su amistad con Núñez de Arce; es decir, lo que se pretendía tanto en estos cuatro artículos como en el de Nakens era “demostrar que en la Academia Española de la Lengua se entra más fácilmente por influencias de amigos y paisanos que por méritos literarios”⁷⁰. En consecuencia emplearon la entrada de Ferrari no sólo para poner en tela de juicio su valía literaria, sino para cuestionar el proceso mismo de elección de los nuevos candidatos a la Academia en general. Para ello, Nakens parodió una solicitud de candidatura poniendo de manifiesto las pocas virtudes que debía tener un futuro miembro de la Academia, y Cintora llevó a cabo un análisis de la poesía de Ferrari destacando su falta de calidad. De ambas maneras lograban que el lector extrajera la misma conclusión: “para ser ministro o académico, lo único que hace falta es ser pariente, amigo o paisano de cualquiera de los que son ministros o académicos por haber sido a su vez parientes, amigos o paisanos de los

⁶⁸ José Nakens, “Protesta”, *Vida Nueva*, 22 (06/11/1898): s.p.

⁶⁹ Los cuatro artículos de José Cintora son “¿Académico Ferrari?”, *Vida Nueva* 23 (27/11/1898): s.p.; “Un defensor de Ferrari”, *Vida Nueva* 27 (11/12/1898): s.p.; “No fue injusticia”, *Vida Nueva* 30 (01/01/1899): s.p.; y “Concepto de la crítica”, *Vida Nueva* 35 (05/02/1899): s.p.

⁷⁰ José Cintora, “Un defensor de Ferrari”, *op. cit.*

anteriores”⁷¹. Con la identificación entre “ministro o académico” se evidenciaba además la dependencia de la Academia del Estado, y de este modo se le imputaban las mismas corruptelas que las que se achacaban a la estructura política. De ahí que Eusebio Blasco afirmara:

No solamente hay caciques políticos, que al fin y al cabo no gobiernan más que en sus pueblos o distritos...

Hay caciques literarios, que hacen administrador de Correos (es decir, académico de la lengua) al yerno, o al primo, o al sobrino. [...]

Las medianías heredan el sillón del literato inmortal. Allí donde debiera gobernar la soberanía literaria de Menéndez y Pelayo, gobiernan Silvela o Núñez de Arce, y logran imponer en la casa del idioma a los que apenas lo hablan o lo escriben⁷².

Estaban planteando así una cuestión de cierta gravedad, ya que no sólo recordaban al lector la subordinación de la Academia al campo de poder, sino que denunciaban las irregularidades que conllevaba la falta de independencia. Si la Academia estaba condicionada por la clase dominante muchas de sus decisiones no dependerían de ella sino que vendrían impuestas desde fuera; y más aún, si la Academia constituía el medio de mayor reconocimiento dentro del campo literario, ponían de manifiesto como éste estaba dominado por el campo de poder, ya que los autores que ocupaban las posiciones de mayor relevancia dentro del panorama literario estaban directamente vinculados a la Academia y, en ese sentido, a las posiciones equivalentes del campo de poder.

Sin duda lo que hacía más visible esta subordinación era el hecho de que entre los académicos siempre hubiera políticos que, además, poco tenían que ver con lo literario o lo lingüístico, como por ejemplo, Silvela o el marqués de Pidal. Y esto

⁷¹ José Cintora, “¿Académico Ferrari?”, *op. cit.*

⁷² Eusebio Blasco, “Caciques literarios, caciques artísticos, caciques clericales”, *Vida Nueva* 31 (08/01/1899): s.p.

acababa afectando a la praxis académica, porque, como señaló Unamuno, la tarea que tenía encomendada la corporación era francamente compleja:

...la Real Academia no se limita a ser panteón en que unas cuantas celebridades nacionales cobran dietas por cambiar impresiones, hacer papeletas y contarse chascarrillos, sino que se mete en labores científicas de arduo cometido; ya en juzgar trabajos técnicos de investigación lingüística, ya en componer gramáticas y diccionarios.

Todo el mundo recuerda el último y famosísimo Diccionario de la Real Academia, ese curioso archivo de infinitos disparates⁷³.

Y los disparates, según el autor, procedían de la falta de especialistas entre los académicos. A juicio de Unamuno, resultaba tan complejo lograr un equilibrio entre los científicos y los literatos –sin contar los que no eran ni lo uno ni lo otro- dentro de la Academia que “Lo mejor de todo sería que se suprimiese”. Al fin y al cabo, al no priorizar en sus criterios de elección las labores lingüísticas y literarias, la Academia violaba la máxima fundamental de su existencia, que era la de velar por la lengua y literatura españolas. También Mariano de Cavia cuestionaba la existencia misma de la corporación y consideraba que la única forma que tenía de salvarse pasaba por la renovación, que debía comenzar, precisamente, por el modo de elección de los nuevos miembros:

¿Por qué, en vez de elegir la Academia por sí misma a los académicos nuevos, no reconoce ese derecho a quien verdaderamente lo posee, a la opinión de las gentes cultas? [...] La autoridad no se obtiene en nuestros tiempos por el *ego sum qui sum*, sino por la designación y el asentimiento de todos.

Todos, pues, deben señalar y escoger al que ha de representar la cultura general y la pública instrucción en su nivel más alto, si se quiere que esos areópagos signifiquen algo en la vida moderna y dejen de ser lo que son hoy: cosa de cofradía y compadrazgo, cuando no de secta y monipodio.

⁷³ Miguel de Unamuno, “La Academia de la Lengua”, *Vida Nueva* 28 (18-12-1898): s.p.

Claro es que no se trata de una aplicación más del sufragio universal, sino del restringido. Tan restringido, que solamente lo ejercerían los individuos de los centros literarios y científicos, los ciudadanos con título académico, pero adscritos a un colegio o corporación, y... los que ya lo ejercen ahora.

Pero, vamos, algo habría que conceder al resto de los humanos, y en su representación bien podrían votar (¡estremézcanse los académicos del montón!) los alumnos de último año de las facultades universitarias y de las escuelas especiales.

Ni Castelar, ni Campoamor, ni Núñez de Arce, ni Valera, ni Echegaray, ni Galdós, ni Sellés, ni el propio Marcelino, recusarían semejante sistema de elección. ¡La tendrían tan segura!... Cuanto a los otros, ni el benemérito Romero Robledo los sacaría adelante. La que hoy les vale es la Bula⁷⁴.

Minaban así la reputación de la Academia mostrándola como una institución dominada por los intereses particulares de sus miembros que por mantenerse en esa posición de relevancia favorecían la entrada de autores mediocres o cedían ante las presiones provenientes del campo de poder. De este modo destruían su legitimidad como medio de consagración, ya que los motivos para apoyar o despreciar a un escritor no se basaban en criterios literarios. En esta misma línea de descrédito iban las críticas en relación con el dinero que poseía la Real Academia. Dionisio Pérez exclamaba desde Vida Nueva: “¡Qué obra tan maravillosa podría hacer la Academia!”, refiriéndose sin tapujos a la necesidad de industrializarla:

La Academia de la lengua es rica; gana con sus diccionarios y gramáticas más dinero del que debiera, [...] y del que necesita para sus dietas y sus misas por el alma de Cervantes. El primer movimiento revolucionario que dentro de la Academia hay que hacer es éste: movilizar las pesetas ahí almacenadas y redimir con ellas á tanto ingenio sin ventura, como vive aherrojado en las galeras del periodismo.

Y después de esto, después de conseguir que los escritores jóvenes en una labor más reposada que la que ahora realizamos, estudiemos y viajemos más y produzcamos mejor, hay necesidad absoluta de buscar mercados para nuestra literatura, así como hay necesidad de abrir el mercado español a la producción literaria americana. Asustaránse muchos académicos, y precisamente serán aquellos que nunca pudieron

⁷⁴ Mariano de Cavia, “La Academia y el sufragio”, *Vida Nueva* 4 (13/07/1898): s.p.

vivir de las letras, de este carácter de industrialismo que yo pido para la Academia. Paréceles el idioma mejor guardado en arca santa con llaves de privilegio y monopolio; creen que prestan más señalado servicio a la pureza de la lengua, editando las cantigas del Rey Sabio que una novela del autor contemporáneo, desconocido y hambriento.

Crear literatura y dar de comer a los literatos, es obra necesaria para salvar el idioma, para renovarlo, haciendo que se desprenda del moho y lamas que lo envuelven, y modernizarlo. La ineficacia de la Academia, con su carácter exclusivo de guarda jurado del idioma, está hartó probada. [...] no son los académicos quienes hacen el idioma, sino el pueblo acosado por la necesidad de dar vida a ideas y sentimientos que se renuevan en su espíritu, mientras el idioma por mandato oficial, por acaparamiento de la Academia, permanece en una somnoliente quietud, muy semejante a la muerte...⁷⁵

Vemos como, partiendo de esa idea del capital económico de la corporación, elaboraba una crítica para cuestionar la labor académica en su conjunto, desde el uso del dinero hasta su función respecto a la lengua que, según el autor, resultaba más dañina que otra cosa. Esta misma línea seguían los artículos de Cristóbal de Castro de los números 91 y 93 de *Vida Nueva* donde, preguntándose por lo que hacían con el dinero las instituciones literarias financiadas por el Estado, reivindicaba que la Academia cumpliera con “el fin para el que fue creada [...] a saber: *ayudar a los que se dedican a trabajos literarios*, que así lo disponen sus estatutos”. Y, menos ambiciosamente que Dionisio Pérez, proponía que se destinara parte de su capital a concursos literarios y a la edición de las obras premiadas⁷⁶.

Sin embargo, ese dinero al que no tenían acceso los jóvenes escritores se fue convirtiendo en motivo de orgullo. En poco tiempo la gente nueva logró labrarse una identidad, un pequeño reconocimiento dentro del campo literario, y todo ello actuando

⁷⁵ Dionisio Pérez, “Crónica. Picón en la Academia”, *Vida Nueva* 74 (05/11/1899): s.p.

⁷⁶ Las palabras citadas pertenecen a “Viejos y jóvenes. Algo sobre la Academia.”, *Vida Nueva* 93 (18/03/1900): s.p., el otro artículo referido es “Viejos y jóvenes. A propósito del Ateneo”, *Vida Nueva* 91 (04/03/1900): s.p.

al margen de la Academia, sin disfrutar nunca de su mecenazgo. Esto implicaba que estos autores habían ido cobrando relieve de forma libre e independiente, ajena a los medios burgueses de legitimación. Por eso, tan solo un año después, el propio Cristóbal de Castro, ahora desde las páginas de *Electra*, volvía a referirse al mismo asunto aunque con un tono profundamente distinto:

Los literatos independientes, los que no lavamos caras ni aguantamos idolillos risibles en redacciones, en Ateneos, en círculos, en saloncillos de teatros, en parte alguna; los que, contra viento y marea, tenemos por estandarte una rebeldía honrada y somos literatos de verdad, porque vivimos por la literatura y de la literatura... éstos no sabemos del señor Menéndez Pidal sino que ha escrito un estudio bibliográfico sobre el *Poema del Cid* y varias cosas por el estilo; todas documentadas, todas llenas de citas, todas con la aborrecible pátina de una erudición inútil por completo. [...] ¿Es arte, verdadero arte, la erudición? [...] los académicos [...] lo reducen todo a volver la vista atrás. [...] Pero la Academia no es un mayorazgo que se disfrute en gracia de haber nacido antes. Tiene otra misión más honrada y más justa: “la de recompensar y ayudar a las personas que, fuera de su instituto, se dediquen a asuntos literarios”.

¿Cómo cumple esa misión la Academia? ¿En qué gasta los muchos miles con que el estado la subvenciona? ¿A qué literatos ha ayudado jamás? ¿Qué obras de escritores necesitados ha impreso? ¿Qué certámenes literarios -no bibliográficos- ha convocado nunca? ¿Qué premios ha ofrecido a novelistas, cuentistas, autores dramáticos y poetas? ¿O creen los académicos que la novela, el cuento, el teatro, la poesía no son literatura? ¿O piensan que la literatura se reduce a darse un atracón de leer y llenar de citas volúmenes enormes?

Siendo así para nada sirve la Academia. Se debe disolver. Porque [...] ¿Cómo ha de interesarnos el pasado, que es la muerte, cuando estamos locos de amor por el porvenir, que es la vida?⁷⁷.

Se aprecia como en poco tiempo el discurso antiacadémico que había surgido en parte como un mecanismo de confrontación en el proceso de construcción de la propia identidad del nuevo escritor se había transformado. Las muestras que permitían observar un cierto anhelo de cambio en la Academia en algunos artículos del fin de

⁷⁷ Cristóbal de Castro, “Jóvenes y viejos. Los candidatos de la Academia”, *Electra* 1 (16/03/1901): 27-28.

siglo, se convertían, al comenzar el nuevo, en mero desprecio e indiferencia. Como decía Castro en el texto citado, los autores jóvenes adoptaron definitivamente la imagen de “literatos independientes” superando a la Academia, que, a diferencia de ellos, se encontraba dominada por el campo de poder⁷⁸, y a la que dibujaban anclada en el pasado mientras ellos estaban “locos de amor por el porvenir”.

Ese desinterés por la corporación continuó, e incluso se incrementó con el paso del tiempo. Eso no implicaba que no denunciaran o criticaran la entrada de determinados personajes en la Academia, como sucedió con Menéndez Pidal, el conde de Reparaz, Cavestany y Asensio, o Hinojosa⁷⁹. Pero estas críticas se hacían desde la indiferencia: las planteaban como una simple defensa de los aspirantes que merecían el reconocimiento y se interesaban por él, pero que finalmente se quedaban a las puertas de conseguirlo. Alejandro Sawa, en su apoyo a Canalejas y Méndez frente a Hinojosa, llegaba a reconocer la parte de culpa que tenían los autores jóvenes en los nombramientos injustos por su falta de preocupación por la Academia:

No toda la culpa es de los académicos. Buena parte de ella corresponde a los que, sintiendo en el fondo de las entrañas un inmenso desdén por la vetusta necrópolis de las letras, afectan tomarla en serio, dándose a la tarea de comentar sus gestos y sus dichos. Burda criatura de la Academia francesa, su progenitora, la nuestra, quiero decir la de ellos, la de los que creen en tamaño anacronismo, es, mejor que una asamblea de literatos, un salón de gente bien vestida que no toma aperitivo en el café [...]. Ni un solo irregular de verdadero talento ha formado jamás parte de su seno. ¿Espronceda, y Larra, y Bécquer, no están ahí para probarlo?⁸⁰.

⁷⁸ En el mismo artículo, Castro ponía en evidencia esa falta de autonomía del mundo académico al hablar de otro candidato, el conde Reparaz, cuando señalaba: “Verdad es que [...] es político y, al decir de las gentes, ha sido impuesto por sus correligionarios” (*Ibid.*, 28).

⁷⁹ Los artículos son respectivamente el citado de Cristóbal de Castro, “Jóvenes y viejos...”, *op. cit.*; Ramiro de Maeztu, “Cuatro frescas: Los larios; tribunales de honor; La Academia; Jueves Santo”, *Electra* 4 (1901): 101-102; y Alejandro Sawa, “Canalejas y la Academia”, *Alma española* 7 (20/12/1903): 8.

⁸⁰ Alejandro Sawa, “Canalejas y la Academia”, *op. cit.*

Este desdén pone de manifiesto que a la altura de 1903 la gente nueva ya no era la marginada por la Institución, sino la que conscientemente se mantenía al margen de ella. Por tanto, en el repaso cronológico de las revistas modernistas se aprecia cómo en las primeras fueron desprestigiando la imagen de la Real Academia cuestionando su autoridad literaria, su funcionamiento y su finalidad, y, con el paso del tiempo, acabaron dándole la espalda por completo y presentándola como un mero club social o, peor aún, como un “museo de momias”, afirmación realizada por Manuel Machado en el que quizá constituya el artículo más significativo en este proceso de distanciamiento de la institución. En él relataba irónicamente la recepción de Hinojosa, que describía como un acto social lleno de “damas hermosas” y “ancianos limpios”, y lo hacía con tanto desdén que concluía diciendo: “Y en cuanto a las Academias sirven o no para algo... lo cierto es que a nadie pueden hacer daño”⁸¹.

Martínez Ruiz explicaba muy bien la displicencia de los jóvenes respecto a la corporación:

La Academia Española, asamblea de viejos, que dispone de cuantiosos medios económicos, ¿cuántas ediciones ha hecho de obras de principiantes? ¿Qué alientos y confortaciones hemos recibido de ella? Digámoslo con franqueza: sólo a un maestro, Ortega Munilla, le debe estar agradecido la juventud presente, porque él ha sido el que ha sacado de la obscuridad nuestros nombres. Los demás son para nosotros indiferentes u hostiles⁸².

Ante la falta de apoyo e interés, ellos adoptaron la misma estrategia. Lo trascendente del discurso antiacadémico fue que no cesó, a diferencia de lo que ocurrió con su enfrentamiento a los viejos. Al contrario, siguió consolidándose incluso cuando los autores habían alcanzado posiciones de mayor relevancia en el campo literario. Por

⁸¹ Manuel Machado, “Nuevo inmortal”, *Alma española* 18 (13/03/1904): 3-4.

⁸² Martínez Ruiz, “Somos iconoclastas”, *Alma española* 10 (10/01/1904): 15-16.

eso *La Anarquía Literaria*, revista fundada en 1905 por un grupo numerosísimo de escritores⁸³, declaraba ya desde su “Presentación”:

Se hablará aquí de Museos y Academias, de todos esos refugios de la mediocridad y de la vulgaridad senil: desde el secular conde de Cheste, a este flamante, a este apacible y buen señor D. Lucas Gómez, y el menos flamante y más regocijado poeta de las *Ermitas*, "blancas como palomas", D. Juan Pérez Grilo -"onorate a l'altísimo poeta"- próximo "recipiendario" del caserón de la estultez apollada y de la cursilería literaria⁸⁴.

Y también en ese primer número, Bernardo G. de Candamo firmaba un artículo titulado “Fuera de la literatura. Emilio Ferrari”, en el que contestaba el discurso de entrada en la Academia del poeta. Durante la recepción de su candidatura, Ferrari había dejado claro su profundo antimodernismo; y, al mismo tiempo, la aceptación de ese discurso revelaba que tampoco la institución sentía respeto alguno por las nuevas corrientes literarias. Candamo, desde luego, manifestaba la misma antipatía tanto por la corporación como por el escritor, del que destacaba su imitación de Núñez de Arce, su desconocimiento de las tendencias literarias modernas y su estilo “que no es estilo, ni nada”⁸⁵.

Todavía en las últimas revistas modernistas pueden encontrarse alusiones negativas a la Real Academia. Así, por ejemplo, en *El Nuevo Mercurio* (1907), donde en un artículo sobre el español de América se la tildaba de “autoridad heresiarca” y se alababa el esfuerzo hecho en España “por combatir la modalidad restrictiva de la Academia”⁸⁶.

⁸³ Entre los que contribuyeron económicamente a la publicación del periódico estaban: Ramón y Cajal, Gregorio Martínez Sierra, Rubén Darío, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Francisco Villaespesa, Miguel de Unamuno, Felipe Trigo, etc.

⁸⁴ “Presentación”, *La Anarquía Literaria* 1 (julio 1905): 1.

⁸⁵ Bernardo G. de Candamo, “Fuera de la literatura. Emilio Ferrari.”, *La Anarquía Literaria* 1 (julio 1905): 5.

⁸⁶ “Variedades y Revista de revistas y periódicos. El castellano en América”, *El Nuevo Mercurio* (enero 1907): 115.

Mediante este discurso antiacadémico los autores lograron mantenerse al margen del sistema de legitimación burgués. A lo largo del siglo XIX el grado más alto de reconocimiento que podía recibir un autor era formar parte de la Real Academia de la Lengua. Esto implicaba que el mayor beneficio simbólico alcanzable procedía de una institución dependiente del Estado, lo que hacía que las posiciones más relevantes del campo literario estuvieran completamente vinculadas a las del campo de poder, y la mejor muestra de ello era la constante intromisión de personajes procedentes del mundo de la política o de las clases acomodadas en la corporación. Es decir, existía una cierta retroalimentación entre los dos mundos: el campo literario ofrecía prestigio social a los representantes de la clase dominante y, a su vez, se beneficiaba sobre todo materialmente del campo de poder, aunque eso implicara ceder a sus exigencias. Sin embargo, esta asociación se rompió gracias al discurso modernista. Como ya se ha señalado, los autores jóvenes evidenciaron esta dependencia y mostraron la falta de principios propiamente literarios o lingüísticos a la hora de seleccionar a sus representantes, y así fueron deslegitimando a la Academia. A esto había que añadir que la gente nueva obtuvo un pequeño reconocimiento con la creación de sus propias revistas, es decir, al margen del instrumento de legitimación burgués. Por tanto, alcanzaron una posición visible de forma autónoma. Conforme pasaron los años sus medios de legitimación independientes fueron consolidándose, mientras los antiguos mecanismos iban quedando cada vez más relegados. Ello les permitió radicalizar su discurso antiacadémico mostrando todo su rechazo, al tiempo que su concepción libre del arte se iba imponiendo en el campo literario e iban mostrando la producción de los miembros de la Academia como “arte oficial”, paradoja para ellos insostenible. A través de este enfrentamiento se estaba logrando no

sólo la independencia de los propios autores, sino, con el tiempo, la del campo literario, que por primera vez tendría capacidad de legitimación propia⁸⁷.

En suma, la compleja situación de partida que encontraron los autores jóvenes a finales del siglo XIX -las dificultades para hacerse un hueco en el mundo literario, los obstáculos materiales, la falta de espacio en el nuevo sistema económico-, les condujo a desarrollar, consciente o inconscientemente, diversas estrategias para ir afianzándose en el campo literario. Por una parte se percataron de las ventajas de actuar en grupo para obtener así el reconocimiento y el apoyo de sus pares. Por otra, crearon sus propias revistas desde las que poder difundir y legitimar sus posturas ideológicas y estéticas. Las publicaciones modernistas más relevantes durante los últimos años del siglo XIX, en los que se ha centrado este capítulo, fueron *Germinal*, *Vida Nueva* y *Revista Nueva*. A través de ellas elaboraron una identidad propia y distintiva, necesaria para hacerse un hueco en el mundo literario. De este modo lograron construir la imagen del autor moderno: el proletario de la pluma comprometido con el arte y la sociedad, y en este sentido, con la modernidad.

Pero esa nueva imagen requería la ruptura con el modelo de autor anterior. Debían construirse frente al otro para diferenciarse y obtener un reconocimiento en el

⁸⁷ Una buena muestra de la autonomía a la que aspiraban los autores tanto en relación con la Academia como con respecto a su capacidad de legitimación de acuerdo a criterios internos al campo literario se observa en la propuesta que hizo *Helios* de fundar una Academia propia: “las Academias oficiales, más que criaderos de nuevas generaciones artísticas, son a modo de museos conservadores de momias, vetustos almacenes de la rancia rutina [...] sería empresa loadera edificar un hogar para los ideales recién nacidos. [...] *Helios* creará una Academia de arte completamente libre. En ella serán maestros muchos grandes artistas, y discípulos, cuantos, amando el arte y soñando belleza, quieran para sus sueños aires de libertad. Será esta escuela principalmente para enseñar Pintura y Escultura. [...] los habrá que muestren la ciencia de bien pensar y de hacer crítica noble y serenamente. Y en este hogar de las artes plásticas, tendrá asiento [...] la Poesía, entendiendo por tal, el arte de narrar las grandes cosas en bello lenguaje [...] Esta es la obra que *Helios* intenta hacer [...]” (“Academia libre”, *Helios* I, 2 (mayo 1903): 231-232)

campo literario, y al mismo tiempo para luchar por las posiciones de relevancia que ocupaban los autores consagrados. Sin embargo, la gente nueva vacilaba cuando el enfrentamiento se hacía de modo personalizado. Muchos de esos autores “viejos” no dejaban de ser grandes escritores a los que admiraban y respetaban. Pero hubo un objetivo que por su impersonalidad y por todo lo que representaba resultó perfecto para recibir sus críticas: la Real Academia. Por un lado, resultaba más sencillo desprestigiar el medio de consagración de la “gente vieja” que a los autores en sí; y, por otro, el discurso antiacadémico reforzaba la postura antiburguesa de la gente nueva y, progresivamente, iba distanciando el campo literario del campo de poder.

Los hechos descritos hasta aquí permiten afirmar que a finales del siglo XIX existió una comunidad de discurso modernista⁸⁸, en la medida en que un conjunto heterogéneo de artistas comenzó a actuar como grupo unificando su discurso bajo dos premisas: el enfrentamiento al sistema burgués, que los rechazaba; y la aceptación de una gran pluralidad de puntos de vista estéticos. Que la base de su unión partiera de esa oposición e implicara la defensa de la libertad creativa resultó de gran trascendencia para el campo literario. Por una parte, establecieron como clave de su identidad el rechazo de lo burgués, es decir, de los poderes establecidos. Por otra, reivindicaron como principio artístico la ausencia de normas y escuelas, es decir, la anomia. Mediante la lucha por el triunfo de estos dos principios sentaron, voluntaria o involuntariamente, las bases de la “revolución simbólica” en el campo literario, paso imprescindible para arrancar el proceso de autonomía. Este proceso se vio favorecido

⁸⁸ Robert Wuthnow trata el problema de la articulación entre el discurso y su contexto. El discurso, según el autor, no puede abstraerse de sus circunstancias concretas, sino que ha de relacionarse con los contextos dinámicos en los que es producido, difundido y mantenido, y con los actores significativos que, por encima de sus diferencias sociales o ideológicas, se convierten en sujetos de un discurso común, esto es, en una comunidad de discurso. Véase, Robert Wuthnow, *Communities of Discourse. Ideology and Social Structure in the Reformation, the Enlightenment, and the European Socialism* (Cambridge: Harvard University Press, 1989), especialmente 5-19.

también por el discurso antiacadémico que, además, aunaba a la perfección ambas premisas, la de la independencia y la de la anomia, en la medida en que la corporación era la representación más evidente de la intromisión del campo de poder en el literario, así como el modelo de la normatividad y regularidad artísticas. El enfrentamiento a la Real Academia no cesó con el paso del tiempo; de *Germinal* al *Nuevo Mercurio* (1897-1907), la lucha continuó sin titubeos, y este distanciamiento, como señala Bourdieu, conduciría finalmente a que: “el universo de los artistas [dejara] de funcionar como un aparato jerarquizado y controlado por un cuerpo y se [constituyera] poco a poco en campo de competencia por el monopolio de la legitimidad artística”⁸⁹.

Puede concluirse, por tanto, que, en unos pocos años a finales del siglo XIX, los escritores más marginales del panorama literario lograron construir una imagen que acabaría siendo la del escritor moderno y sentaron las bases de la modernización del campo literario, es decir, de su futura autonomía. Precisamente es ese proceso y las luchas por el monopolio de la legitimidad artística lo que analizaremos en los siguientes capítulos.

⁸⁹ Bourdieu, *Las reglas...*, op. cit., 202.

Capítulo 3

Reinventando el modernismo

El presente capítulo se centra en la consolidación del discurso modernista en el campo literario. En la primera parte analizaré las estrategias empleadas por la gente nueva para lograr salir de la marginalidad del campo literario y ocupar posiciones más relevantes. Para ello examinaré las principales acciones públicas que llevó a cabo la comunidad de discurso modernista. Comenzando por su asistencia al estreno de *Electra* (30 de enero de 1901), revisaré primero la repercusión que tuvo este hecho en la prensa consagrada. En segundo lugar, me centraré en la creación de la revista *Electra*, en marzo de 1901, y su relación con Benito Pérez Galdós. En tercer lugar, me detendré en la fundación de una nueva revista, *Juventud* (octubre de 1901), mediante la cual los escritores jóvenes consolidaron su imagen como intelectuales. Finalmente, estudiaré las consecuencias de estas actividades en la posición del modernismo en el campo literario a la altura de 1902.

En la segunda parte analizaré cómo afectó la posición adquirida por los jóvenes escritores a la comunidad de discurso modernista. Para ello revisaré las tomas de posición literarias adoptadas por ellos en dos nuevas revistas *Helios* (abril 1903-mayo 1904) y *Alma española* (noviembre 1903-abril 1904), que desvelan la ruptura definitiva de la comunidad. Por último, me centraré en la importancia que cobró para ellos la búsqueda de un público a raíz también de su nueva situación en el campo literario.

3.1. La revolución simbólica: *Electra* y *Juventud*

El 31 de enero de 1901 la prensa diaria de Madrid abrió sus periódicos con el estreno de *Electra* de Pérez Galdós. Muchos de ellos, como *El Imparcial*, el *Heraldo de Madrid*, *El País*, *El Globo*, etc. dedicaron al menos su primera página a la obra del autor canario y al enorme éxito que había alcanzado¹. Las circunstancias político-sociales que contribuyeron al indiscutible triunfo del drama galdosiano son bien conocidas gracias, especialmente, al trabajo de Inman Fox². Durante el año precedente al estreno, la influencia del clericalismo había aumentado considerablemente a raíz del regreso de muchos religiosos tras la pérdida de las colonias, y también por el dominio del sector neocatólico en el gobierno de Francisco Silvela. En consecuencia, la oposición se sentía cada vez más incómoda con la política de los conservadores. La situación se agravó sobremanera con la aprobación del matrimonio entre María de las Mercedes y don Carlos de Borbón, hijo del Conde de Caserta que había formado parte de la última insurrección carlista (1872-1876). La incomprensión ante las reformas económicas propuestas por Raimundo Fernández de Villaverde y la crisis interna del propio gobierno conservador acabó con la dimisión de Silvela en octubre de 1900. Le sucedió un gobierno de transición dirigido por Marcelo de Azcárraga. El 14 de diciembre de 1900 José de Canalejas pronunció en las Cortes su famoso discurso anticlerical, al que contestó poco después el padre Montaña con el libro *El liberalismo*

¹ Los más entusiastas fueron sin duda el *Heraldo de Madrid*, que dedicó a la obra la portada completa con el titular “Triunfo de Pérez Galdós. Estreno de *Electra* en el Español” y la segunda página, y *El País*, que abrió también con el estreno y cuyo titular de portada decía “El estreno de *Electra*. Por la libertad. El triunfo de Galdós”. *El Imparcial* le dedicó un artículo en portada, “Los teatros” de José de Laserna, y otros dos en portada el día 1 de febrero: “La mejor bandera” y “Después del estreno”; y *El Globo* también abrió con un artículo titulado “Galdós en el teatro”.

² Me refiero a “*Electra*, de Pérez Galdós (Historia, literatura, y la polémica entre Martínez Ruiz y Maeztu”, en *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)* (Madrid: Espasa-Calpe, 1988), 65-93, publicado previamente en inglés en *Anales Galdosianos* I (1966): 131-143. Véase también el pormenorizado artículo de Josette Blanquat, “Au temps d’*Electra* (Documents Galdosiens)”, *Bulletin Hispanique* LXVIII (1966): 253-308.

es pecado, terminando de irritar a los liberales. La tensión se hizo insostenible y el 10 de enero de 1901 las Cortes fueron suspendidas. A las tensiones políticas se sumó el caso de la adolescente Adelaida Ubao, que tuvo gran repercusión mediática. La joven había ingresado en un convento convencida por su confesor, un jesuita, sin el consentimiento materno, por lo que la familia tuvo que recurrir a los tribunales para recuperar a la niña.

El creciente clima anticlerical generó una enorme expectación ante el estreno de la nueva obra dramática de Galdós, tanta, que el día del ensayo general el teatro Español se llenó, y entre el público se encontraba una parte considerable de la llamada gente nueva: Ramiro de Maeztu, Pío Baroja, Ramón del Valle-Inclán, José Martínez Ruiz, Ricardo Fuente, Ángel Guerra, etc. Durante la representación los jóvenes escritores se dejaron la voz mostrando su entusiasmo por el drama, como narró Maeztu al día siguiente en *El País*³. El diario republicano ofreció sus “columnas a esa juventud”⁴ que había aclamado a Galdós, y en él plasmaron muchos escritores sus emocionadas impresiones, desde el citado Maeztu, a Pío Baroja, Camilo Bargiela, E. Alonso y Orera, José Martínez Ruiz, José Verdes Montenegro, Manuel Bueno, Jacinto Benavente, Cristóbal de Castro, Adolfo Luna, Gregorio Martínez Sierra o Ángel Guerra, entre otros. En la mayor parte de estos comentarios se percibía una idea de fondo que describía perfectamente Baroja:

Hay en la generación actual, entre nosotros, una ansia inconcreta, un ideal sin forma, algo vago, indeterminado, que solicita nuestra voluntad sin rumbo fijo. Sabemos que debemos hacer algo y no sabemos qué, sabemos que hay una luz, pero no sabemos dónde [...] Sentimos la necesidad de que nuestros anhelos tomen carne espiritual, se hagan conciencia, y por una extraña paradoja, los alientos de juventud, las vibraciones

³ Ramiro de Maeztu, “El público desde dentro”, *El País*, 31 de enero, 1901.

⁴ “Por la libertad”, *El País*, 31 de enero, 1901.

de nuestro espíritu, van a formar su nido en el alma del novelista que tiene fama de indiferente [...] Hoy en Galdós nuestras afirmaciones han tomado conciencia⁵.

Estas palabras evidencian la idea tantas veces repetida por la crítica de que Galdós se convirtió en el “guía” de la juventud literaria tras el estreno de *Electra*⁶. Y podía parecer paradójico, como reconocía Baroja, dado que se trataba de un autor consagrado, miembro de la Academia y, sin duda, el escritor de la burguesía por excelencia. Sin embargo, al mismo tiempo era un escritor con éxito entre la clase popular y del que se había construido una imagen atractiva para los escritores nuevos: la del “obrero solitario”, como lo denominaron en el *Heraldo* el día después de la premier⁷, o más concretamente, la del “más insaciable obrero de la regeneración española”, que escogieron en *El Imparcial* ese mismo día⁸. La representación de Galdós como trabajador infatigable, entregado a la creación artística y comprometido con los problemas sociales⁹, se aproximaba mucho a la propia imagen que la gente nueva había elaborado de sí misma. En este sentido, homenajearlo no suponía una contradicción y menos teniendo en cuenta las críticas favorables que le habían dedicado desde la prensa modernista. Lo que sí podía resultar sorprendente era el encumbramiento hasta la posición de maestro de la juventud literaria. Una explicación sería que, en un principio, ante la expectación que había despertado la obra, la gente nueva viera la oportunidad de ganar notoriedad apoyando el drama públicamente. Y,

⁵ Pío Baroja, “Galdós vidente”, *El País*, 31 de enero, 1901.

⁶ Por su vinculación directa con el tema véanse: Lily Litvak, ““Los tres” y *Electra*. La creación de un grupo generacional bajo el magisterio de Galdós”, *Anales Galdosianos* año VIII (1973): 88-93; Inman Fox, “*Electra*, de Pérez Galdós...”, *op. cit.*, 92.

⁷ “Resurrección”, *Heraldo de Madrid*, 31 de enero, 1901.

⁸ “Pérez Galdós”, *El Imparcial*, 31 de enero, 1901.

⁹ Carmen Luna Sellés ha estudiado las representaciones gráficas de Galdós en la prensa y ofrece ejemplos de esta imagen del autor escribiendo, muy concentrado, rodeado de libros y con un atuendo poco distinguido (“La imagen gráfica de Galdós en la prensa de principios del siglo XX”, *Actas del Congreso Internacional de Literatura Hispánica y Prensa Periódica (1875-1931). Lugo 25 al 28 de noviembre 2008*, en prensa.).

posteriormente, durante la representación, tras percatarse de la repercusión que realmente iba a tener, decidieran no sólo homenajear al autor sino apropiarse de él, nombrándolo cabecilla de su grupo:

Yo os conjuro a todos, jóvenes de Madrid, de Barcelona, de América, de Europa, para que os agrupéis en derredor del hombre que todo lo tenía y todo lo ha arriesgado por una idea, que es vuestra idea, la de los hombres merecedores de la vida. [...] y ese hombre es Galdós¹⁰.

La agrupación en torno al autor canario se haría patente con la creación de la revista *Electra* poco más de un mes después (el 16 de marzo), pero curiosamente se anunció ya en *El Imparcial* al día siguiente del estreno de la obra, el 1 de febrero de 1901: “La juventud literaria, que acogió el drama desde la noche del ensayo con un entusiasmo delirante, piensa publicar una revista titulada *Electra*”¹¹. Lo llamativo del anuncio es precisamente que se hiciera desde las páginas de *El Imparcial* y no, por ejemplo, desde *El País*, periódico mucho más cercano a la gente nueva por su postura ideológica y por los propios miembros de su redacción. Por tanto, puede afirmarse que la actuación de los jóvenes durante la *première* de *Electra* y su profundo apoyo tanto a Galdós como a las ideas defendidas en su obra despertaron la simpatía de la prensa liberal de mayor difusión. Comulgaban “viejos” liberales y jóvenes literatos con la misma idea, hasta el punto de que también Mariano de Cavia vio en Galdós al guía, al referente indiscutible de la renovación del país:

Lo que afirmo es que todos los españoles dispuestos a rehacer España, todos los que quieren ser de sí mismos y para sí mismos, no de otros ni para otros, tienen definitivamente en el nombre y en el ejemplo de Galdós la enseña más noble y más

¹⁰ Ramiro de Maeztu, “El público. Desde dentro”, *El País*, 31 de enero, 1901.

¹¹ “Después del estreno”, *El Imparcial*, 1 de febrero, 1901.

segura, la mejor bandera para entrar con pie firme [...] por el camino de libre y honrada renovación¹².

La aproximación de posturas revelaba la repercusión que había tenido la manifestación grupal de la gente nueva, al menos entre el sector liberal de los autores consagrados, que ahora los incluía entre la “élite intelectual de la capital de España”, como afirmó el *Heraldo de Madrid*¹³. A efectos de campo, este reconocimiento tenía una gran trascendencia porque implicaba la legitimación del discurso de los escritores nuevos entre las posiciones más relevantes del mundo literario.

El punto álgido del reconocimiento lo consiguieron cuando apareció la revista *Electra*. La voluntad de apropiación de Pérez Galdós sólo podía materializarse si el autor aceptaba la condición de “maestro” de la nueva generación de escritores. Por ello, la gente nueva debió insistir al novelista canario hasta que finalmente logró que accediera, como quedó demostrado con una carta suya encabezando la nueva publicación. En ella afirmaba:

Los redactores de la revista *Electra* me suplican que encabece esta publicación con algunas líneas, y accedo a su ruego [...] No me tengo por maestro de nadie, sino más bien por discípulo, poco aventajado, de la realidad y de los hechos humanos. No me pidan sistemas [...] Los fundadores de *Electra* son jóvenes, se hallan en la edad y sazón más propias para engolfarse en las abstracciones y para lanzarse a investigar principios y construir sistemas. De ellos recibiré yo las ideas y ellos de mí noticias de cosas contempladas y oídas. [...] Quedamos en que no han de pedirme ideas. Consejos ya es otra cosa. Me permito, pues, oficiar de maestro, mejor dicho, de dómine, en un asunto que no es de arte, sino de disciplina artística. [...] les recomiendo que trabajen sin descanso; que no den entrada en sus espíritus al desaliento; que sean perseverantes [...] que el último momento de un descalabro sea el primero de una nueva tentativa; que se propongan un fin, y cierren los ojos a todos los obstáculos [...] bien

¹² “La mejor bandera”, *El Imparcial*, 1 de febrero, 1901.

¹³ “Resurrección”, *op. cit.*

persuadidos de que no hay dificultades ni distancias que resistan a estas dos poderosas fuerzas: paciencia y voluntad¹⁴.

La humildad de las palabras del afamado escritor ante los jóvenes y la valoración tan positiva que hizo de ellos legitimaba su discurso de forma rotunda ante el campo literario; y es que, como señala Bourdieu, “el efecto de legitimación alcanza su punto máximo cuando toda relación real o visible de interés material o simbólico entre [...] los agentes implicados desaparece y el autor del acto de reconocimiento cuenta a su vez con un amplio reconocimiento”¹⁵. De ahí que muy posiblemente la aceptación de Galdós de apadrinarlos, y las palabras que les dirigió, contribuyeran a que la prensa consagrada les abriera sus puertas al menos parcialmente. Buen ejemplo de ello fue el caso de *El Imparcial*, que anunció la aparición de la revista del siguiente modo:

Hoy aparece en Madrid la nueva revista popular *Electra*, en la cual gran parte de la juventud intelectual española, acogida al nombre de la última creación de Galdós, se propone continuar la obra del maestro y trabajar en defensa de cuanto signifique un adelanto, una esperanza o un deseo de renovación.

La simpatía de la juventud y de la voluntad sincera y decidida acompaña a esta publicación, llamada a difundirse rápidamente, como reflejo que es del espíritu nacional¹⁶.

Estas palabras revelaban el reconocimiento y el aprecio por los nuevos literatos pero, ante todo, la importancia que habían concedido a ese acercamiento entre la gente nueva y el autor canario. Lo trascendente fue que este gesto de aceptación por parte de *El Imparcial* no se quedó sólo en meras palabras, sino que en el suplemento cultural de *Los Lunes* la aparición de firmas de autores jóvenes se amplió de seis colaboraciones en 1900 a veintiséis en 1901, coincidiendo el inicio de estas publicaciones con la aparición de la revista *Electra*. De este modo la gente nueva

¹⁴ Benito Pérez Galdós, “Carta de Galdós”, *Electra* 1 (16/03/1901): 1.

¹⁵ Pierre Bourdieu, *Meditaciones pasacalianas* (Barcelona: Anagrama, 1999), 139.

¹⁶ “La revista *Electra*”, *El Imparcial*, 16 de marzo, 1901.

alcanzaba una posición más visible tanto dentro del campo literario como entre el público.

Cabe afirmar, entonces, que a principios de 1901 la lucha por el reconocimiento que la gente nueva había iniciado años antes comenzó a dar sus frutos. Su estrategia vinculándose a la figura de Pérez Galdós les confirió por fin mayor crédito entre los propios escritores, lo que se traducía en la obtención del suficiente capital simbólico para ocupar posiciones de cierta relevancia dentro del campo literario. De este modo el discurso modernista dejaba de ocupar los márgenes del campo cultural e iba escalando posiciones.

Por otra parte, tanto la asistencia al ensayo general de *Electra* como la creación de la revista evidenciaban que la comunidad de discurso modernista seguía operando como tal. De hecho no fueron estos los únicos actos comunes del grupo, ni tampoco el único intento de apropiación. Antes de fundar la revista tuvo lugar la famosa visita a la tumba de Larra, el 13 de febrero de 1901. Como contó Azorín en *La Voluntad* y en artículos posteriores, y como han recordado después un buen número de críticos¹⁷, un grupo de jóvenes (Pío y Ricardo Baroja, Camilo Bargiela, Ignacio Alberti, José Fluixá, Antonio Gil y el propio Martínez Ruiz), vestidos de luto y con un ramo de violetas, se dirigió al cementerio de San Nicolás donde se encontraban los restos mortales de Larra y Espronceda para homenajear al escritor madrileño. Una vez allí, reunidos ante el sepulcro de Larra, Martínez Ruiz leyó unas palabras que resultan

¹⁷ Deben recordarse aquí los trabajos clásicos de José Luis Varlea “Larra y nuestro tiempo”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 132 (diciembre 1960): 349-381, especialmente 363-367; la segunda parte de este trabajo en la misma revista 133 (enero 1961): 35-50; y *Larra y España* (Madrid: España Calpe, 1983), 60-64; también la edición de *La voluntad* de E. Inman Fox, (Madrid: Castalia, 1989⁵), n. 121, 241-243, en los que se ofrece una descripción pormenorizada del acontecimientos y donde se recogen tanto las notas que tomó Baroja durante la visita al cementerio de San Nicolás como las palabras leídas por Azorín ante la tumba de Larra, reproducidas en el capítulo IX de la Segunda parte de *La voluntad* (245-247), y que se recogieron, según estos autores, en una circular titulada *Larra (1809-1837). Aniversario de 13 de febrero de 1901* (Madrid: Imprenta de Felipe Marqués, 1901).

enormemente reveladoras en relación con el sentido de dicho homenaje. En primer lugar, apuntaba:

consideremos la vida de un artista que vivió atormentado por ansias inapagadas de ideal [...] Y he aquí por qué nosotros, jóvenes y artistas, atormentados por las mismas ansias y sentidores de los propios anhelos, venimos hoy a honrar, en su aniversario, la memoria de quien queremos como a un amigo y veneramos como a un maestro¹⁸.

Como puede apreciarse el discurso arrancaba atribuyendo a Larra las “mismas ansias y anhelos” que caracterizaban a sus compañeros de generación. Es decir, no se limitaba a indicar una similitud, sino que la asociación era absoluta. A continuación afirmaba: “Maestro de la presente juventud es Mariano José de Larra [...]. Larra trae antes que nadie al arte la impresión íntima de la vida, y con Larra antes que con nadie llega á la literatura el personalismo conmovedor y artístico. La lengua toda se renueva bajo su pluma”. Otro paralelismo que convertía al escritor del primer tercio del siglo XIX en maestro de la juventud de 1901; Larra, tal y como estaba haciendo la gente nueva, había renovado el lenguaje, y para ello había prescindido de la normatividad vigente, y había desarrollado una literatura personal de acuerdo a su propia concepción del arte y de la vida. Precisamente a continuación Martínez Ruiz destacaba su independencia respecto a todas las convenciones, su rebeldía ante lo establecido, no sólo artísticamente, sino social y políticamente:

Su muerte es una tragedia y su vida una paradoja. No busquemos en Larra el hombre unilateral y rectilíneo amado de las masas: no es liberal ni reaccionario, ni contemporizador ni intransigente: no es nada y lo es todo. Su obra es tan varia y tan contradictoria como su vida. Y si ser libre es gustar de todo y renegar de todo -en amena inconsecuencia que horroriza a la consecuente burguesía-, Larra es el más libre, espontáneo y destructor espíritu contemporáneo. Por este ansioso mariposeo intelectual, ilógico como el hombre y como universo ilógico; por este ansioso

¹⁸ Las citas del discurso de José Martínez Ruiz proceden de *La voluntad*, ed. E. Inman Fox, *op. cit.*, 245-247.

mariposeo intelectual, simpática protesta contra la rigidez del canon, honrada disciplina del espíritu, es por lo que nosotros lo amamos.

Contradictorio, rebelde, antiburgués, ajeno a cualquier doxa política, renovador literario y movido por esas ansias de un ideal indeterminado, todos estos rasgos ¿a quién caracterizaban, a Larra o a los escritores jóvenes? Este traspaso de cualidades pone de manifiesto la voluntad de apropiación del escritor madrileño por parte de la gente nueva. José Escobar señala cómo en *La Voluntad* la asociación que establecía el autor entre Azorín y Larra convertía al personaje, y en consecuencia al propio Martínez Ruiz, en símbolo de su generación, como lo había sido Larra de la suya¹⁹. Sin embargo, y aunque no cuestiono esta interpretación, creo que, en el acto mismo de 1901, la reivindicación del escritor romántico se hace por parte y en nombre de todos “los artistas jóvenes”, como queda patente en las palabras de Martínez Ruiz. La idea de la apropiación de un autor como Larra implicaba la vinculación de la gente nueva con una literatura anterior, lo que, en primer lugar, les confería legitimidad, al mostrarse a sí mismos como continuadores de una tradición. En segundo lugar, les permitía superar las acusaciones constantes de practicar una literatura basada en modelos exclusivamente extranjeros. Y, finalmente, les ayudaba a mantenerse al margen de la literatura consagrada vigente. Larra, a causa de su suicidio, ocupaba un lugar secundario dentro del canon decimonónico²⁰, como recordaba Martínez Ruiz al

¹⁹ José Escobar, “Azorín y Larra: sátira y crítica, escepticismo y certidumbre en los primeros escritos de J. Martínez Ruiz”, *Anales Azorinianos* 7 (1999): 156. Se trata de un interesante estudio sobre la revisión y relectura que hizo Martínez Ruiz de la obra de Larra desde el arranque de su carrera hasta *La voluntad*, donde recuerda, además, una visita anterior del joven escritor valenciano a la tumba de Larra en 1898, aunque esta vez en nombre de los periódicos para los que colaboraba en esos momentos, *El Progreso* y *La Campaña* (132).

²⁰ Véase a este respecto tanto los citados artículos de Varela, “Larra y nuestro tiempo”, *op. cit.*, como Jean-René Aymes, “Las interpretaciones de la obra de Mariano José de Larra (1837-1987)”, en *Resonancias Románticas: Evocaciones del Romanticismo hispánico en el sesquicentenario de la muerte de Mariano José de Larra*, ed. John R. Rosenberg (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1988), 153-180, donde se ofrece un recorrido diacrónico de la recepción de la obra de Mariano José de Larra.

afirmar: “Y porque lo amamos, y porque lo consideramos como á uno de nuestros progenitores literarios, venimos hoy, después de *sesenta y cuatro años de olvido*, á celebrar su memoria” (la cursiva es mía). De este modo, al tomarlo como maestro, se desvinculaban de la tradición reivindicada por sus predecesores inmediatos, construyéndose una tradición propia. Por otra parte, el hecho de que lo hicieran precisamente después del estreno de *Electra* puede entenderse como una forma de apuntar que su aproximación a Pérez Galdós no debía confundirse con un acercamiento a los autores consagrados. Es decir, seguían marcando distancias.

En el caso de don Benito, también iban a destacar la parte de su obra con la que se identificaban, o mejor, con la que querían ser identificados. En “Galdós dramaturgo”, artículo aparecido en el número cuatro de *Electra*, Grandmontagne reivindicaba precisamente una faceta de su escritura, la de escritor teatral, alabando *Doña Perfecta* (el drama), *Realidad*, *La de San Quintín* y, obviamente, *Electra*, porque con ellas Galdós había hecho “más en su patria por la libertad, que todas las constituciones liberales; más que dos cruentas guerras civiles y mil quinientas asonadas y motines de cuartel”²¹. Es decir, su maestro, su Galdós, era el escritor de esas obras, no otro.

Por tanto, la reivindicación de Galdós y de Larra por parte de la juventud literaria no se trató de un simple acto de admiración. Consistió, más bien, en una elaborada estrategia de legitimación, de acuerdo con la cual, mediante la apropiación de estos autores –que queda demostrada con la lectura parcial que hicieron de los mismos-, parte del capital simbólico que éstos poseían se transfería a los escritores jóvenes al hacerlos suyos.

²¹ Francisco Grandmontagne, “Galdós dramaturgo”, *Electra* 4 (16/03/1901): 113.

Además de los homenajes, una muestra de que la gente nueva funcionaba todavía como grupo fue la propia revista *Electra*. Como señala María Pilar Celma, los inspiradores de la revista, según aparece en la contraportada, fueron Valle-Inclán, Maeztu, sustituido después por Pío Baroja, Francisco Villaespesa y Manuel Machado²². Estos pocos nombres revelaban que mantenían la estrategia de las publicaciones anteriores: reunir a un buen número de colaboradores variados para lograr un contenido que se caracterizaba por compatibilizar una notable multiplicidad de perspectivas estético-ideológicas. El primer número ya constituyó un buen ejemplo en este sentido. Por una parte, Maeztu expuso su “Programa”, donde animaba a los “artistas encastillados en vuestra torre de marfil” a salir de ella y acercarse a los trabajadores, para que juntos logaran “concertar [sus] fuerzas en sintética vida de arte y de trabajo, de creación total y de mutuo respeto y contemplación recíproca” y así alcanzar la “nueva España” a la que todos aspiraban²³. Y, por otra parte, en ese primer número se incluyeron poemas de Manuel Machado pertenecientes a “Estatuas de sombra”, sección de su futuro poemario *Alma* (1901), y “La sombra de las manos” de Francisco Villaespesa. La combinación de una literatura comprometida socialmente, donde se trataran problemas de forma directa, con una literatura más lírica, subjetiva y de corte más formalista, siguió dándose y defendiéndose durante los escasos meses que duró la revista. Así aparecieron los relatos extensos de Valle-Inclán “Beatriz” y “Adegá”, poesías de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez o Rubén Darío, junto a cuentos sociales como “Cuerda de presos” de Gonzalo Guasp o “El buey humano” de

²² María Pilar Celma Valero, *Literatura y periodismo en las Revistas del Fin de Siglo. Estudio e índices (1888-1907)* (Madrid: Júcar, 1991), 73.

²³ Ramiro de Maeztu, “Los Libros y los hombres. Mi Programa”, *Electra* 1 (16/03/1901): 5-7.

José Nakens²⁴. La preocupación por la unión de estas dos vertientes estéticas en la revista la manifestaba claramente Rafael Sánchez Díaz cuando afirmaba:

Electra [...] no debe dedicarse sólo a hacer literatura sincera, despreocupada y culta. Ese es un medio, desde luego, capaz de revolucionar hasta lo más hondo; un medio muy práctico, sin duda, de ir metiendo en el alma del pueblo las ideas nuevas que levantan el corazón de los demás pueblos [...]

Pero *Electra* debe hacer su revolución desde el trabajo. [...] Ahí vendrá bien la literatura: una literatura nueva. La poesía nueva de las fábricas²⁵.

Por tanto, aunque las palabras de Maeztu o de Sánchez Díaz se decantaran más claramente por una tendencia estética concreta, existía un apoyo hacia cualquier forma literaria que llevara en sí la finalidad del cambio y la renovación. Seguían apostando, entonces, por la libertad creativa, por la ausencia de reglas, y lo hacían por fin desde posiciones más visibles.

Esta visibilidad implicaba asimismo que su opinión no sólo en cuestiones literarias, sino sociales y políticas, adquiriera una mayor trascendencia. De hecho, como puede apreciarse en las citas anteriores del *Heraldo de Madrid* o de *El Imparcial*, por fin se los reconocía como intelectuales. En gran medida su acercamiento a Pérez Galdós, y en particular a *Electra*, era una demostración clara ante la sociedad de su preocupación por los problemas que afectaban a sus contemporáneos. En *Germinal* o en *Vida Nueva* ya habían dado constantes muestras de querer representar esa “conciencia de la multitud” de la que habla Santos Juliá para caracterizar la finalidad de los intelectuales. Pero para llegar a serlo realmente era

²⁴ Estos dos cuentos aparecieron en el número siete de *Electra*. Por desgracia, de los nueve números que se publicaron de la revista sólo he podido consultar los cinco primeros que se encuentran en la Hemeroteca Municipal de Madrid, los restantes, del seis al nueve, están en colecciones privadas. Por ello me baso en las descripciones ofrecidas por María Pilar Celma, *Literatura y periodismo...*, op. cit., 72-78, y Antonio Sánchez Trigueros, “La revista *Electra* (1901). Nuevos datos. Cartas de Villaespesa. Índice de autores”, en *Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega* (Granada: Universidad de Granada, 1985), 631-647, para completar la información de esos números.

²⁵ Rafael Sánchez Díaz, “Las industrias españolas”, *Electra* 5 (1901): 129.

necesario su reconocimiento como tales, y eso es lo que les proporcionó un acto público como el del estreno de *Electra*. En la revista homónima aparecieron dos artículos dedicados exclusivamente a hablar sobre la figura del intelectual, lo que mostraba la preocupación de la gente nueva por el asunto, pero también la necesidad de aclarar el concepto ante el lector. Para ello dejaron claro, primero, lo que *no* eran y, segundo, cuál era su forma de trabajar. En “El dandysmo intelectual”, Antonio Palomero criticaba con bastante ironía la manía de cierto sector de intelectuales de querer dominar el mayor número de ideas posibles y, ante todo, de estar siempre a la última moda en este terreno²⁶. María Pilar Celma considera este artículo una crítica a la juventud²⁷, sin embargo, a mi juicio, la inclusión del artículo en *Electra* permite pensar que ellos, los colaboradores de la publicación, no se identificaban con ese intelectual “de solapa” –que diríamos hoy- del que hablaba Palomero. Todo lo contrario, querían aparecer como trabajadores serios y profundos, como confirmaba el artículo de Carlos del Río, “La tarea del intelectual”. En él retomaba las palabras de la carta inicial de Galdós en la que aconsejaba a los jóvenes trabajar con perseverancia y, ante todo, con “paciencia y voluntad”, y lo hacía para ofrecer una imagen del intelectual diferente a la que, según del Río, tenía la mayoría de la “sociedad de España”, es decir, la de “una tropa alegre de vagos desdichados, merecedores de la vida modesta o miserable que les proporciona su pluma”²⁸. Por el contrario, el trabajo intelectual lo describía como “una obra paciente, una obra intensiva, de voluntad enorme, de orden y de método [...] Y esa intensidad y persistencia en el trabajo [...] es la verdadera madre de la inspiración, la productora de la idea y de sus asociaciones

²⁶ Antonio Palomero, “El dandysmo intelectual”, *Electra* 1 (16/03/1901): 24-26.

²⁷ Celma, *Literatura y periodismo...*, op. cit., 77.

²⁸ Carlos del Río, “La tarea del intelectual”, *Electra* 4 (1901): 121.

maravillosas y fecundas”²⁹. Insistían, por tanto, en esa imagen de trabajadores infatigables y constantes que venían construyendo desde *Germinal*, y que ahora el apoyo de Galdós legitimaba.

La consolidación de su imagen como intelectuales llegó con una nueva revista, *Juventud*. Si en *Electra* habían dado muestras de su preocupación por los males que afectaban a la sociedad, *Juventud* se presentó directamente como una revista comprometida a contribuir a su remedio. El artículo de apertura en esta ocasión estuvo a cargo de Ramón y Cajal, y el tema del mismo era nada menos que la educación. Tanto el autor como el contenido ponían de manifiesto el nuevo rumbo que pretendían tomar con esta revista. El reputado doctor reivindicaba, de acuerdo con el pensamiento krausista, la implantación de una forma de educación similar a la sajona, de carácter global, es decir, con la que se cultivara el cuerpo y la mente porque, como explicaba en tono cientifista, existía una clara asociación entre la fortaleza del cuerpo y el desarrollo de la inteligencia. En sus palabras quedaba manifiesta la idea de decadencia en la que habían entrado los “pueblos latinos”, con España a la cabeza³⁰. No se trataba de una declaración de intenciones directa, pero inaugurar la revista así y avalados por una figura de la talla de Ramón y Cajal ponía en evidencia cuál pretendía ser la prioridad de *Juventud*. Asimismo, la firma del futuro nobel legitimaba de antemano las opiniones de posteriores colaboraciones centradas en el análisis de los problemas nacionales. En todo caso, la declaración propiamente dicha no se hizo esperar y apareció abriendo el segundo número, a cargo de Llanas Aguilaniedo. El título era “España por siempre” y comenzaba afirmando el “deseo de hacer labor nacional” por parte de los colaboradores de la revista. Para ello apostaban ante todo por “contribuir [...] al despertar de la patria, dando –sin desatender las enseñanzas de otros pueblos-

²⁹ *Ibid.*, 121-122.

³⁰ Santiago Ramón y Cajal, “Horizontes nuevos”, *Juventud* 1 (01/10/1901): s.p.

la máxima importancia al descubrimiento de las propias energías, a la exaltación del espíritu nacional, que entre algunos defectos, tantas cosas buenas tiene”³¹. Esta idea se concretaba más en una segunda declaración que apareció un mes después firmada por la Redacción. El artículo arrancaba constatando el creciente interés por todas las ideas modernas que muchos, movidos por el deseo de transformar el país y sacarlo del retraso en el que se encontraba con respecto a Europa, venían demostrando. Pero advertían, asimismo, que esa transformación debía “tener por fundamento y base de desenvolvimiento aquello que nuestra alma tenga de peculiar, de característico, de propio y exclusivo suyo, y que ha de fecundarse con los gérmenes nuevos que sobre ella caigan”. Por ello era imprescindible, según la redacción de *Juventud*:

... hacer el estudio de España, cuasi desconocida e ignorada, sobre todo en su aspecto social, efectuando una labor de investigación intensiva [...] Así sabremos qué es lo que necesitamos de lo moderno, cómo debemos adaptarlo y aplicarlo, sin violencias [...] emprendiendo una verdadera restauración sobre la base de lo existente³².

Por tanto, la función primordial de la revista era precisamente la de contribuir a la mejora del país ofreciendo un espacio en el que desarrollar el análisis profundo de la realidad nacional en busca de esa esencia característica fundamental. Es evidente que esta idea se sostenía en las diversas teorías idealistas desarrolladas a lo largo del siglo XIX en Europa sobre el *Volksgeist*, en la tradición del krausismo en España³³ y en el regeneracionismo, que en los años inmediatamente precedentes había cobrado especial auge. El cariz regeneracionista de *Juventud* ha sido destacado por la crítica en diversas

³¹ Llanas Aguilaniedo, “España por siempre”, *Juventud*, 2 (10/10/1901): s.p.

³² Redacción, “*Juventud* con rumbo fijo”, *Juventud* 5 (10/11/1901): s.p.

³³ Un interesante estudio sobre la importancia del krausismo entre los escritores del fin de siglo tanto en cuanto a su tratamiento del “problema de España” como en cuanto a su concepción de la finalidad del arte es el de Richard A. Cardwell, “«Una hermandad de trabajadores espirituales»: los discursos del poder del modernismo en España”, en *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, eds. R.A. Cardwell y B. McGuirk (Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993), 165-198.

ocasiones³⁴, y basta con el repaso de los nombres de algunos de los colaboradores para confirmarlo: además del ya citado Ramón y Cajal, aparecieron Joaquín Costa, Francisco Giner, Carlos del Río, Rafael Altamira, vinculados unos al krausismo y a las propuestas regeneracionistas otros, pero centrados todos en el estudio de los problemas que afectaban a España. Muchos de los escritores nuevos también trataron temas semejantes en *Juventud*, y es que, como ha señalado Lily Litvak, el regeneracionismo les ofrecía “muchas posibilidades de acercamiento por ser un movimiento que pretendía una serie de acciones prácticas concretas al margen de cualquier actividad o ideología estrictamente política”³⁵. José Luis Comellas ha señalado que efectivamente los regeneracionistas y la gente nueva comparten:

un sentido crítico que encaja con igual dramatismo en el "dolorido sentir" y en el "amor amargo" de que aparece transida la época. Unos y otros fustigan con similar acritud los males que les rodean. Hasta cierto punto, podría decirse que alienta en todos ellos el mismo espíritu, la misma sensibilidad hacia los problemas de su tiempo y de su patria³⁶.

Sin embargo, advierte que no deben ser confundidos. Y es que, como recuerda el propio Comellas, la idea de renovación “de nuestra sociedad por obra de la educación, el método y la cultura” no era nueva, y señala, de acuerdo con Tusell, que el término

³⁴ Véase, Celma, *Literatura y periodismo...*, *op. cit.*, 80.

³⁵ Litvak, ““Los tres” y *Electra...*”, *op. cit.*, 89. El distanciamiento de prácticas políticas concretas fue la postura dominante de la gente nueva desde principios de siglo, marcaban constantemente su separación de la política activa a la que acusaban de la mayor parte de los “males de la patria”. Por otra parte, era una postura significativa, en la medida en que esa ruptura les hacía mantenerse alejados de las clases dominantes, cuestión de importancia para la verdadera autonomía del campo literario.

³⁶ José Luis Comellas, *Del 98 a la Semana Trágica (1898-1909). Crisis de conciencia y renovación política* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2002), 61-62. En relación con el regeneracionismo y la gente nueva, no puede dejar de citarse el clásico estudio de Rafael Pérez de la Dehesa, *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98* (Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966), especialmente 167-206.

en sí de regeneracionismo caracterizó más una etapa, un ambiente, que una escuela, tendencia o teoría³⁷.

No es este el lugar para detenerme a analizar las características particulares de la ideología de los diferentes autores jóvenes del fin de siglo español, pero lo que es indiscutible es que crecieron y se empaparon de ese ambiente regeneracionista y llegó un momento, como demuestra *Juventud*, en que esa idea se convirtió en una de sus prioridades. Y a mi juicio fue a partir de entonces cuando se consolidaron como grupo intelectual en el sentido moderno del término³⁸. A diferencia de lo que sucedía en *Germinal*, revista claramente adscrita a una posición política, a partir de *Vida Nueva* fueron distanciándose de ideologías concretas para alcanzar en *Juventud* una desvinculación casi total, convirtiéndose, en palabras de Santos Juliá, en “árbitros morales de la nación”. No hablaban en nombre de nadie concreto, sino que lo hacían “desde una posición separada, reclamando una función específica, y no como cabeza de otras clases o categorías sociales, del pueblo, de la clase obrera”³⁹. Esa distancia era la que les confería precisamente la capacidad de representar una conciencia general por encima, y muchas veces en contra, de cualquier institución, partido, clase o ideología. No niego que antes actuaran como intelectuales. De hecho Inman Fox ha recogido el uso del término por parte de la gente nueva desde 1898 y el propio Juliá

³⁷ Comellas, *Del 98 a la Semana Trágica...*, op. cit., 79.

³⁸ Recordemos que es también en 1901 cuando se forma el grupo de “Los tres”, compuesto por José Martínez Ruiz, Pío Baroja y Ramiro de Maeztu, cuyo manifiesto dejaba clara esa voluntad regeneracionista que se recoge en *Juventud* y que incluso emprendieron pequeñas acciones, aunque con escasos resultados. Véanse: Lily Litvak, ““Los tres” y *Electra*...”, op. cit.; Eric Storm, *La perspectiva del progreso. Pensamiento políticos en la España del cambio de siglo (1890-1914)* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2001): 259-261.

³⁹ Santos Juliá, “La aparición de “los intelectuales” en España”, *Claves de razón práctica* 86 (octubre 1998): 3-4 [2-10]. Véanse también los artículos de Inman Fox, “El año 1898 y el origen de los «intelectuales»”, en *Ideología y política en las letras de Fin de Siglo (1898)* (Madrid: Espasa-Calpe, 1988), 13-23; Carlos Serrano, “Los intelectuales en 1900: ¿ensayo general?”, en *1900 en España*, ed. Serge Salaün y Carlos Serrano (Madrid: Espasa-Calpe, 1991), 85-106; y Eric Storm, “The Rise of the Intellectual Around 1900: Spain and France”, *European History Quarterly* 32, 2 (2002): 139-160.

considera los procesos de Montjuïc (1897-1898) como el punto de partida para esta nueva figura del panorama cultural⁴⁰. Sin embargo, he afirmado más arriba que, a partir de los sucesos de enero de 1901, los escritores nuevos habían adquirido una mayor visibilidad tanto dentro del campo literario como fuera y, en mi opinión, la consideración de un sujeto como intelectual debería implicar que su discurso alcanzara un cierto nivel de incidencia en la sociedad⁴¹. Por ello, considero que se puede afirmar que *Juventud* supuso su consolidación definitiva como intelectuales, en la medida en que actuaban y se les reconocía como tales.

Probablemente por esta conciencia cada vez más clara de su papel intelectual, o simplemente por seguir marcando su diferencia respecto a los autores consagrados – lo que, en cierta medida, iba unido–, en *Juventud* se radicalizó el discurso contra los viejos. *Electra* resultó una suerte de tregua en el enfrentamiento, ya que las críticas a la estética dominante recogidas en ella habían sido mucho más sutiles que en revistas precedentes⁴². La simple comparación de los títulos de ambas publicaciones dejaba ver el cambio: *Electra* procedía de la obra homónima de Pérez Galdós, un “viejo” al fin y al cabo, y la nueva revista volvía a hacer uso de un término que marcaba de inmediato la ruptura, *Juventud*. De acuerdo con el discurso de tono regeneracionista que desarrollaron en ella, dibujaron a las clases dominantes de cualquier campo como los representantes del retraso de España, y esto, por supuesto, se filtró también al

⁴⁰ Inman Fox, *ibid.*; Santos Juliá, *ibid.*, 3.

⁴¹ Medir el grado de influencia de la gente nueva en la sociedad es prácticamente imposible, y por ello me apoyo en las posiciones que habían alcanzado a esas alturas en el campo literario. J. L. Comellas también se hace esta pregunta concluyendo que si bien no es fácil de determinar, “Lo indudable es que acabaron siendo un elemento más de esa resurrección de España a comienzos del siglo XX” (*Del 98 a la semana trágica...*, *op. cit.*, 77).

⁴² Un buen ejemplo a este respecto son las alusiones negativas a un autor teatral, posiblemente Echegaray, que aparecieron en el artículo de Grandmontagne, “Galdós dramaturgo”, *Electra* 4 (16/03/1901): 111-113, especialmente porque contrastaban con las alabanzas al autor canario, poniendo de manifiesto que la aproximación a Galdós no incumbía en absoluto al resto de los autores consagrados.

terreno artístico. Buen ejemplo de ello fue el famoso artículo de Manuel Machado, “El modernismo y la ropa vieja”, donde, en defensa de los que trataban de renovar el panorama literario atendiendo a la literatura extranjera, acusaba a los escritores consagrados de aceptar siempre las corrientes literarias cuando ya habían pasado de moda, demostrando así su miedo a cualquier innovación y su inevitable retraso:

...esa generación, quizás la más estéril, vacía e insípida de todos los tiempos, ¿fue acaso menos influida que las anteriores? Estos viejos de hoy, a quienes nos hemos saltado por inútiles y rémoras, entre los cuales no hay siquiera un maestro amable, escépticos sin ideas, odiosos pedantes al revés, que alardean de no saber nada porque nada aprendieron y nada enseñan, inventores de comodines y recetas para medrar y durar. Esos, ¿no visten también a la moda francesa del año 70? ¿No está la filiación de Echegaray entre Dumas hijo y Sardou, con sus eternos problemas de adulterio a lo romántico? Y Sellés, el eco borroso y turbio de Echegaray [...] ¿No nos sirve la doña Emilia Pardo sus gazpachos de Goncourt, Zola y Daudet, todo en una pieza? ¿Los cuentistas no van por su enésimo golpe a Maupassant? El otro, ¿no copia a Dickens, y este Blasco mismo, que habló de los sagrados cánones, ¿ha pasado de fusilar comedias francesas de medio pelo? Los poetas, Núñez de Arce, del cual no puedo decir nada porque nada es él mismo; Ferrari, un eco de Núñez en el fonógrafo; Balart, una indigestión de Taine... Bah, dígales usted que no presuman de castizos, amigo Cavia. El que más y el que menos tiene hoy a Zola y al naturalismo por la última palabra del Arte. Lo han tragado por fin, ahora que ya lo devuelven en la misma Francia. Oh, espíritu manchego, enemigo de la novedad, tú pasarás por todo lo nuevo... cuando ya esté viejo e inservible⁴³.

Las palabras de Machado recuperaban la agresividad de publicaciones anteriores e, incluso, los ataques directos a escritores concretos que se habían suavizado muy pronto. En otros artículos se retomaban antiguas acusaciones a los “viejos” como la que les hacía Pío Baroja de actuar como caciques literarios aferrados al poder y atemorizados ante el empuje de la gente joven⁴⁴; aparecieron críticas personalizadas

⁴³ Manuel Machado, “El modernismo y la ropa vieja”, *Juventud* 1 (01/10/1901): s.p.

⁴⁴ Juan Gualberto Nessi (Pío Baroja), “Los viejos caciques”, *Juventud* 11 (15/03/1902):s.p.

como la de Bernardo G. de Candamo a Jacinto Octavio Picón⁴⁵; o el reproche de la falta de honradez que afectaba fundamentalmente a la crítica literaria, repetido por Viriato Díaz-Pérez y Ramiro de Maeztu⁴⁶. ¿A qué respondía este recrudecimiento de la polémica entre “gente joven” y “gente vieja”? ¿Dónde quedaba la figura de Galdós entre estos ataques? ¿Quizá esperaban más aceptación de los medios de legitimación y de los escritores consagrados? ¿O por el contrario, precisamente por ocupar una posición más relevante en el campo literario, consideraron que debían radicalizar su lucha para hacerse con las posiciones de mayor relevancia? Fuera por uno de estos motivos o por ambos, lo innegable es que reabrieron el enfrentamiento.

Frente a los frecuentes ataques a la estética de sus predecesores y a los abundantes artículos de carácter social, político, sociológico e incluso lingüístico, en *Juventud* no abundó la crítica literaria. De hecho, el posicionamiento estético de la gente nueva se concentró fundamentalmente en los artículos contra los viejos, subrayando que sus planteamientos literarios nada tenían que ver con la literatura consagrada. Las afirmaciones que hicieron en estos artículos permitían constatar que continuaban defendiendo un arte personal, no sujeto a reglas ni escuelas. Así lo afirmaba Manuel Machado en la dura crítica que hizo al discurso de Mariano Benlliure en su entrada en la Academia de San Fernando:

...el Arte es puramente individual, [...] se han acabado las escuelas en que un hombre tomaba el trabajo de pensar por todos, y estaría usted agradecido al impresionismo, que fue en sus albores la primera batalla contra el odioso código de la pretendida belleza objetiva y del Arte por recetas... [...] Y hoy todos los intelectuales son impresionistas, porque el sentido común substituyó en hora buena el sentido propio; a la piara más o menos compacta, la pluralidad de individuos perfectamente distintos y

⁴⁵ Bernardo G. de Candamo, “Nuestras antipatías. Notas de un lector. Jacinto Octavio Picón”, *Juventud* 11 (15/03/1902): s.p.

⁴⁶ Viriato Díaz-Pérez, “Los críticos de la superficie”, *Juventud* 3 (20/10/1901): s.p.; Ramiro de Maeztu, “Actualidad. Un día echado a perros...”, *Juventud* 11 (15/03/1902): s.p.

aun opuestos; a la disciplina, la libertad, y al gobierno, en esas esferas, la anarquía; y bendito sea el arte que realiza el primero los sueños más atrevidos. Usted se asusta [...] y abdica ante académicos de lo personal, de lo propio, de lo osado y demoledor...⁴⁷.

Precisamente, la defensa de la libertad en la creación artística y de la multiplicidad de perspectivas que caracterizaban a la nueva literatura fue lo que arguyó Manuel Machado para criticar el término de “modernismo”. Según el autor el concepto no era más que “el gruñido de la rutina contra los pobres y desmedrados innovadores” y hacía referencia a “toda la evolución artística que de diez años y aun más a esta parte ha realizado Europa, y de la cual empezamos a tener vagamente noticia”⁴⁸. En este sentido, lo consideraba un marbete simplificador de la riqueza de corrientes y tendencias que venían cultivando los escritores europeos y españoles. De modo similar lo criticó Maeztu⁴⁹, aunque en ambos casos preferían ser considerados modernistas que confundidos con los escritores consagrados. Por tanto, las críticas al concepto de modernismo en *Juventud*, a mi juicio, se dirigían al sentido negativo y simplista con el que lo usaban aquellos que se oponían a la nueva estética literaria, pero no negaban la existencia de una comunidad caracterizada entre otras cosas por esa pluralidad de voces literarias.

Electra y *Juventud*, de hecho, constituyeron el punto álgido de lo que he denominado la comunidad de discurso modernista. Con *Electra* lograron salir de esa posición de marginalidad que ocupaban en el campo literario y, junto con *Juventud*, consolidaron su imagen como intelectuales, reafirmaron sus posicionamientos estéticos y con ello reivindicaron, ya desde dentro, la institucionalización de la anomia, principio básico para lograr la autonomía del campo artístico y “a cuyo

⁴⁷ Manuel Machado, “El arte y los artistas”, *Juventud* 2 (10/10/1901): s.p.

⁴⁸ Manuel Machado, “El modernismo y la ropa...”, *op. cit.*

⁴⁹ Ramiro de Maeztu, “Actualidad. Un día echado a perros...”, *Juventud* 11 (15 de marzo de 1902): s.p.

término –como indica Bourdieu- nadie puede erigirse en dueño y señor absoluto del *nomos*, del principio de visión y división legítima”⁵⁰. El enfrentamiento con los autores consagrados puede entenderse entonces como esa lucha para que el poder de legitimación ya sólo dependiera de la lucha misma y no de agentes o instituciones concretas. Por tanto, el éxito de la revolución simbólica, esto es, “el cuestionamiento de las formas de pensamiento vigente”⁵¹, que venía gestándose desde la década de 1890, prácticamente se había alcanzado a la altura de 1902.

La confirmación más clara de este logro la encontramos en la prensa perteneciente a los autores consagrados. No fue casual que fuera a principios del año 1902 cuando se convocó la famosa encuesta sobre el modernismo, ni que se hiciera desde la revista *Gente Vieja*, cuyo título ya desvelaba quiénes eran sus colaboradores. El concurso, que ofrecía un premio de 250 pesetas, se anunció el 10 de enero, y lanzaba la siguiente pregunta: “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?”. El jurado lo componían Manuel del Palacio, Benito Pérez Galdós y Jacinto Benavente, trío bastante compensado desde un punto de vista estético, ya que iban de la postura más tradicional a la más modernista, pasando por el grado intermedio representado por Galdós. El 10 de abril se publicó el artículo ganador, tras la resolución tomada el 24 marzo, cuyo autor era Eduardo L. Chávarri, y a lo largo del año siguiente, en concreto hasta el 20 de abril de 1903, fueron apareciendo el resto de las participaciones. José Carlos Mainer ha señalado lo significativo de la elección del texto de Chávarri como el ganador, especialmente por su carácter conciliador respecto a las tendencias

⁵⁰ Bourdieu, *Las reglas...*, *op. cit.*, 202.

⁵¹ *Ibid.*, 151.

cultivadas por los autores de *Gente Vieja*⁵². Efectivamente, el artículo arrancaba mostrando la continuidad que existía entre el modernismo y a las corrientes anteriores:

El modernismo, en cuanto movimiento artístico, es una evolución y, en cierto modo, un renacimiento.

No es precisamente una reacción contra el naturalismo, sino contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la vulgaridad. Salir de un mundo en que todo lo absorbe el culto del vientre, buscar la emoción de arte que vivifique nuestros espíritus fatigados en la violenta lucha por la vida [...]

Tal es la aspiración de donde nació la nueva tendencia del arte, tendencia que puede ser considerada, en último término, como una palpitación del romanticismo. ¿[...] Acaso no es la savia romántica la que animó el espíritu de nuestro arte europeo? De ellas fueron hijas las tendencias naturalistas, pesimistas y realistas que actualmente viven todavía: el modernismo es otra nueva evolución de aquella fuerza⁵³.

Como puede apreciarse Chávarri no presentaba el modernismo como una ruptura con los modelos precedentes sino como la evolución natural y necesaria del arte, dado el creciente materialismo de la sociedad, cada vez más prosaica y más alejada de la poesía, de la imaginación, de lo espiritual. De acuerdo con Mainer, el tono general del artículo revelaba:

la seguridad de tener ganada una batalla en la que interesaba más sumar fuerzas vencedoras que proponer estrechas definiciones de escuela, ganar ánimos tibios más que zaherir a los irreconciliables, así fuera a costa de difuminar mucho los perfiles de la aventura originaria⁵⁴.

Y, ciertamente, bastante ganada la debían tener cuando se convocó esta encuesta. Porque lo significativo de la misma, en términos de campo, es que supuso no sólo el reconocimiento por parte de los autores más relevantes, sino que ese reconocimiento se hacía además ante el público de *Gente Vieja*, posiblemente el más alejado del gusto

⁵² José Carlos Mainer, *La Doma de la Quimera. Ensayo sobre nacionalismo y cultura en España* (Madrid: Iberoamericana, 2004), 201-203.

⁵³ Eduardo L. Chávarri, "Concurso de *Gente Vieja*. ¿Qué el modernismo...? Lema: *Pax in Lumen*", *Gente Vieja* 48 (10/04/1902): 1.

⁵⁴ Mainer, *La Doma de la Quimera...*, op. cit., 203.

modernista. Es decir, la encuesta no ponía de manifiesto simplemente “el *interés* que en ese momento debía despertar ya el tema del Modernismo”, como afirma María Pilar Celma⁵⁵, sino la significativa relevancia que había alcanzado ya dentro del campo literario. De ahí también la importancia de la elección del artículo de Chávarri, porque por mucho que suavizara la ruptura que implicaban las nuevas tendencias artísticas⁵⁶, lo cierto es que las defendía sin titubeos y con claridad, y al seleccionarlo como ganador en cierto modo el jurado posicionaba la revista respecto al modernismo. Posiblemente por este motivo, y en especial por consideración con los suscriptores de *Gente Vieja*, decidieron continuar publicando el resto de los artículos recibidos que, como recuerda María Pilar Celma, en principio no se esperaban, dado que sólo anunciaron la publicación del ganador⁵⁷. En general, la mayoría de ellos eran poco partidarios de las nuevas tendencias artísticas; de las veinticinco respuestas que se publicaron, al menos catorce pueden considerarse como antimodernistas. La crítica más profunda fue la que presentó José Deleito y Piñuela puesto que iba más allá del simple ataque. Ofreció una descripción bastante precisa de las nuevas corrientes artísticas señalando su origen, algunas de sus características estilísticas, pero las rechazaba porque “todo en el modernismo lleva el sello de la decadencia y el agotamiento” procedente a su juicio de la propia “desintegración social”⁵⁸. El resto de las críticas, como las de Morales de San Martín, Vidal y Careta, Huerta, Azagra o

⁵⁵ María Pilar Celma Valero, *La pluma ante el espejo. (Visión autocrítica del “Fin de Siglo”, 1888-1907)* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1898), 55.

⁵⁶ Tanto José Carlos Mainer como María Pilar Celma señalan la progresiva “domesticación” o “suavización” del discurso modernistas a partir de 1902, cuestión que trataré con más detenimiento en el siguiente epígrafe, y con la que coincido parcialmente y que vinculo a la posición alcanzada por la gente nueva aproximadamente por esas fechas. Véase, Mainer, *La Doma de la Quimera...*, *op. cit.*, 198-211; y Celma, *La pluma ante el espejo...*, *op. cit.*, 53.

⁵⁷ Celma, *La pluma ante el espejo...*, *op. cit.*, 55.

⁵⁸ José Delito y Piñuela, “Concurso de *Gente Vieja*. El modernismo”, *Gente Vieja* 50 (30/04/1902): 1-2.

Francés Heredero⁵⁹, se centraban fundamentalmente en la desaprobación de la estética modernista por su excesivo barroquismo y por su imitación servil de las tendencias europeas. Sin embargo, aparecieron otras favorables y muy interesantes en cuanto a su definición del modernismo como la de Gonzalo Guasp, Napoleón R. Verdi, Pascual Ruiz Enríquez o Cecilio Benítez⁶⁰. Pese al interés indudable de cada uno de estos artículos, lo que quiero destacar de ellos en este momento es que constataban la relevancia adquirida por el discurso modernista, tanta que hasta la “gente vieja” se sentía obligada a aproximarle a su público.

De hecho no fue sólo la encuesta de la citada revista la que permite afirmar ese cambio de la prensa consagrada respecto a los nuevos escritores. Si atendemos, por ejemplo, a un referente fundamental de la prensa literaria de la época como eran las críticas de Gómez Baquero en *La España Moderna*, observamos también un giro en su apreciación de la producción literaria contemporánea. Si en enero de 1900 afirmaba que el año precedente había sido “un año muerto para la literatura”⁶¹, en julio de 1901 aplaudía el “florecimiento que está alcanzando entre nosotros la novela”, cuyo mejor exponente era precisamente:

⁵⁹ Bernardo Morales de San Martín, “Concurso de *Gente Vieja*. El modernismo. Lema: ¡Words, words, words!”, *Gente Vieja* 51 (10/05/1902): 1-2; José Félix Huerta, “Concurso de *Gente Vieja*. El modernismo. Lema: *Alteri fac quod tibi fieri vis*”, *Gente Vieja* 58 (20/07/1902): 3-4; Francisco Vidal y Careta, “Concurso de *Gente Vieja*. El modernismo. Lema: *Apaga y vámonos*”, *Gente Vieja* 63 (10/09/1902): 7-8; José Francés Heredero, “Concurso de *Gente Vieja*. El modernismo. Lema: *Una gota de agua más, no rebasa la copa*”, *Gente Vieja* 72 (20/01/1903): 8; Silverio M. de Azagra, “Concurso de *Gente Vieja*. El modernismo. Lema: *Modernismo-Tontismo*”, *Gente Vieja* 73 (28/02/1903): 4.

⁶⁰ Gonzalo Guasp, “Concurso de *Gente Vieja*. ¿Qué el modernismo...? Lema: *Ars novus*”, *Gente Vieja* 56 (30/06/1902): 2-3; Napoleón R. Verdi, “Concurso de *Gente Vieja*. El modernismo. Lema: *Alea jacta est*”, *Gente Vieja* 65 (30/09/1902): 5; Pascual Ruiz Enríquez, “Concurso de *Gente Vieja*. El modernismo. Lema: *La verdad debe ser la base de la historia, y la historia el templo de la verdad*”, *Gente Vieja* 66 (10/11/1902): 3-4; Cecilio Benítez, “Concurso de *Gente Vieja*. ¿Qué el modernismo...? Lema: *Voleter*”, *Gente Vieja* 69 (20/12/1902): 5-6.

⁶¹ Eduardo Gómez Baquero, “Crónica literaria. Las letras españolas en 1899. *De la enseñanza superior en España*”, por D. Miguel de Unamuno. *Los hidalgos (La vida en el siglo XVII)*, por D. J. Martínez Ruiz”, *La España Moderna* 133 (enero 1900): 147.

...la renovación de autores, esto es, la aparición de nuevos novelistas en quienes vemos ya los sucesores y herederos de los que más se han distinguido en este género de escritos.[...] no sólo tenemos varios novelistas de gran mérito, como Pereda, Pérez Galdós, Valera, la Sra. Pardo Bazán, Ortega Munilla, Palacio Valdés, etc., sino que en estos últimos años se han dado a conocer otros, como Blasco Ibáñez, Unamuno, Gutiérrez Gamero, Pío Baroja, Campión, Arturo Reyes y algunos más, cuyos nombres no acuden en este momento a mi memoria, y a cada paso aumenta con nuevos escritores de mérito la legión de los novelistas⁶².

En marzo de 1902 presentaba a los lectores de *La España Moderna* la obra de tres poetas modernistas: *Alma*, de Manuel Machado, *El alto de los bohemios*, de Francisco Villaespesa, y *Ninfeas y Almas de violeta*, de Juan Ramón Jiménez. Como preámbulo afirmaba que el modernismo representaba la renovación de la poesía, especialmente en cuanto a la métrica y la temática, y que en este sentido merecía ser tenido en buena consideración, aunque todavía no contara con “grandes figuras como Campoamor y Núñez de Arce, como Zorrilla y Quintana, como Espronceda y Bécquer”⁶³. La presentación de los tres autores tampoco era entusiasta, consideraba la poesía de Juan Ramón inferior a la de Machado y Villaespesa, y en general, empleaba un tono condescendiente en la descripción de las obras. Sin embargo, su crítica no dejaba de constituir un paso decisivo en la consagración de estos escritores.

Desde las páginas del *Imparcial* también se fomentaba la creación de la gente nueva. No sólo incluyó sus colaboraciones que, como señalé más arriba, se multiplicaron, sobre todo publicando textos de creación de muchos de ellos como Valle-Inclán, Baroja, Marquina, Martínez Sierra, Cristóbal de Castro, lo que permitía que el lector se fuera familiarizando con las nuevas tendencias; también los favoreció

⁶² Eduardo Gómez Baquero, “Crónica literaria. Del predominio de unos géneros literarios sobre otros. La novela contemporánea en España. Novelistas nuevos...”, *La España Moderna* 151 (julio de 1901): 111 y 115.

⁶³ Eduardo Gómez Baquero, “Crónica literaria. De la poesía lírica. Poetas modernistas y no modernistas. *Alma*, por Don Manuel Machado. *El alto de los bohemios*, por D. Francisco Villaespesa. *Ninfeas y Almas de Violeta*, por Don Juan R. Jiménez...”, *La España Moderna* 159 (marzo 1902): 170.

mediante críticas positivas como, por ejemplo, la del propio Gómez Baquero, que veía en *La voluntad* de Martínez Ruiz un ejemplo de la evolución y fecundidad del género novelístico⁶⁴; o la de Julio Burell, que afirmaba:

...hoy vemos que en un grupo ya bien determinado y bien conocido de jóvenes escritores pueden señalarse, a pesar -y no en virtud- de caprichosos y pasajeros dictados (me refiero al de "modernistas"), condiciones y realidades literarias muy consoladoras para este momento de desmayo y decadencia: y mientras Manuel Bueno y Maeztu llevan a la crónica periodística ideas y sangre, o mejor dicho, sangre de ideas; y Valle-Inclán labora y alienta y refina su "Sonata de otoño", como el antiguo artífice repujara trípticos y custodias y cálices maravillosos, y mientras Martínez Ruiz hace con las palabras viejas y con los pensamientos nuevos algo de lo que el Greco hacía con los colores: una fiesta de luz, una fantástica fiesta, y Pío Baroja copia de Rembrandt el arte de combinar una sombra con otra sombra, oímos la canción libertaria de Marquina, acompañada de la antigua lira herreriana, y Cristóbal de Castro [...] deja sobre la mesa de redacción sus cuartillas de periodista y pidiendo luz y calor y flores y alma y vida a nuestra tierra, ofrécenos gentilísimo ejemplar de novela andaluza con su último libro *Las niñas del Registrador*⁶⁵.

Posiblemente esta creciente aceptación de los escritores jóvenes por parte de la prensa y, en general, de los escritores consagrados, y su consecuente consolidación en el campo literario, facilitó que muchos de ellos pudieran publicar sus obras, fenómeno que ha convertido al año 1902 en un momento clave de la historiografía literaria española. De hecho, aparecieron entonces las siempre citadas novelas de 1902: *La voluntad* de Martínez Ruiz, *Camino de perfección* de Baroja, *Sonata de Otoño* de Valle-Inclán y *Amor y pedagogía* de Unamuno; aunque también vieron la luz otras obras como los poemarios *Alma* de Manuel Machado, *Rimas* de Juan Ramón Jiménez o *El alto de los bohemios* de Villaespesa⁶⁶.

⁶⁴ Eduardo Gómez Baquero, "Revista literaria", *Los lunes de El Imparcial*, 21 de julio, 1902.

⁶⁵ Julio Burell, "Escritores jóvenes", *Los lunes de El Imparcial*, 17 de marzo, 1902.

⁶⁶ José Martínez Ruiz, *La voluntad* (Barcelona: Heinrich y Compañía, 1902); Pío Baroja, *Camino de perfección* (Madrid : B. Rodríguez Serra, 1902; Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de Otoño* (Madrid: Ambrosio Pérez y Compañía, 1903); Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía* (Barcelona: Heinrich y

Por tanto puede afirmarse que a la altura de 1902 el discurso modernista ocupaba ya un lugar significativo dentro del campo literario. Y un aspecto fundamental es cómo lograron ocuparlo, porque no sólo suponía su éxito, al menos en términos de capital simbólico, sino una revolución notable en la propia estructura del campo, ya que lograron legitimarse a través de medios autónomos y ajenos a las formas tradicionales de consagración como la Academia. En esa nueva posición, además, su discurso era plenamente legítimo, de modo que su postura antiacadémica, su rechazo de las clases dominantes, su reivindicación de un arte libre de reglas, eran igualmente legítimos. La aceptación de estas ideas dentro del campo literario constituiría con el tiempo un factor clave para la institucionalización de la anomia y la consecuente autonomía del campo literario. Pero para que esto sucediera aún pasaría un tiempo. Antes, analizaremos cómo se desarrolló la lucha por consagrar sus posiciones desde esa nueva situación, que indudablemente alteró los términos del enfrentamiento.

3.2. Ruptura de la comunidad de discurso: Posicionamientos estéticos

Después del último número de *Juventud*, en marzo de 1902, aún salió a la luz una nueva publicación modernista. Se trataba de la *Revista Ibérica*, y parece que fue el “inquieto promotor cultural” Francisco Villaespesa, como lo denomina Amelina Correa Ramón, quien reunió en esta ocasión a los escritores jóvenes para colaborar en este nuevo proyecto⁶⁷. Desde luego fue el encargado de dirigirlo, junto a Adolfo R.

Compañía, 1902); Manuel Machado, *Alma* (Madrid: A. Marzo, 1902); Juan Ramón Jiménez, *Rimas* (Madrid: Fernando Fé, 1902); Francisco Villaespesa, *El alto de los bohemios* (Madrid: Imp. Ambrosio Pérez, 1902).

⁶⁷ Este epíteto lo usa la autora en su interesante estudio sobre las relaciones entre los poetas modernistas de origen andaluz reunidos en Madrid hacia el 1900, como José Durbán Orozco, Julio Pellicer, Manuel Reina, Isaac Muñoz o Salvador Rueda, y por supuesto Juan Ramón Jiménez, los hermanos Machado y Cansinos Asséns, entre los que Villaespesa jugó un papel primordial como elemento de enlace [Amelina Correa Ramón, “La ‘hermandad’ de escritores andaluces en «Recuerdo al primer

Corvera como gerente, Ricardo Marín como director artístico y Pedro González Blanco como secretario de redacción. Lamentablemente, la vida de la publicación fue muy corta, tan solo contó con cuatro números. Según Geoffrey Ribbans, el motivo principal de este fracaso fue la ambición excesiva de la revista, a lo que añade que “por su heterogeneidad y su falta de una orientación coherente resultó poco atrayente a un cuerpo sustancioso de lectores”⁶⁸. Sin embargo, la multiplicidad de perspectivas estéticas que recogió entre sus páginas, la atención prestada a la literatura extranjera, o las colaboraciones de autores vinculados a la Institución Libre de Enseñanza como Francisco Giner de los Ríos, es decir, su heterogeneidad, no sólo no era extraña en las publicaciones de la gente nueva, sino uno de sus rasgos principales. Fue quizá el enfoque excesivamente cultural y demasiado alejado de las noticias de actualidad (recordemos que el subtítulo de la revista rezaba “Literatura, pintura, música y escultura”) lo que pudo resultar menos atractivo para los lectores, aunque en todo caso su número difícilmente hubiera sido cuantioso.

Otro factor que pudo ser decisivo para la prematura desaparición de *Revista Ibérica* fue su coincidencia con el momento de cambio por el que estaba pasando el campo literario. La nueva posición que ocupaban los escritores iba a repercutir inevitablemente en la relación que mantenían entre sí. Pensemos, por ejemplo, que fue entonces cuando Juan Ramón Jiménez comenzó a distanciarse de Villaespesa a raíz de su propio cambio estético, que quedó manifiesto con la publicación de sus *Rimas* en 1902. No pretendo achacar la nueva orientación poética juanramoniana a cuestiones

Villaespesa» de Juan Ramón Jiménez”, en *Hacia la re-escritura del canon finisecular. Nuevos estudios sobre las “direcciones” del modernismo* (Granada: Universidad de Granada, 2006), 93-120].

⁶⁸ Geoffrey Ribbans, “La *Revista Ibérica* (1902): una revista modernista olvidada”, en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, eds. C. Argente del Castillo et al. (Granada: Universidad de Granada, 1989), v. 3, 128. El trabajo de Ribbans fue la primera descripción pormenorizada de la revista, prácticamente desconocida hasta ese momento. María Pilar Celma también ofrece una breve descripción de la misma en *Literatura y periodismo...*, op. cit., 84-87.

puramente de campo, sin duda fue un proceso que comenzó antes y que las lecturas que hizo durante su breve estancia en Francia hicieron florecer con mayor rapidez, pero creo que la nueva situación en que se encontraba el discurso modernista pudo favorecer que se materializara esa transformación⁶⁹. Y es que, como indica Bourdieu, “en los intereses específicos asociados a las diferentes posiciones en el campo literario es donde hay que buscar el principio de las tomas de posición literarias”⁷⁰. Si una gran parte de los autores jóvenes gozaba de reconocimiento dentro del campo literario, su nueva situación les conducía a elaborar nuevas estrategias no ya para entrar en él, sino para consolidarse e ir adquiriendo mayor prestigio. Esto implicaba que la lucha ya no se ejercía sólo contra los autores consagrados, dado que en cierto modo ya los habían admitido, sino que necesariamente se establecía entre la propia gente nueva, porque eran ellos mismos sus competidores directos. Por este motivo comenzó a fragmentarse la comunidad de discurso modernista.

De nuevo las revistas literarias adquirirían un papel fundamental en este nuevo juego. La primera apuesta fue la de los fundadores de la famosísima *Helios*. La que ha sido considerada por la crítica literaria posterior como el bastión del modernismo apareció por primera vez en abril de 1903, y sus palabras iniciales aludían precisamente a su nacimiento primaveral:

...Flores aparveront in terra nostra.

Y esta es la historia de nuestra historia, la razón que nos mueve a ofrecer al público una revista más. Humildosa, pero inevitable -así las flores en primavera- surgió en nuestro grupo juvenil -si flaco en número, fuerte en amistad- el pensamiento de una publicación, joven como nosotros, y entusiasta de todo lo que dice hermosura, hállese donde quiera y cante en la lengua que quisiere cantar.

⁶⁹ Un estudio conciso pero muy clarificador sobre la evolución poética de esta etapa de Juan Ramón Jiménez es el de Javier Blasco, introducción a *Antología poética*, por Juan Ramón Jiménez (Madrid: Cátedra, 1995¹⁰), 21-31; más pormenorizado, Javier Blasco, *La poética de Juan Ramón Jiménez* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981).

⁷⁰ Bourdieu, *Las reglas...*, op. cit., 343.

Y henos aquí, paladines de nuestra muy amada Belleza, prontos a reñir cien batallas de verbo y de espíritu. ¡Guárdenos tú, la Dilectísima, por quien osamos entrar en lid! [...] Siendo el espíritu de la revista juventud -y conste que sabemos eternamente jóvenes muchos rancios laureles,- su verbo-bandera ha de ser la libertad. Todos lograrán sitio en este hogar de artistas, cuantos digan, dijeron o hayan de decir, siempre que sus decires [...] sean hermosos y estén galanamente relatados⁷¹.

Este artículo de presentación lo firmaron Pedro González Blanco, Juan R. Jiménez, Gregorio Martínez Sierra, Carlos Navarro Lamarca y Ramón Pérez de Ayala, y en sus palabras podía apreciarse como mantenían todavía tópicos anteriores como el de la juventud. Sin embargo, ahora se presentaban humildes, buscando una cierta benevolencia por parte del lector, y al mismo tiempo conciliadores, abriendo su revista a todos, fueran de la edad que fueran. Eso sí, imponían una condición, la de la búsqueda de la belleza por encima de todo. Por tanto, aunque no rechazaran directamente otras opciones literarias, dejaron claro desde el principio que sólo la Belleza -y con mayúsculas- iba a constituir la finalidad de su nueva revista. He aquí la primera toma de posición de una parte de aquella comunidad inicial de escritores, en la que revelaban, además, cierta conciencia de la “lucha” que se estaba entablando, como denotaba la afirmación de que por la Belleza es “por quien osaban entrar en lid”.

De acuerdo a esta concepción del arte, los colaboradores de *Helios* se presentaron como profundos defensores de la poesía. Pérez de Ayala fue el encargado de hacerlo manifiesto cuando denunció que “la forma poética ha desaparecido en la mayor parte de las publicaciones periódicas, embrutecidas por el abuso horrendo de la prosa”⁷². Le parecía especialmente reprochable dado que se estaba viviendo un gran “renacimiento de la poesía” en el que:

⁷¹ Pedro González Blanco, Juan R. Jiménez, Gregorio Martínez Sierra, Carlos Navarro Lamarca, Ramón Pérez de Ayala, “Génesis”, *Helios* I, 1 (abril 1903): 3-4.

⁷² Ramón Pérez de Ayala, “Poesía. Retratos antiguos, por Antonio de Zayas; Las canciones de la sombra, por Pedro de Répide”, *Helios*, I, 1 (abril 1903): 120.

Las almas de los poetas modernos abandonan los antiguos asuntos baladíes y poco nobles, la contemplación impersonal, limitada, de lo externo en el cosmos, para seguir con ritmo de arrobamiento, en sus estrofas místicas el vuelo de la Sophía santa. A la antigua concreción, machacona y vulgar en la métrica, de un pensamiento prosaico, ha sustituido el poema simbólico que tiene iniciaciones de sentimientos inefables, nebulosidad evocadora de música, y entraña bajo las gráciles ondulaciones rítmicas, conceptos universales, no por abstrusos menos poéticos. [...] Una concepción estética, más íntima, más humana, anima los generosos espíritus que aman a la Belleza⁷³.

Estas palabras resumían la orientación poética y, en general, estética de *Helios*. Acorde con esta línea fueron frecuentes, por ejemplo, los artículos en los que se defendía el simbolismo, como el artículo dedicado a la escuela poética del “humanismo”⁷⁴, o las reseñas laudatorias a poetas como Antonio Machado, el propio Ramón Pérez de Ayala o el homenaje que le rindieron a Joan Maragall⁷⁵. En cuanto a la prosa, le exigían también un alto grado de lirismo, que fuera sugeridora, intimista, personal, rasgos que encontraron en Santiago Rusiñol, Ramón del Valle-Inclán, Rubén Darío, José Martínez Ruiz o Pío Baroja⁷⁶.

Por tanto, el posicionamiento de la revista no dejaba género de dudas: eran claros partidarios del arte por el arte, de la búsqueda de la belleza como finalidad artística y casi vital, porque, como afirmaba Pérez de Ayala en su respuesta a la obra de Álvaro de Albornoz *No liras, lanzas*, “tengo por seguro que sin [lo poético] [...],

⁷³ Pérez de Ayala, *ibid.*, 120-121

⁷⁴ “Información literaria. El Humanismo”, *Helios* I, 1 (abril 1903): 104-108.

⁷⁵ Gregorio Martínez Sierra, “Los libros. *Soledades*, poesías por Antonio Machado, Madrid, 1903; Melchor Almagro, *Sombras de vida*, prólogo de don Ramón del Valle-Inclán, Madrid, 1903.”, *Helios* I, 4 (julio 1903): 499-500; G. Martínez Sierra, “Los libros. Ramón Pérez de Ayala. *La paz del sendero*, Madrid, 1904”, *Helios* IV, 14 (mayo 1904): 97-98; “Homenaje a Juan Maragall”, *Helios* II, 8 (noviembre 1903): 470-471.

⁷⁶ Gregorio Martínez Sierra, Gregorio, “*El poble gris*”, *Helios* II, 8 (noviembre 1903): 385-389; Juan R. Jiménez, “*Corte de amor: florilegio de honestas y nobles damas*: lo compuso don Ramón del Valle-Inclán, Madrid 1903”, *Helios* I, 2 (mayo 1903): 246-247; Juan R. Jiménez, “Los Libros. *Peregrinaciones*, por Rubén Darío, París, 1903”, *Helios* I, 1 (abril 1903): 116-118; Juan R. Jiménez, “Los libros. *Antonio Azorín*. Pequeño libro en que se habla de la vida de este peregrino señor, por J. Martínez Ruiz, Madrid, 1903”, *Helios* I, 4 (julio 1903): 497-499; F. M. Torner, “*El mayorazgo de Labraz*, novela de Pío Baroja”, *Helios* I, 3 (junio 1903): 376-377.

mi amigo Juan R. Jiménez se moriría de pena”. Este artículo resultó quizá el más contundente en la defensa de su postura literaria. En él Pérez de Ayala se enfrentaba a la opinión de Albornoz y hacía una defensa de lo puramente artístico por encima de finalidades prácticas, dado que el arte, lo poético, era útil en sí mismo. Decía:

Albornoz opina que no hacen falta liras. [...] Afirmar, porque sí, que no hacen falta liras es una petición de principio, mejor dicho, de fin, sin fundamento racional. ¿Ha llegado nadie a la verdad absoluta, a la verdad una? ¿Puede nadie afirmar para qué fin nacemos, vivimos y morimos, de una manera cierta, científica? Pues entre tanto, a mi lira me atengo, a pesar de los pesares. Demostrar que hace falta la lira, no: ¡Libraréme muy bien de ello! Sólo sé, que me hace falta a mí, y esto me basta.

[..] Ahora, lanzas así porque sí [...] ¿para qué? Albornoz nos lo dice: "En esta España de la decadencia todo el mundo está obligado a cumplir con su deber. No hacen falta liras; hacen falta lanzas." Lo cierto es, que me asalta una duda cruel en este momento. ¿Cuál será mi deber en esta España de la decadencia? Unamuno [...] dice [...] "Busca tu mayor grandeza, la más honda, la más duradera, la menos ligada a tu país y a tu tiempo, la universal y secular, y será como mejor servirás a tus compatriotas coetáneos." [...] sus consejos pretéritos los he llevado conmigo casi siempre y me han servido de norma de acción más de una vez. Juzgaba yo que mi deber respecto a mis compatriotas coetáneos de la decadencia era etc., etc. (lo que dice Unamuno)⁷⁷.

Apelar a Unamuno y después, aunque no lo haya incluido en la cita, a Krause, para apoyar su tesis resultaba una estrategia muy inteligente porque, pese a lo alejados que se encontraban ambos autores de la idea del “arte por el arte”, de sus argumentos se extraía la aspiración a lo universal y trascendente a través de lo personal y lo íntimo, que también se contenían en la concepción literaria que defendían los escritores de *Helios*.

El claro posicionamiento de la revista no implicó en cambio que aparecieran manifestaciones directas contra la literatura con una finalidad utilitaria. No fueron especialmente buenas las críticas que recibió Blasco Ibáñez por *Cañas y barro* ni por

⁷⁷ Ramón Pérez de Ayala, “Liras o lanzas”, *Helios* II, 9 (diciembre 1903): 518-520.

La catedral, y Cansinos Asséns aconsejó a Ángel Guerra en su reseña a *Al sol* que “cuando escoja usted un asunto como el de este su libro, déjese de naturalismo, domine el afán de decir, y recogién dose más en sí mismo, hágase las notas serenas y tranquilas que trascienden y penetran el alma”⁷⁸. Pero, en general, no fueron más allá de este tipo de comentarios. Por tanto, no optaron por el enfrentamiento, sino que consideraron la defensa de su concepción artística como el mejor medio para difundirla.

Una actitud muy distinta fue la que mantuvo una nueva revista, *Alma española*, aunque ésta no fue constante porque, como ha estudiado Patricia O’Riordan, pasó por distintas etapas⁷⁹. El primer número salió el 7 de noviembre de 1903. En su portada aparecía una gran bandera de España a todo color y el artículo inaugural era de Benito Pérez Galdós⁸⁰. A diferencia de lo sucedido en *Electra*, aquí don Benito no se presentaba como maestro de la juventud, sino que sus palabras daban el tono a la nueva publicación junto al significativo título y la bandera. “Soñemos, alma, soñemos”, nombre del artículo, trataba sobre la recuperación y regeneración del “alma española”, de la población, respetando lo bueno y desterrando lo malo, a través del esfuerzo, el trabajo y la educación, y de espaldas al Estado, demasiado corrupto para arreglar nada. Con semejante arranque estaba clara cuál era la intencionalidad, o, al menos, la preocupación principal de la revista: España. Para que no quedase ninguna duda publicaron una pequeña declaración de intenciones después de algunos números, donde afirmaban ser la voz “del sentir del pueblo”:

⁷⁸ Miguel A. Ródenas, “Cañas y Barro, por Vicente Blasco Ibáñez”, *Helios* I, 2 (mayo de 1903): 248-249. Miguel A. Ródenas, “Los libros. Vicente Blasco Ibáñez, *La catedral*, Sempere y Compa, Valencia, 1903”, *Helios* tomo III, 10 (enero de 1904): 124-126; Rafael Cansinos Asséns, “Ángel Guerra, *Al sol*, Barcelona, 1903”, *Helios* III, 12 (marzo de 1904): 359.

⁷⁹ Nos detendremos en las tres etapas que señala la autora en el prólogo que elaboró para la edición facsímil de *Alma Española* (23 números). *Noviembre de 1903-Abril 1904*, ed. Patricia O’Riordan (Madrid: Turner, 1978), VII-XIV, donde ofrece una buena descripción del conjunto de la revista.

⁸⁰ Benito Pérez Galdós, “Soñemos, alma, soñemos”, *Alma Española* 1 (08/11/1903): 1-2.

Aspiramos a que *Alma Española* sea una revista de nutrida y sólida lectura que sirva de lazo de unión a cuantos espíritus se preocupen seriamente del porvenir de España. No queremos que nuestro periódico sea un haz de artículos, más o menos discretos, publicados semanalmente bajo el amparo de un título. Un periódico ha de responder siempre a un estado de opinión; en España crece por momentos el ansia por una era de justicia y bienestar. No hay en la prensa grande diaria —ocupada en los menesteres de la política— órgano que responda a este pensar y a este sentir del pueblo; no cuenta la prensa pequeña independiente con medios para penetrar y hacerse oír en todas partes. Nuestro éxito lisonjero nos pone en situación de ser este órgano de sinceridad inexorable. No tenemos compromiso ninguno político: somos sinceramente liberales; amamos nuestra patria sin sentimentalismos trasnochados, y marcharemos siempre adelante, de cara a la luz, con rumbo hacia los nuevos ideales⁸¹.

Estas palabras ponían de manifiesto que el papel de los escritores de *Alma española* era muy distinto al de los de *Helios*. Se trataba, en definitiva, del intelectual frente al escritor puro. Esto no significó que en *Helios* no aparecieran artículos de contenido social, pero no constituían su prioridad⁸². Su finalidad era la Belleza, frente a la preocupación primera de *Alma española*, que era España. El contraste entre ambas revistas, por tanto, resultaba evidente.

La división de posturas se haría notar también en las tomas de posición literaria de *Alma española*. Empezaré a describirlas a partir de las opiniones de José Martínez Ruiz, ya que “las señales en la revista misma indican que [...] era el director literario activo”⁸³. En el retrato que hizo de sí mismo en una sección dedicada a autobiografías de escritores jóvenes, “Juventud triunfante”, se presentaba ante el público como “raro”, en el sentido de no convencional, sensible, observador y nada frívolo, dada su “filosofía de las cosas”: “Yo creo en el alma del Universo, esta alma profunda y poderosa, tiene sus irradiaciones en las cosas. [...] Todas las cosas llevan

⁸¹ “Importante”, *Alma española* 8 (27/12/1903): 11.

⁸² Para el aspecto político social de *Helios*, véase Patricia O’Riordan, “*Helios*, revista del modernismo (1903-1904).” *Ábaco* 4 (1973): 73-91.

⁸³ O’Riordan, “Prólogo”, *op. cit.*, VIII.

el reflejo del alma universal”⁸⁴. Con esta descripción, muy de época por otra parte, poco se distinguía del resto de los escritores jóvenes. De hecho, Martínez Ruiz no optó por posturas radicales a la hora de decantarse por una determinada concepción literaria. Posiblemente por este motivo, dentro de esta sección de autosemblanzas aparecieron nombres dispares como el de Ramón del Valle-Inclán, Alejandro Sawa o Ramiro de Maeztu⁸⁵. Sin embargo, pese a mostrarse respetuoso con todos, tomó partido por una opción, como quedó patente en su artículo “Arte y utilidad”. El título anunciaba que iba a tratar sobre el “interesante pleito” que existía “entre los escritores jóvenes”, y que no era otro que el de “los partidarios del arte por el arte” frente a “los defensores del arte por la utilidad”. Admitía que “el arte tiene en sí mismo su finalidad propia que es la belleza” y que el artista puro era “útil a la sociedad”. Sin embargo, consideraba que dada la crítica situación que vivía España, era natural que el público ignorara al artista puro porque “hay una razón que estará por encima de sus razones: el bienestar social; hay un instinto que pesará sobre el instinto estético: el instinto de vida”. De acuerdo con esas prioridades difícilmente se comprendería la “utilidad única, excepcional, maravillosa, suprema” del arte inutilitario, que “hace que nos sintamos todos los hombres unos, solidarios, amorosos, ante estas sensaciones extraordinarias de belleza”, y que “ha afinado la sensibilidad de la masa y ha preparado así una nueva conciencia social”. Por ello concluía:

En España, el ansia por un estado nuevo se va marcando cada vez con más intensidad; millares de obreros perecen extenuados por el trabajo; los labradores apenas pueden cultivar sus secas tierras; nosotros, los que trabajamos con la pluma, penamos toda nuestra vida y morimos en la miseria. Pero ni los obreros, ni los labradores, ni los que

⁸⁴ José Martínez Ruiz, “Juventud triunfante. Autobiografías. Martínez Ruiz”, *Alma española* 3 (22/11/1903): 5.

⁸⁵ Ramón del Valle-Inclán, “Juventud militante. Autobiografías. Valle-Inclán”, *Alma española* 8 (27/12/1903): 8; Alejandro Sawa, “Juventud triunfante. Autobiografías. Alejandro Sawa”, *Alma española* 9 (03/01/1904): 10; Ramiro de Maeztu, “Autobiografías. Juventud Menguante. Ramiro de Maeztu”, *Alma española* 12 (24/01/1904): 14-16.

trabajamos con la pluma, nos allanamos [...] debemos esperar nuestra salvación [...] de nuestros esfuerzos personales, aislados, persistentes, tenaces [...] conducentes todos, desde distintas esferas, al ideal anhelado.

Y por eso yo les digo a mis amigos los poetas y los cuentistas del arte puro: “Poetas, cuentistas, amigos míos; poner en vuestras obras un poco del espíritu que nos anima a todos y expresad las ansias que todos expresamos. Contribuid con vuestro arte a la creación de una patria nueva. Vosotros amáis a España; [...] ¿cómo os vais a negar a lo que nosotros, en nombre de esta España, os pedimos?

Y por eso yo prefiero, a la pequeña torre de marfil, la casilla a teja vana y los majuelos de tierra blanca –que habré de cultivar yo mismo en los ratos en que dejo la pluma, para dar así ejemplo de patriotismo a las generaciones presentes y futuras⁸⁶.

Este artículo demostraba lo conscientes que eran los escritores nuevos del debate que se había abierto entre ellos, es decir, la ruptura que se había producido en la comunidad de discurso modernista. Como era de esperar, en *Alma española* se defendía una concepción utilitaria del arte, un arte que debía ponerse al servicio de lo que constituía el fin mismo de la revista, España. Martínez Ruiz, continuando con esa línea “amistosa” que parecía haber adoptado en su papel de director, no sólo aceptaba el arte por el arte, sino que consideraba que el fin primordial del mismo no podía ser otro que la belleza. Pero se escudaba en la necesidad y en el compromiso para defender la idea contraria. De este modo, los cultivadores del arte puro aparecían como poco solidarios ante el lector, al mismo tiempo que él y su revista se engrandecían al optar por lo “correcto”.

En todo caso, a lo largo de la primera etapa de *Alma española* las críticas directas contra los partidarios del arte por el arte fueron abundantes. Fray Candil (Emilio Bobadilla) arremetía ya en el primer número contra los “grafómanos modernistas” acusándolos de “oscuros, enmarañados y laberínticos [...] porque no

⁸⁶ José Martínez Ruiz, “Arte y utilidad”, *Alma española* 9 (01/01/1904): 4-5.

tienen nada que decir”⁸⁷; Manuel Bueno los consideraba soberbios⁸⁸; Ramiro de Maeztu prácticamente llevaba por bandera el perseguirlos, como lo afirmaba en su semblanza:

¿Ideal artístico, como ese que lleva la bandera del "arte por el arte"? ¡Pero si eso es más falso y más tonto que la fe religiosa! ¿Se ha escrito una línea [...] en que el artista no escoja un tipo, una sensación ó un momento y lo glorifique contra los [...] antagónicos?

[...] Maeztu ha pasado por el engaño religioso, por el engaño esteticista, por el engaño social; sabe, experimentalmente, lo que significan: cobardía y decadencia. Si los prosélitos de esos ideales fueran sinceros, si tuvieran el valor de ser sinceros, dirían a los hombres: "Somos ruines y entecos; pero á pesar de nuestra ruindad para la vida queremos vivirla y aspiramos al triunfo. En realidad valemos poca cosa para el combate y por eso no queremos combatir; preferimos inventar un paraíso celeste, artístico o social, y os suplicamos que tengáis fe en nuestra invención, porque de este modo, nosotros, los parásitos, creeremos tener algún derecho a misericordia de las gentes sanas." Y como Maeztu ha visto que las gentes sanas, precisamente por serlo é ignorar las sutilezas de la decadencia, podían llegar a ser sus víctimas, Maeztu ha concebido ante los engaños de los decadentes un ideal curioso: el de combatirlos donde quiera que los halle; mejor dicho, el de revelarlos, penetrando en sus intenciones con sus ojos decadentes, y por decadentes, infalibles en asuntos de decadencia⁸⁹.

El rechazo de Maeztu venía fraguándose desde hacía un tiempo, como podía apreciarse en *Electra* cuando pedía a sus entonces colegas que abandonaran “las torres de marfil”⁹⁰. Sin embargo, la radicalidad de sus palabras demostraba que la situación había variado notablemente. La lucha grupal por hacerse un hueco en el mundo literario había concluido; ahora había que definirse y Maeztu optó por el enfrentamiento abierto a la hora de defender una literatura útil para la sociedad.

⁸⁷ Fray Candil [Emilio Bobadilla], “Desde mi celda”, *Alma española* 1 (08/11/1903): 10.

⁸⁸ Manuel Bueno, “La soberbia de los jóvenes”, *Alma española* 2 (15/11/1903): 3.

⁸⁹ Maeztu, “Autobiografías...”, *op. cit.*, 16.

⁹⁰ Ramiro de Maeztu, “Los libros y los hombres. Mi programa”, *Electra* 1 (16/03/1901): 5-7.

Pese a las posturas más extremas que acabo de señalar y al claro posicionamiento literario de *Alma española*, Gregorio Martínez Sierra publicó un artículo en ella defendiendo a los partidarios del arte por el arte, posiblemente gracias a ese carácter conciliador que pretendía imprimir a la publicación su director literario. En él respondía a las acusaciones que habían recibido desde la revista. Comenzaba marcando distancia respecto a los colaboradores de *Alma española*, al enfatizar que la suya era una generación “más joven que ninguna de las precedentes”, que trabajaba, pese a lo que dijeran, “sin soberbia [...] porque es muy cerebral”. Consideraba que su labor era útil tanto para sí mismos, puesto que la belleza era su “única razón de vivir”, como para los demás, dado que “en todo pueblo son los ideales de belleza sustentados por unos pocos, el granito de sal que asegura la persistencia de la civilización”. Y concluía afirmando que seguiría trabajando incansablemente pese a los ataques y las acusaciones de inutilidad porque pensaba:

...que la mejor manera de probar su existencia, es escribiendo, y de demostrar su potencia, trabajando, y su espíritu y sus nervios, escribiendo de cosas humanas, ni sobrado tristes, ni demasiado alegres, melancólicas, como la humanidad desde que la tal tiene nervios y espíritu⁹¹.

No hay que pasar por alto que este artículo apareció en el mismo número que el de Martínez Ruiz titulado “Arte y utilidad” citado más arriba, probablemente para que nadie dudase de la línea que seguía *Alma española*. Patricia McDermott considera que, en realidad, “el pleito entre Martínez Ruiz y los poetas de *Helios*” se trató de una estrategia para facilitar el cambio de dirección que tuvo lugar en la revista cuando Baroja, Maeztu y el propio Martínez Ruiz se trasladaron “a la redacción del nuevo periódico *España*”, dado que fueron los miembros de *Helios* los que ocuparon ese

⁹¹ Gregorio Martínez Sierra, “Nueva generación”, *Alma española* 9 (03/01/1904): 15.

puesto desde el número catorce⁹². Fuera así o no, lo indudable es que *Alma española* se convirtió durante un tiempo en el escenario de la lucha por las posiciones literarias y ese enfrentamiento se planteaba, como es bien sabido, entre arte utilitario y arte puro.

Esta dicotomía no se rompió pese a los vaivenes de la revista. Así, cuando los colaboradores de *Helios* se hicieron cargo de *Alma española*, ésta cambió notablemente, haciéndose “evidente un mayor interés por lo literario y artístico”, hasta convertirse en “algo como una vulgarización de *Helios*”⁹³. El primer paso de esa transición lo dio Martínez Sierra con un nuevo alegato en defensa de los jóvenes partidarios del arte por el arte, donde solicitaba, aunque ya se les hubiera concedido, que se les permitiera colaborar “en los números de esta revista donde esta juventud pueda responder a los juicios con obras”, apelando al reconocimiento innegable del que gozaban. Aprovechaba también para alabar ante los lectores de *Alma española* su propia revista, *Helios*, que definía como:

...el esfuerzo más noble y desinteresado que puede imaginarse en un grupo de artistas que son jóvenes, que no la necesitan como recurso para hacerse oír, y que la han fundado y la sustentan y han de sustentarla por puro amor al arte, por edificarse un cenáculo y un templo y un hogar, donde hacer sacrificios y ofrendar entusiasmos a la santa Belleza.

Y, finalmente, arremetía indirectamente contra Fray Candil, uno de los que más duramente los había criticado desde las páginas de *Alma española*⁹⁴. En las palabras de Martínez Sierra se apreciaba orgullo y seguridad, insistiendo tanto en su fama como en la de sus compañeros, haciendo gala de sus aptitudes y enfrentándose a sus

⁹² Patricia McDermott, “Modernismo frente a noventayocho: según las revistas de la época (1897-1907)”, en *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, eds. Richard Cardwell y Bernard McGuirk (Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1993), 247.

⁹³ O’Riordan, “Prólogo”, *op. cit.*, VIII.

⁹⁴ Gregorio Martínez Sierra, “De la juventud”, *Alma española* 14 (07/02/1904): 10-11.

críticos con cierta dureza. Una manera de expresarse muy distinta a la que empleaba en *Helios*, adoptando así el carácter batallador de *Alma española*. En todo caso, transformaron la revista y durante los números siguientes se incluyeron poesías, prácticamente inexistentes en el periodo anterior, de Juan Ramón, Pérez de Ayala o Antonio Machado; incluso publicaron en ese primer número a su cargo “Yo soy aquel...” de *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío, “el poeta más grande”, como lo reivindicaron tanto desde las páginas de *Helios* como desde *Alma española*⁹⁵. Cambio notable, por tanto, a raíz de la nueva dirección, que se hizo visible incluso gráficamente, cuando eliminaron la bandera española de la portada a partir del número dieciocho.

La dirección de los autores de *Helios* no duró demasiado, concluyendo en el número veinte de la revista. Tras un lapso de aproximadamente un mes, el 16 de abril *Alma española* volvió a publicarse con un nuevo director, Alfonso Ruiz de Grijalba, bajo cuya dirección se reanudó “la campaña política nacional con renovado vigor”. Tan sólo aparecieron tres números más porque, de acuerdo con O’Riordan, los agresivos ataques contra Maura en el número veintitrés pudieron dar lugar a su prohibición⁹⁶.

Helios prolongó su vida un mes más, apareciendo su último número en mayo de 1904. Pero la desaparición de ambas revistas prácticamente al mismo tiempo no debe oscurecer el significativo hecho de que dos publicaciones pertenecientes a la gente nueva hubieran convivido durante seis meses en el mercado. Y aún resulta más llamativo si se tiene en cuenta la calidad de ambas, no sólo por su contenido, sino por su factura: buen papel, tipografía cuidada, grabados, incluso la portada en color en el

⁹⁵ *Helios*, “Crónica. Glosario del mes (Rubén Darío)”, *Helios* III, 12 (marzo 1904): 323; “Rubén Darío”, *Alma española* 8 (03/01/1904): 9.

⁹⁶ O’Riordan, “Prólogo”, *op. cit.*, VIII.

caso de *Alma española*⁹⁷. De hecho, éste era uno de los rasgos destacados en los anuncios con los que se publicitaron en la prensa consagrada. Así, en *El Imparcial* aparecía el siguiente breve:

Saludamos la aparición de esta revista de jóvenes. Trátase de un verdadero esfuerzo digno de loa.

Es *Helios* un libro de 130 páginas, que constituyen un primor tipográfico. Las viñetas que encabezan las varias secciones son preciosísimas, y la impresión, de lo más esmerado que se hace entre nosotros.

El primer número, [...] hoy se pone a la venta [...]. En suma, creemos que el público recibirá con agrado esta nueva revista⁹⁸.

Poco más de un mes después, *La Época* recogía el mismo anuncio, aunque con ligeros cambios⁹⁹. *Alma española* siguió esta misma estrategia comercial, dado que apareció el mismo suelto anunciando el primer número de la revista en tres periódicos distintos, y en él también se subrayaba la calidad material de la publicación, además de su buen precio, asunto sobre el que luego incidiremos:

Acaba de publicarse el primer número de este notabilísimo semanario ilustrado, en el que no se sabe qué admirar más, si su baratura inconcebible o las condiciones sobresalientes de su estampación y grabados. Del texto no cabe hacer elogios; basta reproducir la lista [...] de sus artículos y dibujos¹⁰⁰.

Más allá del sentido comercial que revelan estos anuncios y en el que nos detendremos más adelante, cabe destacar que la campaña publicitaria se hizo desde la prensa consagrada y esto fue posible gracias a la nueva posición que ocupaban los

⁹⁷ Para *Helios*, véase Patricia O’Riordan, “*Helios...*”, *op. cit.*, 59-60; y para *Alma española*, O’Riordan, “Prólogo”, *op. cit.*, VII.

⁹⁸ “Publicaciones”, *El Imparcial*, 3 de abril, 1903, 3.

⁹⁹ “Publicaciones”, *La Época*, 9 de mayo, 1903, 3; los cambios afectaban a la primera frase y al cierre. Los reproduzco por el interés que tienen dado que inciden en la buena acogida de la revista: “Justo por demás es el éxito alcanzado por esta interesante Revista, escrita por jóvenes literatos, que ha merecido el aplauso unánime de toda la Prensa. Es *Helios* un libro de 130 páginas [...] El primer número, que a estas horas debe de estar agotado, contiene trabajos excelentes [...]”.

¹⁰⁰ “*Alma española*”, *El Imparcial*, 7 de noviembre, 1903, 2; “Noticias”, *El Liberal*, 7 de noviembre, 1903, 3; “*Alma española*”, *La Correspondencia de España*, 8 de noviembre, 1903, 3.

autores jóvenes en el campo literario. El apoyo por parte de los periódicos de mayor difusión, así como las críticas favorables que recibieron ambas revistas, como las de Manuel Bueno desde *La Correspondencia de España*, hacían manifiesto el cambio que había tenido lugar¹⁰¹.

Por supuesto, esa variación también se produjo a la inversa, dado que tanto *Helios* como *Alma española* mostraron una actitud enormemente cordial hacia la mayoría de los autores consagrados así como hacia la prensa en general. En el caso de *Helios*, ya en su presentación invitaba a participar en la revista a todos los que tuvieran un espíritu joven, sabiendo “eternamente jóvenes muchos rancios laureles”¹⁰². Y cuando ésta llevaba nueve meses en el mercado, aprovecharon el primer número del año nuevo para mostrar su agradecimiento:

... para *Helios* casi todos los literatos han tenido tal calor de amistad, que bien puede llamarse nuestra revista "ahijada" de las letras españolas. Grandes y pequeños nos han hecho con liberalidad don de su espíritu [...] Gracias a todos; gracias a la prensa, que en los primeros tiempos nos dio impulso y calor¹⁰³.

Entre los “viejos”, trataron con especial simpatía a Emilia Pardo Bazán, a la que dedicaron elogios en varias ocasiones, como los que le dirigieron tras la aparición de la primera parte de *La Quimera* en *La lectura*: “Reverenciamos a esta peregrina mujer y quisiéramos decirle el himno de nuestro entusiasmo en rimas perfectas como su prosa”¹⁰⁴. La estima por la escritora gallega resultaba justificable especialmente

¹⁰¹ Manuel Bueno dedicó un artículo a cada una de las revistas para celebrar su aparición: “Al pasar... *Helios*”, *La Correspondencia de España*, 12 de abril, 1903, 1; “*Alma española*”, *La Correspondencia de España*, 8 de noviembre, 1903, 2.

¹⁰² Pedro González Blanco, Juan R. Jiménez *et al.*, “Génesis”, *op. cit.*, 4.

¹⁰³ Juan R. Jiménez, G. Martínez Sierra, Carlos Navarro Lamarca, Ramón Pérez de Ayala y Santiago Pérez Triana, “Lector”, *Helios* III, 10 (enero 1904), 3-4.

¹⁰⁴ “Notas de algunas revistas”, *Helios* II, 7 (octubre 1903): 383. El breve comentario sobre la Pardo Bazán mantiene ese mismo tono de admiración, como había sucedido antes a raíz de la publicación de un artículo de la escritora, “La sangre”, que despertó también entusiasmo en la revista como queda constatado en “Glosario del mes”, *Helios* I, 2 (mayo 1903): 222-223, firmado además por “*Helios*”.

procediendo de los partidarios del “arte por el arte”, dado que llevaba casi una década escribiendo críticas favorables sobre las nuevas tendencias literarias, especialmente sobre decadentismo y simbolismo, y, a esas alturas, como quedaría patente con *La Quimera*, había hecho suyo el nuevo lenguaje literario¹⁰⁵. En este sentido, fue de los pocos autores consagrados que se acomodó a “los moldes nuevos”, y dado su alto grado de consagración en el campo literario, su toma de posición legitimaba la obra de los autores jóvenes. Se apoyaron en ella también cuando publicaron la traducción de su artículo “La nueva generación de novelistas y cuentistas en España”, en el número de marzo de 1904¹⁰⁶. El texto había sido publicado previamente en Francia, e hicieron coincidir su aparición en castellano con la polémica que estaba manteniendo la gente nueva con Unamuno¹⁰⁷. En febrero de ese mismo año, Enrique Gómez Carrillo había publicado en el *Mercure de France* una conversación con el escritor vasco, en la que éste criticaba la actitud de los escritores jóvenes españoles e incidía en su idea varias veces repetida de que necesitaban una suerte de guía espiritual¹⁰⁸. Desde *Alma española* –dirigida entonces por el grupo de *Helios*– contestaron “Clavígero”, de forma directa y beligerante, y Martínez Sierra, con más suavidad, pero negando

¹⁰⁵ La preocupación crítica de Emilia Pardo Bazán por las diversas tendencias y autores modernistas, especialmente extranjeros, fue enorme desde 1890. Para un análisis más detallado sobre el asunto véase John W. Kronik, “Emilia Pardo Bazán and the Phenomenon of French Decadentism”, *PMLA* 81 (1966): 418-427; J. W. Kronik, “Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés”, en *Estudios sobre los Pazos de Ulloa*, coord. Marina Mayoral (Madrid: Cátedra-Ministerio de Cultura, 1989), 163-174; Begoña Sáez Martínez, “«La abogada de Europa en España»: Emilia Pardo Bazán entre la ética y la estética”, en *Las sombras del modernismo. Una aproximación al decadentismo en España* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2004), 161-197; Susana Bardavío Estevan, “«¿Cómo sustraernos al ambiente en que vivimos?»: Emilia Pardo Bazán ante el modernismo”, *Letras Peninsulares* 19.2-19.3 (Fall/Winter 2006-2007): 285-303.

¹⁰⁶ Emilia Pardo Bazán, “La nueva generación de novelistas y cuentistas en España”, *Helios* III, 12 (marzo 1904): 257-270.

¹⁰⁷ Para una descripción detallada de la polémica véase, Geoffrey Ribbans, “Unamuno y «los jóvenes» en 1904”, en *Niebla y Soledad. Aspectos de Unamuno y Machado* (Madrid: Gredos, 1971), 45-84.

¹⁰⁸ *Mercure de France* XLIX (02/02/1904): 554-562. Previamente Gómez Carrillo había publicado un texto muy similar en forma de carta en *La Nación* de Buenos Aires el 6 de enero de 1904. Los dos textos los recoge Ribbans, “Unamuno y «los jóvenes»...”, *op. cit.*, 79-84 y 47-52 respectivamente.

claramente la necesidad de ningún “director espiritual”¹⁰⁹. En *Helios*, que siempre mantuvo una postura menos agresiva que *Alma española*, quizá prefirieron optar por este artículo de doña Emilia como respuesta a Unamuno.

De este modo, Pardo Bazán cobraba una cierta apariencia de madrina del grupo de escritores de *Helios*, frente al que podría considerarse el padrino de *Alma española* en su primera etapa, Benito Pérez Galdós¹¹⁰. De hecho, como indiqué más arriba, él inauguró la revista con su “Soñemos, alma, soñemos”. En el epígrafe anterior mostré el valor que podía infundir a una publicación el simple nombre de Pérez Galdós. La diferencia con respecto a *Electra* era que aquí el autor canario no actuaba como “maestro” sino como un colaborador, con la especial tarea, como ya he señalado, de sentar el tono y la finalidad principal de la revista. Por tanto, la voz de Galdós ya no era distinta a la de los otros, no se trataba del viejo y los jóvenes, y esa equiparación revelaba el grado de legitimación que tenían ya los escritores nuevos. En este sentido, no resultaba extraño que en la revista aparecieran los nombres de otros “viejos”, incluso como colaboradores habituales como fue Fray Candil.

Cabe afirmar entonces, que la nueva posición que ocupaban los escritores jóvenes en el campo literario alteró notablemente la estrategia a seguir. Los autores consagrados ya no suponían un freno para su triunfo; por el contrario, las alianzas con unos u otros podían reforzar la nueva imagen que querían transmitir. El grupo de

¹⁰⁹ Gregorio Martínez Sierra, “De la vida”, *Alma española* 17 (06/03/1904): 12-13; Clavígero, “Pláticas”, *Alma española* 16 (21/02/1904): 7.

¹¹⁰ Martínez Sierra dedicó un artículo extenso en *Helios* a la obra de Galdós en el que, en general, alababa su obra, pero lo acusaba de carecer de poesía [Gregorio Martínez Sierra, “Galdós”, *Helios* I, 4 (julio 1903): 401-411]. Este artículo es una muestra más de la postura que adoptaron los colaboradores de *Helios*, reivindicando siempre la belleza como la finalidad de la obra artística. Sin embargo, el propio Martínez Sierra rectificaría su postura respecto a Galdós en la crítica que hizo sobre *El abuelo* en *Alma española*, donde afirmaba: “las nobles ideas han sido esta vez llevadas como en carro de triunfo, serenamente, majestuosamente, por la santa Belleza.[...] el autor se ha atrevido en esta obra a ser poeta y gran poeta” [Martínez Sierra, “Los teatros. *El abuelo*”, *Alma española* 16 (21/02/1904): 12-13].

Helios optó por aquellos escritores como Valera¹¹¹ o Pardo Bazán, que buscaban un estilo más preciosista y cuidado, lo que legitimaba, aunque fuera indirectamente, su apuesta del arte por el arte. Mientras, los fundadores de *Alma española* se apoyaron en Pérez Galdós, o incluso en Fray Candil, famoso por su cruzada antimodernista, porque reforzaban sin duda la finalidad de su labor artística. Por el contrario, ahora los rivales literarios directos eran ellos mismos y, de ahí, la enorme diferencia de ambas revistas.

La reconciliación con sus antecesores y la lucha que iniciaron entre sí para escalar posiciones no implicaba en ningún caso que renunciaran a la independencia y a la libertad creativa como principios fundamentales. El propio enfrentamiento entre escritores revelaba que no querían permitir que el poder de consagración dependiera de agentes externos, sino de su capacidad para imponerse en el campo literario a través de las reglas internas al mismo. Por eso en ambas revistas se mantuvo el discurso antiacadémico y anti-institucional. Es en este sentido como creo que deben entenderse los pocos artículos en que se encararon a algún escritor particular o a los “viejos” en general. Martínez Sierra, por ejemplo, no dejó pasar la oportunidad de sentar su opinión sobre Núñez de Arce tan sólo dos meses después de su muerte, cuando publicó en *Helios* un extenso artículo analizando su obra en agosto de 1903. En él afirmaba sin titubeos:

Núñez de Arce, merced a circunstancias prolijas de decir, aunque acaso fáciles de comprender, ha alcanzado más fama de la que realmente merecía; la generación, su contemporánea, se ha obstinado en alzarle al nivel de los cuatro grandes poetas españoles del siglo XIX: Zorrilla, Campoamor, Espronceda y Bécquer... Y ha sido notoria injusticia. Ni aun como artífice en rimas, y este es su mayor mérito, ha llegado

¹¹¹ No son muy frecuentes las alusiones a Juan Valera, pero en la reseña que González Blanco dedicó a *Visto y soñado* de Luis Valera afirmaba: “nuestro nunca bien ensalzado D. Juan Valera [...] ha hecho hereditarias y perdurables, en su hijo carísimo, las preciadísimas dotes que ornaron su vida laboriosa y útil de novelador eminente [...] presunción sería y necia fatuidad tratar de exaltar sus unánimemente reconocidas cualidades de preclaro novelista, sutil filósofo y relevante crítico” (Pedro González Blanco, “Los libros. Luis Valera, *Visto y soñado*, Madrid, 1903”, *Helios* I, 4 (julio 1903): 500-502).

nunca á la prodigiosa [...] flexibilidad de Zorrilla, y no digamos [...] de jugo y de aroma y de visión de la Naturaleza y de grandiosidad en el asunto, del genio que compuso *El eco del torrente*.

Ante la negación socarrona, invasora, absoluta del gran Campoamor; ante la escéptica amargura de Espronceda, la duda de Núñez de Arce no es más que un simulacro de duda, una mueca inocente con que el poeta intenta hacer terrible su rostro bonachón¹¹².

Poco más adelante, Martínez Sierra, desvelaba la razón de donde derivaba su rechazo del poeta vallisoletano, al señalar que consideraba sus versos:

...poemas para burgueses, y agradecidos ellos -que suelen saberse por los artistas aun mediocres despreciados- a esta deferencia de un buen poeta que les corta a medida del gusto estrofas e imágenes, le levantan sobre su cabeza y aun le hacen nido en su corazón. [...] Y así [...] alcanzó [...] categoría de poeta oficial; así llegó a la región gloriosa del *noli me tangere*, y la Patria, al decir de un político, ha vestido a su muerte luto ideal¹¹³.

Núñez de Arce representaba para la juventud literaria al artista burgués por excelencia, la personificación del academicismo y de la literatura institucionalizada. En resumen, todo aquello contra lo que luchaban, incluso desde su nueva posición en el campo literario.

Por tanto, el desprecio por aquellos que desde las posiciones relevantes de cualquier campo no aceptaban, ni por tanto fomentaban, ningún tipo de novedad o cambio, ya fuera político, social o literario, no desapareció del discurso de los escritores jóvenes, ni siquiera cuando dejaron de serlo. De ahí que Galdós afirmara en el varias veces citado “Soñemos, alma, soñemos”: “Del Estado, se espera cada día menos; cada día más del esfuerzo de las colectividades, de la perseverancia y agudeza del individuo”. De ahí, también, que se perpetuara el antiacademicismo en *Helios*, en

¹¹² Gregorio Martínez Sierra, “Algunas consideraciones sobre los versos de Núñez de Arce”, *Helios* 5 (agosto 1903): 32.

¹¹³ *Ibid.*, 33.

Alma española y en publicaciones posteriores, como vimos en el segundo capítulo. De ahí, finalmente, que Martínez Ruiz escribiera su famoso artículo contra los “viejos” titulado “Somos iconoclastas”. Sin embargo, el concepto de “viejos” ya no apuntaba tanto a la edad, sino a la actitud de un sector de los escritores consagrados. De modo que tras un preámbulo donde señalaba lo inevitable del enfrentamiento generacional, puesto que “el curso del tiempo es fatal e inexorable” y “no podría haber formas nuevas si las antiguas no perecieran”, se centraba en el objetivo de su ataque, es decir, aquellos que:

...son para nosotros indiferentes u hostiles; no existen relaciones entre ellos y nosotros; apenas si les conocemos de vista; si les mandamos nuestros libros, no se dignan ni siquiera a darnos las gracias; disponen de los grandes periódicos y de los teatros, y los encontramos siempre atentos a cerrarnos el paso; no comunican con nosotros jamás; no intentan conocernos personalmente; no muestran ni la más leve preocupación por nuestras cosas...¹¹⁴

En resumen, los que, por miedo al cambio, daban la espalda a cualquier innovación y, por tanto, representaban el estancamiento del país, la imposibilidad de progresar. La protesta de Martínez Ruiz, en todo caso, ya no era la de los jóvenes incomprensidos de los años noventa, sino la de un intelectual apoyado por muchos otros y hablando desde una tribuna visible, como *Alma española*, con la intención de desacreditar a los partidarios del inmovilismo.

La continuidad de este discurso los mantenía al margen de las esferas de poder, y, progresivamente, iban imponiéndolo en el campo literario, como se apreciaba en las palabras de Pérez Galdós, o en la prensa consagrada, con artículos como los de Manuel Bueno, quien celebraba la independencia de los jóvenes de ambas revistas

¹¹⁴ José Martínez Ruiz, “Somos iconoclastas”, *Alma española* 10 (10/01/1904): 15-16.

desde *La Correspondencia*¹¹⁵. El triunfo de este proceso resultaba crucial, porque como indica Bourdieu, la autonomía sólo es posible si ese universo social, esto es, el literario:

...tiene como ley fundamental, como *nomos*, la independencia respecto a los poderes económicos y políticos; si, dicho de otro modo, el *nomos* específico que constituye como tal el orden literario o artístico se encuentra instituido a la vez en las estructuras objetivas de un mundo socialmente regulado y en las estructuras mentales de aquellos que lo habitan y que tienden por ello a aceptar dándolos por sentados los mandamientos inscritos en la lógica inmanente de su funcionamiento¹¹⁶.

O, lo que es lo mismo, la autonomía se lograría cuando la independencia del campo de poder se instituyera en máxima dentro del campo literario y todos los miembros del mismo aceptaran su reivindicación como una conducta “lógica” y “natural”. Por este motivo, pese a la cada vez más evidente consolidación de los jóvenes escritores, resultaba fundamental que siguieran manteniendo su lucha por la independencia.

Sin embargo, como también señala Bourdieu, por muy liberados que estén los campos de producción cultural “de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político”¹¹⁷. Es decir, cuando los escritores alcanzan una cierta posición, además de la lucha interna entre ellos por adquirir mayor capital simbólico, se origina un nuevo conflicto: conseguir un público. José Carlos Mainer ha destacado que el modernismo, especialmente a partir de ese “modernismo domesticado” inaugurado por el artículo de Chávarri en *Gente Vieja*, puede explicarse en gran medida como una operación de

¹¹⁵ Manuel Bueno afirmó en relación con los fundadores de *Helios*: “Siento por esos muchachos la desinteresada simpatía que me inspira todo el que se bate por un ideal independiente” [Bueno, “Al pasar... *Helios*”, *op. cit.*]. De modo similar, afirmó de *Alma española*: “Los que escriben en *Alma Española* parecen poseídos de una saludable intención crítica que conviene alentar. Son plumas muy independientes, a las cuales ningún compromiso puede obligar a enmudecer ni a disimular la verdad. Esa actitud de violencia con que se presentan, es honrada y santa” [Bueno, “*Alma española*”, *op. cit.*].

¹¹⁶ Bourdieu, *Las reglas...*, *op. cit.*, 98-99.

¹¹⁷ *Ibid.*, 321.

mercado literario, dado que muchas de las estrategias escogidas por los múltiples escritores que pueden englobarse bajo este rótulo iban encaminadas a la búsqueda de un público¹¹⁸. No hay duda de que la llamada gente nueva siempre fue consciente de la necesidad de entrar en el mercado, como ya vimos en el capítulo primero, y que muchas de sus “poses” respondían a esta finalidad. Pero fue con *Helios* y *Alma española* cuando el público se convirtió en una cuestión prioritaria, dado que ya habían logrado superar otros obstáculos.

Un poco más arriba comenté cómo ambas revistas habían puesto en marcha una campaña publicitaria en la prensa consagrada anunciando tanto la aparición de ambas publicaciones como algunos números sueltos¹¹⁹. Esto ponía de manifiesto que no se trataba de simples revistas juveniles, sino que se habían concebido con sentido empresarial; querían que el público las comprara, y de este modo ganar mayor notoriedad fuera del campo literario.

Sin embargo, y como es obvio dadas las diferencias que existían entre *Helios* y *Alma española*, no se dirigían al mismo tipo de lector. Eric Storm ha sugerido que fue precisamente la selección del público al que querían destinar su obra lo que originó la ruptura de la comunidad de discurso modernista. Para este crítico, según fue incrementándose el racionalismo entre los escritores nuevos, fueron dudando cada vez más de la posibilidad de comprender la realidad, hasta que llegaron a perder su fe en el hombre y el progreso. Dejaron de creer así en cualquier solución práctica, puesto

¹¹⁸ Mainer, *La doma de la Quimera...*, *op. cit.*, 185-218; véanse especialmente páginas 195-197 y 204-218.

¹¹⁹ Véanse las notas 98, 99 y 100. Además, *El País* recogió varios anuncios sobre *Helios*, como el de su aparición, el 27 de marzo de 1903, 3; el del número dos, el 7 de mayo de 1903, 2; y el del número 5, el 5 de agosto de 1903, suelto que también apareció el mismo día en *La Época*; *El Imparcial* anunció el número diez, el día 28 de enero de 1904, 4. *Alma española* contó con más publicidad, no sólo escrita también gráfica. Por ejemplo, sobre su próxima salida a la venta apareció un mismo anuncio en *El Imparcial*, el 22 de septiembre de 1903, 2; en *La Correspondencia*, el 24 de septiembre de 1903, 3; y en *El País*, el 25 de septiembre de 1903. *El Liberal* anunció el número 4, el 29 de noviembre de 1903, 2; y *El País* anunció los números once y doce los días 16 y 24 de enero de 1904 respectivamente.

que la mejora material ni beneficiaba éticamente al individuo, ni ofrecía un sentido a la existencia. Esta crisis provocó que algunos se encerraran en sí mismos, mientras otros encontraron en el concepto de nación el modo de trascender lo individual y dar sentido a la colectividad. De acuerdo con esto, Storm señala que los escritores:

...had two options, depending on which public they wanted to address. The first option consisted of addressing themselves to a very restricted public of similarly refined spirits. This was the path of aestheticism, of *l'art pour l'art*. [...] The other way was the nationalist one: addressing themselves to all the people that spoke the same language, shared the same historical background and lived on the same soil. Contrary to addressing themselves to humanity — this being nothing more than a chimera — as the older cosmopolitan generation had done, and which in fact meant they only addressed themselves to the well-educated bourgeois elite of their own country, considering the whole nation as their audience did make sense, as the nation was a living reality. [...] they argued that human existence was always formed, shaped and determined by the environment with its physical and cultural dimensions. So every human being was an integral part of a community, of a greater whole, of a nation. Someone's identity was in many ways formed by his or her national identity. The nation, thus, formed the public par excellence of the intellectual as his fellow countrymen were the ones who best could understand his message, both being part of the same organic unity¹²⁰.

La tesis de Storm me parece enormemente sugerente, aunque encierra algunos problemas. Primero, centrar la ruptura de la comunidad de discurso modernista exclusivamente en la selección de un tipo de público a partir de preferencias ideológicas, negando su relación con la lucha por las posiciones en el campo literario, resulta cuestionable, dado que dichas diferencias ya existían previamente cuando actuaban grupalmente¹²¹.

¹²⁰ Eric Storm, "The Rise of the Intellectual Around 1900: Spain and France", *European History Quarterly* 32, 2 (2002): 149-151.

¹²¹ Storm achaca a Bourdieu que, al centrarse exclusivamente en el cambio sociológico relacionado con la profesionalización del escritor, no ofrece un panorama general de la compleja situación que se vivió en el cambio de siglo y considera que el fenómeno modernista, en el caso español, está más vinculado a la crisis ideológica finisecular. El problema de la tesis de Storm es que desarrolla una evolución

Segundo, la idea de que esa crisis de conciencia provocó que los escritores de fin de siglo dejaran de considerar que el desarrollo material y la educación conducirían a mejorar la sociedad, y que, en cambio, apostaran por un nacionalismo abstracto, me parece poco acertada. De hecho, como argüí con Litvak en el epígrafe anterior, uno de los aspectos del regeneracionismo que más atrajo a la gente nueva fue precisamente que proponía mejoras prácticas para la sociedad. Asimismo, la educación fue un tema clave en *Juventud*, y siguió siéndolo en *Alma Española*, en *Helios*, y en publicaciones posteriores como *La República de las Letras* (1905).

Por último, desligar a los partidarios del arte por el arte de cierto talante nacionalista es poco riguroso, puesto que fue entonces cuando los escritores de *Helios* trataron de vincular la obra de los jóvenes a la tradición literaria hispana. Así, Juan Ramón Jiménez decía de Valle-Inclán que era “un romántico: alma a lo Espronceda, a lo Zorrilla, y frase rica de exquisitas ondulaciones”¹²²; y de Martínez Ruiz señalaba que “su frase bella y evocadora [...] no vibra a la manera de Francia, sino a la antigua usanza castellana”¹²³. También Martínez Sierra, en aquel alegato en defensa de los escritores de *Helios*, afirmaba:

Y luego es notoriamente injusta la acusación de afrancesamiento. Estos escritores, á quienes dicen modernistas, son los más españoles de todos -en cuestión literaria-; los que, enamorados de los viejos estilos y de los procedimientos de antaño, admirando en los clásicos españoles lo admirable, intentan traerlo a la actualidad y en ello estudian y en la mística, fuente tradicional, buscan las aguas claras de inspiración¹²⁴.

ordenada del pensamiento de los autores jóvenes del fin de siglo español que me parece difícilmente sostenible, incluso aunque se tratara de hacer sólo con un escritor en particular. Por otra parte, ambas perspectivas son compatibles y necesarias a la hora de explicar el cambio que tuvo lugar en el panorama literario entre 1890 y 1910. Storm, “The Rise of the Intellectual...”, *op. cit.*, 139-141.

¹²² Juan R. Jiménez, “Corte de amor...”, *op. cit.*, 247.

¹²³ Juan R. Jiménez, “Los libros. Antonio Azorín...”, *op. cit.*, 497.

¹²⁴ Gregorio Martínez Sierra, “De la juventud”, *op. cit.*, 10.

Establecer esa conexión con el pasado literario nacional cumplía diversas funciones. Por una parte, como decía claramente Martínez Sierra, les permitía superar la acusación de ser una literatura extranjerizante. Por otra, se ganaban la simpatía de los escritores consagrados que en cierto modo constituían el eslabón con ese pasado. Y, finalmente, como ha indicado Mainer, respondían de ese modo a “una significativa tradición española que busca la “nacionalización” de lo que, en principio, es exógeno”, para lograr el beneplácito del público¹²⁵.

No niego, en cambio, que ambos posicionamientos estéticos respondieran a dos modos de afrontar la crisis material y de conciencia que se vivió en España durante el periodo de “entre siglos”. Ni tampoco que, de acuerdo con ambas posturas, unos apostaran por una literatura personal dirigida a un lector individual, mientras otros trataron de representar la conciencia general para llegar a la colectividad. Un simple repaso de ambas revistas permite constatar la diferencia que existía en su actitud frente al público. *Helios* dejaba claro en el artículo de presentación de la revista que:

Holgarnos hemos [...] si para nosotros suena con acento de loanza la voz de muchos. Pero aun cuando el aplauso haya de sabernos a mieles [...] no iremos en busca suya con señuelos de complacencia, ni de halago. Hartas publicaciones -para nosotros más que para nadie merecedoras de respeto,- tienen las multitudes cortadas a patrón de su espíritu, hechas a medida de su gusto. Pretende la que hoy nace [...] cortarse únicamente a medida y gusto de la Belleza¹²⁶.

En estas palabras evidenciaban la paradoja constante de los partidarios del arte por el arte: deseaban fervientemente un público, pero nunca a costa de someter su arte al gusto del mismo. Por tanto, debía tratarse de un lector que sólo buscara recrearse en la belleza a la que aspiraba el escritor, esto es, cuya finalidad no fuera otra que el

¹²⁵ Mainer, *La doma de la Quimera...*, op. cit., 208.

¹²⁶ Pedro González Blanco, Juan R. Jiménez, et al., “Génesis”, op. cit., 4.

enriquecimiento personal. Ellos mismo creían que su literatura sólo podía ser verdaderamente comprendida por artistas, porque, como decía Martínez Sierra al hablar del *Poble gris* de Rusiñol, sólo ellos “han de gozarle [...] porque dice cosas recónditas, y descubre delicadamente repliegues sólo de ellos conocidos”. El elitismo que dejaba traslucir con estas palabras resultaba muy contradictorio con su voluntad de llegar a un público amplio, deseo que transmitió a Juan Ramón, de acuerdo a los recuerdos de Cansinos-Asséns: “No podemos seguir escribiendo para leernos los unos a los otros. Debemos hacer que nos lean los empleados y las señoritas que ahora leen a Pérez Nieva y Ortega y Munilla, y los obreros [...], y las modistillas [...], y las porteras”¹²⁷. La fiabilidad de estas palabras es sin duda cuestionable, pero no contradicen la campaña publicitaria previa a la salida de *Helios*. Posiblemente por ese motivo, Martínez Sierra trató de rectificar su afirmación añadiendo en ese mismo artículo que *El poble gris* también debían leerlo “los no artistas [...] porque la sana prosa en que su autor le ha escrito, goza por natural la misma condición de la Naturaleza; a todos gusta, aunque no todos lleguen a penetrar su sentido, ni sepan gozarla faceta por faceta y matiz por matiz”¹²⁸.

La postura que adoptaron en *Alma española* fue completamente distinta. Para empezar el precio de la revista era francamente barato, como se advertía en el anuncio que cité más arriba; sólo costaba diez céntimos, pese a ser una revista ilustrada, en buen papel y de unas doce páginas por número, cuando un diario como *El Imparcial* costaba cinco céntimos. Con este gesto quedaba demostrado que pretendían llegar a un gran número de lectores. Pero donde reflejaron de forma rotunda su deseo de que la revista se ajustara al gusto de la mayoría del público fue con un concurso que apareció

¹²⁷ Rafaél Cansinos-Asséns, *La novela de un literato. I (1882-1914)* (Madrid: Alianza, 1982), 153-154.

¹²⁸ Martínez Sierra, “*El poble gris*”, *op. cit.*, 389.

desde el segundo número llamado “Concurso de respuestas homogéneas”, y cuya convocatoria decía lo siguiente:

¿Qué le gusta a usted "más" del número segundo de *Alma española*?

¿Qué le gusta a usted "menos" del número segundo de *Alma española*?

Bases: [...]

2ª Las respuestas homogéneas, es decir, que coincidan más número de veces, se sortearán, adjudicándose al autor de la respuesta favorecida, un premio en metálico de doscientas pesetas. [...]

Nota importante:

El único fin que persigue *Alma Española* en sus "Concursos de respuestas homogéneas", es el lograr una orientación verdadera sobre cuáles son las aficiones del público.

Así, plebiscitariamente, *Alma Española* aspira a nutrirse de los originales literarios y artísticos y rodearse de los elementos materiales más del agrado de los lectores.

Se dará cuenta en los números siguientes de las contestaciones recibidas referentes a los anteriores, de las respuestas que han sido premiadas y de los nombres y señas de los lectores favorecidos¹²⁹.

El hecho de que una encuesta se convirtiera en concurso con premio en metálico indicaba que también era una estrategia de venta. Pero eso no anulaba la intencionalidad de alcanzar un público masivo y, por eso mismo, variado. Debió resultar eficaz la maniobra porque, en el número tercero, apareció una breve nota de “Gratitud” en la que afirmaban:

Aparecer nuestro primer número, agotarse á los pocos momentos, reproducirse la edición y agotarse nuevamente, y llegar en el número segundo á una tirada de 68.000 ejemplares, son éxitos que, francamente, no tuvieron jamás cabida en la fantasía editorial del más ambicioso periodista español¹³⁰.

¹²⁹ “Concurso de respuestas homogéneas”, *Alma española* 2 (15/11/1903): 10.

¹³⁰ “Gratitud”, *Alma española* 3 (22/11/1903): 11.

O’Riordan ha señalado que estas cifras son algo cuestionables, aunque muy posiblemente el éxito fuera notable¹³¹.

Estas actitudes enfrentadas que mantuvieron *Alma española* y *Helios* respecto al público también fueron motivo de polémica entre las publicaciones. Juan Ramón Jiménez aprovechó la reseña que dedicó a la obra de Rafael Leyda, *Valle de lágrimas*, para lamentarse de “la indiferencia de nuestros amados contemporáneos” ya que, pese a la extraordinaria labor que estaban llevando a cabo los jóvenes escritores, nadie leía ni compraba sus libros¹³². Esta queja, que casi era un tópico en el mundo literario aunque fuera cierto, habría pasado inadvertida si Ramiro de Maeztu no hubiese contestado de forma airada en su artículo “Plumas hidalgas”. En él comparaba a los colaboradores de *Helios* con hidalgos, dado que nunca ponían “su pensamiento en cosas útiles”, y les recriminaba que se quejaban de no tener público cuando ellos no le ofrecían nada a cambio:

Nuestros amables contemporáneos de España sienten en estos momentos una angustia interior que sólo la ceguera de los hidalgos escritores deja de verla. Están anhelosos de que alguien descubra sus orígenes, les señale las causas de las injusticias que padecen, les muestre el camino de remediarlas, les haga la merced de expresar con claridad lo que ellos sienten confusa y vaga, aunque violentamente.

Pero en vez de vivir la vida de su público, de sentir sus sentimientos, de hacerse portavoces de sus ansias, nuestros hidalgos de la pluma hablan de la luna, de los nardos [...] Harto de misticismo y de miserias seculares, nuestro pueblo quiere vivir, y vivir bien. [...]

Compañeros míos: si vuestras quejas son sinceras y aspiráis de verdad a que el público os siga, ocupaos algo menos de la luna y del crepúsculo y algo más de los fletes de la Compañía Trasatlántica. La idea de ocupar vuestro cerebro con pensamientos populares os humilla hasta la desesperación. Mejor que buscar al público por el camino derecho os parece fingir desdeñosos, pavonearos de vuestra

¹³¹ O’Riordan, “Prólogo”, *op. cit.*, VII.

¹³² Juan R. Jiménez, “Los libros. *Valle de lágrimas*. Su autor: Rafael Leyda, Madrid, 1903”, *Helios* II, 8 (noviembre 1903): 502 [501-503].

soledad y estafar al pueblo lo que no sabéis ganarle, haciendo que os pague por un destino del Estado que no desempeñáis. Os conozco; hidalgos por fuera, en verso y prosa; mendigos y parásitos por dentro, en el diario vivir...¹³³.

El artículo de Maeztu constituyó uno de los ataques más virulentos contra los partidarios del arte por el arte. El número de enero de *Helios* contó con una colaboración de José M. Matheu que bien podía considerarse una respuesta indirecta a la dura crítica del escritor vasco. Empezaba señalando que “Fueron, a no dudar, indiscretas y pecadoras plumas las primeras que arrojaron a la faz del público paciente este bochornoso estigma: *Los españoles no leen*”. El autor consideraba insostenible semejante afirmación dado el incremento de publicaciones que había tenido lugar en España en los últimos años, y achacaba el problema de las ventas a la mala labor y al abuso de los libreros y editores. Proponía como solución la asociación y la defensa de la propiedad intelectual¹³⁴. Es decir, como en otras ocasiones en *Helios*, no respondía directamente a las acusaciones de Maeztu, ni mostraba agresividad alguna, pero dejaba al público en buen lugar aunque eso supusiera contradecir la afirmación de Juan Ramón.

En todo caso, esta pequeña polémica no representaba más que un refuerzo del posicionamiento enfrentado de ambas revistas. *Helios* mantuvo la actitud que debía de acuerdo a la finalidad de la revista. Además, cabe preguntarse si esa “sensibilidad especial” que requerían en el lector no escondía también una estrategia para ganarse a la audiencia. *Alma española*, por su parte, actuó como era necesario, es decir, tratando de llegar a un público mayoritario para generar conciencia sobre la situación de España. Independientemente de las diferencias, lo que quedó constatado en ambas

¹³³ Ramiro de Meztu, “Plumas hidalgas”, *Alma española* 5 (06/12/1903): 3.

¹³⁴ José M. Matheu, “La vida literaria. La protesta del libro”, *Helios* III, 10 (enero 1904): 108-112.

revistas fue el esfuerzo de los escritores jóvenes por lograr cierto reconocimiento externo.

Se puede concluir, entonces, que a la altura de 1903 los escritores jóvenes se vieron condicionados por su nueva situación en el campo literario. El trabajo conjunto ya no resultaba útil para consolidar las posiciones adquiridas. Esto condujo a que se redefinieran dando lugar a la ruptura de la comunidad de discurso modernista. El modernismo ya no era uno, y por eso había que reinventarlo o, mejor aún, tratar de desterrar ese título demasiado amplio para sus nuevos intereses. *Helios* y *Alma española* constituyeron un mecanismo clave en esta reconstrucción y, asimismo, pusieron en evidencia el nuevo conflicto al que se debía enfrentar la juventud literaria, conseguir un público. Por fin, habían alcanzado un cierto grado de consagración específica, es decir, de reconocimiento interno, pero todavía les faltaba un largo camino para obtener además capital económico, o lo que venía a ser lo mismo, reconocimiento del público.

A lo largo de este capítulo he mostrado cómo entre 1901 y 1904 la gente nueva pasó de ocupar las posiciones marginales del campo literario a obtener un considerable reconocimiento dentro del mismo. A lo largo de ese proceso una gran parte de los escritores jóvenes ganaron prestigio tanto en su faceta de creadores como de intelectuales. Sin embargo, la nueva posición que alcanzaron afectó directamente a la relación que mantenían entre sí. Desde ese momento, comenzó una nueva lucha por la consolidación de ese reconocimiento, que condujo inevitablemente a la ruptura de la comunidad de discurso modernista. Los escritores debían tratar de obtener el mayor capital simbólico para imponerse sobre los demás, lo que radicalizó las tomas de posición literaria de unos y otros. El enfrentamiento se centró fundamentalmente en

dos grandes bloques, el de los partidarios del arte por el arte, que fundaron *Helios* como vehículo de difusión de su concepción literaria, y el de los que apostaron por un arte utilitario al servicio de la mejora de la sociedad, que contaron con *Alma española* para expresar sus pensamientos y tratar de generar conciencia en el público. Difundir su discurso fuera del campo literario se convirtió de hecho en una de las prioridades del conjunto de los escritores jóvenes. Una vez lograda la legitimación necesaria dentro del campo, era el momento de elaborar nuevas estrategias no sólo para adquirir mayor capital simbólico, sino también para que el público leyera y comprara sus obras.

Durante el periodo en que *Helios* y *Alma española* estuvieron en el mercado, las relaciones con los autores consagrados mejoraron ostensiblemente y, por supuesto, también con la prensa y con la industria editorial. Progresivamente, los nombres de los escritores jóvenes fueron siendo cada vez más frecuentes en las publicaciones de gran difusión, y los obstáculos para editar sus obras prácticamente habían desaparecido. Por tanto, puede decirse que a la altura de 1904 el discurso modernista, aunque fragmentado, era completamente legítimo e, incluso, comenzaba a gozar de gran prestigio dentro del campo literario.

Este éxito tendría consecuencias en el funcionamiento del campo. La ruptura de la comunidad de discurso modernista no implicó que dejaran de compartir la misma visión sobre la libertad en la creación artística y sobre la independencia de cualquier agente regulador externo que pretendiera imponerse. La gente nueva había logrado la legitimación a través de medios autónomos y, de acuerdo con su concepción del arte, ese era el único modo admisible de hacerlo. Cuánto mayor era el grado de consagración de estos autores más se difundían sus ideas dentro del mundo literario. El poder de legitimación dependía cada vez más de las luchas internas por las

posiciones, que de las imposiciones externas. Cuando ese procedimiento constituyese una norma básica del funcionamiento del campo, es decir, cuando se lograra la institucionalización de la anomia, se habría alcanzado por fin un alto grado de autonomía. El prestigio alcanzado por los jóvenes hacia 1904 supuso un paso crucial en este sentido.

Capítulo 4

El triunfo de “la república de las letras”:

La autonomía del campo literario

A la altura de 1905 los escritores jóvenes habían alcanzado posiciones de cierta relevancia en el campo literario. A partir de ese momento comenzaría la lucha personal de cada escritor por lograr su consagración y por mantener el prestigio adquirido. En el presente capítulo analizaré ese proceso y las importantes consecuencias que tuvo para el funcionamiento del campo literario. En el primer epígrafe me centraré en el estudio del proceso de consagración de los escritores modernistas. Para ello comenzaré revisando las manifestaciones más notables de su consolidación entre 1905 y 1906, cuya consecuencia directa fue el arranque de sus trayectorias individuales. Estudiaré en qué grado afectó al discurso en dos ámbitos: el de sus tomas de posición literarias, en el que repercutió notablemente, como demostraré apoyándome especialmente en dos revistas, *La República de las letras* y *La Anarquía literaria*; y el de su labor como intelectuales, en el que tuvo menor incidencia, como quedará patente con el análisis de sus actos públicos. Asimismo, explicaré la repercusión que tuvo la consagración de los escritores jóvenes en el campo literario, cuya estructura se vio profundamente afectada.

La nueva situación de los escritores modernistas hizo más patente su falta de público. En el segundo epígrafe examinaré las estrategias que desarrollaron para aumentar el número de lectores, y las consecuencias que se derivaron de ello. Analizaré también la lucha por mantener sus posiciones en el campo y el proceso de revisión al que dio lugar. Para el estudio del conjunto de estos fenómenos entrelazados

me centraré fundamentalmente en tres publicaciones: *El Cuento Semanal*, *Renacimiento* y *El Nuevo Mercurio*. Finalmente, me detendré en cómo afectó todo ello a la situación del discurso modernista dentro del campo literario.

4.1. La consagración de los escritores jóvenes: Trayectorias individuales

La consolidación de los escritores jóvenes no sólo se percibió en sus revistas, sino también en la prensa de gran difusión. El 1 de enero de 1904, Manuel Bueno fue el encargado de hacer el balance literario del año precedente para *La Correspondencia de España*. En él celebraba la mejora de la situación de los escritores en general y de los jóvenes en particular. Por un lado, el número de ventas tanto de obras literarias como científicas había aumentado considerablemente. Por otro, aunque los lectores prefirieran la novela de folletín, ya no miraban:

...con desdén aquella variedad literaria intermedia entre la novela y la sociología fisiológica que cultivan aquí con alguna fortuna Fray Candil, Baroja, Martínez Ruiz y otros escritores jóvenes, entre los cuales ocupa preferente lugar Blasco Ibáñez. También tiene su público, que le es fiel y adicto, Ramón del Valle Inclán, que es al mismo tiempo nuestro Duclós y nuestro Barbey D'Aurevilly. Jamás alcanzó escritor alguno, ni pasado ni presente, aquel pleno y armonioso dominio del idioma que echamos de ver en las páginas del ilustre literato que ha compuesto *Femeninas*, *Sonata de otoño*, *Sonata de estío* y otros libros inolvidables.

Asimismo, afirmaba que “los periódicos abren sus planas a la colaboración”. Y, por último, que “Las casas editoriales [...] entran en pactos con la juventud literaria, pagan los libros con cierta largueza y, sobre todo, ayudan a divulgar las firmas del día”¹. Es decir, los escritores jóvenes contaban con reconocimiento dentro del campo literario, lo que les facilitaba el éxito en el terreno económico: prensa, editoriales y público.

¹ Manuel Bueno, “¿Balance literario?”, *La Correspondencia de España*, 1 de enero, 1904, 3.

Como afirmaba Manuel Bueno, la presencia de los escritores jóvenes tanto en revistas como en periódicos era cada vez mayor, ya fuera colaborando con críticas, literatura de creación o, pasivamente, a través de las reseñas que hacían de sus obras. Por ejemplo, no hubo prácticamente un solo *Lunes de El Imparcial* de 1904 en el que no apareciera el nombre de algún escritor joven, sobre todo en su faceta creativa. En el famoso suplemento literario se publicaron poesías de Juan Ramón Jiménez²; cuentos de Pérez de Ayala, Cristóbal de Castro o Miguel Sawa³; avances de libros de Rusiñol, Hoyos y Vinent o Valle-Inclán⁴; del mismo Valle presentaron la *Sonata de primavera* entre febrero y junio, mientras en *La lectura* aparecían *Las confesiones de un pequeño filósofo* de Martínez Ruiz entre enero y marzo.

A lo largo de ese año, y especialmente desde 1905, las obras de los escritores jóvenes pasaron a ser las protagonistas de la mayor parte de las reseñas críticas de las publicaciones periódicas. Ellos, a su vez, se convirtieron en colaboradores, muchos de plantilla, de la prensa de gran difusión: en 1905, Pedro González Blanco era uno de los críticos literarios de *La Lectura*; Maeztu era el corresponsal desde Londres para *La Correspondencia*; Manuel Bueno escribía en este mismo diario y en *El Liberal*; Martínez Ruiz, ya como Azorín, entró definitivamente en el *ABC*; Pérez de Ayala colaboró con frecuencia en *El Imparcial*, *La lectura* y *ABC*, etc.

La omnipresencia de estos nombres en la prensa sin duda animaba a los editores a publicar la obra de los escritores todavía jóvenes, pero cada vez más famosos. En todo caso, algunas compañías llevaban unos años apoyándolos, como fue

² "Juan Ramón Jiménez", *Los Lunes de El Imparcial*, 28 de marzo, 1904, 1.

³ Pérez de Ayala, "Quería morir...", *Los Lunes de El Imparcial*, 1 de febrero, 1904, 1; 6-06 Cristóbal de Castro, "La serenata de boda", *Los Lunes de El Imparcial*, 6 de junio, 1904, 1; Miguel Sawa, "Historias de locos. Judas", *Los Lunes de El Imparcial*, 29 de octubre, 1904, 1.

⁴ Santiago Rusiñol, "El pueblo gris", *Los Lunes de El Imparcial*, 10 de septiembre, 1904, 1; Antonio de Hoyos y Vinent, "Lady Macbeth", *Los Lunes de El Imparcial*, 18 de abril, 1904, 1, [avance de la novela *Mors in Vita*]; Ramón del Valle-Inclán, "Flor de santidad", *Los Lunes de El Imparcial*, 15 de octubre, 1904, 1.

el caso de Henrich y Compañía de Barcelona. Esta casa editorial creó en 1902 la “Biblioteca de novelistas del siglo XX”, donde publicó ese mismo año *La voluntad* de Martínez Ruiz y *Amor y pedagogía* de Unamuno, y *El Mayorazgo de Labraz* de Pío Baroja en 1903. En 1904 organizó un concurso de novelas, obteniendo el primer premio Pedro Mata por *Ganarás el pan...*, y el segundo Mariano Turmo Baselga por *Miguelón*, aunque *La humilde verdad* de Martínez Sierra fue recomendada también para este puesto por el jurado. Otra iniciativa en apoyo a la juventud literaria fue la del editor de origen inglés Leonard Williams, que fundó en 1904 la “Biblioteca nacional y extranjera”, donde publicó el *Epistolario* de Ganivet, *El Pueblo Gris* de Rusiñol, traducido por Martínez Sierra, *Tierras solares* de Rubén Darío, *Sol de la tarde* de Martínez Sierra y, ya en 1905, *Los pueblos* y *La ruta de Don Quijote* de Azorín. A estas alturas, como decía, ya no encontraban problemas para publicar, como demuestra un simple repaso a los títulos aparecidos a lo largo de esos dos años: Juan Ramón Jiménez publicó *Arias tristes* (1904) y *Jardines lejanos* (1905); Pío Baroja, la trilogía de *La lucha por la vida* (1904-1905) y la *Feria de los discretos* (1905); Valle-Inclán, *Flor de santidad* (1904) y las *Sonatas completas* (1905), etc.

En el terreno teatral las cosas parecían ir más despacio. Es cierto que Benavente llevaba años triunfando en los escenarios; sin embargo, cierto tradicionalismo y, sobre todo, el miedo a perder espectadores, hacía que los empresarios teatrales fueran más conservadores a la hora de estrenar obras de autores jóvenes. Por ello se presionaba desde la prensa diaria para que se renovara el panorama dramático y actores y teatros apostaran por la juventud literaria. En este sentido escribieron *Caramanchel* [Ricardo J. Catarineu], Andrés de Montalbán, o Ángel Guerra, que desde *El Globo* apuntaba:

Días pasados, *Caramanchel*, el notable crítico de toda mi devoción, rompe una lanza en pro de que las puertas de los teatros se abran a los jóvenes. Muy en su punto está ese toque de atención.

Es triste lo que ocurre. En la juventud militante hay escritores de reconocida valía. Sería larga la lista de nombres y extensa la ejecutoria de méritos. [...] recojo los nombres de Acebal y Martínez Sierra. [...] he leído comedias de ambos escritores. Sé que también han escrito dramas, que aún no han podido salir a esos escenarios de Dios, hoy en entredicho para los jóvenes, a que el público los sancione o repruebe.

Acebal es un escritor de enjundia. Con larga fortuna ha vencido en la novela y el cuento. ¿Por qué no puede ser un triunfador en el teatro? [...]

Fío también en los talentos de Martínez Sierra, y tengo para mí que en el teatro triunfaría, como ha triunfado en otras manifestaciones del arte literario [...]

Hay que abrir las puertas de los teatros a los jóvenes. Si no se abren, echarlas abajo. Es necesario que acabe el monopolio de gente y gentecilla, ayunos de ideas, [...] pero hartos de dinero [...] Hagamos armas contra ellos. Mi pluma queda al servicio de esa revolución teatral, necesaria y urgente⁵.

En todo caso, nada tenía que ver la situación de los escritores modernistas a la altura de 1905 con la que habían padecido unos años antes, cuando se lamentaban de la falta de oportunidades que les ofrecía el mundo literario. Por fin se habían convertido en sus protagonistas y prácticamente todos los sectores empresariales vinculados al campo literario apostaban por ellos. Una de las mejores muestras del alto grado de consagración que habían alcanzado fue la elección de Bernardo G. de Candamo como Secretario Primero de la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid para el curso 1905-1906. A este nombramiento le siguieron durante los dos cursos consecutivos (figurando como presidenta de la sección Emilia Pardo Bazán) las vicepresidencias de Pérez de Ayala (1906-1907) y de Martínez Sierra (1907-1908)⁶. Es decir, los escritores jóvenes habían entrado en una “institución”, como ha señalado

⁵ Ángel Guerra, “Teatralerías”, *El Globo*, 11 de diciembre, 1904, 1; Andrés de Montalbán, “Entre cómicos. Tristes historias”, *El Globo*, 10 de diciembre, 1905, 1-2.

⁶ Para un estudio del Ateneo de Madrid durante los años que comprende esta tesis véase Francisco Villacorta Baños, *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1885-1912)* (Madrid: CSIC, 1985).

Mainer⁷, reconocimiento que los colocaba en las posiciones de mayor relevancia del campo literario.

Eso suponía que se encontraban de nuevo en una situación que les obligaba a posicionarse literariamente. En este sentido, resulta de gran interés la memoria que presentó Candamo en el Ateneo de acuerdo a las exigencias de su cargo, y que publicó poco después *Nuestro tiempo*⁸. En ella trazaba la trayectoria de su generación hasta el glorioso presente que representaba su nombramiento. Para Mainer, las palabras del secretario de la sección de literatura representan la cumbre de la “domesticación” del discurso modernista iniciado con Chávarri, ya que continuaba esa “línea tranquilizadora, cautamente apologética y decididamente ecléctica”⁹. El crítico apunta tres razones: la primera, el uso que hacía del término modernismo; la segunda, la imagen que ofrecía de los jóvenes cuya “consigna [...] es la sencillez”; y la tercera, su actitud conciliadora con sus antecesores y la tradición literaria española en general¹⁰.

Sin embargo, si se revisa el discurso completo, la “tibieza” que adivina Mainer en él me parece discutible. Como resalta el propio estudioso, el texto comenzaba citando a Guyau para afirmar que el arte era “la más honda manifestación de la vida” y, siendo “la emoción estética [...] esencialmente «simpática»”, su fin era “la sociabilidad”. A esta idea contraponía la de Musset -según Mainer como “concesión neorromántica”-, que oponía dos tipos de hombres: los de la “senda recta”, que iban con “paso lento, metódico, sometidos a órdenes y reglamentos”, frente a los que iban en “carrera loca, desenfrenada [...] capaces de vivir con intensidad”, y que no eran otros que “los creadores, los artistas [...] los hombres capaces de todas las

⁷ José Carlos Mainer, *La doma de la Quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*. (Madrid: Iberoamericana, 2004), 206.

⁸ Bernardo G. de Candamo, “Opiniones literarias”, *Nuestro tiempo* 66 (25/12/ 1905): 503-512.

⁹ Mainer, *La doma de la Quimera...*, op .cit., 206.

¹⁰ *Ibid.*, 205-208.

heroicidades, de todas las locuras, de todas las noblezas”¹¹. Pero esta contraposición, a mi juicio, no la empleaba Candamo tanto para definir a su generación como para contrastarla con el panorama de “decadencia actual”, en el que tan sólo apreciaba “vagos vislumbres de renacimiento”¹². Aquí aparecía ese concepto de renacimiento vinculado a las nuevas formas literarias del que también habla Mainer; pero a mi juicio, el uso que hacía aquí del término era muy similar al que habían empleado años antes en *Germinal* o *Vida Nueva*, donde la gente joven representaba el renacer después de un periodo de degeneración, y no tanto el sentido de continuidad del pasado literario que entiende Mainer. Y esa degeneración Candamo la personificaba en la conversación entre dos viejos, ateneístas por cierto, incapaces de comprender “la renovación de los procedimientos expresivos de las distintas artes”¹³. Es decir, en su discurso seguía existiendo un ataque a “los viejos”, pero con el mismo sentido que le daba Azorín en su artículo “Somos iconoclastas”¹⁴; esto es, aquellos que permanecían anclados a unas formas literarias gastadas, sin ningún interés por posibles innovaciones. Quienes encarnaban a este tipo eran, según Candamo, la redacción del *Madrid Cómic*, que defendía “los intereses de la frivolidad inculta [...], literatura de espíritus vulgares, atacados de la más dolorosa pereza”¹⁵. Para Candamo, ésa era la realidad literaria que la gente nueva encontró cuando arrancó su carrera literaria: un estado de decadencia e inmovilismo; y, como él mismo afirmaba, lo que pretendía en esta primera parte de su discurso era recordarla: “Mi propósito ha sido señalar cómo en un momento se tuvo por literatura lo que no era literatura, y cómo no están

¹¹ Candamo, “Opiniones literarias”, *op. cit.*, 504-505.

¹² *Ibid.*, 505.

¹³ *Ibid.*, 505-506.

¹⁴ José Martínez Ruiz, “Somos iconoclastas”, *Alma española* 10 (10/01/1904): 15-16.

¹⁵ Candamo, “Opiniones literarias”, *op. cit.*, 507.

capacitados para juzgar la producción intelectual de hoy los que se extasiaban ante aquella producción”¹⁶.

Hasta este punto, ¿dónde se apreciaba esa tibieza o esa voluntad de reconciliación? Es cierto que “de la penuria intelectual de la anterior generación” salvaba a unos cuantos (Menéndez Pelayo, Pérez Galdós, Pardo Bazán, Palacio Valdés, Valera, Macías Picavea y Campoamor), pero no incluía, por ejemplo, ni a Núñez de Arce, ni a Pereda, ni a Echegaray, es decir, respetaba exclusivamente a las que consideraba “figuras excepcionales aisladas en ese periodo de vulgaridad y ramplonería”¹⁷. También alababa, como señala Mainer, la tradición literaria española: Zorrilla, Bécquer, Espronceda, y por supuesto, a los místicos y “los poetas primitivos [...] Gonzalo de Berceo y el Arcipreste de Hita”¹⁸. Pero esta reivindicación del pasado literario seguía la línea de nacionalización de la literatura joven que explicamos en el capítulo precedente. Por tanto, Candamo mantenía el discurso de oposición a lo viejo, como se venía haciendo desde años precedentes.

En cuanto al uso del concepto de modernismo y a la caracterización de los escritores jóvenes, sí se apreciaba un cambio. Es cierto, como afirma Mainer, que Candamo sólo empleaba el concepto en una ocasión y lo asociaba a la “vaga denominación” con la que los “viejos” designaban a los jóvenes. Sin embargo, no me parece tan sorprendente que en 1905 decidiera evitar el término de “modernistas” para hablar del conjunto de los escritores, puesto que ya se había producido la ruptura de la comunidad de discurso y, además, cada vez era más perceptible la apuesta de todos ellos por su carrera individual, cosa natural, dado el reconocimiento del que disfrutaban. Respecto a la caracterización de su literatura, Candamo presentaba el

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, 509.

¹⁸ *Ibid.*, 506.

modernismo inicial como un periodo superado de “extravagancia, de exageración, encaminada a *epater le bourgeois* [...], [de] versos inconmensurables [...] [y] prosa rizada, taraceada, adornada como obra de orfebre”, que había derivado hacia la “sencillez”¹⁹. Consideraba que “el arte moderno [...] Sólo anhela llegar al corazón de los hombres sencillos e inteligentes, de una manera humilde y natural”²⁰, y que “pocas veces fue el arte tan íntimo, tan lírico, tan subjetivo, como en este tiempo”²¹. Pero esta visión del arte de sus contemporáneos venía de lejos, como se apreciaba ya en las *Rimas* de Juan Ramón Jiménez, o en la alabanza que hacía el poeta de Moguer al estilo de Martínez Ruiz desde las páginas de *Helios*, o en *La paz del sendero* de Pérez de Ayala, o en las palabras de Martínez Sierra cuando afirmaba sólo unos meses antes que Candamo: “Mientras en un libro esté el alma del paisaje estará en él la poesía”²². En este sentido, se podría hablar de “modernismo domesticado”, o de “suavización” como dice Celma²³, aunque también es cierto que el radicalismo inicial tanto de sus posturas personales como estéticas había constituido una herramienta imprescindible para llegar a donde estaban, y alcanzada esa posición, poca utilidad tenía seguir empleando ese método. Así lo entendía Candamo, cuando repasaba los esfuerzos realizados por esa “literatura heterodoxa y antiacadémica” para alcanzar el reconocimiento mediante la creación de sus propios medios de legitimación, es decir, de sus revistas²⁴. Y por eso concluía afirmando que los jóvenes “son individualistas, anarquistas, si se quiere; pero no son tan iconoclastas [...] ¿Para qué andar a trastazos

¹⁹ *Ibid.*, 508-509.

²⁰ *Ibid.*, 509.

²¹ *Ibid.*, 511.

²² Gregorio Martínez Sierra, “Algunas consideraciones sobre la literatura de hoy”, *La lectura* (enero 1905): 19.

²³ María Pilar Celma, *La pluma ante el espejo. (Visión autocrítica del “Fin de Siglo”, 1888-1907)* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989), 53.

²⁴ Candamo, “Opiniones literarias”, *op. cit.*, 510-511.

con lo que ya se está desmoronando?”²⁵. En conclusión, no creo que suavizaran su discurso, sino que, conforme fueron adquiriendo reconocimiento, cada escritor pudo ir matizando y personalizando su propia estética, abandonando formas quizá demasiado marcadas por ese afán rupturista pero imprescindibles para abrirse paso en el mundo literario. Y llegados al punto que representaba el nombramiento de Candamo, ni siquiera necesitaban rendir pleitesía a nadie porque comenzaban a dominar el campo literario.

De hecho, mantuvieron parte de su radicalidad tanto en su posicionamiento contra lo caduco del sistema, como se apreciaba en el discurso de Candamo, como en sus posturas políticas, y 1905 fue un año en el que diversas manifestaciones grupales permitieron constatar que en estos dos aspectos todos seguían unidos. La primera fue la famosa protesta contra el homenaje que se pretendía hacer a Echegaray tras ser galardonado con el premio Nobel en 1904. Azorín comenzó en febrero de 1905 una furibunda campaña contra dicho homenaje desde el periódico *España*²⁶. Una gran parte de la juventud intelectual estaba de acuerdo con la postura de Azorín, y él mismo lo anunció en “La cuestión del día”:

Los organizadores del homenaje aseguran que toda la intelectualidad española rendirá su tributo al dramaturgo; una grande y valiosísima parte de esta intelectualidad ha redactado a estas horas un documento en que se prueba lo contrario. Ilustres y numerosas firmas figuran ya en este mensaje²⁷.

Parece que fueron Valle-Inclán y Grandmontagne los encargados de recoger las firmas de los jóvenes para hacérselas llegar al escritor valenciano. Fueron un total de

²⁵ *Ibid.*, 512.

²⁶ Santiago Riopérez y Milá ofrece un repaso a los artículos de protesta de Azorín en *Azorín íntegro (Estudio biográfico, crítico, bibliográfico y antológico)* (Madrid: Biblioteca nueva, 1979), 371-381.

²⁷ Todas las citas procedentes de los artículos de Azorín las he tomado del estudio de Riopérez y Milá. Para la presente véase *Azorín íntegro...*, *op. cit.*, 374.

cincuenta y dos firmas que se publicaron finalmente el día 18 de febrero junto a un breve texto de protesta y un nuevo artículo de Azorín. La nota decía:

Parte de la prensa inicia la idea de un homenaje a D. José Echegaray, y se abroga la representación de toda la intelectualidad española. Nosotros, con derecho a ser incluidos en ella –sin discutir ahora la personalidad literaria de D. José Echegaray–, hacemos constar que nuestros ideales artísticos son otros y nuestras admiraciones muy distintas²⁸.

Entre los firmantes se incluían los nombres de Miguel de Unamuno, Rubén Darío, Antonio Machado, Manuel Machado, Francisco Villaespesa, Bernardo G. de Candamo, Enrique Gómez Carrillo, Manuel Bueno, Ramiro de Maeztu, Pío Baroja, Valle-Inclán, Pedro González Blanco, etc. Es decir, un gran número de escritores que pese a seguir caminos distintos se habían unido “por móviles cívicos que excedían la simple repulsa literaria”, como afirma Cecilio Alonso. Y es que, de acuerdo con este crítico, la protesta “contenía una motivación general de rechazo de lo viejo, tanto en política como en literatura”²⁹, como confirmaban las palabras del artículo de Azorín:

No se trata, tan sólo en el fondo, de una protesta literaria [...]. Nosotros entendemos que esta cuestión encierra en sí una más larga trascendencia. Hemos aludido antes a lo que representa la obra del señor Echegaray en nuestra historia contemporánea; hemos dicho que ella resume un estado de espíritu que nos ha llevado al desastre.

[...] El señor Echegaray representa un estado de cosas que es el que principalmente motiva la protesta [...] no es sólo contra el señor Echegaray contra quien hay que protestar; es también contra los muchos que como él, en la literatura, en el arte, en la política, representan una España pasada, muerta, corroída por los prejuicios [...], salteada por caciques, explotada por una burocracia concusionaria, embaucada por

²⁸ *Ibid.*, 379. (Azorín, “La protesta”, *España*, 18 de febrero, 1905).

²⁹ Cecilio Alonso, “Los intelectuales «revisionistas» en la crisis de 1905”, en *Instituto de Bachillerato Cervantes: miscelánea en su cincuentenario (1931-1981)* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1982), 366-367.

falsas reputaciones literarias [...] Y éste es el objetivo principal de los que firman la protesta³⁰.

El conjunto de los escritos de Azorín, junto al apoyo del resto de los firmantes, demostraba que seguían sosteniendo un discurso fuerte de oposición al sistema establecido, confirmando que si estéticamente habían variado sus preferencias, no habían abandonado la confrontación ideológica. Seguían representando la intelectualidad moderna, cuya labor debía ser independiente de los poderes instituidos, y Echegaray aunaba en su persona los tres pilares de dichos poderes: primero, tenía una larga trayectoria política que continuaba en 1905; segundo, su teatro representaba el gusto burgués por excelencia; y tercero, era miembro de la Real Academia desde 1896. La continuidad de este discurso de ataque contra el campo de poder, como ya he señalado, era crucial para seguir manteniendo y aumentando la autonomía del campo literario. Por ese motivo, no estoy del todo de acuerdo con la afirmación de Cecilio Alonso cuando considera que “una vez más, habían predicado en el desierto” puesto que finalmente “el magno homenaje tuvo lugar a mediados de marzo”³¹. No hay duda de que la protesta no tuvo suficiente repercusión social y política, y que incluso el diario *España* secundó el acto en honor a Echegaray, alegando razones literarias, como ha demostrado Alonso. Sin embargo, mantuvo a ese enorme grupo de escritores que progresivamente iban dominando el campo literario al margen del poder, y eso sí resultaba trascendente para la autonomía del campo literario.

Otro acto de protesta conjunta, en esta ocasión de carácter político, fue el que tuvo lugar con la llegada de los liberales al gobierno bajo la jefatura de Eugenio Montero Ríos. Como ha señalado Cecilio Alonso, “la formación de un gobierno

³⁰ Riopérez y Milá, *Azorín íntegro...*, op. cit., 376-380 (Azorín, “La protesta”, *España*, 18 de febrero, 1905).

³¹ Cecilio Alonso, “Los intelectuales «revisionistas»...”, op. cit., 367.

liberal tan poco renovador defraudó las esperanzas de los intelectuales”³². El 28 de junio de 1905 se publicó una hoja suelta en la que un grupo de veintiséis firmantes censuraba la elección de Montero Ríos:

Los que firmamos esta protesta no somos desconocidos. Es seguro, sin embargo, que se nos ignora en el mundo político. No importa. Nuestra hermandad con el mundo intelectual vale tanto como aquella ignorancia.

Esta protesta no nace de veleidades que nos arrastran hoy a la política. Nos mueve una dolorosa y violenta angustia [...] ante el espectáculo de un pueblo entregado a quien no vacila en despojarse de toda fuerza moral, para crear en el gobierno de la nación un asilo a sus hijos, a sus yernos y a sus criados.

Nosotros, alejados y desdeñosos de la política y sus medros, ante el silencio guardado por aquéllos en quienes era mayor deber hablar, nos alzamos en jueces de este linaje de ambición, que concita el rencor torvo y airado de todo un pueblo³³.

Entre los que figuraban en el documento estaban Benito Pérez Galdós, Vicente Blasco Ibáñez, Manuel Bueno, Pío Baroja, Azorín, Ramón Pérez de Ayala, Ramiro de Maeztu, Pedro González Blanco, Manuel Machado y Ramón del Valle-Inclán. Lo interesante en esta ocasión fue que al menos una parte de los firmantes, con Manuel Bueno a la cabeza, consideró que debían pasar a la acción y planearon constituir el *Partido Revisionista*. En apenas un mes, tras el choque con los partidarios de la *Unión Republicana* y la escisión que se había originado entre los firmantes, el proyecto se vino abajo. Sin embargo, constituyó una buena muestra de que aquellos revoltosos, como los denomina Mainer³⁴, no se habían moderado tanto, ni siquiera una vez ganado el reconocimiento.

³² *Ibid.*, 369. Remito a este pormenorizado artículo de Cecilio Alonso para una descripción detallada de los sucesos en torno a la protesta contra el gobierno de Montero Ríos, de la que tan solo voy a ofrecer un breve resumen. Véase también el capítulo de la presente tesis doctoral para el contexto político del nombramiento de Montero Ríos.

³³ Tomo la cita de Alonso, “Los intelectuales «revisionistas»...”, *op. cit.*, 370.

³⁴ Mainer, *La doma de la Quimera...*, *op. cit.*, 207.

Un buen ejemplo de ese reconocimiento se percibió también en los actos en conmemoración del tercer centenario del *Quijote*. La Sección de Literatura del Ateneo organizó un ciclo de conferencias con este motivo durante la primavera de 1905, es decir, antes del nombramiento de Candamo como secretario primero. En él participaron, junto a nombres como el de Navarro Ledesma -en esos momentos presidente de la Sección de Literatura-, los de Antonio Palomero, Ramón Pérez de Ayala o *Azorín*. La inclusión de estos autores en la celebración del tercer centenario demostraba que una gran parte de los jóvenes contaba ya con bastante capital simbólico como para codearse con los hombres que gozaban de mayor prestigio. Es decir, por fin poseían un nombre propio y ahora trabajaban por consolidarlo individualmente, aunque se agruparan en actos de protesta.

De hecho, desde la clausura de *Helios* en mayo de 1904, tardaron un año en volver a reunirse en una publicación propia. Fue en mayo de 1905 cuando apareció el primer número de *La República de las Letras*. Impulsada por Blasco Ibáñez, contaba con un comité de redacción formado por el autor valenciano, Benito Pérez Galdós, Luis Morote, Pedro González Blanco y Rafael Urbano. Como ya era tradición, la presentación de la revista estuvo a cargo del veterano escritor canario, y en ella remarcaba precisamente la independencia de sus colaboradores:

Si esta institución inocente y desinteresada proclama como su primer dogma la paz entre los *Repúblicas de las Letras*, no por eso proscribire la libre expresión del pensamiento, sin más limitaciones que las que imponen el mutuo respeto y la buena crianza. [...] Nuestra REPÚBLICA no excluirá, pues, sistemáticamente las contradicciones, por las cuales más vendrá sobre ella vida que muerte. Confía en ser asistida y alimentada por la muchedumbre de ingenios, y anhela que éstos traigan en sus variadas manifestaciones la honrada sinceridad y el entusiasmo³⁵.

³⁵ Benito Pérez Galdós, “La República de las Letras”, *La República de las Letras* 1 (06/05/1905): 1.

A las palabras de don Benito, se unían a continuación las de Unamuno, que en un artículo titulado “¡Aquí estoy yo!” reivindicaba que *La República* fuera “una publicación en la que podamos ser originales todos”³⁶. Y así fue ciertamente, dado que cada autor tomó posiciones de acuerdo a sus propios intereses. Ya no existía una línea común como en *Alma española* o *Helios*, ni tampoco se asemejaba a la actitud plural y abierta de las primeras revistas, dado que aquí optar por una postura implicaba atacar la contraria. Las visiones enfrentadas eran un ejemplo de la libertad de la que disfrutaba cada uno de los autores dado que no necesitaban de los demás y podían centrarse en la defensa de sus posiciones en el campo literario, síntoma claro de su consagración en el mismo.

Pese a la diversidad de opiniones, pueden establecerse dos líneas generales en la revista. Por una parte, tuvo bastante presencia la defensa de la literatura con fines sociales. En el primer número, Blasco Ibáñez abogaba por la novela social, que no debía consistir en una novela de tesis, sino de tendencia. Según el escritor, había que crear una literatura que fuera acorde con la nueva realidad social de la que debía tomar sus personajes y su problemática. Y consideraba que sólo de ese modo se podría ayudar al público, que tanto favorecía a los escritores, guiándolos, porque “el arte es el gran camino de la revolución”³⁷. También apostaba por la utilidad social del arte Andrés González Blanco, aunque como medio de educación de las clases populares. Arremetía con cierta dureza contra los que negaban esta finalidad utilitaria, afirmando que:

Es cobardía vituperable, o mala fe cínica, querer negar la cuestión social; que hay una inquietud en los de abajo; que esta inquietud es justificada y que de ella tienen la culpa los de arriba. Tratar de resolver esa cuestión diciendo que mientras haya música de Mozart y mujeres hermosas, etcétera –como ha dicho uno de nuestros más

³⁶ Miguel de Unamuno, “¡Aquí estoy yo!”, *La República de las Letras* 1 (06/05/1905): 1.

³⁷ Vicente Blasco Ibáñez, “La novela social”, *La República de las Letras* 1 (06/05/1905): 1.

talentudos jóvenes, Pérez de Ayala,- está bien resuelta, es obstinarse en hacer el *dandy*, y no conduce a nada.

Por ello consideraba que la obligación de los escritores era crear un “arte popular; no un arte de plazuela, populachero [...], sino un arte serio, sereno, que penetre en todos los corazones”, para instruir, humanizar y hacer inteligente e ingenioso al pueblo³⁸. Esta misma idea la continuó desarrollando en un artículo posterior³⁹ y, consecuentemente con esta postura, en la crítica que dedicó a *La Horda* de Blasco Ibáñez, defendía una literatura de corte realista:

Es indudablemente mucho más artístico extraer belleza de la cantera viva de la realidad cotidiana –que nunca se agota, por lo mismo que esa realidad cambia todos los días y que sus condiciones son mudables y temporales- que acudir a los recursos de la masturbación cerebral para hacer una bella novela. Por eso, los que amamos esta especie de novela [...] elogiamos y admiramos sinceramente obras como *La Horda*, donde a una penetrante emoción en que no entra nada de sentimentalismo ficticio y producido simplemente por el encadenamiento de los sucesos vulgares se pinta una tan acertada visión de la vida y de las almas⁴⁰.

No deja de sorprender que, después de años tratando de superar la estética decimonónica, en 1905 se hiciera una defensa tan clara y rotunda como la que hizo Luis de Vargas, seudónimo de Andrés González Blanco, de la novela realista. De hecho no sólo alababa a Blasco Ibáñez, sino también “los buenos tiempos de la sana novela realista, [...] la fuerte y grande época de la Pardo Bazán, de Galdós, de Pereda, de Palacio Valdés, esos buenos tiempos [...] en que se nos dieron las primeras emociones realistas”⁴¹. No era extraño que elogiara a los autores citados (con la excepción de Pereda), pero sí que empleara abiertamente el concepto de novela

³⁸ Andrés González Blanco, “El arte para el pueblo”, *La República de las Letras* 1 (06/05/1905): 3.

³⁹ Andrés González Blanco, “El arte para el pueblo. Algunas ideas dispersas”, *La República de las Letras* 11 (15/07/1905): 2.

⁴⁰ Luis de Vargas [Andrés González Blanco], “La Vida literaria. Vicente Blasco Ibáñez: *La Horda*.- Valencia, 1905”, *La República de las Letras* 9 (01/07/1905): 5.

⁴¹ *Ibid.*, 4.

realista. Es cierto que en el número precedente de la revista, en un artículo dedicado a *Carlos VI en La Rápita* de Galdós, Luis de Vargas había aclarado su posicionamiento respecto a su generación y la precedente, y en especial su opinión sobre la actitud que mantenían los primeros en relación con los segundos. Afirmaba que de sus coetáneos le molestaba “su indecoroso nihilismo artístico, su iconoclastismo feroz”, pero especialmente su “irrespetuosidad con los viejos maestros”⁴². A esas alturas, ambas acusaciones eran poco ciertas; sin embargo, le permitían distinguirse de los otros, y al mismo tiempo reivindicar el concepto de novela realista. Lo significativo, a mi juicio, de reutilizar un término tan asociado al modelo literario anterior es que sólo resulta explicable si dicho modelo ya estaba plenamente superado, es decir, si el discurso estético de los jóvenes era ya el dominante en el campo literario; sólo cuando algo deja de representar una amenaza puede retomarse, de lo contrario reforzarían el discurso opuesto debilitando el propio.

Pese a esta postura “distintiva” de Andrés González Blanco, como encargado de la sección de literatura de la revista no dejó de ocuparse de las obras de autores alejados del utilitarismo artístico como Martínez Sierra, Villaespesa o Rubén Darío. Del último comenzó un recorrido por el conjunto de su obra que quedó inconcluso, para mostrar que en ella “podrían estudiarse [...] todas las evoluciones de la poesía española en la última mitad del siglo XIX y principios del XX”⁴³. Respecto a Villaespesa, destacaba su “verdadero lirismo, un poco más accesible al común del público, pero muy hondo”, aunque tampoco callaba su desprecio por el “odioso helenismo” de muchos poetas “que infesta y corrompe sus mejores estancias” y que en

⁴² Luis de Vargas [Andrés González Blanco], “La vida literaria. Benito Pérez Galdós: *Carlos VI en La Rápita*.- Madrid, 1905”, *La República de las Letras* 8 (24/06/1905):3.

⁴³ Luis de Vargas, “La vida literaria. *Cantos de Vida y Esperanza, Los Cisnes y Otros poemas*.-Madrid, 1905”, *La República de las Letras* 14 (09/08/1905): 7-8.

ocasiones se observaba en el poeta andaluz⁴⁴. De Martínez Sierra alababa ante todo la frescura que había logrado en su última obra, *Teatro de ensueño*, afirmando incluso que:

[...] de ensueño sólo tiene esa leve gasa diáfana que más realza la fuerte desnudez de la realidad; hay entre esta obra y un novelón naturalista, la diferencia de que la tal novela presenta la realidad bañada en una luz más cruda [...] y la obra de Martínez Sierra la tamiza a través de un tenue velo de niebla poética⁴⁵.

Por tanto, las críticas a estos escritores eran favorables, aunque procuraba llevarlos a su terreno. Y es que, como he indicado más arriba, el utilitarismo en el arte no fue la única idea defendida en la revista. Luis del Valle afirmaba que los jóvenes escritores que profesaban “un culto sincero y fervoroso” por la literatura, llevaban “como lema de combate: el que si la ciencia y la vida siguen alimentándose de un positivismo crudo, el arte continuará nutriéndose de lo ideal”⁴⁶. Este mismo idealismo artístico, es decir, la reivindicación del arte por el arte, era también lo que Alberto Valero Martín destacaba en su artículo “Romanticismos”. En él hacía un homenaje a la bohemia, que, pese a estar condenada a vivir “una época de positivismo y utilitarismo”, lograba que “el arte, cada vez más neciamente despreciado” no muriera gracias a “un esfuerzo supremo de agonía”⁴⁷. Sin duda, la vida bohemia había quedado ya lejos para la mayor parte de los escritores que colaboraban en *La República* (Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala, Martínez Sierra, los González Blanco...) y para otros muchos, algo menos jóvenes, como Azorín, Pío Baroja, Maeztu, Unamuno o Valle-Inclán.

⁴⁴ Luis de Vargas, “La vida literaria. Francisco Villaespesa.- *Rapsodias*.- Madrid, 1905”, *La República de las Letras* 7 (17/06/1905): 2.

⁴⁵ Luis de Vargas, “La vida literaria. G. Martínez Sierra.- *Teatro de ensueño*.- “Melancólica sinfonía” de Rubén Darío.- Ilustraciones líricas de Juan R. Jiménez.- Madrid 1905”, *La República de las Letras* 4 (27/05/1905): 5.

⁴⁶ Luis del Valle, “La ciencia, la vida y el arte”, *La República de las Letras* 3 (20/05/1905): 3.

⁴⁷ Alberto Valero Martín, “Romanticismos”, *La República de las Letras* 13 (29/07/1905): 3.

Sin embargo, eso no significaba que todos los escritores hubieran alcanzado el mismo reconocimiento, ni que no siguieran apareciendo “nuevos” en el panorama literario. De hecho, en *La República de las letras* se recogieron manifestaciones a favor y en contra de otra juventud literaria, la desconocida, los inéditos, como los denominaba Pedro Mata, algunos de edad similar a los más jóvenes de los citados y otros menores, pero todos nuevos, desconocidos para el público. Sobre este tema se preocupó Mata, que reivindicó que *La República* no fuera “un periódico más y única y exclusivamente para nosotros, púlpito de unos cuantos elegidos, y coto cerrado para las aspiraciones de los de fuera”, sino que realmente ofreciera “consolador aliento y protección honrada a cuantos en la sombra huelgan, se agitan y se mueven por conseguir un nombre”⁴⁸. A este artículo respondió José Sánchez Rojas, que, aunque pertenecía a esa otra juventud desconocida, justificaba que permaneciera así por su conformismo, su cobardía y su silencio⁴⁹; y también escribió contra esta actitud Alberto A. Insúa, que confesaba que odiaba “a los jóvenes discretos, respetuosos, circunspectos, formales”⁵⁰. Esta pequeña polémica evidenciaba un hecho de gran trascendencia para el campo literario: la gente nueva consolidada por fin poseía poder de consagración, es decir, la capacidad para “poder decir con autoridad quién está autorizado a llamarse escritor”⁵¹, qué discurso era legítimo. Eso suponía que habían logrado imponer su punto de vista, lo que implicaba a su vez la delimitación de un campo autónomo, esto es, independiente de instancias externas, donde la anomia constituía la ley fundamental y donde la capacidad de consagración sólo dependía de las luchas por imponer un punto de vista. Constituyeron así por primera vez un “subcampo de la producción restringida” autónomo, frente al campo de la gran

⁴⁸ Pedro Mata, “Los inéditos”, *La República de las Letras* 1 (06/05/1905): 3.

⁴⁹ José Sánchez Rojas, “Castas de jóvenes”, *La República de las Letras* 8 (24/06/1905): 2.

⁵⁰ Alberto A. Insúa Escobar, “Juventud discreta”, *La República de las Letras* 9 (01/07/1905): 5.

⁵¹ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte* (Barcelona: Anagrama, 1995), 331.

producción, regulado por principios heterónomos, y donde las posiciones dominantes estaban vinculadas al campo económico y al campo de poder. Desde ese momento, aquel que quisiera ser reconocido como escritor debía jugar de acuerdo a las reglas del subcampo de la producción restringida porque era de él de donde derivaba el capital simbólico, el prestigio literario. La constatación de la interiorización de esa nueva realidad se apreciaba en las palabras de Insúa y Sánchez Rojas, ya que pudiendo incluirse entre esos jóvenes inéditos que reivindicaba Mata, los rechazaban comprendiendo que el modo de lograr el reconocimiento era mediante la lucha, y no esperando los favores de los que ocupaban las posiciones dominantes.

La supervivencia de ese logro pasaba por mantener la independencia del campo de poder. Por ello en la presentación de *La República de las Letras*, Galdós afirmaba que la revista era “de los que no gobiernan, ni legislan, ni ponen su mano desinteresada en el mecanismo político y económico de la nación”⁵². Es decir, pertenecía a ese otro grupo social que era el de los escritores, los intelectuales, y que como tal, y en virtud de la autonomía que había alcanzado, podía constituir también un poder fáctico en la sociedad.

Este discurso adoptó un tono más duro en una nueva revista, *La Anarquía literaria*, aparecida en julio de 1905 cuando *La República de las letras* todavía estaba en el mercado⁵³. En el título mismo se apreciaba ya ese giro hacia un mayor radicalismo al pasar de *La República* a *La Anarquía*. Dicha actitud provocó que la revista no pasara del primer número, como explicaré más adelante. En la presentación reivindicaban su total independencia de cualquier forma de control: de editores, “Aquí no hay ningún editor. Rechazamos la plaga de bandidos que se ceba en la miseria del

⁵² Pérez Galdós, “La República de las Letras”, *op. cit.*, 1.

⁵³ Para una descripción de la revista y la relación del concepto de “anarquía” con el de “modernismo”, véase Iris Zavala, “Nuestro tiempo y *La Anarquía literaria*”, en *Fin de siglo: Modernismo, 98 y bohemia* (Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1974), 21-25.

literato”; de directores, “Carecemos de jefes, charlatanes hueros o parladores de talento”; de favoritismos, “No queremos poner nuestro esfuerzo al servicio de ambiciones y vanidades”; de ideologías, “libres de conciliábulos [...] red que cubre casi todos nuestros diarios”; de instituciones culturales, “Se hablará aquí de Museos y Academias, de todos esos refugios de la mediocridad y de la vulgaridad senil”; en resumen, de cualquier forma de poder, “relataremos las impresiones lamentables que nos inspiren políticos, literatos, pintores, arquitectos”. De acuerdo con lo expuesto, dejaban clara también la absoluta libertad de los colaboradores para expresar su opinión, como ya hicieran en *La República*:

Tribuna libre y culta, ésta servirá para propalar el pensamiento de los que tengan algo que decir, con su firma al pie de los escritos y bajo la absoluta responsabilidad de su firma. Así ocurrirá a veces que los colaboradores [...] no compartan sus ideas con los demás colaboradores, sino todo lo contrario. De este modo, entendemos nosotros el individualismo literario, y de este modo queremos practicarlo⁵⁴.

En resumidas cuentas, ambas revistas defendían los mismos valores fundamentales: libertad de criterio y autonomía. La diferencia radicaba en que *La República* había optado por marcar la independencia empleando un discurso conciliador, como se apreciaba en las palabras de Galdós cuando afirmaba que la revista: “no viene a poner guerra entre los espíritus, sino paces; no es movida de la rabia de destrucción, sino del generoso anhelo de que algo se construya”; y también cuando la presentaba como una publicación que pretendía complementar al resto de la prensa diaria centrada inevitablemente “en las materias de necesidad primaria, como son el vivir político y económico de la Nación”⁵⁵. Mientras, *La Anarquía* adoptó un lenguaje directo y combativo: “Atacaremos duramente toda cobardía, y lanzaremos acusaciones contra la tontería y la vulgaridad, que todo lo llenan: desde [...] la política, el derecho, la

⁵⁴ “Presentación”, *La Anarquía literaria* 1 (julio 1905): 1.

⁵⁵ Pérez Galdós, “La República de las Letras”, *op. cit.*, 1.

literatura, la administración”⁵⁶. Este brusco cambio de tono parece tener su explicación en lo ocurrido tras la protesta contra el gobierno de Montero Ríos que he comentado más arriba. Cecilio Alonso ha señalado que *La Anarquía de la Letras* podría corresponderse con una publicación que anunció Manuel Bueno el día 7 de julio desde *El Liberal*, en el mismo artículo en el que expuso las intenciones de los *revisionistas* y la convocatoria del mitin⁵⁷. Existen varios indicios que permiten confirmar la relación de la revista con la protesta. En primer lugar, como señala Cecilio Alonso, apareció un artículo bastante duro de Julio Camba contra Joaquín Dicenta⁵⁸. En él le criticaba su excesiva idealización de la clase obrera, dado que acababa siendo, al contrario de lo esperado, “la más funesta labor reaccionaria”. Según Camba, no había que idealizar sino denunciar la trágica realidad de la clase trabajadora⁵⁹. Sin entrar a juzgar dicha crítica, lo sorprendente era el ataque repentino a Dicenta, que durante años había sido uno de los héroes literarios de la juventud por su *Juan José*. La explicación podría ser que Camba decidiera atacarlo por el desplante que Dicenta había hecho a los “revisionistas” cuando negó haber colaborado en la convocatoria del mitin⁶⁰. Otros detalles interesantes que confirman la idea de Cecilio Alonso pueden deducirse de la extensa lista de suscriptores que se recogió al final de *La Anarquía*⁶¹. Entre ellos no aparecían ni el nombre de Blasco Ibáñez, ni tampoco los de los hermanos González Blanco. Blasco Ibáñez era el director de *La República de las Letras*, publicación que finalmente se posicionó en contra de los revisionistas mediante un artículo llamado “En torno al mitin”⁶², cuyo autor fue precisamente

⁵⁶ “Presentación”, *La Anarquía literaria* 1 (julio 1905): 1.

⁵⁷ Cecilio Alonso, “Los intelectuales «revisionistas»...”, *op. cit.*, 372.

⁵⁸ *Ibid.*, 384.

⁵⁹ Julio Camba, “Una calamidad nacional. Joaquín Dicenta”, *La Anarquía literaria* 1 (julio 1905): 2-3.

⁶⁰ *Ibid.*, 374.

⁶¹ “Suscriptores”, *La Anarquía literaria* 1 (julio 1905): 8.

⁶² Pedro/Andrés? González Blanco, “En torno al mitin”, *La República de las Letras* 11 (15/07/1905): 1.

González Blanco, posiblemente Pedro, ya que era miembro del consejo de redacción. Por tanto, parece probable que *La Anarquía literaria* estuviera vinculada a aquel intento político fallido, lo que justificaría también su agresividad contra la prensa en general, que en su mayor parte no apoyó la acción de los intelectuales.

En todo caso, el amplio número de suscriptores que había colaborado para sacar adelante *La Anarquía literaria* era significativo tanto por las ausencias mencionadas como por la aparición de otros nombres como los de Armando Palacio Valdés o los hermanos Álvarez Quintero. Rara vez se veía a estos escritores asociados al resto de los firmantes: Manuel Bueno, Gregorio Martínez Sierra, Francisco Villaespesa, Manuel Machado, Juan R. Jiménez, Alejandro Sawa, Antonio Palomero, etc.; y aún resultaba más sorprendente si se tenía en cuenta la postura adoptada en muchos de los artículos de ese primer número, como los que se enfrentaban directamente con la Real Academia. Bernardo G. de Candamo escribió un artículo en el que contestaba al discurso de entrada del señor Ferrari. En él ponía en evidencia al escritor vallisoletano, mofándose de su desconocimiento de las tendencias modernistas que criticaba, al mismo tiempo que censuraba a la Academia por admitirlo⁶³. Incluyeron otra censura a la institución cuando le criticaron la elección de Ramón y Cajal, dado que su carrera poco tenía que ver con lo literario o lo lingüístico⁶⁴. Con ambos artículos resaltaban su desvinculación de la Academia, aspecto crucial para el mantenimiento de la autonomía del campo literario. Pero entonces, ¿cómo autores que ocupaban posiciones relevantes en el subcampo de la gran producción, es decir, de éxito entre la burguesía, suscribían esa revista? ¿Acaso querían acercarse a los escritores más relevantes del sector autónomo para mostrar su aceptación de las

⁶³ Bernardo G. de Candamo, “Fuera de la literatura. Emilio Ferrari”, *La Anarquía literaria* 1 (julio 1905): 5.

⁶⁴ “A los cuatro vientos. Cajal académico”, *La Anarquía literaria* 1 (julio 1905): 8.

nuevas reglas del juego, y así lograr su reconocimiento, esto es, prestigio como “escritores”?; ¿o quizá simplemente desconocían lo que habían suscrito con su contribución económica?

Dar una respuesta no es sencillo, dado que *La Anarquía literaria* no pasó del primer número. Cecilio Alonso ha comentado el escándalo que tuvo lugar en la presentación de la revista, así como las denuncias que le pusieron por un artículo de Nougués y por el Suplemento que acompañó a la publicación, que estuvo a cargo de Joaquín Costa y cuyo título, “Dinastía ilegítima”, permite deducir los motivos de su secuestro por la autoridades⁶⁵. En agosto apareció también el último número de *La República de las Letras*, puede que por el verano, puede que por las desavenencias que se habían producido entre los escritores jóvenes a lo largo de los meses de junio y julio. De este modo, el conjunto de los escritores retomó sus trayectorias individuales.

Sin embargo, durante el verano del 1906 los nombres de una buena parte de los escritores jóvenes volvieron a asociarse, aunque en esta ocasión sólo incumbió a los poetas. Fue en la antología de poesía modernista que elaboró Emilio Carrere y que publicó Pueyo en Madrid, titulada *La Corte de los Poetas. Florilegio de rimas modernas*⁶⁶. La antología recogía cuarenta y cinco poetas españoles y veintidós hispanoamericanos, aunque alguno de ellos difícilmente podía catalogarse como modernista. En todo caso, reflejaba la consolidación de las nuevas tendencias y marcaba la diferencia que existía respecto a la tradición literaria anterior. Esa idea de ruptura era la que Carrere infundió al prólogo de la edición:

Al hacer esta Antología nos proponemos dar a conocer al gran público, el grupo valeroso de poetas que lucha en la sombra desde hace mucho tiempo contra la

⁶⁵ Cecilio Alonso, “Los intelectuales «revisionistas»...”, *op. cit.*, 384-385.

⁶⁶ Para una descripción reciente de la antología véase Marta Palenque, “Ensayo preliminar” a *La Corte de los poetas. Florilegio de rimas modernas* (Renacimiento: Sevilla, 2009), XI-LXXXIX.

estulticie [sic] ambiente y las asendereadas fórmulas de absurdos convencionalismo seculares.

Después de Campoamor el divino, Espronceda, Zorrilla, el duque de Rivas y Bécquer, no ha surgido un verdadero poeta. Porque no creemos que honradamente se pueda dar este nombre a [...] Don Manuel del Palacio y D. Emilio Ferrari. [...] Por fin de tierras americanas ha llegado un apóstol con un nuevo credo. Rubén Darío [...]. Y después de *Prosas profanas* [...], ha surgido una brillante juventud, una lírica aristocracia compuesta por la mayor parte de los artistas que forman este florilegio⁶⁷.

De acuerdo con Marta Palenque, este nuevo enfrentamiento a los viejos, especialmente a los representantes de la literatura académica –con Ferrari a la cabeza-, no supuso más que la última batalla para mostrar “el triunfo de la nueva poesía”⁶⁸. Y, al mismo tiempo, confirmaba su autonomía respecto de la literatura de gusto burgués, al que ningún poeta pretendía doblegarse.

Sin embargo, la publicación de una antología también tenía un claro objetivo comercial. Al fin y al cabo era una forma sencilla de que poetas diversos llegaran hasta los lectores mediante la compra de un solo volumen. La prensa favoreció la estrategia mercantil publicitando la obra desde distintas perspectivas. Julio Camba destacaba en *El País* “el interés social” que tenía *La Corte de los Poetas*, dado que el conjunto de los escritores españoles e hispanoamericanos ahí reunidos era quien había logrado la reunificación y el enriquecimiento del castellano mediante sus afinidades poéticas, que habían contribuido a una relación constante entre los poetas⁶⁹. En *La Correspondencia*, Catarineu apuntaba el “servicio a las letras patrias” que se hacía con esta antología, ya que descubría al público la existencia de buenos poetas, y pedía respeto y compasión por “los cincuenta o sesenta espíritus candorosos, infantiles, limpios de todo mezquino interés pecuniario, que toman por única religión la belleza,

⁶⁷ Emilio Carrere, “Nota preliminar” a *La Corte de los poetas*, ed. Marta Palenque (Renacimiento: Sevilla, 2009), 5.

⁶⁸ Palenque, “Ensayo preliminar”, *op. cit.*, XXII-XXIII.

⁶⁹ Julio Camba, “Vida literaria. *La Corte de los poetas*”, *El País*, 20 de julio, 1906, 1.

por toda aspiración la gloria, por supremo ideal la inmaculada luz del arte”⁷⁰. Desde *Los Lunes de El Imparcial* decidieron publicar una breve muestra de las poesías que contenía la antología para que sirviera “de cebo para el lector”⁷¹.

Y es que llegar al público seguía constituyendo un objetivo primordial para los escritores jóvenes. Luis Bello publicó un revelador artículo el 31 de diciembre de 1906, donde hacía un repaso de las publicaciones del año. En él se lamentaba de que habían sido escasas las publicaciones originales españolas, especialmente en prosa, dado que en proporción habían sido más numerosas las ediciones de obras poéticas (entre las que se incluía, claro está, la antología de Carrere), y destacaba que las traducciones seguían representando “el mayor número de los libros impresos en España”. Dentro de ellas los folletines seguían siendo los de mayor éxito (“Ohnet, Feullet, Sué, [...] Conan Doyle, Jacolliot, Salgari, Dumas...”), aunque las editoriales también habían apostado por “Guy de Maupassant, Paul Adam; los Goncourt y Barbey d'Aurevilly”, lo que implicaba la difusión de un tipo de literatura que podría beneficiar la venta de las obras de los escritores jóvenes⁷².

El análisis de Bello y la antología de Carrere revelaban que si bien los escritores jóvenes se habían consolidado en el campo literario hasta el punto de haber logrado imponer su concepción del arte y del escritor, generando así un campo autónomo del que dependía el capital específico del campo literario, todavía se encontraban demasiado alejados del público. Los años de lucha por abrirse camino en el mundo literario habían sido años de enfrentamiento al gusto burgués, a las instituciones y al sistema político de la Restauración. La consecuencia de todo ello

⁷⁰ Ricardo Catarineu, “De libros. *La Corte de los poetas*”, *La Correspondencia de España*, 2 de agosto, 1906, 1.

⁷¹ “*La Corte de los poetas. Antología*”, *Los Lunes de El Imparcial*, 16 de julio, 1906. Marta Palenque recoge el conjunto de las reseñas que recibió *La Corte de los Poetas*, véase, “Ensayo preliminar”, *op. cit.*, XXVIII-XXXIII y LXXXI-LXXXII.

⁷² Luis Bello, “Las letras española en 1906”, *Los Lunes de El Imparcial*, 31 de diciembre, 1906, 1.

había sido que logaran imponer en el campo literario una lógica económica invertida, como diría Bourdieu. De acuerdo con ella, el capital específico del campo literario era el opuesto al capital económico, en la medida en que éste era el que obtenían inmediatamente los que se sometían al gusto de la burguesía. Los autores jóvenes habían logrado su reconocimiento a través de la lucha, nunca a través de las ventas ni del apoyo institucional. Con su triunfo, para ser reconocido como escritor había que aceptar esas nuevas reglas para alcanzar la legitimación. Sin embargo, una vez logrado ese objetivo, cargados de capital simbólico, sólo contaban con un público reducido y, en muchas ocasiones, muy especializado. Por ello, debían preocuparse por llegar al mayor número de lectores posible, o lo que es lo mismo, trabajar por obtener capital económico, aunque, como veremos, esto tendría consecuencias.

4.2. Capital simbólico versus capital económico: *Renacimiento, Nuevo Mercurio y El Cuento Semanal*

En principio, la tarea de conseguir un público más amplio para los escritores modernistas parecía ir por buen camino. Durante los años precedentes, la constante publicación de cuentos, fragmentos de novelas, poesías y críticas en las publicaciones periódicas de mayor difusión había logrado que los lectores se familiarizaran tanto con los nombres de los escritores, como con las nuevas propuestas estéticas por las que se había ido desarrollando el gusto. Sin embargo, la venta de libros, como afirmaba Bello en el artículo comentado, seguía siendo muy escasa. Requerían una nueva estrategia comercial que impulsara el consumo de literatura fuera del periódico o la revista no especializada.

Eduardo Zamacois concibió entonces un proyecto que potenciaría extraordinariamente la popularización de la lectura. Zamacois, que con la *Vida*

*Galante*⁷³ había demostrado sus dotes para la concepción de empresas periodísticas, ideó una nueva publicación. Se trataba de una revista que debía ser el “soporte exclusivo de una novela breve” de un escritor español, cuyo título sería *El Cuento semanal*⁷⁴. Sin embargo, como ha recordado Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, cuando trató de vender el proyecto a varios editores, Ramón Sopena, Gregorio Pueyo y José del Perojo, ninguno aceptó porque “los autores españoles no vendían”. Pese a todo, finalmente logró que Antonio Gallardo Armijo le financiara con un capital inicial de 125.000 pesetas⁷⁵.

El 4 de enero de 1907 salía a la venta *El Cuento Semanal*. Zamacois había preparado con cautela el primer número de la revista. Escogió para empezar a un autor consagrado, publicando *Desencanto* de Jacinto Octavio Picón. De este modo ofrecía cierta garantía al público sobre la calidad de los escritores que se iban a incluir en la colección, aspecto que también se destacaba en los anuncios que aparecieron en la prensa los días anteriores a su aparición en el mercado. Así, por ejemplo, en *El País* afirmaban:

Una nueva obra del reputado literato don Jacinto Octavio Picón [...] escrita expresamente para *El Cuento Semanal*, llena su primer número [...] Promete para el segundo número un cuento original de Jacinto Benavente, y la lista de colaboradores hace esperar obras literarias de primer orden⁷⁶.

⁷³ *Vida Galante* fue fundada por Eduardo Zamacois en 1898. Se trataba de una revista de variedades, del estilo de *Blanco y Negro* pero más moderna ideológicamente, destinada fundamentalmente al ocio y no a la información. Zamacois la dirigió durante un periodo de tiempo, aunque después de dejar ese puesto siguió colaborando hasta el final de su publicación en 1905. Para una breve descripción de la revista véase, María Pilar Celma, *Literatura y periodismo en las Revistas del Fin de Siglo (1888-1907)* (Madrid: Júcar, 1991), 47-49.

⁷⁴ José-Carlos Mainer, “*El Cuento Semanal* (1907-1912): texto y contexto”, en *Formas breves del relato*, ed. Yves-René Fonquerne y Aurora Egido (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1986), 211.

⁷⁵ Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, “Colecciones literarias”, en *Historia de la edición en España 1836-1936*, ed. Jesús A. Martínez Martín (Madrid: Marcial Pons, 2001): 379.

⁷⁶ “Novedades periodísticas. *El Cuento Semanal*”, *El País*, 3 de enero, 1907, 2. Esta misma línea seguía el anuncio que apareció el mismo día en *El Liberal*, “*El Cuento Semanal*”, *El Liberal*, 3 de enero, 1907.

La insistencia en la calidad de las narraciones que se iban a presentar era, evidentemente, un modo de promocionar la revista, pero también de evitar la desconfianza del comprador ante lo barato del producto. El coste del número suelto era sólo de 30 céntimos, nada comparable con los “precios prohibitivos, entre 1 y 5 pesetas” de las novelas convencionales⁷⁷. El primer número incluyó una breve declaración de intenciones, “Nuestro propósito”, donde incidía de nuevo en esta cuestión, pero dándole mayor empaque. *El Cuento Semanal* no sólo iba a publicar un buen relato cada semana, sino que éste iba a ser “una obra de arte *inédita y completa*”, dignificando de este modo tanto la revista como al lector, que podía adquirirla y entrar en “orbe tan distinguido” por un módico precio, como ha señalado Mainer⁷⁸. Zamacois continuaba la presentación señalando que estaban abiertos a firmas consagradas y nuevas, y que se incluirían obras de “todas las tendencias” y “todas las formas literarias”, mostrando así el “estilo personal” de cada uno de los colaboradores, aunque, a la hora de citar futuras contribuciones, de nuevo apostaba por los indiscutibles del público: Pérez Galdós, Jacinto Benavente, Rodrigo Soriano y Joaquín Dicenta. Esta selección de nombres revela, de acuerdo con Mainer, una de las estrategias comerciales más significativas empleadas por Zamacois. Me refiero a lo que este estudioso denomina “política de firmas” o “política de autor”, que se basa en la idea de que lo que vende es más el nombre del escritor que la calidad de la obra⁷⁹. En este sentido iba también la portada de la revista, que en los primeros números estaba ocupada por una caricatura del escritor o por una fotografía, aunque

⁷⁷ Sánchez Álvarez-Insúa, “Colecciones literarias”, *op. cit.*, 375.

⁷⁸ José Carlos Mainer, “Prologo” a *Ideología y texto en “El Cuento Semanal”*, por Brigitte Magnien et. al. (Madrid: Ediciones La Torre, 1986), 13-14.

⁷⁹ Mainer emplea “política de firmas” en “*El Cuento Semanal...*”, *op. cit.*, 216-217; y “política de autor” en “Prólogo” a *Ideología y texto...*, *op. cit.*, 14.

posteriormente fue sustituida “por un dibujo a color que hacía referencia al texto”⁸⁰. Pese a la incuestionable preocupación comercial, Zamacois presentó la revista como una “cruzada por el arte”, “una empresa alta, genuinamente artística, limpia de mezquinas ambiciones mercantiles”, atenuando y ennobleciendo el verdadero objetivo: “si con ello logramos interesar la atención del público [...], todas nuestras esperanzas, todas nuestras ambiciones, se habrán cumplido”⁸¹.

Sin embargo, ni las esperanzas de Zamacois, ni la buena acogida del *Cuento Semanal* por parte de la prensa⁸², ni por supuesto las escasas ventas de libros originales de autores españoles, presagiaban el enorme éxito que alcanzaría la publicación. La novelita de Picón se vendió con mucha rapidez, teniendo que reimprimirse; las tiradas se fueron ampliando con el tiempo, llegando a poner en circulación 50.000 ejemplares de algunos números; incluso, la revista abrió un quiosco propio en Madrid en 1908⁸³. El triunfo de la publicación debió de animar a muchos autores a colaborar en ella y, desde luego, también a los escritores jóvenes consagrados: Gregorio Martínez Sierra, el propio Eduardo Zamacois, Antonio Zozaya, Felipe Trigo, José Francés, Eduardo Marquina, Manuel Bueno, Francisco Villaespesa y Ramón Pérez de Ayala, entre otros. Por fin contaban con un medio para vender sus obras y promocionarse entre los lectores. De hecho, como ha afirmado Mainer, “*El Cuento Semanal* supuso un paso de gigante en la constitución de un mercado artístico

⁸⁰ Sánchez Álvarez-Insúa, “Colecciones literarias”, *op. cit.*, 379.

⁸¹ “Nuestro propósito”, *El Cuento Semanal* 1 (04/01/1907): 1.

⁸² Valgan como ejemplo las palabras de Manuel Bueno desde el *Heraldo de Madrid*, o las publicadas en *Los Lunes de El Imparcial* celebrando la “resurrección del cuento” (Manuel Bueno, “*El Cuento Semanal*”, *Heraldo de Madrid* 6 de enero, 1907, 2; “Gacetilla literaria. Resurrección del cuento”, *Los Lunes de El Imparcial* 7 de enero, 1907, 1).

⁸³ Brigitte Magnien et. al., *Ideología y texto en “El Cuento Semanal”* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1986), 30; Jesús Martínez Martín, *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936* (Madrid: Marcial Pons, 2009), 200.

español. O, si se prefiere, la definitiva popularización de los ideales modernistas”⁸⁴. Y fue así, porque el éxito de esta empresa, junto a las sucesivas colecciones literarias que fueron apareciendo, parece que dio un enorme impulso a la edición de obras largas de autores nacionales. El estudio de Magnien sobre *El Cuento Semanal* recoge un interesante cuadro comparativo sobre la publicación en España de novelas españolas y novelas francesas traducidas entre 1907 y 1912⁸⁵. Observando este cuadro, el lamento de Bello sobre la abundancia de traducciones frente a la edición de originales se podía hacer extensivo al año 1907, porque frente a los 61 volúmenes de novela española todavía se publicaron 109 de novela francesa. Sin embargo, en 1908 se publicaron 53 volúmenes traducidos frente a 90 españoles, aumentándose la diferencia a favor de la literatura española, hasta que en 1910 se editaron 108 novelas nacionales y tan sólo un volumen traducido del francés. Este cambio en las preferencias de los lectores pudo deberse a la popularización de los autores en lengua castellana a través de las colecciones literarias, cuestión que parece confirmarse por el hecho de que “salvo en algunas colecciones seriadas [...] el lector rechazaba aquellas que no eran de autores españoles o hispanoamericanos”, como ha demostrado Alberto Sánchez Álvarez-Insúa⁸⁶.

Por tanto, la labor iniciada por *El Cuento Semanal* lanzó la literatura modernista al gran público logrando que los escritores que ocupaban las posiciones más relevantes del subcampo de producción restringida lo hicieran también en el de la gran producción.

Sin embargo, debían salvaguardar su prestigio si no querían ser acusados de vender su arte. El campo de producción restringida se basa, como indica Bourdieu, en

⁸⁴ Mainer, “*El Cuento Semanal...*”, *op. cit.*, 218.

⁸⁵ Magnien et. al., *Ideología y texto...*, *op. cit.* 50.

⁸⁶ Sánchez Álvarez-Insúa, “Colecciones literarias”, *op. cit.*, 380.

la ruptura con el orden económico; por ese motivo, cuando los escritores jóvenes consagrados comenzaron a tener éxito comercial corrían el riesgo de ser asimilados con el arte de consumo, es decir, el arte burgués⁸⁷. Ellos eran los que habían impuesto el nuevo funcionamiento del campo, de modo que comprenderían la dificultad de su nueva situación, especialmente cuando escritores menos reconocidos empezaban a cuestionarlos. Un caso particularmente problemático era el de Ortega y Gasset, no sólo porque se mostrara crítico ante ciertas tendencias modernistas, sino por quién era y la influencia que podía llegar a tener. Una de sus primeras críticas fue la que publicó contra la *Sonata de estío* de Valle-Inclán en 1904, a pesar de que la obra se había presentado por entregas tan sólo unos meses antes en *Los Lunes de El Imparcial*, periódico que, como es bien sabido, pertenecía a su padre. En ella acusaba al escritor gallego de su “exceso de arte” que hacía que sus obras cayeran en cierto amaneramiento y no emocionaran:

Si el señor Valle-Inclán agrandara su cuadro ganaría el estilo en sobriedad [...] Hoy es un escritor personalísimo e interesante; entonces sería un gran escritor, un maestro de escritores. Pero hasta entonces, ¡por Baco!, seguirle es pecaminoso y nocivo. [...] Cuando haya concluido la lectura de ese libro probable, y dando placentero sobre él unas palmaditas, excluiré: "He aquí que don Ramón del Valle-Inclán se deja de bernardinas y nos cuenta cosas *humanas*, *harto humanas* en su estilo noble de escritor bien nacido"⁸⁸.

Con esta crítica, un jovencísimo Ortega mostraba que no vacilaba en sus juicios aunque eso supusiera contradecir a Ortega y Munilla, que, como ya señalé en el tercer capítulo, apoyó a los modernistas desde muy pronto. De hecho, dos años después, sus comentarios se recogerían en el propio *Los Lunes de El Imparcial*, dirigidos en esta

⁸⁷ Bourdieu, *Las reglas...*, op. cit., 186-190.

⁸⁸ José Ortega y Gasset, “*La Sonata de estío*, de D. Ramón del Valle-Inclán”, en *Valle-Inclán visto por...*, ed. José Esteban (Madrid: El Espejo, 1973), 27-28. El artículo apareció originalmente en *La lectura* IV, 1 (febrero 1904): 227-233.

ocasión contra la antología *La Corte de los poetas*, que también había sido elogiada previamente desde las páginas del suplemento. Fueron dos artículos consecutivos que Ortega abría afirmando que, en general, leía literatura española por “patriotismo”, pero que la mayor parte de las veces “llegando por las últimas páginas tengo una pesadumbre en el corazón y espiritual sequedad en el ánimo”⁸⁹. Este primer artículo era una suerte de preámbulo en el que hacía una ligera censura a la actitud de los escritores españoles en general, sin incidir demasiado en la antología de poesía modernista. El segundo, en cambio, se centraba en ella, acusando a los poetas de hacer de la palabra “materia artística” cuando sólo la “Vida” podía serlo. En consecuencia, la poesía resultante no tenía ni la capacidad “salvadora del arte”, ni “la fuerza humana, o mejor dicho nacional [...], educadora del intelecto, encantadora del sentimiento [...], que empuja hacia adelante”, ni la facultad de liberar al lector de la vulgaridad, porque, en lugar de basarse en “las pasiones cardinales del universo”, esta poesía se centraba en las “pasioncillas y dolorcejos” personales de los poetas. Por eso concluía: “Si no estás sumido en las grandes corrientes [...], si no te preocupan las magnas angustias de la humanidad [...], no eres un poeta, eres un filisteo del claror de luna”. Como colofón añadía que todo arte debía ser trágico y que ninguno de los poetas de la antología lo lograba, y como ejemplo de verdadero arte, aunque no fuera “genial”, escogía el “Epílogo” de *Los pueblos* de Martínez Ruiz⁹⁰.

No se trataba de una crítica procedente de un escritor académico, cuyo discurso estaba obsoleto, ni de un “colega” modernista que prefiriera otras tendencias. Se trataba de un nuevo discurso, de una nueva concepción poética que empezaba a hacerse visible en el campo literario. Esta presión, sumada a lo cuestionable de su

⁸⁹ José Ortega y Gasset, “Moralejas. Crítica bárbara”, *Los Lunes de El Imparcial*, 6 de agosto, 1906, 1.

⁹⁰ José Ortega y Gasset, “Moralejas. Poesía nueva, poesía vieja”, *Los Lunes de El Imparcial*, 13 de agosto, 1906, 1.

éxito comercial, obligaba al menos a una parte de los escritores jóvenes a reforzar sus posiciones. Coincidencia o no, fue entonces cuando Martínez Sierra consiguió financiación para una nueva revista, que tituló, por deseo de los editores, *Renacimiento*⁹¹. Lo cierto es que en la presentación de la misma abordó indirectamente las dos cuestiones. Reiteraba, utilizando palabras de Carlyle, que la única finalidad de la revista era la belleza:

...¿A dónde conduce todo esto, o qué utilidad hay en ello?

En orden a llenar tu bolsillo [...] no conduce a nada, y no hay en ello ninguna utilidad; más al contrario, puesto que algo te cuesta. Sin embargo, si a través de esta puerta que no promete nada [...] te hemos conducido al verdadero país de los sueños [...], entonces has ganado más de lo que vale tu dinero, y debes agradecimiento...

Y esta belleza la encontraban en las pequeñas cosas, “ante una flor, bajo una estrella, junto a una fuente”, porque eran ellos, “los poetas, los privilegiados, los que sabemos el secreto de las palabras y de los corazones”, y por ello podían “abrirte los ojos y el corazón” a esa “maravilla inmortal” que es la belleza a través de lo más ínfimo. No eran necesarias, por tanto, las grandes pasiones reivindicadas por Ortega, porque de lo más pequeño emanaba el arte, y transmitirlo al lector era la misión del poeta, que ya no se encerraba en su “torre de marfil -era pequeña y pálida para el anhelo de nuestro soñar-”, sino que se abría al “mundo”. Según Martínez Sierra, ellos escribían “las mejores canciones de la España actual” porque “cada uno ha encontrado su camino y va por él serenamente, poseedor de su alma, en busca de la perfección” para llevarla al público, aunque eso no implicara en absoluto que hicieran “mercado de ella, ni aun

⁹¹ Así lo declaró Martínez Sierra en una carta a Juan Ramón Jiménez, como ha recordado Luis García Montero en el prólogo a la edición facsímil de *Renacimiento*, donde ofrece un buen resumen del contenido de la revista así como una interesante síntesis del fenómeno modernista (Luis García Montero, “Prólogo” a *Renacimiento*, ed. facsímil (Sevilla: Renacimiento, 2002), vol. 1, XXXIX).

disculpable por amor a la gloria”⁹². Afianzaban así tanto su postura estética como su pureza artística, que aseguraban no adulterar por conseguir más lectores.

Desde luego, puede afirmarse que *Renacimiento* ganó al menos temporalmente la batalla y, de hecho, por su calidad, tanto formal como de contenido, constituyó “durante mucho tiempo un modelo de publicación poética, un ejemplo para las generaciones siguientes”, como ha recordado García Montero⁹³. La aparición de la revista fue celebrada desde la prensa⁹⁴. Pedro González Blanco le dedicó un artículo desde las páginas de *El Imparcial* donde comenzaba destacando cómo la juventud literaria había superado la locura modernista, demasiado vacía e insustancial. Lo había logrado, según el crítico, gracias a su individualismo, que les condujo a trabajar y cultivarse incansablemente hasta llegar a:

...la radiante y artística cultura del día. [...] la generación nueva ha llegado a su luna de miel. Está bebiendo los néctares y la ambrosía que da el sentido de la plena posesión de sí mismo. Un ejemplo de ello lo tenemos en la nueva revista salida a luz que lleva el glorioso título de *Renacimiento*⁹⁵.

Las palabras de González Blanco incidían en las claves de la poética de los colaboradores de la revista: superación de las extravagancias iniciales e individualismo -en lo que insistían desde hacía algunos años-. Martínez Sierra reiteró estas ideas desde *Renacimiento*, al afirmar que las “floridas palabras, de las cuales me acuso [...] son mis pecadillos de primera edad”⁹⁶, en un artículo que reproducía una conferencia que había ofrecido en el Ateneo de Madrid el 15 de abril de 1907. En él

⁹²“Al lector”, *Renacimiento* I, 1 (marzo 1907): 5-6. Cito a partir de la edición original, no de la facsimilar.

⁹³ García Montero, “Prólogo”, *op. cit.*, XXII.

⁹⁴ Aparecieron breves en *El Liberal*, 25 de marzo, 1907, 2; y en *La Época*, 3 de mayo, 1907, 3.

⁹⁵ Pedro González Blanco, “*Renacimiento*”, *El Imparcial*, 22 de marzo, 1907, 2.

⁹⁶ Gregorio Martínez Sierra, “El Madrigal nuevo”, *Renacimiento* I, 3 (mayo 1907): 379.

también explicaba el individualismo de la juventud literaria y, al mismo tiempo, su preferencia por los temas íntimos, personales:

¿Por qué no empleamos nuestras palabras para empurpurar temas altisonantes, digamos progresivos, y hasta si se quiere generosos? Probablemente porque nos interesan más los temas íntimos, y al poeta lo único que puede pedírsele, además de la perfección, es la sinceridad.

¿Que es gran lástima que nuestro poder emocional sea de tan cortos alcances? Puede que sí, pero yo tengo para mí que el caso no tiene nada de lastimoso. El individualismo, mejor dicho, el retiro espiritual no puede nunca ser dañoso ni para el alma de un hombre ni para el espíritu de una época [...] En medio de la calle ha pasado España casi tres siglos de su vida; se han escrito odas y han sonado tiros; conviéndole al alma de la patria que hoy la parte superior de su inteligencia se retire a la soledad, para robustecer ideas y embellecer palabras, que nos las han dejado nuestros padres anémicas y feas [...] ¡Respetad, por Dios, la meditación silenciosa, la intimidad con el misterio de los poetas de hoy! ¡No les pidáis que griten palabras que no sienten! ¡Están dentro del templo, están rezando quedo, están salvando con su oración el alma de España!

De este modo, los escritores recuperaban, según Martínez Sierra, “la noción del deber individual [...], el sentimiento del amor de cada hombre por el pedazo de tierra en que ha nacido”. Y para cantarlo preferían:

...la ufanía modesta del nuevo madrigal, y ya que hayamos de ser profetas, [...] preferimos profetizar la mañana que ha de venir, con toda su frescura lustral, toda su paz bucólica, toda su serenidad silenciosa de renacimiento. Acaso esas grandes reivindicaciones, que quisierais oírnos anunciar a son de clarín, deban ser anunciadas sencillamente a tintineo de esquilón matutino⁹⁷.

Indirectamente respondía una vez más a las acusaciones de Ortega y Gasset, reivindicando no sólo el valor artístico de su obra sino el sentido patriótico de la misma. Y es que como señala García Montero, la juventud intelectual española de “entre siglos” se vio obligada a superar el fracaso de la burguesía tras la revolución

⁹⁷ *Ibid.*, 375-376.

del 68 y a “asumir [...] el sueño nacional de un porvenir perdido una y otra vez en los campos de la batalla política”, lo que condicionó también a los partidarios del arte por el arte a “hacer de su tarea una ética, un compromiso de trabajo”⁹⁸. Las palabras de Martínez Sierra parecían querer recordar ese esfuerzo que tantas veces se les cuestionaba.

En todo caso, a diferencia de su antecesora *Helios*, *Renacimiento* fue una revista puramente cultural, donde cada número recogía poesía, prosa, teatro, ensayo y algunas reseñas literarias. Desde ella se hicieron homenajes a algunos de los autores más significativos del modernismo: Benavente, Maragall, Darío, Rusiñol y Juan Ramón⁹⁹. Publicaron un número poético, donde se incluyeron dieciocho escritores, que bien podría considerarse otra antología de poesía modernista¹⁰⁰. Doce de ellos introdujeron sus poesías con una breve autosemblanza: Gabriel Alomar, Rubén Darío, Enrique Díez-Canedo, Andrés González Blanco, Juan R. Jiménez, Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra, Amado Nervo, Pedro de Répide, José Santos Chocano, Miguel de Unamuno y Antonio de Zayas. Los demás (Antonio Machado, Joan Maragall, J. Ortiz Pinedo, José Pijoán y Francisco Villaespesa) publicaron sólo algunas poesías, mientras que Salvador Rueda se limitó a presentar su autorretrato. De las palabras destinadas a comentar su obra poética, los únicos rasgos que compartían la mayoría de los poetas eran la afirmación de poseer una voz propia, libre de escuelas o tendencias, y la reivindicación de su individualismo a la hora de crear, de acuerdo

⁹⁸ García Montero, “Prólogo”, *op. cit.*, XXIII-XXIV.

⁹⁹ Cada uno de estos homenajes incluía un artículo dedicado al autor homenajeado y la selección de fragmentos de otros publicados anteriormente. Me limito a citar el artículo original: José Francés, “Jacinto Benavente”, *Renacimiento* I, 1 (marzo 1907): 105-112; Enrique Díez-Canedo, “Juan Maragall”, *Renacimiento* I, 2 (abril 1907): 227-241; Elysio de Carvalho, “Rubén Darío”, *Renacimiento* I, 4 (junio 1907): 487-503; Andrés González Blanco, “Santiago Rusiñol. Los libros”, José Francés, “Santiago Rusiñol. El Teatro”; Enrique Díez-Canedo, “Santiago Rusiñol. La pintura”, *Renacimiento* II, 6 (agosto 1907): 203-228; J. Ortiz de Pinedo, “Juan R. Jiménez”, *Renacimiento* II, 7 (septiembre 1907): 350-358.

¹⁰⁰ *Renacimiento* II, 8 (octubre 1907): 384-519.

con el cual, elaboraban una poesía que emanaba de sí mismos, subjetiva y personal. De nuevo el individualismo como principio incuestionable; pero fueron frecuentes otras palabras en la revista al hablar de la obra poética de los demás, como serenidad, sinceridad, intimismo, incluso una discreta felicidad -“gotas de sol” velando el pesimismo y la tristeza, como la denominaba Ortiz Pinedo hablando de *Jardines Lejanos*-, que Martínez Sierra descubría en Manuel Machado y Juan Ramón Jiménez en Martínez Sierra¹⁰¹. Esta era a grandes rasgos la poética de los jóvenes consagrados, la de la búsqueda de un estilo personal, alejados ya de la experimentación formal.

En diciembre de 1907 apareció el último número de *Renacimiento*, pero en esta ocasión no se trataba de una despedida. Se había fusionado con *La Lectura*, como anunció Martínez Sierra desde la propia revista, garantizando a los lectores el mantenimiento del espíritu de ambas, aunque bajo un mismo título que sería el de la más veterana¹⁰². Una forma muy distinta de desaparecer, nueva muestra de la consagración del modernismo, que ya había quedado patente con la calidad de la publicación.

Por otra parte, dicha calidad verificaba la seriedad del trabajo literario de los escritores jóvenes consagrados y su voluntad de preservar el capital simbólico adquirido, pese a su incorporación plena en el mercado literario. Sin embargo, era indudable que su situación había cambiado. Por ello no debió resultar extraño que, desde otra revista nacida en enero de 1907, *El Nuevo Mercurio*, se planteara una encuesta preguntando nuevamente qué era el modernismo. La revista estaba dirigida por Enrique Gómez Carrillo, y la había fundado tratando de emular el *Mercure de*

¹⁰¹ Ortiz Pinedo, “Juan R. Jiménez”, *op. cit.*, 355; Gregorio Martínez Sierra, “*Alma. Museo. Los cantares*, por Manuel Machado. Gregorio Pueyo, editor. Madrid, 1907”, *Renacimiento* I, 4 (junio 1907): 520-522; Juan R. Jiménez, “Los libros. *La casa de la primavera...* y de G. Martínez Sierra. Pueyo, editor. Madrid, 1907”, *Renacimiento* II, 10 (diciembre 1907): 747-748.

¹⁰² Gregorio Martínez Sierra, “Lector”, *Renacimiento* II, 10 (diciembre 1907): 641-642.

France. En febrero lanzó la “*enquête*”, y las repuestas –un total de treinta y tres- se fueron publicando a lo largo de ese año hasta diciembre, mes en que apareció el último número de la revista¹⁰³.

Los términos de modernismo y modernista nunca habían sido muy del agrado de la gente nueva. Como recordaban en esta encuesta, era el nombre con el que la crítica académica se había referido de forma despectiva a la literatura joven desde finales del siglo XIX¹⁰⁴. Benavente lo apuntaba ya en 1898 desde el *Madrid Cómico*:

No sé yo de nadie en España que se haya declarado oficialmente modernista ni cosa que lo valga. Esos mote los inventan los críticos y revisteros, en su afán de encasillar y después que ellos se lo han inventado, se lo echan a uno en cara como un sambenito. Lo de modernismo, créalo usted, es una palabra más. Una palabra cómoda [...] porque ahorra muchas ideas.

En todo caso, consideraba que si había de darse una significación al término, debía ser la de renovación de los moldes literarios¹⁰⁵. Este artículo lo escribió como defensa de la labor literaria que estaba llevando a cabo la gente joven, respondiendo así a una sátira a las nuevas tendencias que había escrito José de Laserna en *Los Lunes de El Imparcial*¹⁰⁶. Tiempo después, Manuel Machado reiteró en *Juventud* que “modernismo” era un término vago acuñado por la Real Academia para referirse a “una porción de tendencias, de escuelas, de sistemas y modos de ver artísticos que han tenido en Europa completo desarrollo y producido sus frutos”, entre los que se encontraban el simbolismo, el parnasianismo, el decadentismo o el impresionismo

¹⁰³ José-Carlos Mainer y María Pilar Celma han ofrecido sendas descripciones sobre la encuesta de *El Nuevo Mercurio*. Mainer, *La doma de la Quimera...*, op. cit., 211-218; María Pilar Celma, *La pluma ante el espejo...*, op. cit., 53-63.

¹⁰⁴ Alfonso Hernández Catá, “El Modernismo. Respuesta de Hernández Catá”, *El Nuevo Mercurio* 6 (junio 1907): 660-663.

¹⁰⁵ Jacinto Benavente, “Modernismo. Nuevos moldes”, *Madrid Cómico* 785 (05/03/1898).

¹⁰⁶ José de Laserna, “Desde el trípode o el modernista y el autor”, *Los Lunes de El Imparcial*, 3 de enero, 1898.

pictórico, y que se aplicaba por extensión a los “novadores” españoles¹⁰⁷. Valle-Inclán, en cambio, ofreció una definición muy concreta del modernismo; consideraba que era la analogía en literatura del “desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y correspondencias entre sí formando un solo sentido”, es decir, símbolos y sinestesias¹⁰⁸. También Pío Baroja aceptó el nombre de modernista; consideraba que era “el único término que se puede usar” para referirse al nuevo estilo que se caracterizaba por su independencia de cualquier escuela, por la originalidad, por la espontaneidad y por el individualismo¹⁰⁹. Sin embargo, cuando Valle denominó modernista a Melchor de Almagro en el “Prólogo” que hizo a *Sombras de vida* reutilizando el artículo citado, Martínez Sierra desde las páginas de *Helios* rechazó este calificativo, considerando que el término adecuado para calificar al autor era el de “innovador” y no el de “modernista”¹¹⁰. De hecho, en *Helios* apenas se empleó el concepto de modernismo, y cuando aparecía solían rechazarlo, como en el caso anterior, o como cuando Pérez de Ayala consideraba que la autodefinición de modernista que se había dado Répide era poco aclaratoria porque tenía demasiadas “acepciones [...] en el común sentir de las gentes”¹¹¹. Es interesante que precisamente en *Helios* y en *Alma española* -momento de la ruptura de la comunidad de discurso- no se empleara el término para definir a nadie, con excepción de Fray Candil en su constante ataque a los partidarios del arte por el arte¹¹². Todos parecían sentir poco aprecio por el epíteto y el rechazo fue aumentando conforme el

¹⁰⁷ Manuel Machado, “El modernismo y la ropa vieja”, *Juventud* 1 (01/10/1901): s.p.

¹⁰⁸ Ramón de Valle-Inclán, “Modernismo”, en *El Modernismo*, ed. Lily Litvak (Madrid: Taurus, 1975): 19. (Originalmente apareció en *La Ilustración Española y Americana* VII (22/02/1902): 114).

¹⁰⁹ Pío Baroja, “El estilo modernista”, *Los lunes de El Imparcial*, 24 de agosto, 1903, 1.

¹¹⁰ Gregorio Martínez Sierra, “Los libros. *Soledades*, poesías por Antonio Machado, Madrid, 1903; Melchor Almagro, *Sombras de vida*, prólogo de don Ramón del Valle-Inclán, Madrid, 1903”, *Helios* I, 4 (julio 1903): 500.

¹¹¹ Ramón Pérez de Ayala, “Poesía. *Retratos antiguos*, por Antonio de Zayas; *Las canciones de la sombra*, por Pedro de Répide”, *Helios* I, 1 (abril 1903): 121.

¹¹² Fray Candil, “Desde mi celda”, *Alma española* 1 (08/11/1903): 10.

discurso individualista iba cobrando más fuerza; siempre habían negado la existencia de escuelas, reivindicando la libertad en la creación artística, e insistieron con más firmeza en esta postura cuando comenzaron a luchar individualmente por sus posiciones en el campo literario.

Sin embargo, pese a esa desaprobación del término de modernismo durante los años precedentes, cuando Gómez Carrillo planteó la encuesta en 1907, la mayoría de los escritores reconoció e incluso aceptó el concepto, aunque no lo consideraran una escuela¹¹³ y admitieran la vaguedad de su significado¹¹⁴. Repasaré brevemente a qué asociaban el modernismo algunos de los encuestados. Una gran mayoría coincidía en que no se trataba de una escuela, sino de un movimiento literario que rompió con la estética anterior y apostó por una literatura profundamente personal, original. Así lo afirmaban, por ejemplo, Eduardo de Ory, Marcos Dea, Felipe Sassone, José Suárez Figueroa, Hernández Catá, Guillermo Andreve o Arturo Carricarte¹¹⁵, que lo explicaba del siguiente modo:

... se observa una tendencia señaladísima en las letras mundiales, pero especialmente en las castellanas, que rompe con los viejos moldes [...] La tendencia, positivamente fructuosa, que ha dado en llamarse modernista, está bien lejos de ser una escuela.

¹¹³ Negaban que fuera una escuela entre otros: Manuel Machado, “«Enquête» sobre el Modernismo. Respuesta de don Manuel Machado”, *El Nuevo Mercurio* 3 (marzo 1907): 337-340; Manuel Ugarte, “«Enquête» sobre el Modernismo. Respuesta del señor Ugarte”, *El Nuevo Mercurio* 3 (marzo 1907): 340-342; Arturo R. de Carricarte, “El Modernismo. Respuesta de Arturo Carricarte”, *El Nuevo Mercurio* 9 (septiembre 1907): 1022-1025; Guillermo Andreve, “El Modernismo. Respuesta de Guillermo Andreve”, *El Nuevo Mercurio* 12 (diciembre 1907): 1423-1429.

¹¹⁴ F. Michel de Champourcin, “El Modernismo. Respuesta de M. de Champourcin”, *El Nuevo Mercurio* 4 (abril 1907): 404-406; E. Ramírez Ángel, “El Modernismo. Respuesta de Ramírez Ángel”, *El Nuevo Mercurio* 5 (mayo 1907): 513-519; Miguel A. Ródenas, “El Modernismo. Respuesta de Miguel A. Ródenas”, *El Nuevo Mercurio* 6 (junio 1907): 642-654; Felipe Sassone, “El Modernismo. Respuesta de Felipe Sassone”, *El Nuevo Mercurio* 6 (junio 1907): 654-657.

¹¹⁵ Eduardo de Ory, “El Modernismo. Respuesta de Eduardo de Ory”, *El Nuevo Mercurio* 4 (abril 1907): 406-407; Marcos Dea, “El Modernismo”, *El Nuevo Mercurio* 11 (noviembre 1907): 1248-1250; Sassone, “El Modernismo...”, *op. cit.*; José Suárez Figueroa, “El Modernismo. Respuesta de J. Suárez Figueroa”, *El Nuevo Mercurio* 4 (abril 1907): 402-404; Hernández Catá, “El Modernismo...”, *op. cit.*; Guillermo Andreve, “El Modernismo...”, *op. cit.*; Arturo R. Carricarte, “El Modernismo...”, *op. cit.*, 1022.

Todas las escuelas son intransigentes: ostentan reglas, cánones, moldes, tipos que deberán imitarse; el "modernismo", por el contrario, desdeña todas las reglas, fustiga a todos los imitadores y exige [...] personalidad, temperamento, originalidad.

Esta misma línea era la que seguían otro grupo de encuestados, pero añadían un matiz significativo. Identificaban el modernismo con un primer momento de experimentación formal, que había sido necesario para romper con la estética imperante, pero que ya se había superado. De este modo opinaba Miguel A. Ródenas, quien afirmaba que “aquel artificio de forma adquirido en literatura con el martirio de la palabra y con crueles torturaciones de la idea, aquello a lo que se daba el nombre de modernismo, ha desaparecido radicalmente [...]. ...únicamente puede hablarse ahora de escritores buenos o malos”¹¹⁶. También José Francés entendía que hubo un primer momento en que “la extravagancia” modernista constituyó la forma de responder al desprecio inicial con el que fueron tratados los escritores jóvenes, pero logrado su objetivo “olvidaron el conceptuoso conceptear y hablaron parca y sencilla habla muy de la vida y muy de las almas humildes”¹¹⁷. Incluso Manuel Machado aceptaba que, en un primer momento, la lucha por romper con la estética y la retórica anterior, especialmente de los poetas, fue bastante dura, pero que “las personalidades fuertes” habían logrado pasar “la viruela del modernismo”¹¹⁸. Ugarte consideraba que la palabra “modernista no debiera servir para designar una escuela”, pero, si se aceptaba, debía ser “para designar un movimiento de transición nacido a raíz del difunto decadentismo” que ya había pasado¹¹⁹. Francisco Contreras, en esta misma línea, ofrecía una definición más precisa del modernismo, aunque debe reconocerse que evitaba usar el término. Consideraba que era un movimiento que se había ido gestando

¹¹⁶ Ródenas, “El Modernismo...”, *op. cit.*, 652.

¹¹⁷ José Francés, “Modernismo. Respuesta de José Francés”, *El Nuevo Mercurio* 6 (junio 1907): 557-660.

¹¹⁸ Manuel Machado, “«Enquête»...”, *op. cit.*, 339.

¹¹⁹ Ugarte, “«Enquête»...”, *op. cit.*, 341.

a lo largo del siglo XIX, desde el romanticismo, pasando por el naturalismo, hasta su culminación a finales del siglo cuando “la juventud francesa [...] proclamó «oficialmente» el imperio supremo del Arte Libre”. De este modo, los escritores rompieron con todas las escuelas o sistemas estéticos, permitiendo el “libre desarrollo del temperamento creador”¹²⁰. Contreras consideraba la artificiosidad y el refinamiento del modernismo como “un resultado del actual estado de alma de la sociedad”. Y concluía señalando que su lema “podría formularse: *Libertad* (proscripción de cánones y arquetipos) y *Renovación* (aspiración a nuevas formas y modos de expresión)”¹²¹. Sin embargo, como sus colegas, afirmaba que las ideas habían cambiado y en consecuencia también el arte, habiéndose iniciado un “nuevo movimiento” artístico cuya característica principal sería “el amor ingenuo de la naturaleza, el anhelo ardiente de la sinceridad, el culto pagano de la Vida”¹²². También Manuel Machado veía una característica general en la “moderna”, que no modernista, literatura española: “Es más personal, más íntima, más humana que lo ha sido nunca”¹²³. Por tanto, reconocían la existencia del modernismo como tendencia general, pero lo daban por zanjado.

Entonces, y vuelvo a la pregunta inicial, ¿por qué, después de haber evitado el término durante tanto tiempo, de haberlo considerado un comodín empleado por aquellos que no comprendían o aceptaban la renovación literaria, los encuestados lo aceptaban en 1907? ¿Y por qué, al aceptarlo, se asociaba fundamentalmente a la ruptura de los “moldes antiguos”, y no al profundo cuestionamiento ideológico que el conjunto de los escritores jóvenes había llevado a cabo desde finales del siglo XIX?

¹²⁰ Francisco Contreras, “El Modernismo. Respuesta de Francisco Contreras”, *El Nuevo Mercurio* 6 (junio 1907): 637.

¹²¹ *Ibid.*, 638-639.

¹²² *Ibid.*, 642.

¹²³ Manuel Machado, “«Enquête»...”, *op. cit.*, 337.

Hay que recordar aquí que también Pedro González Blanco, en la línea de las respuestas de Machado y compañía, hablaba de la pasada “locura modernista” al presentar la revista *Renacimiento*, y que, a mi juicio, las claves de la poética de esta publicación eran la de la superación de la inicial experimentación formal y el ahondamiento en la búsqueda de un estilo personal íntimo y sencillo –si bien no se estableció una asociación directa con el término de modernismo. Todo ello permite afirmar, de acuerdo con Javier Blasco, que fue entonces cuando se inició un proceso de “autorrevisión crítica” por parte de los escritores modernistas¹²⁴. Blasco apunta muy acertadamente que esa revisión supuso en la mayoría de los escritores “un firme propósito de enmienda” en relación con su obra anterior¹²⁵, por un lado, y, por otro, la progresiva asociación del concepto de modernismo a una “mera renovación del lenguaje literario”. De este modo desvirtuaban “la renovación de los valores ideológicos heredados” que habían fomentado¹²⁶, verdadero motivo que había dado origen al despectivo nombre de modernistas por parte de la crítica anterior, cuya intención era la de condenar “una nueva mentalidad, y no una nueva retórica”¹²⁷. El motivo de la revisión aducido por Blasco es que los escritores pretendían dejar atrás “el espíritu decadente” que había caracterizado el conjunto de su obra ante “la influencia social e intelectual, que el «institucionalismo» y su ética pedagógica” comenzaban a tener:

Son los años en los que los nietos de don Francisco Giner (Jiménez Fraud, Ortega, Juan Ramón, Antonio Machado, García Morente, Américo Castro, Manuel Azaña, Madariaga, etc.) clausuran la ética “negativa” del fin de siglo, para declarar

¹²⁴ Javier Blasco Pascual, “De «Oráculos» y de «Cenicientas»: la crítica ante el fin de siglo español”, en *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, ed. Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk (Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993), 63.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*, 71.

¹²⁷ *Ibid.*, 69.

inaugurada una etapa en la que un nuevo espíritu, mucho más constructivo y optimista, pone en marcha el proyecto intelectual de la creación de una nueva España¹²⁸.

Efectivamente, 1907 fue clave en el arranque de ese proceso, ya que el 11 de enero de ese año se aprobó la creación de la Junta de Ampliación de Estudios, factor capital en el cambio intelectual que iba a tener lugar en los años sucesivos. Pero, como cualquier cambio, se produjo gradualmente y por la concurrencia de más de un fenómeno, entre los que debe destacarse la propia coyuntura del campo literario.

Como ya he señalado, a la altura de 1907 los escritores jóvenes consagrados no sólo contaban con un enorme capital simbólico dentro del campo literario, ocupando las posiciones más relevantes del mismo, sino que su obra comenzaba a llegar a un público más amplio, gracias a colecciones como *El Cuento Semanal*. Pero esa situación generaba nuevos conflictos especialmente a la hora de mantener el prestigio adquirido. Cada autor debía luchar individualmente por mantener su posición en el campo, por perpetuar la valía de su propia obra, lo cual explicaba también esa reivindicación constante de la originalidad personal y la revisión de todo aquello que pudiera ponerla en cuestión. En este sentido, también se explicaba la asociación del término modernismo a una etapa anterior y superada de experimentación formal colectiva, porque si bien no podían negar ante sus contemporáneos el esfuerzo común que habían realizado en los años precedentes, sí tenían la opción de presentarlo como un proceso terminado, reafirmando así sus trayectorias individuales.

Esta explicación no cuestiona la tesis de Javier Blasco. Al contrario, la tensión de los escritores por mantener el capital específico aumentaba notablemente por la presión que se venía ejerciendo desde posiciones menos relevantes del campo, como ya señalé a partir de las críticas de Ortega a *La Corte de los Poetas*. De hecho, su

¹²⁸ *Ibid.*, 71-73.

reprobación a los poetas de la antología se dirigía a su excesiva subjetividad, a encerrarse en su yo, en sus “pasioncillas y dolorcejos”, sin llegar a hacer una poesía grande, que trascendiera la vulgaridad y hablara de las pasiones universales. Es decir, no criticaba su pasada extravagancia formal, sino la nueva poética de los modernistas, la que estaban cultivando en esos momentos. Muy similar fue el juicio que formuló López de Haro en su respuesta a la encuesta de *El Nuevo Mercurio*:

Hay en España un modo de hacer literatura que se distingue en quererse distinguir. Si esto es modernismo, lo hay.

Este modo de hacer sólo es nuevo por fuera, como modo. Por dentro es un romanticismo dosificado y amoral.

Se ha proclamado la filosofía de lo infinitesimal, de lo vano, y se buscan pedacitos de belleza [...]. El primor, la delicadeza de lo bonito y la depuración fonética del medio de expresión. Emilio Carrere le dio su nombre: el preciosismo.

Y esto caerá. Lo mata su afición a lo minúsculo, al análisis de las pasioncillas, de los momentos, de las minucias sentimentales. No abarca, no ahonda: es superficial, frívolo, vacuo. No quiere grandes pasiones, huye de las síntesis. El modernismo, aquí, es una bella mariposa que vivirá dos días.

Nació con el afán de distinguirse y morirá por extravagante. De tanto vestirse de colores, viste ya de payaso¹²⁹.

López de Haro seguía asociando el término de modernismo al conjunto de los escritores -probablemente a su pesar-, y consideraba, con Ortega, que era una estética menor por su falta de trascendencia. Ambos portaban un nuevo discurso, y habían encontrado el talón de Aquiles de los consagrados: su excesivo individualismo, que los encerraba en sí mismos, invalidándoles para la acción, y les conducía a cultivar una literatura “menor”.

Sin embargo, muy perspicazmente, López de Haro les reconocía un mérito: que hubieran proclamado “la república de las letras”¹³⁰. Reconocía que los escritores

¹²⁹ Rafael López de Haro, “El Modernismo. Respuesta de López de Haro”, *El Nuevo Mercurio* 6 (junio 1907): 671-672.

modernistas habían conseguido romper con toda clase de dogmatismos literarios y con el control institucional, imponiendo la libertad creativa, es decir, que habían alcanzado un alto grado de autonomía para el campo literario, donde la legitimidad de los escritores sólo dependía de la lucha por imponerla o, lo que es lo mismo, de los propios escritores.

El problema era que la autonomía conllevaba riesgos, especialmente a la hora de conservar las posiciones en el campo, en la medida en que implicaba que la lucha por las mismas fuera constante. La situación relativamente acomodada de los autores consagrados gracias al éxito obtenido facilitaba considerablemente la irrupción de un nuevo discurso, que no hubiera tenido sentido durante el proceso de autonomización del campo. La diferencia radicaba además en que frente a los pioneros, los portadores de nuevas estéticas contaban con la ventaja de conocer el nuevo funcionamiento del mundo literario. Por eso, tardaron muy poco en aparecer nuevas revistas, medios autónomos de legitimación, donde se perseguía ese cambio. El 23 de febrero de 1908 se publicó el primer número de *Faro*, cuyo director intelectual no era otro que Ortega y Gasset. Recién llegado de Alemania –a donde había regresado gracias precisamente a una beca de la Junta de Ampliación de Estudios–, continuó con más ahínco su campaña contra el pensamiento de los intelectuales consagrados. Frente al individualismo y la observación subjetiva de la realidad, Ortega postulaba la cultura, la política y la pedagogía entrelazadas entre sí y entendidas como acción transformadora de la sociedad. El arte debía basarse en la realidad material para interpretarla y producir algo nuevo, así se pasaría del “simbolismo asiático” al “impresionismo actual”¹³¹. Sólo unos meses después, en noviembre de 1908, se fundó

¹³⁰ *Ibid.*, 672.

¹³¹ Eric Storm, *La perspectiva del progreso. Pensamiento político en la España del cambio de siglo (1890-1914)* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2001), 326. Para el pensamiento del joven Ortega y Gasset

una nueva publicación donde los Gómez de la Serna serían los protagonistas. Se trataba de *Prometeo*, que, si bien seguía una línea distinta a la de Ortega, también apostaba por la acción y por la política activa. En el “Prólogo” presentaban la revista como “el campo de todas las izquierdas”, y confesaban haberla creado “ante la perentoria necesidad de «hacer»”¹³². Así se abría un nuevo debate, una nueva lucha, y con el tiempo las nuevas propuestas lograrían imponerse.

En definitiva, entre 1906 y 1907 los escritores jóvenes alcanzaron el objetivo que se habían marcado desde el inicio de su carrera en la década de los 90. Habían logrado un alto nivel de consagración, un gran capital específico, gracias a que se habían impuesto mediante su propia lucha y no a través de medios o agentes externos al campo literario. Su éxito les confería capacidad de consagración, de decisión sobre quién podía considerarse un verdadero escritor, o qué discurso era legítimo. De este modo lograron cambiar el funcionamiento del campo literario, en la medida en que desde ese momento el capital simbólico dependería en primer lugar del reconocimiento de los propios escritores y no de otro tipo de instancias legitimadoras como la Academia. Esa nueva posición les obligaba a preocuparse por conservar individualmente el prestigio adquirido, pero también hacía más notable la falta de reconocimiento externo, la falta de público. Iniciaron así una doble campaña para mantener el capital simbólico y alcanzar mayor capital económico. Para la primera, generaron nuevas revistas de gran calidad como *Renacimiento*, continuaron

véase, Storm, *ibid.*, 313-341; Manuel Menéndez Alzamora, *La generación del 14. Una aventura intelectual* (Madrid: Siglo XXI, 2006), 61-76 y 99-136.

¹³² “Prólogo”, *Prometeo* I (noviembre 1908): 1-3.

escribiendo reseñas positivas los unos a los otros, o se prologaron libros entre sí¹³³. Para la conquista de lectores, fue Zamacois quien encontró la fórmula con *El Cuento Semanal*; una nueva vía, la de las colecciones literarias, que conduciría a la definitiva popularización del modernismo.

Sin embargo, las posiciones en un campo literario autónomo siempre son inestables porque, como afirma Bourdieu, “la lucha permanente en el interior del campo es el motor del campo”¹³⁴. Y esta lucha implica distinguirse, hacer tomas de posición nuevas, distintivas. No obstante, la defensa del individualismo y la originalidad, de una literatura profundamente subjetiva, íntima, donde todo emanara del yo poético, que mantenían los escritores consagrados, no era nueva, pero la reiteraron al tiempo que presentaban su creación literaria inicial como superada. Renunciando a ese pasado común, que asociaban a la mera experimentación formal, trataban de distinguirse unos de otros para conservar sus posiciones, especialmente cuando empezaron a oírse las primeras voces disonantes. Quizá este discurso mantenido durante mucho tiempo, junto al éxito externo, comercial, siempre conflictivo con la lógica económica del campo, debilitó sus posiciones, lo que permitió que un nuevo discurso comenzara a cobrar cada vez más fuerza.

¹³³ El caso más significativo fue el *La casa de la primavera* de Martínez Sierra (1907), que se publicó precedida por poemas de Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Eduardo Marquina. Pero hubo otros interesantes, por el giro que parecían anunciar, como el prólogo de Unamuno a *Alma. Museos. Los cantares*, de Manuel Machado.

¹³⁴ Pierre Bourdieu, “Alta costura y alta cultura”, en *Cuestiones de sociología* (Madrid: Istmo, 1999), 199.

Conclusiones

A lo largo de los capítulos precedentes he demostrado que el discurso modernista no se mantuvo uniforme ni estático, sino que fue transformándose con el paso del tiempo, y que dichas variaciones pueden explicarse satisfactoriamente si se analizan desde la perspectiva del campo literario. Asimismo, he tratado de exponer la incidencia que el propio discurso tuvo en el proceso de autonomía del campo. Observando la trayectoria completa, se aprecia lo trascendental que resultó la formación inicial de la comunidad de discurso modernista, que aunó la pluralidad de las preferencias estéticas e ideológicas de la gente nueva bajo dos principios básicos, el de la libertad creativa y el de la ruptura con los poderes establecidos. Apoyándose en ellos y en sus propios medios de legitimación para abrirse camino en el mundo literario, los escritores modernistas lograron establecer las bases de la revolución simbólica en el interior del campo. Estas premisas se perpetuaron en su discurso, incluso cuando éste comenzó a modificarse a raíz del reconocimiento que fue alcanzando. Pueden destacarse dos momentos claves de cambio en el discurso, en 1901 y hacia 1905. El primero tuvo lugar cuando la gente nueva obtuvo cierto reconocimiento por parte de la crítica consagrada gracias a su actuación en relación con el estreno de *Electra* de Galdós. Esa aceptación del discurso modernista desde posiciones relevantes del campo lo dotaba de una legitimidad que hasta entonces no poseía. Las nuevas circunstancias permitieron que los escritores jóvenes ganaran notoriedad sin tantos obstáculos como al principio, y en el momento en que acumularon el suficiente capital simbólico se arriesgaron a hacer tomas de posición más concretas, que supusieron la ruptura de la comunidad inicial y la primera transformación de su discurso, como quedó patente en *Helios* y *Alma española*. El

éxito que lograron entre los literatos con estas revistas, así como la progresiva apertura de la prensa de gran difusión y de las casas editoriales, permitió que su prestigio siguiera en aumento y, al mismo tiempo, que su discurso se fuera imponiendo. Un discurso que, pese a sus diferentes posicionamientos estéticos, compartía esas premisas iniciales imprescindibles para la autonomía del campo literario.

Hacia 1905, las distintas muestras de reconocimiento que iban recibiendo los escritores jóvenes, tales como las del Ateneo o los contratos en la prensa de gran difusión, ponían de manifiesto su alto nivel de consagración. El punto culminante llegó cuando se evidenció su capacidad de legitimación. Esa capacidad implicaba que habían logrado imponer su discurso y, con ello, que habían transformado el campo literario hasta el punto de hacerlo lo suficientemente autónomo respecto al campo de poder como para que la anomia constituyera su ley fundamental. Anomia, que los escritores modernistas venían reivindicando desde hacía años, y cuya consecuencia fundamental era que lo único que iba a regular la vida literaria desde ese momento era la lucha de los escritores por alcanzar el poder de legitimación, por imponer su punto de vista. Su consagración afectó también al propio discurso modernista, dando lugar a ese segundo momento de cambio que he señalado más arriba. La nueva situación provocó que los escritores comenzaran a luchar individualmente por mantener el prestigio adquirido, optando por tomas de posición literarias nuevas y personales. En este sentido, no era de extrañar que llevaran a cabo una revisión de su propio pasado conjunto para demostrar que estaba superado. Así, empezó a vincularse el concepto de modernismo a un momento iniciático, que muchos redujeron a una etapa de mera experimentación formal, como se reflejó en la encuesta formulada desde *El Nuevo Mercurio*.

Por otra parte, el enfrentamiento constante contra los poderes establecidos que venían manteniendo los escritores modernistas desde el comienzo de su trayectoria literaria los había distanciado considerablemente del público. Pero a la altura de 1907, tanto el alto grado de prestigio que poseían, como el crecimiento de la población y la diversificación de los grupos sociales -que se había producido especialmente desde el cambio de siglo-, favorecieron la creación de nuevas estrategias para llegar a un mercado más amplio. De este modo surgió una empresa como *El Cuento Semanal*, que contribuyó notablemente a la popularización de las estéticas modernistas. Pero, como consecuencia de esa realidad económica inversa que caracteriza a los campos literarios autónomos, el éxito externo siempre puede pasar factura al prestigio específico disfrutado en el subcampo de la producción restringida. En el caso de los escritores modernistas, incrementó la tensión de la lucha por la conservación de sus posiciones, que se vio agravada además por la presión que comenzaba a ejercer un nuevo discurso, cuyo blanco principal era precisamente el modernismo consagrado. He aquí la mejor muestra de la efectiva conquista de la autonomía.

Como ya señalé en el último capítulo, ese nuevo discurso, liderado en gran medida por Ortega y Gasset, acabaría imponiéndose. Sin embargo, eso no implicó la desaparición del modernismo. Para aclarar este punto y dejar una cierta constancia de su comportamiento en el campo literario después de 1907, voy a recordar brevemente tres fenómenos conocidos que permiten observar esta dinámica. En primer lugar, como ya he indicado, se produjo una popularización progresiva del modernismo. El mejor ejemplo de su éxito empresarial y comercial fue la creación de la editorial Renacimiento en 1910. Denominada en un principio Biblioteca Renacimiento, introdujo cambios sustanciales respecto a otras editoriales, ya que “inauguró un modelo de relación con los autores”, aumentando las remuneraciones, estableciendo

en ocasiones mensualidades fijas y firmando contratos en exclusiva. Además, fue la primera que contó con un director literario, Gregorio Martínez Sierra¹. El escritor madrileño se encontraba detrás del origen mismo de la editorial, puesto que ésta nació “como una continuidad del propósito de la revista homónima”, en palabras de José Carlos Mainer². De hecho, entre los escritores que publicaron en Renacimiento estaban Rafael Cansinos Asséns, Pío Baroja, Emilio Carrere, Enrique Gómez Carrillo, Juan Ramón Jiménez, Manuel y Antonio Machado, Ramón Pérez de Ayala, Santiago Rusiñol, Felipe Trigo y Ramón del Valle-Inclán, entre otros. Pero la editorial no sólo recogió obras de sus “colegas”; también aparecieron los nombres de Benito Pérez Galdós, Armando Palacio Valdés, Emilia Pardo Bazán o Jacinto Octavio Picón, además de autores franceses y clásicos universales. Esta variedad de escritores revelaba la amplitud del público al que se dirigía la editorial que, como también ha indicado Mainer, “abarcaba lo que en términos anglosajones llamaríase público *high brow* hasta el ámbito del público *mid cult*”³. Por tanto, se trataba de una empresa con una clara perspectiva comercial, y de acuerdo con eso no sólo publicaron a “a autores de calidad literaria y ventas discretas”, sino también “un tipo de literatura barata pero con grandes beneficios”⁴. Esta vocación comercial no quedaría libre de reproches, cosa esperable de acuerdo con los principios reguladores del campo literario. Así, Juan Ramón Jiménez escribió a Antonio Machado: “Sin duda, Gregorio tiene en más hoy - ¡qué pena!-, a Trigo, a Insúa o a los mismos Marquina y Paco, que tanto están desbarrando”⁵. Y es que aquel autor que se vendía al gusto del público tendía a perder

¹ Jesús A. Martínez Martín, *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936* (Madrid: Marcial Pons, 2009), 195.

² José-Carlos Mainer, “Prólogo” a *Biblioteca Renacimiento 1915* (Madrid: El Crotalón, 1984), 13.

³ Mainer, “Prólogo” a *Biblioteca...*, *op. cit.*, 15-16.

⁴ Martínez Martín, *Vivir de la pluma...*, *op. cit.*, 196.

⁵ Juan Ramón Jiménez, *Cartas, primera selección*, recogidas por Francisco Garfias (Madrid: Aguilar, 1962), 276. Cit. en Martínez Martín, *Vivir de la pluma...*, *op. cit.*, 197.

prestigio en el subcampo de la producción restringida. Por tanto, aunque muchos de los escritores del fin de siglo alcanzaron notoriedad externa, no dejaron de luchar por mantener su capital simbólico, y para ello continuaron experimentando y desarrollando nuevas líneas literarias; de ahí que criticaran duramente a aquellos que perpetuaron o retomaron los aspectos más superficiales del modernismo, o a los que se dejaron llevar por el éxito comercial.

Más allá de las innovaciones literarias, que no competen directamente a esta tesis doctoral, uno de los mejores ejemplos del esfuerzo por mantener una posición relevante en el subcampo de la producción restringida lo llevó a cabo Azorín. Me refiero a su apropiación del concepto de “Generación de 1898”, que había sido acuñado previamente por Ortega para su propia generación. La polémica es bien conocida y por ello evitaré los detalles⁶. Pero la traigo a colación porque, como ha recordado Carlos Serrano, lo que verdaderamente estaban debatiendo era “el liderazgo intelectual sobre el movimiento renovador”, que Ortega negaba a los autores que iniciaron su carrera a finales del siglo XIX y que Azorín, por el contrario, reclamaba para ellos⁷. Azorín trataba de mantener así su prestigio y el de sus coetáneos dentro del mundo literario. Con ese fin, primero, tomó el apelativo orteguiano –evitando, por cierto, el de modernistas- para denominar a su generación, a la que significativamente redujo a siete nombres: Valle-Inclán, Unamuno, Benavente, Baroja, Bueno, Maeztu y Rubén Darío; segundo, revalorizó la labor literaria de estos escritores desde el cambio

⁶ Fue Ortega quien acuñó el término para denominar a su propia generación, la que era adolescente durante el *Desastre*, y así lo publicó en dos artículos publicados en *El Imparcial* los días 8 y 9 de febrero de 1913. El mismo 10 de febrero, Azorín comenzó a publicar una serie de artículos titulados “Generación del 98” en el *ABC*, que continuaron los días 13, 15 y 18 de febrero, apropiándose definitivamente del marbete generacional. Uno de los estudios más significativos al respecto es el de Vicente Cacho Viu, *Repensar el 98* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1997).

⁷ Carlos Serrano recoge un buen comentario sobre la polémica en “Conciencia de la crisis, conciencia en crisis”, en *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de Fin de Siglo*, coord. Juan Pan-Montojo (Madrid: Alianza, 2006), 346-354, la cita en 351.

de siglo –aunque en gran medida había sido criticada por ellos mismos–; y, tercero, construyó una “imagen generacional en torno a «un espíritu de protesta, de rebeldía», descrito con una deliberada imprecisión, y cuidándose muy bien de no presentarlo como una ruptura con sus inmediatos antecesores”⁸, aspecto relevante, no sólo porque fuera poco veraz, sino porque ellos ocupaban ahora esa posición. De hecho, en 1913 los modernistas eran los que encarnaban a los escritores consagrados, como antes habían hecho Galdós, Valera o Clarín. Pero a diferencia de éstos, habían establecido nuevas reglas en el campo, y de acuerdo con ellas cuanto más relevante era su posición en el subcampo de la gran producción más capital simbólico perdían. De ahí la importancia de recuperar su imagen como grupo rebelde, innovador y comprometido. Sin embargo, ese lugar ya no les correspondía.

El punto culminante de la asimilación del modernismo por el polo heterónimo del campo fue el de su consagración institucional cuando comenzaron a ser nombrados miembros de la Real Academia. El primero fue Jacinto Benavente en 1912, fecha muy temprana, aunque esperable por su trayectoria personal. Pasarían más de diez años hasta el siguiente nombramiento, que fue el de Azorín en 1924; después les llegó el turno a Antonio Machado en 1927, a Pérez de Ayala en 1928, a Pío Baroja y a Maeztu en 1935, a Unamuno en 1936 y a Manuel Machado en 1937. Sin embargo, prácticamente ninguno se sintió especialmente interesado por el cargo. Benavente no leyó nunca su discurso de entrada, Antonio Machado y Pérez de Ayala (al que esperaron hasta su muerte en 1964) nunca tomaron posesión de su plaza⁹, Azorín y Baroja apenas frecuentaron la institución¹⁰, y Unamuno y Maeztu fallecieron

⁸ Cacho Viu, *Repensar el 98*, op. cit., 147.

⁹ Alonso Zamora Vicente, *Historia de la Real Academia* (Madrid: Espasa Calpe, 1999), 525.

¹⁰ *Ibid.*, 190-191 y 247. El caso de Azorín es peculiar porque él promovió su entrada años antes, coincidiendo con la época en que luchaba por mantener el prestigio (1913), aunque no se la

inmediatamente después del nombramiento. A excepción de estos dos últimos y de Manuel Machado, que sí actuó como académico hasta su muerte¹¹, los demás manifestaban una vez más las contradicciones inherentes al campo literario. Porque, si bien la Academia ya no constituía un medio de legitimación reconocido dentro del subcampo de la producción restringida, gracias al esfuerzo que estos mismos escritores habían hecho, sí continuaba representando una forma de reconocimiento social muy importante que la hacía atractiva. La Academia era una institución vinculada al campo de poder y, por tanto, su peso en el espacio social resultaba indiscutible, y el mundo literario, por muy autónomo que sea, siempre está dominado por ambas esferas porque las necesita. Sin embargo, los escritores modernistas parece que entendieron este tipo de reconocimiento como una forma de “envejecimiento social” mayor que la del relativo éxito de público que, al fin y al cabo, habían ganado tras una larga lucha por obtener el suficiente capital simbólico. Asimismo, esta actitud frente a la Academia revelaba que, pese a su consagración, una buena parte de los escritores modernistas trataban de defender todo lo posible el grado de autonomía que había alcanzado el campo. Para ello, intentaron mantenerse al margen de lo que percibieron desde el principio de su trayectoria como el mayor instrumento de intromisión de los poderes establecidos en el mundo literario: la Real Academia. De hecho, muchos nunca formaron parte de ella, como, por ejemplo, Valle-Inclán, Juan Ramón o Martínez Sierra, sólo por citar algunos nombres, que casualmente coinciden con los que mejor encarnaron la defensa del arte puro. Este tipo de relación conflictiva con la institución cambió con las nuevas generaciones, como también cambiaron las relaciones entre el campo de poder y el campo literario.

concedieron. Cuando finalmente entró apenas prestó atención al cargo, especialmente desde el momento en que no apoyaron la candidatura de Antonio Machado que él había propuesto.

¹¹ *Ibid.*, 180-182.

He elaborado este apresurado panorama del modernismo posterior a 1907, primero, como ya he señalado, con la intención de aclarar que pervivió después de esa fecha y continuó modificándose; segundo, para recordar que la autonomía del campo literario altera las formas de relación con los poderes establecidos, si bien éstas nunca desaparecen; y, tercero, para recordar que, aunque el grado de autonomía no es constante, tras el esfuerzo llevado a cabo por la gente nueva el campo literario se modernizó convirtiéndose en gran medida en lo que hoy entendemos como tal. Los condicionamientos sociales, culturales y materiales determinaron que los escritores modernistas adoptaran un conjunto de opiniones, estrategias, instrumentos y tomas de posición literarias que fueron transformando progresivamente el campo literario al mantenerse alejados de los poderes establecidos y al emplear nuevas reglas de actuación. Cuando impusieron su discurso y el conjunto de los componentes del campo lo aceptó como el legítimo, se logró la autonomía, estableciendo definitivamente un nuevo espacio social, el del escritor profesional, con una estructura y unas leyes propias.

Otro aspecto de interés que puede extraerse de la relación entre el discurso modernista y el campo literario tiene que ver con una revisión cronológica de la trayectoria de dicho discurso. María Pilar Celma y Javier Blasco han propuesto una interesante periodización de la “valoración crítica” del movimiento modernista desde sus orígenes. Distinguen cinco etapas entre 1884 y la crítica coetánea a su propio trabajo¹². En relación con mi propuesta, me interesan particularmente las dos primeras etapas señaladas por estos estudiosos, ya que se corresponden con la época en la que se desarrolló el discurso modernista, y no tanto las otras tres, centradas en las aproximaciones posteriores al modernismo. Respecto a estas últimas, debo señalar que

¹² María Pilar Celma y Francisco Javier Blasco, “Estudio crítico” a Manuel Machado, *La guerra literaria* (Madrid: Narcea, 1981), 74-82.

he procurado que no condicionaran mi estudio del discurso modernista, con el fin de analizarlo desde dentro, como reza el título de mi tesis doctoral. Celma y Blasco establecen un primer periodo de valoración crítica entre 1884 y 1904, que incluye las publicaciones de *Helios* y *Alma Española*, y donde consideran que a excepción de “las manifestaciones de los propios modernistas, la crítica fue, sin paliativos, totalmente contraria a este movimiento”; y un segundo momento, de 1904 a 1914, donde “los modernistas se dispersaron, y sus obras iniciaron caminos distintos en el desarrollo de su propia voz individual”¹³. Atendiendo al análisis que he llevado a cabo pueden introducirse ciertas puntualizaciones que matizan esta necesaria periodización. Dentro del contexto español, 1884 me parece una fecha de partida más acertada para hablar del modernismo en catalán que del modernismo en castellano, cuyo inicio considero que debe retrasarse hasta la década de los noventa. Este primer periodo coincidiría con la formación de lo que he denominado “comunidad de discurso modernista” y, en términos generales, con la época de rechazo del modernismo por parte de la crítica consagrada. Sin embargo, creo que esta actitud cambió notablemente antes de 1904; en concreto, como ya he señalado, hacia 1901, cuando un amplio sector de la prensa establecida adoptó una postura mucho más abierta respecto al modernismo, que además se fue ampliando progresivamente. Durante esta etapa la gente nueva consolidó algunas de sus facetas, como es el caso de su papel intelectual. A raíz de esa mayor aceptación, en 1903 se produjo un cambio en el propio discurso modernista. Gracias a que, por fin, los escritores disfrutaban de la legitimación necesaria, pudieron adoptar posicionamientos literarios más concretos, incluso enfrentados. Se iniciaría así una nueva etapa que llegaría hasta 1905-1906. A esas alturas, el grado de consagración les permitió centrarse mucho más en sus trayectorias individuales, lo que

¹³ *Ibid.*, 74-77.

implicó matizaciones notables en su discurso. Cierro aquí mi propuesta, dado que elaborarla más allá de 1907 requeriría un estudio en profundidad que está fuera del marco de este trabajo. Por tanto, en lugar de dos etapas, entre 1897 y 1907 distingo cuatro momentos en los que se perciben cambios tanto en la valoración externa del modernismo como en la propia dinámica interior del discurso modernista: el primer momento abarcaría de 1897 a 1901; el segundo, de 1901 a 1903; el tercero, de 1903 a 1906; y el cuarto, de 1906 en adelante.

Esta cronología, en todo caso, me parece sostenible desde el punto de vista del discurso; pero un problema distinto es el del concepto de modernismo. Para seguir completando el estudio de este movimiento “desde dentro” será imprescindible un análisis minucioso, diacrónico y sincrónico, de los usos del concepto. Es decir, tratar de establecer qué sentidos tuvo el término modernismo desde que comenzó a emplearse para hacer referencia a un movimiento artístico, prescindiendo de los intentos de definición realizados *a posteriori* y que tanto han condicionado la lectura de su significado. Como ha escrito Reinhart Koselleck, debemos investigar los debates y conflictos políticos, sociales y culturales del pasado teniendo presentes los usos lingüísticos y las limitaciones conceptuales de los contemporáneos¹⁴.

Antes de concluir, me gustaría señalar que mi estudio podría ser útil como complemento en el análisis de las trayectorias individuales de los escritores desde la perspectiva del campo literario. Muchas de las contradicciones que pueden observarse en los posicionamientos de un individuo en particular resultan lógicas si se observan desde este enfoque, y numerosas decisiones literarias de un escritor se explican por la posición que ocupa en el campo en un determinado momento. Mi trabajo ofrece, asimismo, un marco de referencia que puede ser de provecho para observar cómo se

¹⁴ Reinhart Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (Barcelona: Paidós, 1993 [1979]), 111.

posicionaba un autor concreto respecto al discurso colectivo. En general, creo que esta aproximación, ya sea para estudiar otros discursos, autores concretos u obras literarias, resulta también beneficiosa para seguir comprendiendo la incidencia que tuvo en el espacio social y literario la consolidación de una nueva figura como la del escritor profesional. Otro aspecto importante de este enfoque es que obliga al investigador a tratar su objeto de análisis de forma contextual, aislándolo en la medida de lo posible de lecturas y realidades posteriores, y a observarlo “desde dentro”, lo que resulta de ayuda al estudiar un periodo tan complejo y sobre el que se han hecho tantas generalizaciones y reformulaciones como el del mundo literario finisecular.

Bibliografía

Fuentes primarias:

- "¿A dónde vamos?" *Germinal* 1 (30 de abril de 1897): 1.
- "A la juventud intelectual." *Revista Nueva* I, 1 (15 de febrero de 1899): 2-4.
- "A los cuatro vientos. Cajal académico." *La Anarquía literaria* 1 (julio 1905): 8.
- "Academia Libre." *Helios* I, 2 (mayo de 1903): 231-32.
- "Al lector." *Renacimiento* I, 1 (marzo de 1907): 5-6.
- "Alma Española." *La Correspondencia de España*, 8 de noviembre de 1903, 3.
- "Alma Española." *El Imparcial*, 22 de septiembre de 1903, 2.
- "Alma Española." *El Imparcial*, 7 de noviembre de 1903, 2.
- "Alma Española." *El Liberal*, 29 de noviembre de 1903, 2.
- "Alma Española." *El País*, 16 de enero de 1904, 3.
- "Ángel Ganivet." *Los Lunes de El Imparcial*, 30 de noviembre de 1903, 1.
- "Ateneo de Madrid." *Juventud* 10 (8 de marzo de 1902).
- "Aviso." *Alma española* 1 (8 de noviembre de 1903): 10.
- "Chismes y cuentos." *Madrid Cómic* 752 (17 de julio de 1897): 238-39.
- "Clarín industrial." *Revista Nueva* II, 26 (25 de octubre de 1899): 120-21.
- "Concurso de respuestas homogéneas." *Alma española* 2 (15 de noviembre 1903): 10.
- "Concursos de respuestas homogéneas." *Alma española* 3 (22 noviembre de 1903): 11.
- "Crónica. Glosario del mes (Eusebio Blasco)." *Helios* I, 1 (abril de 1903): 93-94.
- "Crónica. Glosario del mes (poetas decadentes)." *Helios* III, 10 (enero de 1904): 76-85.
- "Crónica. Glosario del mes (Rubén Darío)." *Helios* III, 12 (marzo de 1904): 322-30.
- [Declaración de intenciones]. *Vida Nueva* 1 (12 de junio de 1898).
- "Después del estreno." *Heraldo de Madrid*, 31 de enero de 1901.
- "Después del estreno." *El Imparcial*, 1 de febrero de 1901.
- "Dos palabras al lector." *El Nuevo Mercurio* 1 (enero de 1907): 3-4.
- "Economías de verdad." *Gedeón* 207 (8 de noviembre de 1899).

"*El Cuento Semanal*." *El Liberal* 3 de enero, 1907.

"El estreno de *Electra*. Por la libertad. El triunfo de Galdós." *El País*, 31 de enero de 1901, 1.

"El fin de *El Nuevo Mercurio*." *El Nuevo Mercurio* 12 (diciembre de 1907): 1323-25.

"*El Nuevo Mercurio*." *El Liberal*, 8 de diciembre 1906, 2.

"El nuevo periódico *España*." *Alma española* 12 (24 de enero de 1904): 9.

"El papel vale más." *Gedeón* 101 (14 de octubre de 1897).

"El papel vale más." *Gedeón* 166 (25 de enero de 1899).

"El papel vale más." *Gedeón* 419 (3 de diciembre de 1903).

"El papel vale más." *Gedeón* 592 (31 de marzo de 1907).

"*Electra*." *El Imparcial*, 2 de febrero de 1901.

"En el Ateneo. Conferencia de Martínez Sierra." *La Correspondencia de España*, 17 de abril de 1907, 3.

"En el Español. El próximo estreno." *Heraldo de Madrid*, 28 de enero de 1901.

"En la Comedia. En honor de Rusiñol." *La Correspondencia de España*, 13 de marzo de 1905, 1.

"Epílogo." *Revista Nueva* I, 1 (15 de febrero de 1899): 1.

"Escritores nuevos. Juan R. Jiménez." *Vida Nueva* 78 (3 de diciembre de 1899).

"Gacetilla literaria. Resurrección del cuento." *Los Lunes de El Imparcial*, 7 de enero de 1907, 1.

"Galdós en el teatro." *El Globo*, 31 de enero de 1901.

"*Germinal*." *Germinal* 4 (24 de mayo de 1897): 1.

"*Germinal*." *Germinal* 10 (9 de julio de 1897): 1.

"Glosario." *Renacimiento* I, 1 (marzo de 1907): 119-34.

"Glosario." *Renacimiento* II, 5 (julio de 1907): 105-08.

"Glosario del mes." *Helios* I, 2 (mayo de 1903): 221-27.

"Góngora." *Helios* I, 1 (abril de 1903): 128.

"Gratitud." *Alma española* 3 (22 noviembre de 1903): 11.

"*Helios*." *El País*, 8 de abril de 1903, 3.

"Hígado." *Gedeón* 71 (18 de marzo de 1897).

"Importante." *Alma española* 8 (27 diciembre de 1903): 11.

"Información literaria. El humanismo." *Helios* I, 1 (abril de 1903): 104-08.

"Juan Ramón Jiménez." *Los Lunes de El Imparcial*, 28 de marzo de 1904, 1.

"Juventud. Con rumbo fijo." *Juventud* 5 (10 de noviembre de 1901): 1-2.

"La corrida." *Madrid Cómic* 36 (9 de junio de 1900): 288-90.

"La Corte de los poetas. Antología." *Los Lunes de El Imparcial*, 16 de julio 1906, 2.

"La Pardo en París. Plumas inútiles." *Vida Nueva* 46 (23 de abril de 1899).

"La 'premiere' de *Electra*." *Heraldo de Madrid*, 31 de enero de 1901.

"La revista *Electra*." *El Imparcial*, 16 de marzo, 1901.

"La vida literaria." *La Vida literaria* 1 (7 de enero de 1899).

"Libros para el pueblo." *Alma española* 11 (17 enero de 1904): 16.

"Los estetas." *Vida Nueva* 21 (30 de octubre de 1898).

"Madrid." *El País*, 27 de marzo de 1903, 3

"Madrid." *El País*, 24 de enero de 1904, 3

"Notas de algunas revistas." *Helios* II, 7 (octubre de 1903): 377-84

"Noticias." *La Correspondencia de España*, 17 de diciembre de 1903, 3.

"Noticias." *La Correspondencia de España*, 24 de septiembre de 1903, 3.

"Noticias." *El Liberal*, 7 de noviembre de 1903, 2.

"Novedades periodísticas. *El Cuento Semanal*." *El País*, 3 de enero, 1907, 2.

"Nuestro Programa." *Germinal* 1 (30 de abril de 1897): 6-7.

"Nuestro propósito." *El Cuento Semanal* 1 (04/01/1907): 1.

"Nuevos ideales." *Germinal* 7 (18 de junio de 1897): 5.

"Palabras." *Juventud* 10 (8 de marzo de 1902).

"Palabras." *Juventud* 11 (15 de marzo de 1902).

"Por la libertad", *El País*, 31 de enero de 1901.

"Pérez Galdós", *El Imparcial*, 31 de enero de 1901.

"Pérez Galdós." *Heraldo de Madrid*, 31 de enero de 1901.

"Presentación." *La Anarquía literaria* 1 (julio de 1905): 1.

"Prólogo." *Prometeo* 1 (noviembre de 1908): 1-3

"Publicaciones." *El Imparcial*, 3 de abril de 1903, 3.

"Publicaciones." *La Época*, 3 de mayo de 1907, 3.

"Publicaciones." *La Época*, 9 de mayo de 1903, 3.

"Qué es y cómo es *Vida Nueva*." *Vida Nueva* 27 (11 de diciembre de 1898).

- "Rápida. Finis Hispaniae." *Germinal* 34 (24 de diciembre de 1897): 6.
- "Renacimiento." *El Liberal*, 25 de marzo de 1907, 2.
- "Resurrección." *Heraldo de Madrid*, 31 de enero de 1901.
- "Rubén Darío." *Alma española* 9 (3 de enero 1904): 8.
- "Saludo." *Alma española* 8 (8 de noviembre de 1903): 11.
- "Se cede habitación..." *Gedeón* 336 (30 de abril de 1902).
- "Sin miedo a nada y a nadie." *Alma española* 21 (16 de abril de 1904): 2.
- "Sonata de primavera, por D. Ramón del Valle-Inclán." *Los Lunes de El Imparcial*, 11 de julio 1904, 1.
- "Sofisticaciones." *Gedeón* 205 (25 de octubre de 1899): 5..
- "Suscriptores." *La Anarquía literaria* 1 (julio 1905): 8
- "Teatro Español." *Heraldo de Madrid*, 25 de enero de 1901, 2.
- "Triunfo de Pérez Galdós. Estreno de *Electra* en el Español." *El Herald de Madrid*, 31 de enero de 1901, 1.
- "Un periódico más." *España*, 21 de enero de 1904, 1.
- "Variedades y revista de revistas y periódicos. El castellano en América". *El Nuevo Mercurio* 1 (enero de 1907): 114-16.
- "Variedades y revista de revistas y de periódicos. El homenaje a Galdós.". *El Nuevo Mercurio* 2 (febrero de 1907): 236-37.
- "Variedades y revista de revistas y periódicos. ¿Es admirado Galdós en Francia?; Contra los modernistas." *El Nuevo Mercurio* 3 (marzo de 1907): 347-48; 354-55.
- "Variedades y revista de revistas y periódicos. La literatura mundial." *El Nuevo Mercurio* 7 (julio de 1907): 932-40.
- "Variedades. Una *enquête* literaria." *El Nuevo Mercurio* 10 (octubre de 1907): 1184-89.
- "Variedades. La moda en las letras; El teatro de los poetas." *El Nuevo Mercurio* 11 (noviembre de 1907): 1298-300; 1305-309.
- "Vida literaria: Introducción." *La Vida literaria* 2 (14 de enero de 1899).
- Albornoz, Álvaro de. "Evolución del socialismo." *Helios* I, 2 (mayo de 1903): 212-19.
- Alomar, Gabriel. "Futurismo." *Renacimiento* II, 7 (septiembre de 1907): 257-76.
- . "Gabriel Alomar." *Renacimiento* II, 8 (octubre de 1907): 385-386.
- . "Futurismo [II]." *Renacimiento* II, 9 (noviembre de 1907): 575-97.

- Alonso y Orera, E. "Libros nuevos. *Alma contemporánea*, por J.M^a Llanas." *Revista Nueva* I, 16 (15 de julio de 1899): 854-55.
- Altamira, Rafael. "La psicología de la juventud en la novela moderna." *La España Moderna* 66 (junio de 1894): 35-42.
- Andreve, Guillermo. "El Modernismo. Respuesta De Guillermo Andreve." *El Nuevo Mercurio* 12 (diciembre de 1907): 1423-29.
- Araceli, Gabriel véase Pérez y González, Felipe.
- Aramburo y Machado, Mariano. "Vicios del lenguaje." *La República de las letras* 12 (22 de julio de 1905): 1-2.
- Araujo, Fernando. "Revista de revistas. La novela italiana y D'Annunzio. Imitación y originalidad." *La España Moderna* 118 (octubre de 1898): 123-26.
- . "Revista de revistas. Esteban Mallarmé y el simbolismo." *La España Moderna* 124 (abril de 1899): 163-66.
- . "Revista de revistas. El estilo como condición de la vida." *La España Moderna* 130 (octubre de 1899): 165-69.
- . "Revista de revistas. La literatura como oficio y como vocación." *La España Moderna* 131 (noviembre de 1899): 190-92.
- . "Los 'clichés' de estilo." *La España Moderna* 138 (julio de 1900): 155-58.
- . "La evolución de la poesía en el último cuarto de siglo. La literatura de los jóvenes y su orientación." *La España Moderna* 149 (mayo de 1901): 138-46.
- . "Revista de revistas. La novela por el logro del dominio; Escuelas poéticas contemporáneas." *La España Moderna* 146 (febrero de 1901): 186-88.
- . "Papel de la literatura en la fraternidad Hispano-Americana. La cuestión moral en la novela." *La España Moderna* 160 (abril de 1902): 186-92.
- . "La escuela parnasiana. Los límites de la poesía." *La España Moderna* 165 (septiembre de 1902): 192-97.
- . "Autores y editores." *La España Moderna* 177 (septiembre de 1903): 186-88.
- . "Las tendencias de la novela. Recuerdos del simbolismo." *La España Moderna* 179 (noviembre de 1903): 179-87.
- . "La responsabilidad del novelista." *La España Moderna* 179 (noviembre de 1903): 197.
- . "Diversos modos de expresión de la poesía contemporánea." *La España Moderna* 181 (enero de 1904): 176-79.
- . "La refinación del estilo." *La España Moderna* 189 (septiembre de 1904): 194-96.

- . "Los cenáculos literarios." *La España Moderna* 190 (octubre de 1904): 189-92.
- . "La lengua literaria contemporánea." *La España Moderna* 191 (noviembre de 1904): 190-94.
- . "La vida literaria en España." *La España Moderna* 194 (febrero de 1905): 163-66.
- . "El fin de las escuelas literarias." *La España Moderna* 195 (marzo de 1905): 202-03.
- . "El género novelesco." *La España Moderna* 217 (enero de 1907): 184-87.
- . "Poetas de aurora y de crepúsculo." *La España Moderna* 224 (agosto 1907): 189-93.
- Azagra, Silverio M. de. "Concurso de *Gente Vieja*. El Modernismo. Lema: *Modernismo-Tontismo*." *Gente Vieja* 73 (28 de febrero de 1903): 4.
- Azorín, [José Martínez Ruiz]. "La Vida." *Arte Joven* II (16 de abril de 1901).
- . [José Martínez Ruiz]. "Juventud triunfante. Autobiografías. Martínez Ruiz." *Alma española* 3 (22 de noviembre de 1903): 5.
- . [José Martínez Ruiz]. "Pío Baroja y su última novela." *Alma española* 8 (27 de diciembre de 1903): 9.
- . [José Martínez Ruiz]. "Arte y utilidad." *Alma española* 9 (3 de enero de 1904): 4-5.
- . [José Martínez Ruiz]. "Somos iconoclastas." *Alma española* 10 (10 de enero de 1904): 15-16.
- . [José Martínez Ruiz]. "Los Libros. Poesía." *Alma española* 12 (24 de enero de 1904): 14.
- . "Sugestiones de Clarín." *Los Lunes de El Imparcial*, 18 de junio de 1906, 1.
- . "El arte y la utilidad." *ABC*, 7 de mayo de 1907, 3.
- . [José Martínez Ruiz]. *Charivari: crítica discordante*. En *Obras Completas*, editado por Ángel Cruz Rueda, 241-87. Madrid: Aguilar, 1947.
- . [José Martínez Ruiz]. *La Voluntad*. Editado por E. Inman Fox. Madrid: Castalia, 1989.
- Bargiela, Camilo. "Crepúsculo." *Revista Nueva* I, 12 (5 de junio de 1899): 557-58.
- . "Amor filiar." *Electra* 5 (1901): 158-59.
- Bark, Ernesto [A. de Santaclara]. "Inglaterra intelectual." *Germinal* 4 (24 de mayo de 1897): 2-3.

- . [A. de Santaclara]. "Decadencia crítica." *Germinal* 12 (23 de julio de 1897): 2-3.
- . "El renacimiento literario." *Germinal* 16 (20 de agosto de 1897): 9-10.
- . "El naturalismo español." *Germinal* 19 (10 de septiembre de 1897): 5-6.
- . "El proletariado periodístico." *Germinal* 22 (1 de octubre de 1897): 10-11.
- . "Decadentismo puro." *Germinal* 31 (3 de diciembre de 1897): 3-4.
- . [A. de Santaclara]. "Germinal." *Germinal* 1 (24 de marzo de 1899): 4-6.
- . [A. de Santaclara]. "Orientaciones." *Germinal* 2 (7 de abril de 1899): 4-5.
- Baroja, Pío. "Sin ideal." *Revista Nueva* I, 2 (25 de febrero de 1899): 63-68.
- . "Lejanías." *Revista Nueva* I, 3 (5 de marzo de 1899): 112-16.
- . "Parábola." *Revista Nueva* I, 11 (25 de mayo de 1899): 499-501.
- . "Galdós vidente." *El País*, 31 de enero, 1901.
- . "Influencias extrañas." *Juventud* 4 (31 de octubre de 1901).
- . "Mi moral." *Juventud* 10 (8 de marzo de 1902).
- . [Juan Gualberto Nessi]. "Los viejos caciques." *Juventud* 11 (15 de marzo de 1902).
- . "El estilo modernista." *Los Lunes de El Imparcial*, 24 de agosto 1903, 1.
- Bello, Luis. "Un libro de cuentos de Valle Inclán. *Jardín Novelesco*." *El Imparcial*, 19 de abril 1906, 3.
- . "Las letras españolas en 1906." *Los Lunes de El Imparcial*, 31 de diciembre 1906, 1.
- Benavente, Jacinto. "Modernismo. Nuevos moldes." *Madrid Cómic* 785 (5 de marzo de 1898): 204-05.
- Benítez, Cecilio. "Concurso de *Gente Vieja*. ¿Qué es el Modernismo y qué significa, como Escuela, dentro del arte en general y de la literatura en particular? Lema: *Voleter*." *Gente Vieja* 69 (20 de diciembre de 1902): 5-6.
- Blasco, Eusebio. "Vida Nueva." *Vida Nueva* 1 (12 de junio de 1898).
- . "Caciques literarios, caciques artísticos, caciques clericales." *Vida Nueva* 31 (8 de enero de 1899).
- Blasco Ibáñez, Vicente. "La novela social." *La República de las letras* 1 (6 de mayo de 1905).
- Bobadilla, Emilio [Fray Candil]. "Desde mi celda." *Alma española* 1 (8 de noviembre de 1903): 10.

- . "Desde mi celda. Batiburrillo." *Alma española* 6 (13 de diciembre de 1903): 8.
- . "El Modernismo. Respuesta de Fray Candil." *El Nuevo Mercurio* 4 (abril de 1907): 398-400.
- Bueno, Manuel. "Al pasar... *Helios*." *La Correspondencia de España*, 12 de abril de 1903, 1.
- . "*Alma Española*." *La Correspondencia de España*, 8 de noviembre 1903, 2.
- . "La soberbia de los jóvenes." *Alma española* 2 (15 de noviembre de 1903): 3.
- . "Crónica. El arte de vivir." *Alma española* 6 (13 de diciembre de 1903): 2.
- . "¿Balance literario?" *La Correspondencia de España*, 1 de enero de 1904, 3.
- . "La sugestión anarquista." *Alma española* 22 (23 de abril de 1904): 2-3.
- . "Un libro de Valle-Inclán." *Los Lunes de El Imparcial*, 2 de octubre de 1905, 3.
- . "*El Cuento Semanal*." *Heraldo de Madrid*, 6 de enero de 1907, 2.
- Burell, Julio. "Escritores jóvenes. Noticia de un libro." *Los Lunes de El Imparcial*, 17 de marzo de 1902, 1.
- Buxadé, José. "Concurso de *Gente Vieja*. El Modernismo. Lema: *Conquistemos El Pan* (Kropotkine)." *Gente Vieja* 59 (30 de julio de 1902): 3-4.
- Camba, Julio. "Los libros. *La feria de los discretos*, novela de Pío Baroja." *El País*, 3 de diciembre de 1905, 1.
- . "Una calamidad nacional. Joaquín Dicenta." *La Anarquía literaria* 1 (julio de 1905): 2-3.
- . "Vida literaria. *La Corte de los poetas*." *El País*, 20 de julio de 1906, 1.
- Candamo, Bernardo G. de. "Libros y folletos. Letras americanas. Divagaciones e ideas sobre el libro *Palabras*, de Manuel M. Pinto." *Revista Nueva* I, 6 (5 de abril de 1899): 285-86.
- . "Libros nuevos. *Luchas*, poesías del poeta andaluz Francisco Villaespesa." *Revista Nueva* II (25 de noviembre de 1899): 282.
- . "Nuestras antipatías. Notas de un lector. Jacinto Octavio Picón." *Juventud* 11 (15 de marzo de 1902).
- . "Del diario de un lector." *Los Lunes de El Imparcial*, 6 de diciembre de 1902, 1.
- . "Divagaciones críticas. *Teatro de ensueño*." *El País*, 11 de junio de 1905, 3.
- . "Fuera de la literatura. Emilio Ferrari." *La Anarquía literaria* 1 (julio de 1905): 5.

- . "Opiniones literarias." *Nuestro tiempo* 66 (25 de diciembre de 1905): 503-512.
- Cansinos Asséns, Rafael. "Ángel Guerra, *Al Sol*, Barcelona, 1903." *Helios* III, 12 (marzo de 1904): 358-59.
- . "Bibliografía. *La casa de la primavera*, por Gregorio Martínez Sierra." *La Correspondencia de España*, 26 de diciembre de 1907, 3.
- . *La novela de un literato. I (1882-1914)*. Madrid: Alianza, 1982.
- Caro, E. "Costumbres literarias del tiempo presente." *La España Moderna* 54 (junio de 1893): 151-55; 47-63.
- . "Costumbres literarias del tiempo presente." *La España Moderna* 55 (julio de 1893): 147-63.
- . "El fin de la bohemia." *La España Moderna* 57 (septiembre de 1893): 142-67.
- Carrere, Emilio. "Nota preliminar" a *La Corte De Los Poetas. Florilegio De Rimas Modernas*, editado por Marta Palenque, ed. facsímil, 5-8. Sevilla: Renacimiento, 2009.
- Carricarte, Arturo R. de. "El Modernismo. Respuesta de Arturo Carricarte." *El Nuevo Mercurio* 9 (septiembre de 1907): 1022-25.
- Carvalho, Elysio de. "Rubén Darío." *Renacimiento* I, 4 (junio de 1907): 487-503.
- Castro, Cristóbal de. "Mirando al porvenir. El teatro y los jóvenes." *Vida Nueva* 84 (14 de enero de 1900).
- . "Viejos y jóvenes. A propósito del Ateneo." *Vida Nueva* 91 (4 de marzo de 1900).
- . "Viejos y jóvenes. Algo sobre la Academia." *Vida Nueva* 93 (18 de marzo de 1900).
- . "Jóvenes y viejos. Los candidatos de la Academia." *Electra* 1 (16 de marzo de 1901): 27-29.
- . "La serenata de boda", *Los Lunes de El Imparcial*, 6 de junio, 1904, 1.
- Castro, Salvador de. "¡Oh física! ¡Líbranos de la metafísica!" *Germinal* 26 (29 de octubre de 1897): 8.
- Catarineu, Ricardo J. "De libros. *La Corte de los poetas*." *La Correspondencia de España*, 2 de agosto de 1906, 1.
- Cavia, Mariano de. "La Academia y el sufragio." *Vida Nueva* 4 (13 de julio de 1898).
- . "La mejor bandera." *El Imparcial*, 1 de febrero de 1901, 1.
- . "Actualidad." *El Imparcial*, 2 de febrero de 1901, 1.

- Cestero, Tulio M. "El Modernismo. Respuesta de Tulio M. Cestero." *El Nuevo Mercurio* 8 (agosto de 1907): 886-91.
- Champourcin, F. Michel de. "El Modernismo. Respuesta de M. De Champourcin." *El Nuevo Mercurio* 4 (abril de 1907): 404-06.
- Chávarri, Eduardo L. "Concurso de *Gente Vieja*. ¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular? Lema: *Pax in Lumen*." *Gente Vieja* 48 (10 de abril de 1902): 1-2.
- Cidrón, Manuel. "Concurso de *Gente Vieja*. El "Modernismo" en el arte y en la literatura. Lema: *Abusus Non Tollit Usum*." *Gente Vieja* 68 (30 de noviembre de 1902): 5-6.
- Cintora, José. "¿Académico Ferrari?" *Vida Nueva* 23 (27 de noviembre de 1898).
- . "Un defensor de Ferrari." *Vida Nueva* 27 (11 de diciembre de 1898).
- . "No fue injusticia." *Vida Nueva* 30 (1 de enero de 1899).
- . "Concepto de la crítica." *Vida Nueva* 35 (5 de febrero de 1899).
- . "La forma poética." *Vida Nueva* 45 (16 de abril de 1899).
- Clarín, Leopoldo Alas. "Gente Novísima." *Los Lunes de El Imparcial*, 24 de mayo de 1897, 1.
- . "Palique." *Madrid Cómic* 747 (12 de junio de 1897): 195.
- . "Palique." *Madrid Cómic* 762 (25 de septiembre de 1897).
- . "Palique." *El Heraldo de Madrid*, 9 de octubre de 1897.
- . "Palique." *Madrid Cómic* 25 (24 de marzo de 1900): 198.
- . "Palique." *Madrid Cómic* 35 (2 de junio de 1900): 278.
- . "Palique." *Madrid Cómic* 45 (11 de agosto de 1900): 361.
- Clavigero. "Pláticas." *Alma española* 16 (21 de febrero de 1904): 7.
- . "Pláticas. Crítica literaria." *Alma española* 17 (6 de marzo de 1904): 4-6.
- Conrotte, Manuel. "Concurso de *Gente Vieja*. Del Modernismo. Lema: *Libertas*." *Gente Vieja* 54 (10 de junio de 1902): 3-4.
- Contreras, Francisco. "El Modernismo. Respuesta de Francisco Contreras." *El Nuevo Mercurio* 6 (junio de 1907): 635-42.
- Corominas, Pedro. "Críticos de arte." *Vida Nueva* 43 (16 de abril de 1899).
- Costa, Joaquín. "Buena nueva." *Juventud* 3 (20 de octubre de 1901).
- Cuéllar, José de. "Fiesta académica. Fernanflor." *Madrid Cómic* 822 (19 de noviembre de 1898): 801.
- Cutanda, Vicente. "El arte en la vida nueva." *Vida Nueva* 8 (31 de julio de 1898).

- Darío, Rubén. "Las letras hispanoamericanas." *Vida Nueva* 43 (2 de abril de 1899).
- . "Información literaria. Tierras solares en Barcelona." *Helios* III, 12 (marzo de 1904): 340-46.
- . "*Cantos de vida y esperanza*." *Alma española* 14 (7 de febrero de 1904): 7.
- . "Dilucidaciones." En *El Canto Errante*, 3-15. Madrid: Mundo Latino, s.a.
- . "Rubén Darío. Habla el poeta." *Renacimiento* II, 8 (octubre de 1907): 395-397.
- . *España Contemporánea*. Editado por Felipe Benítez Reyes. Madrid: Visor, 2005.
- Dea, Marcos. "El Modernismo." *El Nuevo Mercurio* 11 (noviembre de 1907): 1248-50.
- Delbrouck, B. "*Estafeta romántica*. Carta de B. Delbrouck a Teófito." *Vida Nueva* 75 (12 de noviembre de 1899).
- Deleito y Piñuela, José. "Concurso de *Gente Vieja*. El Modernismo." *Gente Vieja* 50 (30 de abril de 1902): 1-2.
- Díaz-Pérez, Viriato. "Los críticos de la superficie." *Juventud* 3 (20 de octubre de 1901).
- Dicenta, Joaquín. "Siluetas de contemporáneos. Campoamor." *Germinal* 19 (10 de septiembre de 1897): 1-2.
- Díez Canedo, Enrique. "Juan Maragall." *Renacimiento* I, 2 (abril 1907): 227-41.
- . "Santiago Rusiñol. La pintura." *Renacimiento* II, 6 (agosto 1907): 224-28.
- . "Enrique Díez Canedo. Habla el poeta." *Renacimiento* II, 8 (octubre de 1907): 403-04.
- Dorado, Pedro. "Los elementos para nuestra renovación. I La juventud." *Vida Nueva* 86 (28 de enero de 1900).
- Fariña Núñez, Eloy. "El Modernismo." *El Nuevo Mercurio* 10 (octubre de 1907): 1137-39.
- Fernández, Francisco F. "Modernismo. Respuesta de F. F. Fernández." *El Nuevo Mercurio* 11 (noviembre de 1907): 1250-52.
- Fernández Alonso, Vicente. "Las ninfas del lago y el poeta." *Madrid Cómic* 22 (1 de junio de 1901): 175.
- Ferrero, Guglielmo. "D'Annunzio poeta." *El Nuevo Mercurio* 12 (diciembre de 1907): 1327-34.
- France, Anatole. "Salomé." *El Nuevo Mercurio* 6 (junio de 1907): 603-15.

Francés, José. "Concurso de *Gente Vieja*. Lema: *Una gota de agua más, no rebasa la copa*." *Gente Vieja* 75 (20 de enero de 1903): 8.

———. "Jacinto Benavente." *Renacimiento* I, 1 (marzo 1907): 105-112

———. "Algunas consideraciones sobre nuestra decadencia artística." *El Nuevo Mercurio* 3 (marzo de 1907): 275-83.

———. "Modernismo. Respuesta de José Francés." *El Nuevo Mercurio* 6 (junio de 1907): 657-60.

———. "Los libros: *Los Contemporáneos*, por Andrés González Blanco. Garnier Hermanos. París, 1907." *Renacimiento* II, 5 (julio de 1907): 110-18.

———. "Santiago Rusiñol. El teatro" *Renacimiento* II, 6 (agosto de 1907): 205-23.

———. "Los libros. *Desde mi butaca, apuntes para una psicología de nuestros actores*- por Eduardo Zamacois." *Renacimiento* II, 10 (diciembre de 1907): 755-58.

———. "*La casa de la primavera*. Carta de un provinciano." *El País*, 9 de diciembre de 1907, 2.

Fray Candil, véase Bobadilla, Emilio.

Frollo, Claudio. "La juventud actual." *Alma española* 5 (6 de diciembre de 1903): 7-8.

Fuente, Ricardo. "De tal palo tal astilla." *Germinal* 4 (24 de mayo de 1897): 9.

———. "...That Is the Question." *Germinal* 23 (8 de octubre de 1897): 10.

Ganivet, Ángel. "Epistolario." *Helios* I, 3 (junio de 1903): 257-70.

———. "Epistolario." *Helios* II, 5 (agosto de 1903): 35-45.

———. "Epistolario." *Helios* II, 7 (octubre de 1903): 57-69.

———. "Epistolario." *Helios* II, 9 (diciembre de 1903): 545-52.

———. "Epistolario." *Helios* III, 11 (febrero de 1904): 160-69.

García Valiente, César. "Concurso de *Gente Vieja*. El Modernismo. Lema: *El estilo es el hombre*." *Gente Vieja* 61 (20 de agosto de 1902): 4.

Gedeón. "Gedeón Académico." *Gedeón* 82 (3 de junio de 1897).

———. "Gedeón en provincias. Entrevista con Villaverde." *Gedeón* 196 (23 de agosto de 1899).

Gener, Pompeyo. *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*. Madrid, Fernando Fe, 1894.

Godoy y Sola, Ramón de. "La torre de marfil y el arte por el arte." *Arte Joven* II (15 de abril de 1901).

- Gómez Baquero, Eduardo. "Recepciones académicas." *La España Moderna* 79 (julio de 1895): 121-44.
- . "Crónica literaria. Los moldes nuevos. *El enemigo del pueblo*." *La España Moderna* 88 (abril de 1896): 112-14.
- . "La decadencia del naturalismo y la anarquía literaria." *La España Moderna* 92 (agosto de 1896): 118-21.
- . "Crónica literaria. Los teatros de Madrid. Paralelismo entre la transformación de la novela y la del teatro. Causas conservadoras de los moldes dramáticos. La naturalidad. ¿Es el teatro moderno teatro de ideas? En qué concepto entran las ideas en la dramática. El dinero como *tema* teatral." *La España Moderna* 128 (agosto de 1899): 120-31.
- . "Crónica literaria. Las letras españolas en 1899. *De la enseñanza superior en España*, por D. Miguel de Unamuno. *Los hidalgos (La vida en el siglo XVII)*, por D. J. Martínez Ruiz." *La España Moderna* 133 (enero de 1900): 147-54.
- . "Crónica literaria. Del predominio de unos géneros literarios sobre otros. La novela contemporánea en España. Novelistas nuevos." *La España Moderna* 151 (julio de 1901): 111-21.
- . "Crónica literaria. De la poesía lírica. Poetas modernistas y no modernistas. *Alma*, por don Manuel Machado. *El alto de los bohemios*, por don Francisco Villaespesa. *Ninfeas y Almas de violeta*, por don Juan R. Jiménez. *Cantos sin eco y Medallones*, por Salvador González Anaya. Poesías, de don Antonio Ledesma Hernández, premiadas en los Juegos Florales de Almería." *La España Moderna* 159 (marzo de 1902): 166-71.
- . "Revista literaria." *El Imparcial*, 21 de julio de 1902.
- . "Revista literaria." *Los Lunes de El Imparcial*, 6 de diciembre de 1902, 1.
- . "Revista literaria. Novelas y cuentos." *Los Lunes de El Imparcial*, 19 de enero de 1903, 1.
- . "Hojeando libros." *Los Lunes de El Imparcial*, 9 de marzo 1903, 1.
- . "Revista literaria." *Los Lunes de El Imparcial*, 23 de marzo de 1903, 1.
- . "De la influencia de los escritores extranjeros en la literatura española contemporánea." *La España Moderna* 173 (mayo de 1903): 146-55.
- . "Revista literaria." *Los Lunes de El Imparcial*, 13 de julio de 1903, 2.
- . "Revista literaria. Un libro de Unamuno." *Los Lunes de El Imparcial*, 17 de agosto de 1903, 1.
- . "Revista literaria. Novelas " *Los Lunes de El Imparcial*, 4 de julio 1904, 1.

- . "Revista literaria. *Aurora Roja*, por Pío Baroja." *Los Lunes de El Imparcial*, 7 de enero 1905, 1.
- . "Revista literaria. Novelas." *Los Lunes de El Imparcial*, 21 de mayo 1905, 1.
- . "Revista literaria." *El Imparcial*, 5 de septiembre 1905, 1.
- . "Revista literaria. *La feria de los discretos*, novela, por Pío Baroja, Madrid 1905." *El Imparcial*, 11 de diciembre 1905, 3.
- . "Revista literaria. Dos libros de Gómez Carrillo." *Los Lunes de El Imparcial*, 26 de febrero de 1906, 3-4.
- . "Revista literaria. *Paradox, rey*, novela por Pío Baroja, Madrid, 1906." *Los Lunes de El Imparcial*, 2 de abril de 1906, 3.
- . "Revista literaria. Varios poetas." *Los Lunes de El Imparcial*, 21 de mayo de 1906, 3.
- . "Revista literaria. *Los últimos románticos*, novela por Pío Baroja.-Madrid, 1906." *El Imparcial*, 1 de noviembre 1906, 4.
- . "Revista literaria. *El Pasado.-Las Tragedias Grotescas* (novela), por Pío Baroja.-Madrid, 1907." *Los Lunes de El Imparcial*, 20 de mayo de 1907, 3.
- . "Revista Literaria." *Los Lunes de El Imparcial*, 17 de junio 1907, 4.
- Gómez Carrillo, Enrique. "La farsa literaria." *Revista Nueva* I, 4 (15 de marzo de 1899): 179-82.
- . "Las prisiones de Oscar Wilde." *Vida Nueva* 59 (23 de julio de 1899).
- Gomila, Sebastián. "Concurso de *Gente Vieja*. ¿Modernismo...? Lema: *Nil Novi Sub Sole*." *Gente Vieja* 62 (30 de agosto de 1902): 6-7.
- González-Blanco, (¿Andrés o Pedro?) [Flores de Lemus]. "En torno al mitin." *La República de las letras* 11 (15 de julio de 1905): 1.
- González-Blanco, Andrés. "El arte para el pueblo." *La República de las letras* 1 (6 de mayo de 1905).
- . "El arte para el pueblo. Algunas ideas dispersas." *La República de las letras* 11 (15 de julio de 1905): 2.
- . [Luis de Vargas]. "La vida literaria. G. Martínez Sierra, *Teatro de ensueño*.- 'Melancólica sinfonía' de Rubén Darío.- Ilustraciones líricas de Juan R. Jiménez.- Madrid 1905." *La República de las letras* 4 (27 de mayo de 1905): 5.
- . [Luis de Vargas]. "La vida literaria. Benito Pérez Galdós.- *Carlos VI en la Rápita*. Madrid, 1905." *La República de las letras* 8 (24 de junio de 1905): 3-4.

- . [Luis de Vargas]. "La vida literaria. *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*.- Madrid, 1905." *La República de las letras* 14 (9 de agosto de 1905): 7-8.
- . [Luis de Vargas]. "La vida literaria. Francisco Villaespesa.- *Rapsodias*.- Madrid 1905." *La República de las letras* 7 (17 de junio de 1905): 2.
- . [Luis de Vargas]. "La vida literaria. Gabriel Miró: *Del Vivir*. (Apuntes de parajes leprosos). Alicante, 1905." *La República de las letras* 10 (8 de julio de 1905): 7-8.
- . [Luis de Vargas]. "La vida literaria. Mariano Miguel de Val: *Edad Dorada*, Madrid, 1905." *La República de las letras* 3 (20 de mayo de 1905): 5-6.
- . [Luis de Vargas]. "La vida literaria. Salvador González Anaya.- *Rebelión*.- Málaga, 1905." *La República de las letras* 6 (10 junio de 1905): 7.
- . [Luis de Vargas]. "La vida literaria. Vicente Blasco Ibáñez: *La Horda*.- Valencia, 1905." *La República de las letras* 9 (1 de julio de 1905): 4-5.
- . "Ramón del Valle-Inclán." *Nuestro tiempo* 63 (1905): 239-56.
- . "Revista bibliográfica." *El Nuevo Mercurio* 3 (marzo de 1907): 295-309.
- . "Conversaciones literarias." *El Nuevo Mercurio* 6 (junio de 1907): 680-93.
- . "Modernismo. Respuesta de A. González Blanco." *El Nuevo Mercurio* 7 (julio de 1907): 797-805.
- . "Santiago Rusiñol. Los libros." *Renacimiento* II, 6 (agosto de 1907): 205-17.
- . "Conversaciones literarias. La poesía de Alfredo Vicenti." *El Nuevo Mercurio* 9 (septiembre de 1907): 984-1012.
- . "Andrés González-Blanco. Auto-gnosis o conocimiento de mí mismo." *Renacimiento* II, 8 (octubre de 1907): 410-13.
- . "Las novelas sociales de Vicente Blasco Ibáñez." *El Nuevo Mercurio* 10 (octubre de 1907): 1145-65.
- . "Las novelas sociales de Vicente Blasco Ibáñez [II]." *El Nuevo Mercurio* 11 (noviembre de 1907): 1213-31.
- . "José Francés." *El Nuevo Mercurio* 12 (diciembre de 1907): 1386-410.
- González Blanco, Pedro. "Ramón del Valle Inclán." *Vida Nueva* 78 (3 de diciembre de 1899).
- , Juan R. Jiménez, Gregorio Martínez Sierra, Carlos Navarro Lamarca, Ramón Pérez de Ayala. "Génesis." *Helios* I, 1 (abril de 1903): 3-4.
- . "Los Libros. *Nietzsche el l'immoralisme*, por A. Fouillée, París, 1903; *Vus du dehors*, por Max Nordau, París, 1903." *Helios* I, 1 (abril de 1903): 118-19.

- . "Jacinto Benavente." *Helios* I, 2 (mayo de 1903): 129-37.
- . "Los libros. Luis Valera, *Visto y soñado*, Madrid, 1903." *Helios* I, 4 (julio de 1903): 500-02.
- . "Alberto Samein." *Helios* II, 5 (agosto de 1903): 64-69.
- . "*Renacimiento*." *El Imparcial*, 22 de marzo de 1907, 2.
- González Díaz, Francisco. "Teatro de ideas." *Vida Nueva* 84 (14 de enero de 1900).
- González Serrano, Urbano. "El culto de la naturaleza." *Germinal* 4 (24 de mayo de 1897): 5.
- Grandmontagne, Francisco. "Galdós dramaturgo." *Electra* 4 (1901): 111-13.
- Guasp, Gonzalo. "Concurso de *Gente Vieja*. ¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular? Lema: *Ars Novus*." *Gente Vieja* 56 (30 de junio de 1902): 2-3.
- Guerra, Ángel [seud. de José Betancourt]. "Modernismo." *Vida Nueva* 81 (24 de diciembre de 1899).
- . "Galdós." *Vida Nueva* 88 (11 de febrero de 1900).
- . "Teatralerías." *El Globo*, 11 de diciembre 1904, 1.
- . "Libros. *Flor de santidad*, novela, por Ramón del Valle-Inclán." *La Lectura* V (febrero de 1905): 176-80.
- Guindos, Manuel de. "Fuera del concurso de *Gente Vieja*. ¿Qué es el Modernismo? I" *Gente Vieja* 52 (20 de mayo de 1902): 3-4.
- . "Fuera del Concurso de *Gente Vieja*. ¿Qué es el Modernismo? II." *Gente Vieja* 53 (30 de mayo de 1902): 4-5.
- Hernández Catá, Alfonso. "El Modernismo. Respuesta de Hernández Catá." *El Nuevo Mercurio* 6 (junio de 1907): 660-63.
- Hoyos y Vinent, Antonio de. "Lady Macbeth." *Los Lunes de El Imparcial*, 18 de abril de 1904, 1.
- Huerta, José Félix. "Concurso de *Gente Vieja*. El Modernismo. Lema: *Alteri Fac Quod Tibi Fieri Vis*." *Gente Vieja* 58 (20 de julio de 1902): 3-4.
- Ibaseta, Joaquín G. "El modernismo en la pintura." *Vida Nueva* 34 (29 de enero de 1899).
- Insúa Escobar, Alberto A. "A través de un libro." *La República de las letras* 5 (3 de junio de 1905): 2-3.
- Jiménez, Juan Ramón. "*Rejas de oro*. Impresiones." *Vida Nueva* 87 (4 de febrero de 1900).

- . "Los libros. *Peregrinaciones*, por Rubén Darío, París, 1903." *Helios* I, 1 (abril de 1903): 116-18.
- . "*Corte de Amor: Florilegio de honestas y nobles damas*: lo compuso don Ramón Del Valle-Inclán, Madrid 1903." *Helios* I, 2 (mayo de 1903): 246-47.
- . "Los libros. *Antonio Azorín*. Pequeño libro en que se habla de la vida de este peregrino señor, por J. Martínez Ruiz, Madrid, 1903." *Helios* I, 4 (julio de 1903): 497-99.
- . "*Jardín umbrío*, por don Ramón del Valle-Inclán, Madrid, 1903." *Helios* II, 5 (agosto de 1903): 118.
- . "Pablo Verlaine y su luna." *Helios* II, 7 (octubre de 1903): 301-04.
- . "Los libros. *Valle de lágrimas*. Su autor: Rafael Leyda, Madrid, 1903." *Helios* II, 8 (noviembre de 1903): 501-03.
- , Gregorio Martínez Sierra, Carlos Navarro Lamarca, Ramón Pérez de Ayala y Santiago Pérez Triana. "Lector." *Helios* III, 10 (enero de 1904): 3-4.
- . "Juan R. Jiménez. Habla el poeta." *Renacimiento* II, 8 (octubre de 1907): 422-426.
- . "Los libros. *La casa de la primavera...* y de G. Martínez Sierra. Pueyo, Editor. Madrid, 1907." *Renacimiento* II, 10 (diciembre de 1907): 747-48.
- Laranjeira, Manuel. "Arte nuevo." *Revista Ibérica* 3 (1902): 83-84.
- Laserna, José de. "Desde el trípode o el modernista y el autor." *Los Lunes de El Imparcial*, 3 de enero de 1898, 1.
- . "Los teatros.", *El Imparcial*, 31 de enero de 1901.
- Leyda, Rafael. "Los obreros en el Ateneo." *Juventud* 11 (15 de marzo de 1902).
- Llanas Aguilaniedo, José María. "Notas críticas. Literatura erótica." *Revista Nueva* II, 24 (5 de octubre de 1899): 23-24.
- . "Ideas actuales." *Electra* 2 (25 de marzo de 1901): 54-55.
- . "España por siempre." *Juventud* 2 (10 de octubre de 1901).
- . *Alma contemporánea: estudio de estética*. Editado por Justo Broto Salanova. Huesca: Instituto de estudios Altoaragoneses, 1991.
- López-Ballesteros, Luis. "El drama." *Heraldo de Madrid*, 31 de enero de 1901.
- López de Haro, Rafael. "Modernismo. Respuesta de López de Haro." *El Nuevo Mercurio* 6 (junio de 1907): 670-72.
- López Pinillos, J. "El hambre de los periodistas." *Alma española* 13 (31 de enero de 1904): 5.
- Lorena, Juan de. "Nuestros académicos." *Vida Nueva* 23 (13 de noviembre de 1898).

- Maceín, Francisco. "La gente joven." *Germinal* 26 (29 de octubre de 1897): 6.
- Machado, Manuel. "El Modernismo y la ropa vieja." *Juventud* 1 (1 de octubre de 1901).
- . "El arte y los artistas." *Juventud* 2 (10 de octubre de 1901).
- . "Eso del modernismo." *El País*, 20 de marzo de 1903.
- . "Nuevo inmortal." *Alma española* 18 (13 marzo de 1904): 3-4.
- . "Alegoría popular." *ABC*, 22 de enero de 1906.
- . "«Enquête» sobre el Modernismo. Respuesta de don Manuel Machado." *El Nuevo Mercurio* 3 (marzo de 1907): 337-40.
- . "Variedades... El Modernismo según Manuel Machado." *El Nuevo Mercurio* 5 (mayo de 1907): 590-93.
- Maeztu, Ramiro de. "Clarín, *Madrid Cómic* and C^o. Limited." *Revista Nueva* II, 25 (15 de octubre de 1899): 49-54.
- . "Un poeta joven. *Odas*, por E. Marquina. Barcelona, 1900." *Vida Nueva* 86 (28 de enero de 1900).
- . "El público desde dentro." *El País*, 31 de enero, 1901.
- . "Los libros y los hombres. Mi programa." *Electra* 1 (16 de marzo de 1901): 5-7.
- . "Anotaciones: la decadencia de París." *El Imparcial*, 1 de abril de 1901, 1.
- . "Poesía modernista." *Los Lunes de El Imparcial*, 14 de octubre de 1901, 1.
- . "Los Libros y los hombres. La Golotera, por Arturo Reyes." *Electra* 3 (1901): 89-92.
- . "Cuatro frescas: Los Larios; Tribunales de honor; La Academina; Jueves Santo." *Electra* 4 (1901): 101-02.
- . "Actualidad. Un día echado a perros..." *Juventud* 11 (15 de marzo de 1902).
- . "Plumas Hidasgas." *Alma española* 5 (6 de diciembre de 1903): 3.
- . "Autobiografías. Juventud menguante. Ramiro De Maeztu." *Alma española* 12 (24 de enero de 1904): 14-16.
- . "«Enquête» sobre el Modernismo. Respuesta de Maeztu." *El Nuevo Mercurio* 5 (mayo de 1907): 506-08.
- . "Los poetas, la vida y el catalanismo." *La Correspondencia de España*, 17 de mayo de 1907, 1.
- Maragall, Joan. "Homenaje a Juan Maragall." *Helios* II, 8 (noviembre de 1903): 470-71.

- Marinetti, Filippo T. "El movimiento poético en Italia." *El Nuevo Mercurio* 1 (enero de 1907): 52-60.
- . "El Teatro de Gabriel D'Annunzio." *El Nuevo Mercurio* 3 (marzo de 1907): 263-70.
- Marquina, Eduardo. "La bohemia." *Vida Nueva* 88 (11 de febrero de 1900).
- . "El amor a las cosas." *Vida Nueva* 90 (25 de febrero de 1900).
- . "Las literaturas nuevas." *Los Lunes de El Imparcial*, 1901, 1.
- . "Eduardo Marquina. Habla el poeta." *Renacimiento* II, 8 (octubre de 1907): 446-48.
- Martín Mínguez, Bernardino. "Concurso de *Gente Vieja*. ¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?" *Gente Vieja* 49 (20 de abril de 1902).
- Martínez Peralta, Augusto. "Concurso de *Gente Vieja*. Modernismo. Lema: *Mientras se descansa se machacan las granzas*." *Gente Vieja* 65 (30 de octubre de 1902): 7.
- Martínez Ruiz, José, véase Azorín.
- Martínez Ruiz, José y Antonio de Zayas. "Información literaria. Una impresión de Góngora." *Helios* I, 3 (junio de 1903): 358-61.
- Martínez Sierra, Gregorio. "Impresiones de arte. *Ama et fac*." *Vida Nueva* 76 (19 de noviembre de 1899).
- . "Galdós." *Helios* I, 4 (julio de 1903): 401-11.
- . "Los Libros. *Soledades*, poesías por Antonio Machado, Madrid, 1903; Melchor Almagro, *Sombras de vida*, prólogo de don Ramón Del Valle-Inclán, Madrid, 1903." *Helios* I, 4 (julio de 1903): 499-500.
- . "Algunas consideraciones sobre los versos de Núñez de Arce." *Helios* II, 5 (agosto de 1903): 29-34.
- . "*El poble gris*." *Helios* II, 8 (noviembre de 1903): 385-89.
- . "Nueva generación." *Alma española* 9 (3 de enero de 1904): 15.
- . "Los libros. José Carner. *Llibre dels poetes*, Barcelona, 1904." *Helios* III, 12 (febrero de 1904): 356-57.
- . "De la juventud." *Alma española* 14 (7 de febrero de 1904): 10-11.
- . "Los teatros. *El Abuelo*." *Alma española* 16 (21 de febrero de 1904): 12-13.
- . "Antonio Azorín." *Helios* III, 12 (marzo de 1904): 277-83.
- . "De la vida." *Alma española* 17 (6 de marzo de 1904): 12-13.

- . "Los libros. Ramón Pérez de Ayala. *La paz del sendero*, Madrid, 1904." *Helios* IV, 14 (mayo de 1904): 97-100.
- . "Algunas consideraciones sobre la literatura de hoy." *La Lectura* año V, t. I (enero de 1905): 17-19.
- . "Juan R. Jiménez, *Jardines lejanos*." *La Época*, 2 de junio de 1905, 2.
- . "El madrigal nuevo." *Renacimiento* I, 3 (mayo de 1907): 349-81.
- . "Los libros. *La de los tristes destinos*, por Benito Pérez Galdós. Perlado, Paez y C^a. Madrid, 1907." *Renacimiento* I, 4 (junio de 1907): 518-20.
- . "*Alma. Museo. Los Cantares*, por Manuel Machado. Gregorio Pueyo, Editor. Madrid, 1907." *Renacimiento* I, 4 (junio de 1907): 520-22.
- . "Los libros. *El fondo del alma*, por Emilia Pardo Bazán. Madrid, 1907." *Renacimiento* II, 6 (agosto de 1907): 253-54.
- . "Gregorio Martínez Sierra. Habla el poeta." *Renacimiento* II, 8 (octubre de 1907): 458-59.
- . "Las ciudades románticas." *Los lunes de El Imparcial*, 4 de noviembre 1907, 3.
- . "Lector." *Renacimiento* II, 10 (diciembre de 1907): 641-42.
- Mata, Pedro. "Los inéditos." *La República de las letras* 1 (6 de mayo de 1905).
- Matheu, José M. "La vida literaria. La protesta del libro." *Helios* III, 10 (enero de 1904): 108-12.
- Miguel, Maximino de. "Concurso de *Gente Vieja*. Sobre Modernismo. Lema: *¡Alea Jacta Est!*" *Gente Vieja* 49 (20 de abril de 1903): 7.
- Miquel y Badía, Francisco. "Rusiñol." *Vida Nueva* 23 (27 de noviembre de 1898).
- Monasterio, Antonio de. "Concurso de *Gente Vieja*. El Modernismo. Lema: "*De manera que contra el uso de los tiempos no hay que argüir, ni de qué hacer consecuencias*" Cervantes, DQ, Cap. XLIX." *Gente Vieja* (30 de marzo de 1903): 5-7.
- Montalbán, Andrés de. "Entre cómicos. Tristes historias." *El Globo*, 10 de diciembre de 1905, 1-2.
- Morales de San Martín, Bernardo. "Concurso de *Gente Vieja*. El Modernismo. Lema: *¡Words, Words, Words!*" *Gente Vieja* 51 (10 de mayo de 1902): 1-2.
- Nakens, José. "Usureros sin patente. El librero." *Vida Nueva* 1 (12 de junio de 1898).
- . "Sobre los libreros." *Vida Nueva* 5 (10 de julio de 1898).
- . "Protesta." *Vida Nueva* 22 (6 de noviembre de 1898).
- . "Degeneración." *Vida Nueva* 50 (21 de mayo de 1899).

- . "Viejos y jóvenes." *Los Lunes de El Imparcial*, 10 de diciembre de 1900, 1.
- Navarro Ledesma, Francisco. "La gente moza I. Al Sr. D. Ángel Ganivet en Riga (Rusia)." *Los Lunes de El Imparcial*, 24 de octubre de 1898, 1.
- . "La gente moza II. Al Sr. D. José de Cubas en Newport Mon (Inglaterra)." *Los Lunes de El Imparcial*, 7 de noviembre de 1898, 1.
- . "La gente moza. III. Al Sr. D. Constantino Ronda en París." *Los Lunes de El Imparcial*, 14 de noviembre de 1898, 1.
- . "La gente moza. IV. Al Sr. D. José Torroba, en Newcastle on Tyne (Northumberland, Inglaterra)." *Los Lunes de El Imparcial*, 12 de diciembre de 1898, 1.
- . "La gente moza. V. Al Sr. D. Rafael Farias, en Cardiff (Inglaterra)." *Los Lunes de El Imparcial*, 26 de diciembre de 1898, 1.
- . "La gente moza. VI y último. A Emilio Riu." *Los Lunes de El Imparcial*, 2 de enero de 1899, 1.
- . "Ganivet. Rasgos de su vida." *Los Lunes de El Imparcial*, 30 de noviembre de 1903, 1.
- Nervo, Amado. "Modernismo. Respuesta de Amado Nervo." *El Nuevo Mercurio* 7 (julio de 1907): 793-97.
- . "Amado Nervo. Habla el poeta." *Renacimiento* II, 8 (octubre de 1907): 467-69.
- Nogales, José. "Crónica. Frutos de juventud." *El Liberal*, 5 de junio de 1905, 1.
- Núñez de Arce, Gaspar. *Discurso leído por el Excmo. Señor D. Gaspar Núñez de Arce el día 3 de diciembre de 1887 en el Ateneo Científico y Literario de Madrid con motivo de la apertura de sus Cátedras*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1887.
- Oliver, Miguel S. "Habladurías trascendentales." *Alma española* 9 (3 de enero de 1904): 10.
- . "Jardines de España." *Alma española* 13 (31 de enero de 1904): 6-7.
- Orbe, Timoteo. "La cuestión obrera. Latinos y sajones." *Electra* 4 (1901): 103-04.
- Ortega y Gasset, José. "El poeta del misterio." *Los Lunes de El Imparcial*, 14 de marzo de 1904, 1.
- . "Moralejas. Crítica bárbara." *Los Lunes de El Imparcial*, 6 de agosto 1906, 1.
- . "Moralejas. Poesía nueva, poesía vieja." *Los Lunes de El Imparcial*, 13 de agosto 1906, 1.

- . "La sonata de estío, de D. Ramón del Valle-Inclán." En *Valle-Inclán visto por...*, editado por José Esteban, 17-28. Madrid: El Espejo, 1973.
- Ortiz de Pinero, José. "Juan R. Jiménez." *Renacimiento* II, 7 (septiembre de 1907): 351-58.
- Orts-Ramos, Tomás. "La novela moderna. Al Sr. D. Carlos Reyles." *Germinal* 30 (26 de noviembre de 1897): 6.
- . "Gabriel D'Annunzio." *Vida Nueva* 92 (11 de marzo de 1900).
- Ory, Eduardo de. "El Modernismo. Respuesta de Eduardo de Ory." *El Nuevo Mercurio* 4 (abril de 1907): 406-07.
- Palomero, Antonio. "El dandysmo intelectual." *Electra* 1 (16 de marzo de 1901): 24-26.
- Pardo Bazán, Emilia. "La nueva cuestión palpitante. I.Cuál es." *Los lunes de El Imparcial* 1 de mayo de 1894.
- . "La nueva cuestión palpitante. II. ¿Existe el genio?" *Los lunes de El Imparcial* 28 de mayo de 1894.
- . "La nueva cuestión palpitante. III La base experimental." *Los lunes de el Imparcial* 11 de junio de 1894.
- . "La nueva cuestión palpitante. IV. La base racional." *Los Lunes de El Imparcial* 2 de julio de 1894.
- . "La nueva cuestión palpitante. V. El error capital de Lombroso." *Los lunes de El Imparcial* 16 de julio de 1894.
- . "La nueva cuestión palpitante. VII. Un puritano." *Los lunes de El Imparcial* 13 agosto de 1894.
- . "La nueva cuestión palpitante. VIII. Ideas morales y sociales de Nordau." *Los lunes de El Imparcial* 9 de septiembre de 1894.
- . "La nueva cuestión palpitante. IX. El misticismo según Nordau." *Los lunes de El Imparcial* 17 de septiembre de 1894.
- . "La nueva cuestión palpitante. X. Los límites de la ciencia." *Los lunes de el Imparcial* 1 de octubre de 1894.
- . "La nueva cuestión palpitante. XI. Hoy como ayer..." *Los Lunes de El Imparcial* 19 de noviembre de 1894.
- . "La nueva cuestión palpitante. XII. Un ejemplo." *Los lunes de El imparcial* 26 de noviembre de 1894.
- . "La nueva cuestión palpitante. XIII. Último y muy frívolo." *Los Lunes de El Imparcial* 10 de diciembre de 1894.

- . "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España." *Helios* III, 12 (marzo de 1904): 257-70.
- . "«Enquête» sobre el Modernismo. Respuesta de la señora Pardo Bazán." *El Nuevo Mercurio* 3 (marzo de 1907): 336.
- Peñafort, Raimundo de. "Información literaria. Literaturas del Norte." *Helios* II, 5 (agosto de 1903): 100-05.
- Pereda, José María. *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. José María de Pereda el domingo 21 de febrero de 1897*. Madrid: Viuda e Hijos de Tello, 1897.
- Pérez, Dionisio. "La Barraca." *Vida Nueva* 29 (25 de diciembre de 1898).
- . "Crónica. Picón en la Academia." *Vida Nueva* 74 (5 de noviembre de 1899).
- Pérez de Ayala, Ramón. "Poesía. Retratos antiguos, por Antonio De Zayas; *Las canciones de la sombra*, por Pedro de Répide." *Helios* I, 1 (abril de 1903): 120-21.
- . "Liras o lanzas." *Helios* II, 9 (diciembre de 1903): 513-21.
- . "Quería morir..." *Los Lunes de El Imparcial*, 1 de febrero de 1904, 1.
- . "Clarín." *Los Lunes de El Imparcial*, 11 de abril de 1904, 1.
- . "Propósitos de camaradería." *Alma española* 23 (30 de abril de 1904): 8-9.
- . "Revista literaria (Antonio de Hoyos)." *Helios* IV, 14 (mayo de 1904): 31-35.
- . "El paisaje de Clarín." *Los Lunes de El Imparcial*, 18 de junio de 1906, 1.
- Pérez Galdós, Benito. "Carta de Galdós." *Electra* 1 (16 de marzo de 1901): 1.
- . "Soñemos, Alma, Soñemos." *Alma española* 1 (8 de noviembre de 1903): 1-2.
- . "La República de las letras." *La República de las letras* 1 (6 de mayo de 1905).
- Pérez y González, Felipe [Gabriel Araceli]. "Maestros modernos. Maeterlinck." *Alma española* 17 (6 marzo de 1904): 13.
- Pérez Rojas, Sixto. "La prensa española." *Vida Nueva* 9 (7 de agosto de 1898).
- Picón, Jacinto Octavio. "El sillón vacante." *Vida Nueva* 5 (10 de julio de 1898).
- Poe, Edgar Allan. "Filosofía de la composición." *Renacimiento* II, 9 (diciembre de 1907): 695-710.
- Poveda, Julio. "Libros nuevos. *Mis cantares*, por Alfonso Tobar." *Revista Nueva* I, 16 (15 de julio de 1899): 851.

- Rafart, Eugenio. "Concurso de *Gente Vieja*. El Modernismo. Lema: *Consuelo*." *Gente Vieja* (10 de abril de 1903): 7-8.
- Ramírez Ángel, E. "«*Enquête*» sobre el Modernismo. Respuesta de Ramírez Ángel." *El Nuevo Mercurio* 5 (mayo de 1907): 513-19.
- Ramón y Cajal, Santiago. "Horizontes nuevos." *Juventud* 1 (1 de octubre de 1901): 1-2.
- Répide, Pedro de. "Pedro de Répide. Habla el poeta." *Renacimiento* II, 8 (octubre de 1907): 484-85.
- [Republicano socialista, Un]. "La gente nueva." *Germinal* 16 (20 de agosto de 1897): 7.
- Ricardo, [Ricardo Hernández Bermúdez]. "Las nuevas ideas. Las escuelas literarias." *Los Lunes de El Imparcial*, 25 de octubre de 1897, 1.
- . "Las nuevas ideas. Los proletarios intelectuales." *Los Lunes de El Imparcial*, 14 de febrero de 1898, 1.
- . "Las nuevas ideas. El arte y la moral." *Los Lunes de El imparcial*, 14 de marzo de 1898, 1.
- Río, Carlos del. "La tarea intelectual." *Electra* 4 (1901): 121-22.
- Ródenas, Miguel A. "*Cañas y barro* por Vicente Blasco Ibáñez." *Helios* I, 2 (mayo de 1903): 248-49.
- . "Los libros. Vicente Blasco Ibáñez, *La Catedral*, Sempere y Compa, Valencia, 1903." *Helios* III, 10 (enero de 1904): 124-26.
- . "El Modernismo. Respuesta de Miguel A. Ródenas." *El Nuevo Mercurio* 6 (junio de 1907): 642-54.
- . "Flor de prosa lírica." *El País*, 26 de junio 1907, 3.
- Rodríguez Embil, Luis. "El Modernismo. Respuesta de Luis Rodríguez Embil." *El Nuevo Mercurio* 7 (julio de 1907): 805-06.
- Rubio, Adolfo. "La joven tristeza." *La República de las letras* 12 (22 de julio de 1905): 2.
- Rueda, Salvador. "Literatura joven. Martínez Sierra." *Vida Nueva* 74 (5 de noviembre de 1899).
- . "La cabeza de nácar." *Vida Nueva* 93 (18 de marzo de 1900).
- . "Literatura joven. Prólogo al libro *Tierra Andaluza*, de Julio Pellicer." *Vida Nueva* 85 (21 de enero de 1900).
- . "Los melódicos y los instrumentales." *El Nuevo Mercurio* 2 (febrero de 1907): 161-70.

- . "Salvador Rueda. Epístola íntima." *Renacimiento* II, 8 (octubre de 1907): 490-95.
- Ruiz-Castillo, J. "Los libros. *Hilván de escenas*, por Gabriel Miró, Alicante 1903." *Helios* II, 7 (octubre de 1903): 372.
- . "Los libros. Apuntes de un lector." *Alma española* 19 (20 de marzo de 1904): 11-12.
- . "Los libros. José M. Matheu. *Aprendizaje*, Madrid, 1904." *Helios* IV, 14 (mayo de 1904): 99-100.
- Ruiz de Contreras, Luis [Palmerín de Oliva]. "Evolución de la... cátedra (La evolución de la crítica)." *Revista Nueva* I, 8 (25 de abril de 1899): 382-84.
- Ruiz Enríquez, Pascual. "Concurso de *Gente Vieja*. Modernismo. Lema: *La verdad debe ser la base de la historia, y la historia el templo de la verdad*." *Gente Vieja* 66 (10 de noviembre de 1902): 3-4.
- Rusiñol, Santiago. "A la Belleza." *Germinal* 30 (26 de noviembre de 1897): 4-5.
- . "Fulls d'Art." *Vida Nueva* 5 (10 de julio de 1898).
- . "El pueblo gris." *Los Lunes de El Imparcial*, 10 de septiembre, 1904, 1.
- Salmerón y García, Nicolás. "Ideales." *Germinal* 25 (22 de octubre de 1897): 1-2.
- Sánchez Díaz, Rafael. "Las industrias españolas." *Electra* 5 (1901): 129-32.
- Sánchez Rojas, José. "Castas de jóvenes." *La República de las letras* 8 (24 de junio de 1905): 2.
- Santaclara, A. de. Véase, Bark, Ernesto.
- Sassone, Felipe. "El Modernismo. Respuesta de Felipe Sassone." *El Nuevo Mercurio* 6 (junio de 1907): 654-57.
- Sawa, Alejandro. "Canalejas y la Academia." *Alma española* 7 (20 de diciembre de 1903): 8.
- . "Juventud triunfante. Autobiografías. Alejandro Sawa." *Alma española* 9 (3 de enero de 1904): 10-11.
- Sawa, Miguel. "La bohemia. Narciso Serra." *Vida Nueva* 42 (26 de marzo de 1899).
- . "Historias de locos. Judas." *Los Lunes de El Imparcial*, 29 de octubre, 1904, 1.
- Segura, Joaquín. "El punto negro, novela de Eduardo Zamacois. Madrid. Librería de Fernando Fe." *Germinal* 32 (10 de diciembre 1897): 11.
- Soriano, Rodrigo. "Crónicas literarias. Artistas ¿para la Habana?" *Los Lunes de El Imparcial*, 12 de julio de 1897, 1.

- . "El macero resucitado. A Eusebio Blasco." *Los Lunes de El Imparcial*, 7 de febrero de 1898, 1.
- . "Blasco Ibáñez." *Vida Nueva* 21 (30 de octubre de 1898).
- . "El misterioso granadino." *Los Lunes de El Imparcial*, 5 de diciembre de 1898, 1.
- . "Galdós y Mendizábal." *Vida Nueva* 31 (8 de enero de 1899).
- . "¿Modernismos?" *Vida Nueva* 50 (21 de mayo de 1899).
- . "El Modernismo. Respuesta de Rodrigo Soriano." *El Nuevo Mercurio* 4 (abril de 1907): 407.
- Suárez Figueroa, José. "El Modernismo. Respuesta de J. Suárez De Figueroa." *El Nuevo Mercurio* 4 (abril de 1907): 402-04.
- Torner, Fernando M. "El Mayorazgo de Labraz, novela de Pío Baroja." *Helios* I, 3 (junio de 1903): 376-77.
- Trigo, Felipe. "El emotivismo I." *Revista Nueva* II, 28 (15 de noviembre de 1899): 219-24.
- . "El emotivismo II y último." *Revista Nueva* II, 30 (5 de diciembre de 1899): 291-98.
- Úbeda Correal, José. "Concurso de *Gente Vieja*. ¿Qué es el Modernismo y qué significa, como escuela, dentro del arte en general y de la literatura en particular? Lema: *Quand Même*." *Gente Vieja* 69 (10 de diciembre de 1902): 5-6.
- Ugarte, Manuel. "La vida literaria. Silueta de un crítico." *Helios* III, 11 (febrero de 1904): 230-33.
- . "Letras Sud-Americanas. Los simbolistas y los decadentes reflejados en el Nuevo Mundo." *La República de las letras* 13 (29 de julio de 1905): 2.
- . "«Enquête» sobre el Modernismo. Respuesta del señor Ugarte." *El Nuevo Mercurio* 3 (marzo de 1907): 340-42.
- Unamuno, Miguel de y Navarro Ledesma. "Sobre Góngora. Pobre don Luis de Góngora." *Helios* I, 4 (julio de 1903): 476-80.
- Unamuno, Miguel de. "Viejos y jóvenes." *Madrid Cómic* 791 (16 de abril de 1898): 303.
- . "La Academia de la Lengua." *Vida Nueva* 28 (18 de diciembre de 1898).
- . "Libros nuevos. *Redenta*, por T. Orbe." *Revista Nueva* I, 15 (15 de julio de 1899): 715-16.

- . "Algunas observaciones sobre la actual cultura española." *Vida Nueva* 72 (22 de octubre de 1899).
- . "Vida y arte." *Helios* II, 5 (agosto de 1903): 46-50.
- . "Ganivet filósofo." *Los Lunes de El Imparcial*, 30 de noviembre de 1903, 1.
- . "Glosa a la vida. Darwin y Silvela." *Los Lunes de El Imparcial*, 28 de diciembre de 1903, 2.
- . "¡Aquí estoy yo!" *La República de las letras* 1 (6 de mayo de 1905).
- . "Programa." *Los Lunes de El Imparcial*, 28 de mayo de 1906, 3.
- . "«Enquête» sobre el Modernismo. Respuesta de Unamuno." *El Nuevo Mercurio* 5 (mayo de 1907): 504-06.
- . "Razón y vida." *Renacimiento* II, 5 (julio de 1907): 1-12.
- . "Variedades. Las poesías de Manuel Machado." *El Nuevo Mercurio* 7 (julio de 1907): 820-28.
- . "Miguel de Unamuno. Habla el poeta." *Renacimiento* II, 8 (octubre de 1907): 501-02.
- Urbano, Rafael. "El cardo silvestre. La teoría mística del poeta." *Renacimiento* II, 5 (julio de 1907): 37-55.
- Vaamonde, Emilio F. "Viejos y jóvenes." *Madrid Cómic* 790 (9 de abril de 1898): 293.
- Valbuena, Antonio de. "¡Cómo se escribe!" *Madrid Cómic* 798 (4 de junio de 1898): 414-15.
- . "Fe de erratas del nuevo Diccionario de la Academia." *Madrid Cómic* 725 (9 de enero de 1897): 21-22.
- Valenzuela, Jesús E. "El Modernismo. Respuesta de Jesús E. Valenzuela." *El Nuevo Mercurio* 8 (agosto de 1907).
- Valera, Juan. "Cartas americanas. *Azul...* A Rubén Darío." *Los Lunes de El Imparcial*, 22 de octubre de 1888, 1.
- . "Cartas americanas. *Azul...* II. A Rubén Darío." *Los Lunes de El Imparcial*, 29 de octubre de 1888, 1.
- . "La irresponsabilidad de los poetas." *El Imparcial*, 18 de marzo de 1900.
- . "La purificación de la poesía. Sobre las Odas de D. Eduardo Marquina." *Los Lunes de El Imparcial*, 26 de marzo de 1900, 1.
- . "Sobre el regionalismo y la centralización." *Helios* I, 4 (julio de 1903): 385-97.

- Valero Martín, Alberto. "Romanticismos." *La República de las letras* 13 (29 de julio de 1905): 4.
- Valle, Luis del. "La ciencia, la vida y el arte." *La República de las letras* 3 (20 de mayo de 1905): 3.
- Valle-Inclán, Ramón del. "*La casa de Aizgorri*. Sensación." *Electra* 3 (1901): 65-66.
- . "Modernismo." En *El Modernismo*, editado por Lily Litvak, 17-19. Madrid: Taurus, 1975. (Original en *La Ilustración Española y Americana*, 22 de febrero de 1902, 114).
- . "A ras de tierra. (Cuentos por Manuel Bueno)." *Los Lunes de El Imparcial*, 9 de junio de 1902, 2.
- . "Jardín umbrío." *Los Lunes de El Imparcial*, 1 de junio de 1903, 1.
- . "Juventud militante. Autobiografías. Valle-Inclán." *Alma española* 8 (27 de diciembre de 1903): 7.
- . "*Flor de santidad*." *Los Lunes de El Imparcial*, 15 de octubre de 1904, 1.
- . "Breve noticia de mi estética cuando escribí este libro." En *El modernismo visto por los modernistas*, editado por Ricardo Gullón, 190-195. Madrid, Guadarrama, 1980.
- Vances Cuevas, Pedro. "Certamen de *Madrid Cómic*. ¿Cuál es la mayor inocentada?" *Madrid Cómic* 13 (tercera época) (30 de diciembre de 1899): 103-04.
- Vargas, Luis de, véase, González Blanco, Andrés.
- Vargas Vila, José María. "Valle-Inclán." *El Nuevo Mercurio* 6 (junio de 1907): 619-30.
- Velilla, José. "Escuelas poéticas." *Los Lunes de El Imparcial*, 17 de octubre de 1898, 1.
- Verdes Montenegro, José. "Gabriel D'Annunzio." *Germinal* 10 (9 de julio de 1897): 2-3.
- . "La restauración estética." *El Imparcial*, 10 de enero de 1898, 2.
- . "La golfería intelectual." *Vida Nueva* 2 (19 de junio de 1898).
- Verdi, Napoleón R. "Concurso de *Gente Vieja*. El Modernismo. Lema: *Alea Jacta Est*." *Gente Vieja* 65 (30 de septiembre de 1902): 5.
- Vidal y Careta, Francisco. "Concurso de *Gente Vieja*. ¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura particular? Lema: *Una lata como otra cualquiera*." *Gente Vieja* 57 (10 de julio de 1902): 4.

- . "Concurso de *Gente Vieja*. Lema: *Apaga y vámonos*." *Gente Vieja* 63 (10 de septiembre de 1902): 7-8.
- Virués, Gregorio. "Consulta pública. ¿Qué hacer de los viejos?" *Vida Nueva* 10 (14 de agosto de 1898).
- Werther, Carlota. "El Modernismo. Respuesta de Carlota Werther." *El Nuevo Mercurio* 12 (diciembre de 1907): 1429-30.
- Wilde, Oscar. "La Salomé de Oscar Wilde." *El Nuevo Mercurio* 7 (julio de 1907): 735-75.
- Zahori. "El Modernismo. Respuesta de Zahori." *El Nuevo Mercurio* 4 (abril de 1907): 400-02.
- Zamacois, Eduardo. "*Germinal*." *Germinal* 1 (30 de abril de 1897): 2.
- Zayas, Antonio de. "Antonio de Zayas. Habla el poeta." *Renacimiento* II, 8 (octubre de 1907): 516-17.
- Zeda [seud. de Francisco Fernández Villegas]. "El individualismo en literatura." *Vida Nueva* 30 (1 de enero de 1899).
- . "Lecturas de la semana. *Epistolario* de Ángel Ganivet.- *El secreto de su alma*, drama místico, del Mismo Autor.- *Sol de la tarde*, por Martínez Sierra.- *Aire de mi tierra*, por 'León Roch'." *La Época*, 5 de septiembre de 1904, 1.
- Zozaya, Antonio. "Lirismos." *Alma española* 18 (13 de marzo de 1904): 4-5.

Fuentes secundarias:

- Alarcón Sierra, Rafael. "Introducción" a *Impresiones. El Modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*, por Manuel Machado, 9-203. Valencia: Pre-Textos/Diputación de Sevilla, 2000.
- Alonso, Cecilio. "Los intelectuales «revisionistas» en la crisis de 1905." En *Instituto de Bachillerato Cervantes: Miscelánea en su cincuentenario (1931-1981)*, 359-88. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1982.
- . "Confluencias generacionales. Algunas notas sobre la prensa diaria y literatura entre la Restauración y la Regencia." En *El camino hacia el 98 (Los escritores de la Restauración y la crisis de fin de siglo)*, editado por Leonardo Romero Tobar, 207-255. Madrid: Visor, 1998.
- . *Índices de Los Lunes de El Imparcial (1874-1933)*, 2 vol. Madrid: Biblioteca Nacional/Ministerio de Cultura, 2006.
- Aymes, Jean-René. "Las interpretaciones de la obra de Mariano José de Larra (1837-1987)." En *Resonancias Románticas: Evocaciones del Romanticismo*

- hispánico en el sesquicentenario de la muerte de Mariano José de Larra*, editado por John R. Rosenberg, 153-180. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1988.
- Aubert, Paul. "Crisis del papel y consecuencias de la industrialización de la prensa (1902-1931)." En *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean-François Botrel*, editado por Jean-Michel Desvois, 73-95. Burdeos: PILAR, 2005.
- Aznar Soler, Manuel. "Modernismo y bohemia." En *Bohemia y Literatura. De Bécquer al Modernismo*, editado por Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, 51-88. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993.
- . "Decadentismo y bohemia literaria." *Ínsula* 613 (enero 1998): 28-30.
- . "La bohemia literaria en España." *Barcarola. Revista de creación literaria* 63-64 (julio 2004): 283-285.
- Bardavío Estevan, Susana. "«¿Cómo sustraernos al ambiente en que vivimos?»: Emilia Pardo Bazán ante el modernismo." *Letras peninsulares* 19.2-19.3 (fall/winter 2006-2007): 285-303.
- Barriuso, Carlos. *Los discursos de la modernidad. Nación, imperio y estética en el fin de siglo español (1895-1924)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- Bernal Muñoz, José Luis. *¿Invención o realidad? La generación española de 1898*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- Binni, Walter. *La poetica del decadentismo*. Firenze: Biblioteca Zansoni, 1968.
- Blanquat, Josette. "Au temps d'*Electra* (Documents Galdosiens)." *Bulletin Hispanique* LXVIII (1966): 253-308.
- Blasco Pascual, Francisco Javier. *La poética de Juan Ramón Jiménez*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981.
- . "Modernismo y modernidad." *Ínsula*, 485-486 (abril-mayo 1987): 37-40.
- . "Modernismo y modernidad." *Ínsula*, 487 (junio de 1987): 21-24.
- . "De «Oráculos» y «Cenicientas»: La crítica ante el fin de siglo español." En *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, editado por Richard Cardwell y Bernard McGuirk, 59-86. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.
- . "Introducción" a *Antología poética*, por Juan Ramón Jiménez, 11-104. Madrid: Cátedra, 1995¹⁰.
- Botrel, Jean-François. *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993.

- Botrel, Jean-François y Jean-Michel Desvois. "Las condiciones de la producción cultural." En *1900 en España*, editado por Serge Salün y Carlos Serrano, 33-58. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- . *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- . *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . *Cuestiones de sociología*. Madrid: Istmo, 2003².
- Bretz, Mary Lee. *Encounters across Borders. The Changing Visions of Spanish Modernism, 1890-1930*. Lewisburg: Bucknell UP, 2001.
- Burrow, J. W. *The Crisis of the Reason. European Thought, 1848-1914*. London: Yale UP, 2000.
- Butt, John. "Modernismo y *Modernism*." *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, editado por Richard Cardwell y Bernard McGuirk, 39-58. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.
- Cacho Viu, Vicente. *Repensar el 98*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.
- . "Modernismo catalán y nacionalismo cultural." En *El nacionalismo catalán como factor de modernización*, 49-79. Barcelona: Quaderns Crema/Residencia de Estudiantes, 1998.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2003.
- Calvo Carilla, José Luis. *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Cardwell, Richard A. "«Una hermandad de trabajadores espirituales»: los discursos del poder del modernismo en España." En *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, editado por Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk, 165-98. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.
- . "Modernismo frente a noventa y ocho: relectura de una historia literaria." *Cuadernos interdisciplinarios de estudios literarios* 6, 1, segunda época (1995): 11-24.
- Cardwell, Richard A. y Bernard McGuirk eds. *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.
- Celma Valero, María Pilar. *Literatura y periodismo en las revistas de Fin de Siglo. Estudio e índices (1888-1907)*. Madrid: Ensayos Júcar, 1991.

- . "El modernismo visto por sus contemporáneos: las encuestas en las revistas de la época." *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, editado por Richard A Cardwell y Bernard McGuirk, 25-37. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.
- . *La pluma ante el espejo. (Visión autocrítica del "Fin de Siglo", 1888-1907)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.
- . "Las otras espiritualidades: ocultismo y teosofía en el fin de siglo." *Ínsula* 613 (enero 1998): 25-28.
- . "El conflicto generacional en las revistas del fin de siglo." *El camino hacia el 98. El camino hacia el 98 (Los escritores de la Restauración y la crisis de fin de siglo)*, editado por Leonardo Romero Tobar, 257-267. Madrid: Visor, 1998.
- Celma Valero, María Pilar y Javier Blasco Pascual. "Estudio crítico" a *La guerra literaria*, por Manuel Machado, 12-89. Madrid: Narcea, 1981.
- Comellas, José Luis. *Del 98 a la Semana Trágica (1898-1909). Crisis de conciencia y renovación política*. Madrid: Biblioteca nueva, 2002.
- Correa Ramón, Amelina. *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Diccionario*. Sevilla: Alfar, 2001.
- . *Hacia la re-escritura del canon finisecular. Nuevos estudios sobre las 'direcciones' del modernismo*. Granada: Universidad de Granada, 2006.
- Cuentos bohemios. Antología*. Editado por Víctor Fuentes. Sevilla: Renacimiento, 2005.
- Davis, Lisa E. "Max Nordau, *Degeneración* y la decadencia de España." *Cuadernos Hispanoamericanos* 326-327 (agosto-septiembre 1977): 307-323.
- Davison, Ned. *El concepto de modernismo en la crítica hispánica*. Buenos Aires: Nova, 1971.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Modernismo frente a noventa y ocho: Una introducción a la literatura española del siglo XX*. Madrid: Espasa Calpe, 1951.
- Escobar, José. "Azorín y Larra: sátira y crítica, escepticismo y certidumbre en los primeros escritos de J. Martínez Ruiz." *Anales Azorinianos* 7 (1999): 129-156.
- Escolar, Hipólito. *Los editores y el cambio*. Madrid: Federación española de Cámaras del Libro de Madrid, 1982.
- Esteban, José. "Introducción" a "La Bohemia" [dossier], *Barcarola. Revista de creación literaria* 63-64 (julio 2004): 277-281.
- Esteban, José y Anthony Zahareas. *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste Ediciones, 1998.

- Fernández Cifuentes, Luis. *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*. Madrid: Gredos, 1982.
- Fernández Sebastián, Javier y Juan Francisco Fuentes. "A manera de introducción. Historia, lenguaje y política." *Ayer* 53, 1 (2004): 14-15
- Fuentes, Víctor. "El Madrid de los bohemios (1854-1936)." *Claves* 85 (septiembre 1998): 77-80.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso* (Barcelona: Tusquets, 1999 [1970]);
 ———. *La microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.
 ———. *Historia de la sexualidad (1): La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 2005.
- Fox, Inman. "El año de 1898 y el origen de los intelectuales." En *Ideología y política en las letras de Fin de Siglo (1898)*, 13-23. Madrid: Espasa Calpe, 1988.
 ———. "Electra de Pérez Galdós (Historia, literatura, y la polémica entre Martínez Ruiz y Maeztu)." En *Ideología y política en las letras de Fin de Siglo (1898)*, 65-93. Madrid: Espasa Calpe, 1988.
 ———. "Introducción" a *La Voluntad*, por José Martínez Ruiz (Azorín), 9-55. Madrid: Castalia, 1989.
- García Montero, Luis. "Bécquer y la leyenda bohemia de Madrid." *Barcarola. Revista de creación literaria* 63-64 (julio 2004): 287-291.
 ———. "Prólogo" a *Renacimiento*, ed. facsímil, vol.1, XVII-LIV, 2 vol. Sevilla: Renacimiento, 2002.
- Geist, Anthony L. y José B. Monleón, eds. *Modernism and Its Margins. Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*. Nueva York: Garland, 1999.
- Gilman, Richard. *Decadence; the Strange Life on an Epithet*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1979.
- Gómez-Porro, Francisco. "La musa canalla. Un recorrido por la poesía de los bohemios." *Barcarola. Revista de creación literaria* 63-64 (julio 2004): 327-339.
- Gómez Trueba, Teresa. "La recepción del pensamiento europeo en la España de fin de siglo." *Ínsula* 613 (enero de 1998): 16-21.
- González, José Ramón. "Nueva meditación del marco: ciudad y literatura en el fin de siglo." *Ínsula* 613 (enero de 1998): 30-35.
- Gullón, Ricardo. *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid: Gredos, 1969.

- ed. *El modernismo visto por los modernistas*. Madrid, Guadarrama, 1980.
- . *Direcciones del modernismo*. Madrid: Alianza, 1990.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- . *Modernismo: Supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980.
- Juliá, Santos "La aparición de 'los intelectuales' en España." *Claves de razón práctica* 86 (octubre de 1998): 2-10.
- Jiménez, Juan Ramón. *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, editado por Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. Madrid: Aguilar, 1962.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Kronik, John W. "Emilia Pardo Bazán and the Phenomenon of French Decadentism." *PMLA*, 81 (1966): 418-427.
- . "Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés." En *Estudios sobre los Pazos de Ulloa*, coordinado por Marina Mayoral, 163-174. Madrid: Cátedra, Ministerio de Cultura, 1989.
- Lissorgues, Yvan y Serge Salaün, "Crisis del realismo." En *1900 en España*, editado por Serge Salaün y Carlos Serrano, 161-191. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Litvak, Lily. "'Los tres' y *Electra*. La creación de un grupo generacional bajo el magisterio de Galdós." *Anales Galdosianos* Año VIII (1973): 88-93.
- . "La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)." *Hispanic Review* 45, 4, (1977): 397-412.
- . *Transformación industrial y literatura en España (1895)*. Madrid: Taurus, 1980.
- ed. *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1986.
- . *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*. Madrid: Taurus, 1986.
- . *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- . "Del fin de siglo al siglo XX". *Ínsula* 613 (enero 1998): 10-13.
- Luna Sellés, Carmen. "La imagen gráfica de Galdós en la prensa de principios del siglo XX." En *Actas del Congreso Internacional de Literatura Hispánica y Prensa Periódica (1875-1931)*. Lugo 25 al 28 de noviembre 2008, en prensa.

- Magnien, Brigitte *et al.* *Ideología y texto en "El Cuento Semanal"*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1986.
- Mainer, José Carlos. "Introducción" a *Revista Nueva*, vol. 1, 7-66. Barcelona: Puvill, 1979.
- . *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1981.
- . "Prólogo" a *Biblioteca Renacimiento 1915*, 11-19. Madrid: El Crotalón, 1984.
- . "El Cuento Semanal (1907-1912): texto y contexto." En *Formas breves del relato*, editado por Yves-René Fonquerne y Aurora Egido, 207-20. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1986.
- . "Prólogo" a *Ideología y texto en "El Cuento Semanal"*, por Brigitte Magnien *et. al.* Madrid: Ediciones La Torre, 1986.
- . "La crisis de Fin de Siglo a la luz del «emotivismo»: sobre *Alma contemporánea* (1899), de Llanas Aguilaniedo." *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, editado por Richard A Cardwell y Bernard McGuirk, 147-164. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993
- . *La doma de la Quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- Mainer, José Carlos y Jordi Gracia eds. *En el 98 (Los nuevos escritores)*. Madrid: Visor/Fundación Duques de Soria, 1998.
- Martín, Francisco José. "Introducción" a *La fiesta de Aranjuez en honor de Azorín*, 9-109. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- Martínez Martín, Jesús A. ed. *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- . "La edición artesanal y la construcción del mercado." En *Historia de la edición en España (1836-1936)*, editado por Jesús A. Martínez Martín, 29-71. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- . "La edición moderna." En *Historia de la edición en España (1836-1936)*, editado por Jesús A. Martínez Martín, 167-206. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- . *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936*. Madrid: Marcial Pons, 2009.
- McDermott, Patricia. "Modernismo frente a noventa y ocho: según las revistas de la época (1897-1907)." En *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, editado por Richard A Cardwell y Bernard McGuirk, 229-255. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.

- Menéndez Alzamora, Manuel. *La generación del 14. Una aventura intelectual*. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- Oleza, Joan. "De novelas y paternidades: Clarín, Bourget, Rod y Margueritte." En *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, editado por Adolfo Sotelo Vázquez y María Cristina Carbonell, 473-485. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1989.
- . "El movimiento espiritualista y la novela finisecular." En *Historia de la literatura española. El siglo XIX*, editado por Leonardo Romero Tobar, coordinado por Víctor García de la Concha, vol. 2, 776-94. Madrid: Espasa-Calpe, 1998.
- Onís, Federico de. "Sobre el concepto de Modernismo." En *España en América: Estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*, 175-181. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1968².
- O'Riordan, Patricia. "*Helios*, revista del modernismo (1903-1904)." *Ábaco* 4 (1973): 57-150.
- . "Prólogo" a *Alma Española (23 números). Noviembre de 1903-Abril 1904*, ed. facsímil, VII-XIV. Madrid: Turner, 1978.
- Palenque, Marta. "Ensayo preliminar" a *La Corte de los poetas. Florilegio de rimas modernas*, por Emilio Carrere, facsímil, XI-LXXXIX. Sevilla: Renacimiento, 2009.
- Paniagua, Domingo. *Revistas culturales contemporáneas. De "Germinal" a "Prometeo"*, vol. I, 2 vols. Madrid: Punta Europa, 1964.
- Pan-Montojo, Juan. "El atraso económico y la regeneración." En *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de Fin de Siglo*, editado por Juan Pan-Montojo, 267-340. Madrid: Alianza, 2006.
- Pascual, Pedro. *Escritores y editores en la Restauración canovista (1875-1923)*, 2 vols. Madrid: Ediciones de la Torre, 1994.
- Pérez de la Dehesa, Rafael. *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.
- . *El grupo "Germinal": una clave del 98*. Madrid: Taurus, 1970.
- Phillips, Allen W. *En torno a la bohemia madrileña 1890-1925*. Madrid: Celeste Ediciones, 1999.
- Pierrot, Jean. *The Decadent Imagination (1880-1900)*. Chicago: University of Chicago, 1981.
- Piñero, Pedro M. y Rogelio Reyes eds. *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993.

- Pocock, J. G. A. *Virtue, Commerce and History. Essays on Political Thought and History, Chiefly in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 1985.
- Pro Ruiz, Juan. "La política en tiempos del *Desastre*." En *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de Fin de Siglo*, editado por Juan Pan-Montojo, 157-266. Madrid: Alianza, 2006.
- Rama, Ángel. "Los poetas modernistas en el mercado económico." En *Rubén Darío y el modernismo*, 49-79. Caracas: Alfadil Ediciones, 1985.
- Ramírez Ruiz, Raúl. *Caciquismo y endogamia: Un análisis del poder local en la España de la Restauración*. Madrid: Dykinson, 2008.
- Ramos Gascón, Antonio. "La revista *Germinal* y los planteamientos estéticos de la Gente nueva." En *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, editado por José Luis Abellán et al., 124-142. Barcelona: Ariel, 1974.
- . "Relaciones Clarín-Martínez Ruiz, 1897-1900." *Hispanic Review* 42, 4 (otoño de 1974): 413-26.
- . "Reflexiones historiológicas sobre el primer Valle-Inclán." En *Simposio internacional sobre Valle-Inclán. Mayo 1986. Quimera, cántico. busca y rebusca de Valle-Inclán. Valle-Inclán y su tiempo hoy*, editado por Juan Antonio Hormigón, 99-102. Madrid: Ministerio de Cultura/Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1989.
- Ribbans, Geoffrey. *Niebla y Soledad. Aspectos de Unamuno y Machado*. Madrid: Gredos, 1971.
- . "La Revista *Ibérica* (1902): una revista modernista olvidada." En *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, editado por C. Argente del Castillo et al., vol. 3, 127-133. Granada: Universidad de Granada, 1989.
- Riopérez y Milá, Santiago. *Azorín íntegro (Estudio biográfico, crítico, bibliográfico y antológico)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1979.
- Romero Tobar, Leonardo. "En los orígenes de la bohemia: Bécquer, Pedro Sánchez y la Revolución de 1854." En *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*, editado por Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, 27-49. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993.
- ed. *El camino hacia el 98. (Los escritores de la Restauración y la crisis de fin de siglo)*. Madrid: Visor, 1998.
- . "El campo de la producción cultural." En *Historia de la edición y la lectura en España 1475-1914*, 531-542. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.

- . ed. *Historia literaria: historia de la literatura*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2004.
- Rueda Laffond, José Carlos. "La industrialización de la imprenta." En *Historia de la edición en España (1836-1936)*, editado por Jesús A. Martínez Martín, 207-240. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- . "La fabricación del libro. La industrialización de las técnicas. Máquinas, papel y encuadernación." En *Historia de la edición en España (1836-1936)*, editado por Jesús A. Martínez Martín, 73-110. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- Sáez Martínez, Begoña. *Las sombras del modernismo. Una aproximación al decadentismo en España*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2004.
- Salaün, Serge y Carlos Serrano eds. *1900 en España*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- Salinas, Pedro. "El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus." En *Literatura española. Siglo XX*, 15-41. México: Séneca, 1941.
- . "El concepto de generación literaria aplicado a la del 98." En *Literatura española. Siglo XX*, 43-58. México: Séneca, 1941.
- Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto. "Colecciones literarias." En *Historia de la edición en España (1836-1936)*, editado por Jesús A. Martínez Martín, 373-95. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- Sánchez Illán, Juan Carlos. "La edición de periódicos y la empresa periodística." En *Historia de la edición en España (1836-1936)*, editado por Jesús A. Martínez Martín, 397-414. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- Sánchez Trigueros, Antonio. "La revista *Electra* (1901). Nuevos datos. Cartas de Villaespesa. Índice de autores." En *Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega*, editado por Jesús Montoya Martínez y Juan Paredes Núñez, 631-647. Granada: Universidad de Granada, 1985.
- Santiáñez, Nil. *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Schaw, Donald L. *La generación del 98*. Madrid: Cátedra, 1978.
- . "¿Qué es el modernismo?" En *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, editado por Richard A Cardwell y Bernard McGuirk, 11-24.. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.
- Schorske, Carl E. *Viena Fin-de-Siècle. Política y cultura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- Schulman, Yvan A. "Reflexiones en torno a la definición del modernismo." En *El Modernismo*, editado por Lily Litvak, 65-95. Madrid: Taurus, 1986.

- Serrano, Carlos. "Los «intelectuales» en 1900: ¿ensayo general?" En *1900 en España*, editado por Serge Salaün y Carlos Serrano, 85-106. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- . "Conciencia de la crisis, conciencia en crisis." En *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de Fin de Siglo*, editado por Juan Pan-Montojo, 341-409. Madrid: Alianza, 2006.
- Serrano Alonso, Javier. "Autosemblanzas modernistas: el 'número lírico' de *Renacimiento*." En *Homenaje ó profesor Camilo Flores*. Coordinado por Xosé Luís Couceiro, vol. 2, 655-669. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1999.
- . "Los liróforos glaucos. La imagen del poeta en la sátira antimodernista." En *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del congreso Internacional*. Lugo, noviembre 1998, editado por Javier Serrano Alonso et al., 145-169. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 2000.
- Serrano Sanz, José María. *El viraje proteccionista de la Restauración. La política comercial española, 1875-1895*. Madrid: Siglo XXI, 1987.
- Skinner, Quentin. *Visions of Politics. Volume I: Regarding Method*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Sobejano, Gonzalo. *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos, 1967.
- . "Épater le bourgeois en la España literaria de 1900." En *Forma literaria y sensibilidad social*, 178-223. Madrid: Gredos, 1967.
- Storm, Eric. *La perspectiva del progreso. Pensamiento político en la España del cambio de siglo (1890-1914)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- . "The Rise of the Intellectual around 1900: Spain and France." *European History Quarterly* 32, 2 (2002): 139-60.
- Valentí, Eduard. *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*. Barcelona: Ariel, 1973.
- Valis, Noël. *The Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*. Durham: Duke UP, 2002.
- Varela Iglesias, José Luis. "Larra y nuestro tiempo." *Cuadernos Hispanoamericanos* 132 (diciembre 1960): 349-381.
- . "Larra y nuestro tiempo." *Cuadernos Hispanoamericanos* 133 (enero 1961): 35-50.
- . *Larra y España*. Madrid: España Calpe, 1983.
- Varela Ortega, José. *Los amigos políticos: partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración (1875-1900)*. Madrid: Marcial Pons, 2001.

- Villacorta Baños, Francisco. *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal 1808-1931*. Madrid: Siglo XXI, 1980.
- . *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1885-1912)*. Madrid: CSIC, 1985.
- Wuthnow, Robert. *Communities of Discourse. Ideology and Social Structure in the Reformation, the Enlightenment, and the European Socialism*. Cambridge: Harvard UP, 1989.
- Zamora Vicente, Alonso. *Historia de la Real Academia Española*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- Zavala, Iris M. "Nuestro Tiempo y La Anarquía Literaria." En *Fin de siglo: Modernismo, 98 y Bohemia*, 21-25. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1974.
- . *Colonialism and Culture. Hispanic Modernisms and the Social Imaginary*. Indianapolis: Indiana UP, 1992.