

## EMILIA PARDO BAZÁN Y LA PINTURA. ANÁLISIS Y TRANSCRIPCIÓN DE SUS CONFERENCIAS, ALGUNAS DE ELLAS INÉDITAS

Por M.<sup>a</sup> Aránzazu Guzmán

Emilia Pardo Bazán es sobradamente conocida por su personalidad arrolladora y su obra literaria, enfocada principalmente a la novela y a los cuentos. Lo que quizá ha pasado desapercibido en los últimos años ha sido su labor como oradora, muy fructífera (hasta el momento, hay constancia de que pronunció 31 conferencias, 21 discursos y 3 lecturas públicas) y que no ha de obviarse, pues se dedicó a ello desde 1884 hasta 1918, gran parte de su vida. El estudio de su obra oratoria nos permitirá observar la evolución del pensamiento de la escritora, y percibir una serie de temas que se reiteran en toda su producción: patriotismo, feminismo y crítica artística. Entre los entendidos en este asunto, son bastantes conocidos sus trabajos sobre patriotismo y feminismo, y prácticamente desconocidos sus acertadísimos juicios como crítica literaria, pictórica e incluso musical, a excepción de sus conferencias sobre la literatura rusa.

Por lo anteriormente expuesto, he dedicado este trabajo a la faceta más olvidada de la disciplina oratoria de la ponente: la crítica pictórica, a mi juicio muy interesante porque nos ofrece una visión del panorama de la pintura desde los orígenes hasta su tiempo, analizando la literatura europea, española e incluso gallega.

El artículo está estructurado en tres apartados: una breve reseña de la obra oratoria de Emilia Pardo Bazán, a fin de contextualizar esta parte tan relevante de su producción; una descripción de los manuscritos hallados junto con un breve resumen de cada una de las cuatro conferencias analizadas; y la transcripción crítica de cada una de las conferencias.

Para este trabajo, he seleccionado estas cuatro conferencias por ser las que la autora dedica en mayor medida a la pintura; si bien es cierto que en *El abanico como*

*objeto de arte* la cuestión pictórica es secundaria, me ha parecido que está relacionada con el asunto del estudio, pues la ponente ejemplifica muchos de los modelos de abanicos con obras de arte que nunca hasta ahora se habían intentado identificar. Dicha identificación es importante, pues como explico en el artículo, para esta conferencia la ponente se acompañaba de un retroproyector para ir ilustrando los modelos de abanicos y los cuadros los que hacía alusión; observarlos, permitirá al lector acercarse de manera más real a lo que doña Emilia quiso transmitir.

Otra de las conferencias, inédita hasta el momento, es *Las representaciones de la época: Goya*, relevante porque es la segunda que dedica al pintor, y porque en ella podremos observar cómo la autora corrige de manera manifiesta algunos de los juicios anteriormente expuestos.

Por último, las dos últimas conferencias están dedicadas a la pintura gallega. La primera, titulada *La Quimera*, fue publicada en 1912, y es interesante observar las diferencias y correcciones entre el manuscrito original y el ejemplar finalmente editado. Sobre la segunda, sin título y también inédita, de la que solo se conservan dos páginas, observaremos cómo la autora insiste en poner en valor su región, Galicia.

He de señalar que para la transcripción de los manuscritos he actualizado a la normativa actual la puntuación y la ortografía, así como corregido las erratas. Señalo entre corchetes aquellos términos de difícil comprensión por la caligrafía de la autora, o porque las cuartillas donde se conservan no han permanecido completas. Entre paréntesis indico el número de cuartilla del manuscrito en las citas.

## EMILIA PARDO BAZÁN Y LA ORATORIA: PANORAMA GENERAL

El hecho de que Pardo Bazán dedicará parte de su producción a la oratoria no puede ser casual: dicha disciplina fue muy importante en el siglo XIX, de hecho para la puesta en escena de sus exposiciones su fuente fue la oratoria deliberativa propia de las Cámaras, a las que asistía asiduamente. De entre todos los oradores estrella del momento, la ponente se sentía más cercana al estilo de Canalejas, persuasivo y literario, aunque admitía la magnificencia de Castelar, considerado el mejor orador español de todos los tiempos.

Su repertorio de oratoria está compuesto, como ya he señalado, de 55 obras, de las que 31 son conferencias, 21 discursos y 3 lecturas públicas. De ellas, la mayoría son en español, y solo dos están escritas -y fueron pronunciadas- en francés. De entre ellas, existen 7 conferencias inéditas (*La literatura contemporánea en España*, *Las representaciones de la época: Goya*, *La educación por la belleza*, la celebrada en Alcalá de Henares con motivo del centenario de la liberación de la ciudad por el

Empecinado, *Un ave de paso: Maeterlink*, la de la inauguración de la exposición de arte regional en La Coruña y *El heroísmo y la santidad como temas estéticos*) y una lectura pública (la presentación de Le Breton en el instituto francés de Madrid) además de un ciclo de exposiciones desconocido dedicado a la literatura francesa decadentista, al que dediqué el artículo en la revista *EPOS*<sup>1</sup>.

De manera general Emilia Pardo Bazán organizaba sus ponencias con una estructura tripartita, dividida en *exordio*, argumentación y conclusión. Era habitual que usara la *captatio benevolentiae* y *humilitas auctorial* especialmente en el *exordio*, y en la argumentación solía recurrir a los *exemplum* y al recurso de autoridad para apoyar su tesis. En la conclusión solía hacer una síntesis de lo tratado y terminaba con frases lapidarias.

Por otra parte, he llegado al convencimiento de que la autora preparaba en profundidad las lecturas que iba a llevar a cabo. He verificado que como mínimo elaboraba dos borradores de cada una de sus obras, y además algunas de ellas (como *La revolución y la novela en Rusia* o *La España de ayer y la de hoy*) iban acompañadas en su edición de un pequeño anexo en el que se indicaban las fuentes consultadas, y mostraban que se documentaba con ahínco para tal fin.

Otra de las características de la obra oratoria de la autora era la reelaboración de materiales. Doña Emilia necesitaba subsistir y su producción literaria le reportaba beneficios que podía multiplicar con el retoque de una conferencia para su publicación como artículo (por ejemplo, *El abanico como objeto de arte* se publicó como artículo de prensa en tres periódicos diferentes) o viceversa (tal sería el caso de sus artículos sobre Valera en *La Lectura* que acabaron leyéndose como conferencia). También se dio la situación que sus conferencias fueron una reestructuración de los materiales recopilados para la documentación de un volumen, como pasó en las de Goya, que se iban a emplear -como la misma autora indica- para la elaboración de un manual sobre pintura española moderna para una editorial parisina, o las que trataban sobre la literatura francesa decadentista, cuyo proyecto -inconcluso- era completar sus tomos sobre literatura francesa.

En cuanto a los temas tratados, hay tres asuntos principales que vertebran toda su obra oratoria: patriotismo, feminismo y crítica artística (especialmente literaria y pictórica, pero también musical por su mención a Wagner en el discurso del Certamen Musical de Lugo). También son relevantes su preocupación por la situación de Galicia, el tema franciscano y su estudio de los abanicos. Doña Emilia trataba de manera integrada todos estos temas en su obra, por lo que es difícil que sólo se dedi-

---

<sup>1</sup> GUZMÁN GUZMÁN, M<sup>a</sup> Aránzazu (2013): “La Literatura Francesa Decadentista, con textos inéditos de un ciclo de conferencias de Emilia Pardo Bazán”, *EPOS*, núm. 29, pp. 165-193.

que a uno de ellos en sus lecturas. Con todo, cuando en mayor medida se ocupó de la cuestión patriótica fue tras la crisis del 98, del mismo modo que se centró más en lo literario cuando fue Presidente de la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid; también eran las invitaciones a actos diversos las que iban motivando la elección de los temas, que la ponente siempre llevaba a su terreno profundizando en lo que a ella más le interesaba.

Su obra patriótica se circunscribe prácticamente a tres exposiciones -una conferencia y dos discursos-, *La España de ayer y la de hoy* y *El concepto de la patria*, ambas de 1899, y *Los males de la patria* de 1901. En todas ellas la ponente se lamentaba de la pérdida de la hegemonía española, apostando por el regeneracionismo como única opción a la desesperanza. La polémica que despertó la primera de sus obras, leída en francés en París, hizo que doña Emilia sintiera la necesidad de justificarse en las siguientes, explicando que lo que le había llevado a denunciar los defectos de la patria en el extranjero era precisamente su amor por ésta, ya que la única forma de solventar los problemas era detectarlos.

Sobre el feminismo, Pardo Bazán siempre trató este tema relacionándolo con la necesidad de educación integral para ambos sexos, y de hecho fue ampliamente analizado en *La educación del hombre y la de la mujer: sus relaciones y diferencias*. Pese a ser ésta su obra feminista más conocida, lo cierto es que reiteró estas ideas transponiéndolas al papel de la mujer en la patria y en su casa en *La Piedad y El hogar y la mujer*, y defendiendo que para que la mujer fuera un ciudadano de pleno derecho, y que formara en conciencia a otros seres humanos -sus hijos-, y apoyara a la patria en las contiendas en las que ésta se viera inmersa, era necesario que su formación y sus derechos y obligaciones civiles fueran cada vez más parecidos a los del varón.

En sus trabajos sobre crítica artística, dedicó muchos estudios a escritores recientemente fallecidos, como Gabriel y Galán, Ibsen o Valera, y en sus trabajos sobre pintura, aunque destacan sus estudios sobre Francisco de Goya, también se preocupó de los pintores gallegos y demostró su predilección por Velázquez y el Greco. Con todo, sus obras de crítica literaria no solo fueron benévolas, sino que en ellas también expresaba sus disputas con los escritores o aquellos puntos donde ella consideraba que su obra no era sobresaliente, como por ejemplo en su conferencia sobre Juan Valera, donde exponía los conflictos surgidos acerca de *La cuestión palpitante* o el mérito literario de *Doña Luz*, francamente inferior a su juicio al de *Pepita Jiménez*.

Por su biografía de San Francisco, publicada en 1882, se considera que Doña Emilia fue precursora del interés por el tema franciscano, muy en auge en Europa desde finales del siglo XIX. En su oratoria, la ponente profundiza en el tema especialmente en *Los franciscanos y Colón* y *San Francisco y la guerra*, pero es un

tema complementario en otras de sus conferencias -me refiero a *Los pedagogos del Renacimiento* y a *El heroísmo y la santidad como temas estéticos*- lo que demuestra que recurre habitualmente a esta corriente filosófico-religiosa cuando el asunto de la exposición lo requiere.

Sobre la cuestión de los abanicos, la escritora dedicó un ciclo de dos conferencias a la historia de este objeto tan cotidiano: *El abanico como objeto de arte* y *La decadencia del abanico*. Estas ponencias son dignas de mención porque en ellas la oradora alteró su habitual forma de exposición para servirse de un retroproyector mediante el que presentaba retratos de personajes ilustres con diferentes modelos de abanicos, así como exhibía piezas de su colección personal, desgraciadamente perdida hoy en día a excepción de algunos ejemplares que se conservan en el Casa-Museo de la autora.

Acerca de la preocupación por su tierra, Galicia, dedicó diversas exposiciones a este asunto, ya fuera desde un punto de vista turístico, cultural o incluso institucional. Con todo, la idea que repite de manera insistente en gran cantidad de sus ponencias es la situación histórica de la región, tradicionalmente ignorada desde el Gobierno centralista, lo que no justificaba para ella el auge del separatismo, sino que explicaba muchas de sus carencias.

## LAS REPRESENTACIONES DE LA ÉPOCA: GOYA

En mayo de 1906 la Sección de Ciencias Históricas del Ateneo de Madrid organizó un curso de Historia Política Contemporánea de España. Dentro del ciclo de conferencias enmarcadas en el curso<sup>2</sup>, e inauguradas el 8 de abril por el Presidente de la Sección, D. Rafael María de Labra<sup>3</sup>; Pardo Bazán participó el 16 de mayo con una reelaboración de su conferencia *Goya y la espontaneidad española*.

En el Archivo de la Real Academia Galega (272.02<sup>4</sup>) se conserva el manuscrito incompleto de esta conferencia: 31 cuartillas de un total de 44 que ocupaba el traba-

---

<sup>2</sup> “Se darán dos conferencias semanales, miércoles y sábados, a las siete y media de la tarde, en el gran salón de actos. Las conferencias serán para los socios y para el público en general, mediante papeleta que facilitará a quien la pida, la secretaría” (*El Liberal*, 2-IV-1906: 2).

<sup>3</sup> Rafael María de Labra Cadrana (La Habana, 1840 - Madrid, 1918) fue uno de los fundadores y Rector de la Institución Libre de Enseñanza, además de Presidente del Ateneo de Madrid de 1913 a 1918.

<sup>4</sup> “Las representaciones de la época: Goya”: conferencia no Ateneo de Madrid o 5 de maio de 1906, dentro do ciclo Historia Política Contemporánea de España, organizado pola Sección de Historia do Ateneo (“Las representaciones de la época: Goya”: conferencia en el Ateneo de Madrid el 5 de mayo de 1906, dentro del ciclo de Historia Política Contemporánea de España, organizado por la Sección de Historia del Ateneo. La traducción es mía).

jo. Las cuartillas, manuscritas por doña Emilia en tinta oscura y con correcciones, incluyen como curiosidad recortes pegados y enmendados de la publicación de *Goya y la espontaneidad española* de 1905. Faltan varias cuartillas (la número 3, 4, 10, 11, 17, 19, 21, 27 o 28, 31, 32 y 41), y algunos números están enmendados o incluso repetidos, lo que me hace sospechar que la autora inició la conferencia corrigiendo los recortes de la conferencia anterior, y terminó usando cuartillas completas de los borradores que había elaborado.

Entre las variaciones de la conferencia anterior se incluye la presentación en que la autora disculpa su “insuficiente” presencia en el acto recurriendo a la *humilitas autorial*:

Señores: No hubiese partido de mí el figurar entre los conferenciantes de esta serie, en la cual la historia y la política desarrollan sus indagaciones severas y sus graves reflexiones, pero la amable invitación del Presidente y la amplitud del programa que abarca las figuras representativas de la época que se estudia en conjunto, son causa de que venga a ocupar una vez más esta por tantos conceptos ilustre tribuna, para evocar ante vosotros una figura ciertamente representativa de aquel tiempo, pero más representativa aun de España en todo tiempo y lugar (1).

Pardo Bazán también aludía como *causa scribendi* la petición que le había hecho “una importante casa editorial parisiense” (2) para que elaborara en francés un volumen sobre la pintura moderna española. La autora señalaba que la conferencia que iba a pronunciar consistía en una reducción de dicho volumen acorde a la *brevitas* propia de la oratoria. Desgraciadamente, ese libro jamás llegó a publicarse.

En el resto de la conferencia corregía términos y alteraba ocasionalmente el orden de los párrafos de *Goya y la espontaneidad española*, llegando a ser difícil distinguir entre ambas conferencias por su similitud. Incluía novedades como un comentario irónico acerca de que Antonio Rafael Mengs se hubiera desmayado al descubrir la importancia de Goya en la posteridad, pues al pintor le parecía que el aragonés tenía un carácter indomable:

Si Mengs resucitase hoy, y se diese una vuelta por el Museo del Prado, quizás se volviese a morir, viendo a Goya en el salón de honor y viéndose en sí propio en los pasillos, donde figuran cuadros de Mengs tan alabados antaño como la *Adoración de los Reyes* (8).

También añadió algún párrafo en el que apoyaba la tesis de que la obra del aragonés relataba la historia de su tiempo:

La Exposición de Goya, que no ha mucho se celebró aquí, era, en casi su totalidad, un exposición de retratos; y al recorrer sus salas, me confirmo nuevamente en la idea de que en Goya está la historia nacional de su tiempo, tomando la palabra historia en un sentido profundo, íntimo, allende [...] (16).

Cuando la autora retomó su estudio de las majas, las comparaba con la obra de Cervantes, esta vez con *El Coloquio de los perros*<sup>5</sup> (1613), pues *La Maja desnuda* creó un hito en la recreación de la belleza femenina española, en comparación con las damas retratadas por artistas anteriores:

El atractivo de la MAJA, como el de su autor, puede discutirse, pero es capcioso y difícil de destruir por el razonamiento. Esa mujer que por vez primera retrata Goya, y que tal abismo separa de las damas austeras de Velázquez y Sánchez Coello, como de las honestas y célicas vírgenes de Murillo y Tovar [*sic*], esa mujer empecatada, va a ser el símbolo español: los extranjeros van a sentir la inquietud que emana de ella, el romanticismo se va a apoderar de ella, Mérimée y Víctor Hugo van a sufrir su influencia más o menos adulterada; va a deslizarse como un duende en la estética, y a personificar, si no toda la psicología española, por lo menos infinitos aspectos (20).

Ya en su primera conferencia, atribuía la identidad de la *Maja* a doña María Teresa de Silva, duquesa de Alba, a pesar de que existían diversos rumores acerca de quién era la protagonista. Tras los años transcurridos y las investigaciones llevadas a cabo, la autora se vería obligada a admitir que Goya probablemente sí que fuera un conquistador, a pesar de su edad, carácter y sordera<sup>6</sup>:

Informes más detenidos, autorizadísimos, en gran parte verbales, semejanzas observadas en retratos de la Duquesa, han cambiado mi criterio y no solo en lo referente a la posibilidad de esta aventura, sino en toda la biografía de Goya, que parezca o no verosímil, se encuentra esmaltada de incidentes amorosos (22).

En lo relativo a su filosofía de vida, que a la escritora le parecía más interesante que su biografía, Pardo Bazán calificaba el período de las pinturas negras de “*niescheano*” [*sic*] (24), donde su ingenio se desbordaba en una etapa de pesimismo como consecuencia de la evolución histórica del país.

---

<sup>5</sup> En *Goya y la espontaneidad española*, la autora hacía uso del recurso “*Ut pictura poesis*” con *La tía fingida* (1613).

<sup>6</sup> En su conferencia de 1905, Pardo Bazán añadía que gracias a los dos cuadros de las majas, Goya adquirió fama de conquistador, rumor mantenido y alimentado también por algunos autores extranjeros. La escritora defendía que ninguna de esas historias era cierta, ya que el autor era mayor y no se encontraba bien físicamente para esas labores.

Sobre su marcha a Burdeos, Pardo Bazán se extendía en la explicación más que en *Goya y la espontaneidad española*, y dudaba sobre si fue una cesión del monarca o un destierro disimulado: “Por más cautela que desplegase, falta averiguar si, en 1824, momento culminante del terror absolutista, fue favor o fue encubierto destierro de Goya el permiso que obtuvo de pasar a Francia con el sueldo íntegro” (33).

Como en otros temas y autores, Goya fue una constante en su vida, y por ello, el 23 de junio de 1913<sup>7</sup> le dedicó uno de sus artículos de la sección “Crónicas de España” de *La Nación* de Buenos Aires, en la que le calificaba como genio español precursor del arte moderno (DeCoster, 1994: 153-154).

#### TRANSCRIPCIÓN CRÍTICA: *LAS REPRESENTACIONES EN LA ÉPOCA: GOYA*

(1) Señores:

No hubiera partido de mí el figurar entre los conferenciantes de esta serie, en la cual la historia y la política desarrollan sus indagaciones severas y sus graves reflexiones, pero la amable invitación del Presidente y la amplitud del programa, que abarca las figuras representativas de la época que se estudia en conjunto, son causa de que venga a ocupar una vez más esta por tantos conceptos ilustre tribuna, para evocar ante vosotros una figura ciertamente representativa de aquel tiempo, pero más representativa aún de España en todo tiempo y lugar. Debo decir, para (2) disculpar mejor mi intrusión en el campo de esta serie de conferencias, que hace algunos años recibí de una importante casa editorial parisiense el encargo de escribir un libro que verá la luz en francés, sobre la moderna pintura española, entendiendo por moderna la que principia en Goya y alcanza hasta nuestros días. Lo que vais a escuchar con benevolencia son páginas desglosadas de ese libro no terminado aún, extractadas y reducidas a las proporciones que señala lo reglamentario y usual de las conferencias y el deseo de no fatigar al auditorio.

A partir del advenimiento de la casa Borbón hasta mediados del siglo XVIII, la pintura, y podemos decir el arte español en general, aparecen sometidos al yugo de elementos extranjeros; su ley y norma la dan maestros de otros países, de Francia, de Alemania, de Italia. Si yo estuviese ahora en mi terreno propio; si conferenciásemos de literatura, y [...]

[Faltan las cuartillas 3 y 4]

---

<sup>7</sup> La redacción de la crónica está fechada en mayo de 1913.

(5) nuestra espontaneidad, desde los primeros años del siglo XVIII apenas da señales de vida. Sin convenir con Leighton<sup>8</sup> en que siempre hayamos carecido de fantasía, y con críticos más severos aún en que el arte español sea de índole femenina y necesite estímulo ajeno para crear, conviene reconocer que el manantial de la originalidad pareció sacarse en aquellos días infaustos, desde que los últimos secuaces de Velázquez<sup>9</sup>, Murillo<sup>10</sup> y Ribera<sup>11</sup>, los Carreños<sup>12</sup> y los Coellos<sup>13</sup>, se despidieron con algunas obras maestras dejando a Lucas Jordán<sup>14</sup> el campo libre.

Recordad los nombres de los artistas de aquella época: os sorprenderá haber estado pronunciándolos familiarmente, cuando apenas hay uno que sea español. Lucas Jordán tiene extranjero hasta el apodo: *Fa presto*<sup>15</sup>. Los restantes dictadores de la pintura se llaman Houasse<sup>16</sup>, Ranc<sup>17</sup>, Proccacini<sup>18</sup>, Amiconi<sup>19</sup>, Corrado Giaquinto<sup>20</sup>, Antonio

---

<sup>8</sup> Supongo que se refiere a Lord Frederic Leighton (Gran Bretaña, 1830 -1896), pintor y escultor inglés.

<sup>9</sup> Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (Sevilla, 1599 - Madrid, 1660). Pintor barroco español, fue nombrado Pintor del Rey Felipe IV.

<sup>10</sup> Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617 - 1682). Pintor barroco español.

<sup>11</sup> José de Ribera y Cucó, “El Españolito” (Játiva, Valencia 1591 - Nápoles, 1652). Pintor barroco español perteneciente a la escuela valenciana de la primera mitad del siglo XVII.

<sup>12</sup> Juan Carreño de Miranda (Avilés, Asturias 1614 - Madrid, 1685). Pintor español que fue pintor de cámara del Rey y discípulo de Velázquez. Al aludir al apellido en plural, doña Emilia se refería también a su tío Andrés Carreño, pintor y tratante de obras, que fue el que influyó en su vocación de artista.

<sup>13</sup> Alonso Sánchez Coello (Benifairó de los Valles, Valencia 1531 - Madrid, 1588) Pintor renacentista perteneciente a la cámara de Felipe II. Claudio Coello (Madrid, 1642 -1693). Pintor barroco español, también fue pintor de cámara del Rey.

<sup>14</sup> Luca Giordano, conocido en España como “Lucas Jordán” (Nápoles, 1634 - 1705). Pintor barroco italiano, fue amigo de José Ribera desde que empezó a trabajar como aprendiz en su taller de Nápoles.

<sup>15</sup> Se le podaba así por su rapidez de ejecución.

<sup>16</sup> Michel-Ange Houasse (París, 1680 - Arpajon, 1730). Pintor barroco francés, trabajó en España gracias a la influencia de María Luisa Gabriela de Saboya, primera esposa de Felipe V.

<sup>17</sup> Jean Ranc (Montpellier, 1674 - Madrid, 1735). Pintor barroco francés que desempeñó en España el cargo de pintor de cámara del Rey Felipe V sustituyendo a Houasse, cuyo estilo anticuado no satisfacía al Rey.

<sup>18</sup> Andrea Proccacini (Roma, 1671 - La Granja de San Ildefonso, Segovia 1734). Pintor barroco italiano, trabajó para la Casa Real de mano de Felipe V e Isabel de Farnesio.

<sup>19</sup> Jacopo Amigoni o Amiconi (Venecia 1680/1682 - Madrid, 1752). Pintor y grabador italiano creador del rococó veneciano, fue pintor de cámara de Fernando VI.

<sup>20</sup> Corrado Giaquinto (Molfetta, Apulia, 1703 - Nápoles, 1766). Pintor italiano rococó, ostentó cargos como Primer pintor de cámara de la Corte de Carlos VI, Director General de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y Director Artístico de la Real Fábrica de Tapices de Santa Barbara.

Rafael Mengs<sup>21</sup>, Tiepolo<sup>22</sup>; los escultores, Renato Fremin<sup>23</sup>, Rousseau<sup>24</sup>, (6) Roberto Michel<sup>25</sup>, autor este último de lo que nos parece más castizo en el riñón de Madrid, ¡los leones de la Cibeles! Y, a pesar de la corriente nacional de Churriguera<sup>26</sup> -no hay que perder ocasión de rehabilitar este nombre injustamente vilipendiado- los arquitectos son extranjeros en su inmensa mayoría: son discípulos de Fontana<sup>27</sup>, y traen a nuestros arquitectos la consigna de “olvidar lo aprendido hasta entonces”.

Particularidad curiosa; en aquella España rancia, neta y genuina del siglo XVIII, no se alcanzaron protestas contra la desnacionalización sistemática del arte, y sin embargo, el principio informante de ese arte debía de hallarse profundamente enraizado a juzgar por el brote impetuoso que iba a irrumpir del suelo con la aparición de Goya. No en vano el instinto del pueblo y la lucidez de la crítica han hecho de Goya el símbolo español. Lo que fue la fuerza de la independencia para nuestra energía, (7) fue para el arte Goya: la insurrección necesaria y fecunda.

Goya es aragonés, de una de las regiones que mayor contingente han suministrado a la pintura nacional. En la Península existen regiones privilegiadas en este respecto -Castilla, Aragón, Andalucía y Valencia- y otras desheredadas como Asturias, Santander, las provincias vascas, Galicia.

El pueblo natal de Goya es Fuendetodos, en la provincia de Zaragoza, y en Zaragoza estudió, dibujó y colorido con el modesto Luzán<sup>28</sup>. De allí pasó a Madrid y luego a Roma. por su cuenta, sin pensión del Estado. No debió de ser Goya ningún fenómeno de la precocidad, porque no existen obras suyas de juventud, y en 1773, cuando iba acercándose a la edad de treinta años, le encontramos atollado en las primeras tentativas, disfrutando premios académicos en Parma. Regresó a Madrid en

---

<sup>21</sup> Anton Rafael Mengs (Aussig, Ústi nad Labem, República Checa 1728 - Roma, 1779). Pintor alemán que estuvo al servicio de Carlos III de 1761 a 1779. Fue director de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, y Goya estuvo bajo sus órdenes.

<sup>22</sup> Giambattista Tiepolo (Venecia, 1696 - Madrid, 1770). Pintor y grabador barroco italiano que ejerció como pintor de cámara de Carlos III.

<sup>23</sup> Renato Fremin (Francia, 1673 -1744). Escultor francés, llegó a España de mano de Felipe V, su mayor logro fueron las esculturas de los jardines del Real Sitio de San Ildefonso.

<sup>24</sup> Silvestre Rousseau. Considerado un escultor menor, colaboró en el Real Sitio de San Ildefonso a partir de 1721.

<sup>25</sup> Roberto Michel (Le Puy-en-Velay, 1720 - Madrid, 1786). Escultor francés, fue profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y escultor de cámara del Rey.

<sup>26</sup> José Benito de Churriguera (Madrid, 1665 - 1725). Arquitecto y retablista barroco español, en su obra se inspiró el adjetivo “churrigueresco”, que respondía a un arte muy recargado.

<sup>27</sup> Carlo Fontana (Brusata, 1634- Roma, 1714). Arquitecto y escultor italiano, fue el responsable de la tendencia clasicista que adquirió el Barroco tardío.

<sup>28</sup> José Luzán y Martínez (Zaragoza, 1702 - Madrid, 1785). Pintor barroco español, fue maestro de pintura al óleo de grandes pintores españoles, como Francisco Bayeu o Francisco de Goya. Felipe V le nombró pintor supernumerario de la Real Casa.

1775, y poco después contrajo (8) matrimonio con la hermana de Francisco Bayeu<sup>29</sup>, pintor estimado y relacionado en la Corte. Por entonces Mengs, arbitro de la pintura, encomendó a Goya algunos modelos de tapices para la Real Fábrica.

Cuando<sup>30</sup> Goya, en unión de otros pintores, consiguió este encargo, hacía tiempo que lo solicitaba, ansioso de salir a la luz. Era la Manufactura de Santa Bárbara<sup>31</sup> objeto de los desvelos de los Reyes, y la habían puesto bajo la dirección de aquel universal Mengs, que a todo atendía, a la fábrica de tapices, a la de porcelanas, a la Academia, a sus propios trabajos. Mengs lamentaba la escasez de pintores que pudiesen suministrar modelos, y quería que los tapices se tejiesen por cartones<sup>32</sup> siempre originales. Entró, pues, Goya a aumentar el número de aquellos “pintores asalariados y vigilados que no trabajan más que para el Rey” y entró con menos sueldo que el oscuro José del Castillo<sup>33</sup>. Involuntariamente, Mengs desconfiaba de aquel temperamento rebelde que hasta cuando se lo proponía no conseguía [símil]. Si Mengs resucitase hoy, y se diese una vuelta por el Museo del Prado, quizás se volviese a morir, viendo a Goya en el salón de honor y viéndose en sí propio en los pasillos, donde figuran cuadros de Mengs tan alabados antaño como la *Adoración de los Reyes*.

Habíase instalado Goya en Madrid, en una casita a orillas del calumniado río Manzanares, que ni va tan seco ni carece de adorables rinconcitos de frondosidades en sus márgenes. No fue con todo ese [fondo] de paisaje suburbano lo que atrajo y sedujo a Goya, sino la humanidad que lo poblaba. Sobre [celajes] y campiñas más o menos falsas de color, (9<sup>34</sup>) hizo resaltar las costumbres populares: las francas meriendas en que sirve de asiento y mantel la capa tendida sobre el césped, las parejas que bailan seguidillas jaleadas con las palmas, la salvaje bronca después del juego, la partida de naipes, el ciego rascando su vihuela, la revuelta prendera del Rastro, el claro puesto de loza con sus cacharros de Valencia, la petimetra que se columpia, la gallarda vendedora de acerolas a quien siguen, requebrándola, dos embozados, los

<sup>29</sup> Francisco Bayeu y Subías (Zaragoza, 1734 - Madrid, 1795). Pintor español, fue ayudante de Antonio Rafael Mengs, llegando a ser pintor de cámara del Rey.

<sup>30</sup> En este párrafo, desde el inicio, hasta “rebelde”, es un recorte de su conferencia *Goya y la espontaneidad española* (1905).

<sup>31</sup> La Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, fue fundada en 1746 e instalada en el exterior de la Puerta de Santa Bárbara, siendo dirigida por Anton Rafael Mengs desde 1774. Goya produjo 44 cartones para ella entre 1775 y 1780.

<sup>32</sup> Cartón: “*Pint.* Dibujo sobre papel, a veces colorido, de una composición o figura, ejecutado en el mismo tamaño que ha de tener la obra de pintura, mosaico, tapicería o vidriera para la que servirá de modelo. por ext., se aplica a los modelos para tapices pintados sobre lienzo” (DRAE, I; 1992: 427).

<sup>33</sup> José del Castillo (Madrid, 1737 - 1793). Pintor español que estudió con Corrado Giaquinto en Roma, una vez vuelto a España trabajó en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.

<sup>34</sup> Toda esta cuartilla es un fragmento de su conferencia *Goya y la espontaneidad española* con mínimas correcciones.

guardas del tabaco con sus trabucos, el grave doctor junto al brasero, con su bastón de puño y su manteo rojo, la mamaíta con su chichisbeo, la florera, las desgarradas mozas que en la pradera mantean al pelele, los tónico lechuguinos y lechuginas que juegan a la gallina ciega o cucharón, las majas en calesín..., todo un mundo descubierto y conquistado por Goya, la España que sin él casi ignoraríamos, anterior al motín de Aranjuez<sup>35</sup>, llena de frescura y sal, donde aún no había corrido sangre, no se había conspirado, no se había planteado el triste problema de que la patria, para rehabilitarse, [fuerza] mucho de su ser genuino... Solo existía entonces otro hombre tan prendado como Goya de aquel ambiente pintoresco: otro pintor, a quien se la daba una higa<sup>36</sup> de los héroes griegos y de las teorías clásicas de Mengs: y este pintor pintaba con la pluma, y se llamaba D. Ramón de la Cruz<sup>37</sup>. Los asuntos bajos y plebeyos, que Mengs calificaría de bamboleadas, eran la delicia del sainetero y del cartonista. Ambos se preciaban -y entonces no era preciarse de cosa que vistiese mucho- de haber reproducido lo que hería sus pupilas, de haber representado “la historia de su siglo”, según frase de D. Ramón, como si el buen sainete, con rara lucidez crítica, presintiese lo que hoy nadie duda, y es que el verdadero historiador no es el que laboriosamente reúne materiales arqueológicos, resfriados, para referir sucesos que pasaron, y que él no ha presenciado, sino el que fielmente reproduce los aspectos característicos de una época y a través de ellos, su alma<sup>38</sup>. Así el retrato del [...]

[Faltan las fichas 10 y 11]

(12<sup>39</sup>) Hasta los cuarenta años de edad no logra el que Mengs llamaba “aplicado profesor” cierta fama de que se alaba en carta a su amigo Zapater<sup>40</sup>, escrita con la peregrina ortografía de que han quedado tantas muestras, y que sería para el cultísimo Mengs materia de escándalo. El prestigio de Goya se conocía en que “ya no hacía antesala ninguna... ya solo trabajaba para elevados personajes”. Sobre este síntoma, vino el nombramiento de “pintor del Rey” que sin dejar de ser distinción

<sup>35</sup> El motín de Aranjuez fue una revuelta popular sucedida entre el 17 y el 19 de marzo de 1808, consecuencia de la nefasta repercusión que habían tenido para España las guerras europeas, y el gobierno absolutista de Godoy.

<sup>36</sup> Esta expresión se refiere a: “Burla o desprecio” (DRAE, II; 1992: 1106).

<sup>37</sup> Ramón de la Cruz (Madrid, 1731 - 1794). Dramaturgo español autor de sainetes que reflejaban la vida social madrileña de la época de Carlos III.

<sup>38</sup> Esta afirmación, de indudable influencia tainiana, recuerda a la reflexión que hace la autora en su conferencia *Lo moderno en la literatura y el arte* (1917: 3c): “Decía Taine que ‘una obra literaria no es mero juego de imaginación, capricho aislado de una caldeada mente, sino copia de las costumbres y señal de un estado del espíritu’”.

<sup>39</sup> Toda esta cuartilla es un fragmento de su conferencia *Goya y la espontaneidad española* con mínimas correcciones.

<sup>40</sup> Martín Zapater y Clavería (Zaragoza, 1746 - 1803). Comerciante aragonés, fue amigo íntimo de Francisco de Goya. La correspondencia entre ambos ha sido ampliamente estudiada, pero la falta de contexto hace imposible localizar a qué carta se refiere exactamente.

muy prodigada, agradó bastante a Goya, pues en aquel entonces el favor real, que siempre hace mucho, lo hacía todo. Entonces, por segunda y última vez<sup>41</sup>, pintó para la Fábrica un tanda de modelos; de esa tanda forman parte la primorosa bacanal de los SEGADORES<sup>42</sup>, y la otra joya, *La boda de Alvea*<sup>43</sup>.

Con ser tan adecuado a sus facultades este trabajo de los tapices, Goya lo ejecuta de malísima gana, y no veía la hora de dejarlo. Su cuñado, Ramón Bayeu, había logrado, al ascender, verse exento de hacer cartones: Goya aspiraba a lo mismo. Cuando al subir Carlos IV al trono le nombra pintor de cámara, el director de la Fábrica se queja al Rey de las negativas de Goya a cumplir su cometido. Se presume que el fundamento de la antipatía de Goya a los tapices pudo ser lo imperfecto de las reproducciones, el maltrato que se daba a los modelos, el poco caso que de aquel género de obras suyas, hoy tan admiradas, se hacía entonces, considerándolas como elemento de decoración y adorno, no como puro arte. Sería lástima grande que no le hubiesen en cierto modo forzado a producir cartones, hasta última hora: hubiésemos perdido dos perlas, *La gallina ciega*<sup>44</sup> y *El pelele*<sup>45</sup>.

Siendo tan diferentes los procedimientos y estilo de Goya de cuanto le rodeaba, no es extraño que luchase con la indiferencia, que ascendiese lentamente, que tardase en alcanzar el buen sueldo y el coche de los “primeros pintores de Cámara”. Hay que sorprenderse más bien del tino y olfato que demostró la grandeza al distinguirlo, favoreciendo a un artista tan extravagante según el gusto de su tiempo. Y no debemos asombrarnos si alguna vez le ocurren desazones como la de Zaragoza; que habiéndole llamado el Cabildo a pintar al fresco las bóvedas del templo del Pilar, no fueron gratas sus pinturas, y se le sometió a la censura y correc[ción] (13) por lo visto, de los reverendos canónigos; confirmándose la gran palabra evangélica de que nadie es profeta en su patria. Por eso Goya, nada sufrido y muy impaciente, decía de allí a poco: “En acordarme de Zaragoza y pintura, me quemó vivo”.

Acaso se explique la protección que otorgaron a Goya las altas clases, por el hecho de que, siendo un [inventor] y un insurrecto, ni alardeaba de serlo, ni predicaba teoría, ni propagaba sistemas y principios. El peligro suele verse en los que piensan, no en los que realizan, y si no hubo artista más genial que Goya, tampoco lo hubo menos cerebral. Nada enseñó ni escribió acerca de su arte, a diferencia de Mengs, que en todo verá materia para intelectualizar. La insurrección de Goya se disfrazaba

---

<sup>41</sup> Esta referencia de la oradora es confusa, pues el Museo del Prado certifica la existencia de siete series que Goya elaboró para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara entre 1775 y 1800.

<sup>42</sup> El título de la obra a la que se refiere doña Emilia es *La era o El verano* (1786).

<sup>43</sup> No encuentro ningún cartón de Goya con este título, por lo que deduzco que puede hacer alusión a *La boda* (1792).

<sup>44</sup> *La gallina ciega* (1789).

<sup>45</sup> *El pelele* (1791).

de [humorada] y de capricho, y pasaba en paz, como los chascarrillos de los bufones en la Corte.

La desazón de Zaragoza pudo causar la escasa aptitud del pincel de Goya para asuntos religiosos. No se desmentía en esto el españolismo del artista, y siento de no disponer de espacio para fundar esta afirmación que (14) tal vez cause extrañeza, demostrando como la tendencia artística de la raza, a pesar de Murillo, Ribera, Ribalta<sup>46</sup> y Zurbarán<sup>47</sup>, es más realista que mística, y cómo el único de nuestros pintores que siente el aura del misticismo sublime, el Greco, es justamente [ilegible] en España. Para ganar dinero, Goya pintó mucho cuadro (religioso, bastantes de los cuales pueden verse en el Museo, entre ellos una Sacra Familia muy poco goyesca y un Cristo importante como estudio de desnudo; pero una cosa es el asunto religioso, otra el sentimiento del asunto: y excepto en el famoso *San José de Calasanz*<sup>48</sup>, el pincel de Goya no comunica la emoción especial del género).

Ved *El Prendimiento*<sup>49</sup> de Toledo, alumbrado por uno de sus efectos de luz en que Goya pisa las huellas de Rembrandt<sup>50</sup>, el primer luminista del mundo; comparad<sup>51</sup> ese PRENDIMIENTO con otro PRENDIMIENTO del Greco<sup>52</sup>, en la misma Sacristía de la misma Catedral; el del Greco es sentido, triste, poético: el de Goya, animado, plebeyo, ardiente; parece una escena vivida del motín de Aranjuez contra Godoy: así buscarían las turbas, a la rojiza claridad de hachas y faroles, al Príncipe de la Paz, para arrastrarle. Ved esas dos composiciones existentes en la Catedral de Valencia, fundadas en episodios de la vida de San Francisco de Borja: una sobre todo, *San Francisco de Borja auxiliando a un moribundo*<sup>53</sup>. Descártese la obscena leyenda<sup>54</sup> de ese cuadro, leyenda cuyo fundamento ignoro, pero que revela la idea que se tuvo siempre de la irreverencia de Goya, -y debo añadir que la leyenda no

---

<sup>46</sup> Francisco Ribalta (Lérida, 1565 - Valencia, 1628). Pintor barroco español que llevaba a cabo obras de fondo espiritual.

<sup>47</sup> Francisco de Zurbarán (Badajoz, 1598 - Madrid, 1664). Pintor del denominado Siglo de Oro español, recibió ofertas para ejecutar su obra de todas las órdenes religiosas de Andalucía y Extremadura.

<sup>48</sup> El título exacto de la obra es: *Última comunión de San José de Calasanz* (1819).

<sup>49</sup> *El Prendimiento* (1798).

<sup>50</sup> Rembrandt Harmenszoon van Rijn (Leida, Países Bajos 1606 - amsterdam, 1669). Pintor holandés capaz de crear juegos de luces y sombras que permitían profundizar en aquellas partes de su obra que más le interesaban.

<sup>51</sup> Desde aquí hasta el final de la cuartilla es una copia de su conferencia *Goya y la espontaneidad española*.

<sup>52</sup> Domenicos Theotocopulos, conocido como "El Greco" por su origen (Candía, Creta 1541 - Toledo, 1614). Pintor griego, vino a España al servicio de Felipe II en 1577, y aquí llevó a cabo sus obras más notables en Madrid y Toledo.

<sup>53</sup> El título exacto es *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente* (1788).

<sup>54</sup> Se decía en la época que Goya había pintado al moribundo completamente desnudo, lo que molestó al Cabildo de la Catedral, que le pidió al pintor que le cubriera, lo que llevó a cabo el artista con desagrado.

me parece verosímil, tratándose de un cuadro encargado por una dama, la Condesa de Benavente<sup>55</sup>; considérese el cuadro cual le vemos, no como (15) que estaba; contemplemos a ese pecador impenitente que se eclipsa ya como un réprobo, esas larvas y visiones que detrás de la cama aguardan su presa, - y descubrimos algo que es una forma peculiarmente española de la religiosidad: el terror demoníaco, la boca del infierno abierta y llameante-. De esto hay buen contingente en Goya, como hay lo religioso truculento, disciplinantes chorreando sangre y autos de fe lúgubres y diabólicos, y como hay lo religioso caricaturesco, en que pudieron influir sobre su fantasía reminiscencias de las estrafalarias creaciones del Bosco<sup>56</sup> y los Brueghel<sup>57</sup>.

Pero<sup>58</sup> donde mejor apreciamos la radical incapacidad de Goya para el sentimiento religioso, humilde y puro, es en la por otra parte deliciosa decoración de la iglesia de San Antonio de LA FLORIDA, que pocos visitan, a pesar de que sus frescos pueden considerarse punto inicial de ciertas direcciones de la estética moderna.

Como no hay obra de Goya que no tenga leyenda, la del techo de la Florida cuenta que los querubines y serafines hembras de la bóveda son retratos de damas de la corrompida corte de Carlos IV. En frase asaz me refirió esta leyenda el sacristán, señalando al techo con su caña enciendecirios.

(16) Y yo admiraba la idealidad referida de aquellas figuras, quería [crear] que fuesen las modelos; figuras que bautizó con acierto Araujo<sup>59</sup> calificándolas, no de angeles, sino de “ángelas”. Goya fue infinitamente más allá de lo que hubiera podido ir si solo tratase de reproducir picarescamente, en los lunetos y pechinas de una bóveda, a las barbianas<sup>60</sup>, digámoslo así, de la buena sociedad transfigurada en serafines. En estas pinturas murales, aunque corresponden a la mejor época de Goya, existen visibles huellas de la influencia de Maella<sup>61</sup> y Bayeu en composiciones aná-

<sup>55</sup> María Josefa de la Soledad-Pimentel y Téllez-Girón (Madrid, 1752 - 1834). Condesa-duquesa de Benavente, fue protectora de artistas e intelectuales de su época, siendo los más conocidos Francisco de Goya y Leandro Fernández de Moratín.

<sup>56</sup> Hieronymus van Aeken Bosch, apodado “El Bosco” (Bolduque, Países Bajos, 1450/1460 - 1516). Pintor flamenco famoso por el uso en sus obras de la imaginación y la fantasía.

<sup>57</sup> Pieter Bruegel el Viejo (Breda, 1525/1530 - Bruselas, 1569). Pintor holandés, entre 1557 y 1563 vive una etapa de fascinación por los asuntos caprichosos y demoníacos del Bosco, interpretándolos a su manera. Pieter Bruegel el Joven (Bruselas, 1564/1565 - Amberes 1637/1638). Hijo de Pieter Bruegel el joven y perteneciente a una gran familia de pintores. Las obras de los Bruegel fueron muy admiradas por los reyes españoles desde el siglo XVII.

<sup>58</sup> Desde aquí hasta el final de la cuartilla es una copia de su conferencia *Goya y la espontaneidad española* con la omisión de algunas oraciones.

<sup>59</sup> Luis Araujo Costa (Madrid, 1885 - 1956). Abogado, periodista y escritor, su obra se centró en temas relacionados con Madrid.

<sup>60</sup> Barbián/na: “(del caló *barbán*, aire) Desenvuelto, gallardo, arriscado” (DRAE, I; 1992: 265).

<sup>61</sup> Mariano Salvador Maella (Valencia, 1739 - Madrid, 1819). Pintor, grabador e ilustrador español. Fue protegido por Mengs, quien le facilitó encargos reales; también fue supervisor de los pintores jóvenes en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.

logas, porque ya es cosa averiguada que Goya, con su inmenso fondo de indómita originalidad, está lleno de reminiscencias y tuvo más maestros que “Rembrandt, Velázquez y la naturaleza”, únicos que confesaba; ¡sin embargo qué diferencia del alma de Maella o Bayeu de la suya! En los frescos de la Florida hay algo de soñado y aéreo, de sentido y delicado, que no es la nota habitual de Goya y que ejerce sugestión especialísima.

Este<sup>62</sup> pintor de tan variada paleta, prendado sobre todo de la figura humana, de la individualidad; este expresivo, que extrajo de cada asunto la mayor esencia de vida que cabe en él, tenía que ser un gran retratista. Y lo fue, aunque haya dejado retratos muy desiguales e inferiores, entre el número crecidísimo de los que produjo. La Exposición de Goya, que no ha mucho se celebró aquí<sup>63</sup>, era, en casi su totalidad, un exposición de retratos; y al recorrer sus salas, me confirmé nuevamente en la idea de que en Goya está la historia nacional de su tiempo, tomando la palabra historia en un sentido profundo, íntimo, allende [...]

[Falta la ficha 17]

(18<sup>64</sup>) Al través de la galería de retratos seguimos la marcha del tiempo y de los sueños, la emoción. A la pelucona y a la chorrera suceden los atavíos más sencillos, casi románticos, de la Revolución y del Imperio. Reyes e Infantes, grandes de España y actores, majas, literatos, toreros, hasta el ciego que pide limosna en las gradas de San Felipe, revisten un carácter emocional, que no tendrían si los retrata un pintor bien equilibrado, un artista a secas, un D. Vicente López<sup>65</sup>; todos llevan el sello de vehemencia expresiva, de vida intensa, hasta el paroxismo que pertenece a Goya.

De Goya como retratista se pueden decir cosas contradictorias, semejantes a las que se dicen de Rubens<sup>66</sup>, y las que se dirán siempre de todo artista. Incapaz de sujetarse a la obra realizada, por sentirse más fuerte que la misma obra. Goya hace notar que algunos de sus retratos están ejecutados en horas, y apenas era necesaria la confesión. La falta de ponderación y de equilibrio, tan patente en Goya, la revelan acaso

---

<sup>62</sup> Desde aquí hasta “retratos” es una copia de su conferencia *Goya y la espontaneidad española*, con la sustitución de una oración.

<sup>63</sup> La ponente se refiere a la Exposición Nacional de retratos que se celebró en Madrid en 1902.

<sup>64</sup> Todo este párrafo es un fragmento de su conferencia *Goya y la espontaneidad española* con mínimas correcciones.

<sup>65</sup> Vicente López Portaña (Valencia, 1772 - Madrid, 1850). Pintor español neoclásico, se mantiene fiel en sus inicios a su maestro Anton Rafael Mengs, aunque pronto será influido por el estilo de Giordano y Giaquinto. Fue Primer pintor de cámara de Fernando VII y docente. Su obra más conocida es *El pintor Francisco de Goya y Lucientes* (1826).

<sup>66</sup> Pedro Pablo Rubens (Siegen, 1577 - Amberes, 1640). Pintor flamenco que se dedicó al diseño de tapices, estampas, arquitectura y objetos decorativos. Su obra se centra en asuntos mitológicos, históricos y religiosos y en retratos y paisajes.

mejor que en otros géneros, en sus retratos; y el talismán que Goya posee, también en los retratos ejecuta su mágico influjo con mayor eficacia. Aunque a Goya le [...] [Falta ficha 19]

(20<sup>67</sup>) Rubens y Rafael<sup>68</sup> encarnaron el ideal de hermosura de su tiempo; pero la misteriosa insinuación de determinada forma, pertenece a pintores como Sandro Botticelli<sup>69</sup>, como Leonardo de Vinci<sup>70</sup> y como Goya, que han propuesto en un figura de mujer, infinitos temas al sentimiento. El carácter perturbador de la tranquilidad, irritante, atractivo, distingue a las *MAJAS*<sup>71</sup>. Si no debiese ir dejándome atrás infinitos puntos de vista, haría resaltar las diferencias entre el ideal de raza que representan las *MAJAS*, y el ideal de raza también, pero de raza superior en cultura artística, que se cifra en la *GIOCONDA*<sup>72</sup> de Vinci o en la *PRIMAVERA*<sup>73</sup> de Botticelli. Carlos III había podido traernos, con ayuda de los inteligentes, preciosidades de los Museos italianos; el alma de Italia no pudo traérnosla: poseíamos la nuestra propia y Goya nos la reveló en sus *MAJAS*.

Lo que tiene de representativo helénico la Venus de Milo, puede asegurarse que lo tiene para nosotros esa mujer reclinada sobre dos almohadones y un paño, con los brazos levantados y las manos enlazadas detrás de la cabeza, entre las ondas del sombrío pelo. La MAJA no es hermosa según las reglas clásicas: sus extremidades son desproporcionadas de puro finas: ¡la raza así las quiere, porque proceden del encierro y clausura de la mujer! Su endeble cintura es exagerada a proporción de sus caderas y seno, y sus ojos son enormes y flechadores: no es una beldad, sino algo más peligroso; una bruja joven, que fascina y hace sortilegios; una tentación de asceta. Diría que la *MAJA desnuda*, muy superior como obra de arte a la *MAJA vestida*, reposa, untada aún con los ungüentos fríos de que habla Cervantes en *El coloquio de los perros*<sup>74</sup>, de vuelta del sábado, donde ha practicado ritos de hechicería. El atractivo de la MAJA, como el de su autor, puede discutirse, pero es capcioso y difícil de destruir por el razonamiento. Esa mujer que por vez primera retrata Goya,

<sup>67</sup> Toda esta cuartilla es un fragmento de su conferencia *Goya y la espontaneidad española* con mínimas correcciones.

<sup>68</sup> Rafael Sanzio (Urbino, 1483 -Roma, 1520). Pintor, diseñador y arquitecto considerado uno de los mejores artistas del Renacimiento italiano.

<sup>69</sup> Sandro Boticelli (Florencia, 1444/1445 - 1510). Pintor italiano, famoso por su composición del espacio y la luz en su época, sus obras más importantes son de temática sacra.

<sup>70</sup> Leonardo da Vinci (Vinci, 1452 - Cloux, 1519). Artista, inventor y descubridor italiano.

<sup>71</sup> *La maja desnuda* (1795-1800); *La maja vestida* (1800-1808).

<sup>72</sup> *La Gioconda* (1503-1506).

<sup>73</sup> *La primavera* (1478).

<sup>74</sup> “Este ungüento con que las brujas nos untamos es compuesto de jugos de yerbas en todo extremo fríos, y no es, como dice el vulgo, hecho con la sangre de los niños que ahogamos” (Cervantes, 1994: 341).

y que tal abismo separa de las damas austeras de Velázquez y Sánchez Coello, como de las honestas y célicas vírgenes de Murillo y Tovar<sup>75</sup> [*sic*], esa mujer empecatada, va a ser el símbolo español: los extranjeros van a sentir la inquietud que emana de ella, el romanticismo se va a apoderar de ella, Mérimée y Víctor Hugo van a sufrir su influencia más o menos adulterada; va a deslizarse como un duende en la estética, y a personificar, si no toda la psicología española, por lo menos infinitos aspectos [...]

[Falta ficha 21]

(22) a las damas de la Corte de Carlos IV, que se lo disputasen la duquesa de Alba y la de Benavente. Informes más detenidos, autorizadísimos, en gran parte verbales, semejanzas observadas en retratos de la Duquesa, han cambiado mi criterio y no solo en lo referente a la posibilidad de esta aventura, sino en toda la biografía de Goya, que parezca o no verosímil, se encuentra esmaltada de incidentes amorosos. Me apresuro a decir que esta biografía, hoy por hoy, es una nebulosa; anda en ella mezclada la verdad con la invención, y es lástima que no se ponga definitivamente en claro, cuando aún estamos cerca de las fuentes. Goya, de lengua suelta y acústica, aparece favorecido por esa intimidad que las grandes señoras siempre otorgan a los retratistas, en familiaridad cuyos límites son difíciles de precisar con la misma [técnica], y asaltado en su taller por la Duquesa de Alba, en demanda de que la pintase la cara, es decir, que la aplicase blanque[ilegible] lunarcitos y colorete. Y añade Goya, con baturra sinceridad: “Por cierto que me gusta más que pintar en [ilegible]”.

(23) Sin duda causa extrañeza que una tan alta dama se prestase a posar para el estudio de la *Maja Desnuda* (el primero y mejor de los dos lienzos, de las *Majas*). Uno de los partidarios de la hipótesis ducal, el bien informado Sr. Tormo<sup>76</sup>, alega ingeniosos argumentos, recordando precedentes en la historia del arte y atavismos artísticos en la sangre de la Duquesa de Alba, cuya madre, Duquesa de Huéscar, era un pintora, Directora, por más señas, de la Academia de Nobles Artes de San Fernando<sup>77</sup>.

No se reduce a este idilio aristocrático la leyenda de Goya, en ninguna parte más entendida que en el extranjero, sostenida<sup>78</sup> por el escritor francés Carlos Iriarte<sup>79</sup>, autor de un libro sobre Goya que tiene autoridad y ediciones, y hasta por el reciente y

<sup>75</sup> Alonso Miguel de Tobar (Aracena, Huelva, 1678 - Madrid, 1758). Colaborador de Ranc, fue retratista del círculo de Isabel de Farnesio, a quien influyó en su gusto por Murillo.

<sup>76</sup> Tormo y Monzó, Elías (1902): “Las pinturas de Goya y su clasificación y distribución cronológicas (con motivo de la exposición de sus obras en Madrid)”, en *Varios estudios de artes y letras*. Madrid, Viuda de Tello.

<sup>77</sup> Mariana de Silva Bazán y Arcos Meneses de Sarmiento (Madrid, 1740 - 1784). Duquesa de Huéscar y Arcos, fue nombrada académica directora honoraria de la Real Académica de Bellas Artes.

<sup>78</sup> Desde aquí hasta “Escoiquiz” es un recorte de su conferencia *Goya y la espontaneidad española* con mínimas correcciones.

<sup>79</sup> YRIARTE, Charles (1867): *Goya*. París, H. Plon.

serio historiador de la pintura, el inglés Richard Mutter<sup>80</sup>. Según esta leyenda, Goya es una especie de Tenorio al estilo bohemio, pendenciero, siempre enredado en lances de cuchilladas y navajazos, herido en ellos, obligado a huir de la justicia, unido a una cuadrilla de toreros con la cual recorre varios pueblos allegando dinero para hacer su viaje a Roma, y firmando sus cartas con el nombre original de “Francisco de los toros” (debe advertirse que Goya toreaba, efectivamente, de afición); galán en Roma de las bellas transtiberinas; dispuesto a escalar, como su modelo, las tapias de un convento para robar a una monja; perseguido por la Inquisición; dedicado en Madrid a inventar burlas y escarnios, pateando a un aguador, estafando a un boticario, tañendo la guitarra y dando serenatas ante las rejas; todo sazonado con anécdotas como la de las medias blancas que Goya se puso para presentarse al Rey<sup>81</sup>, y en las cuales habrá dibujado la caricatura del ministro Escóiquiz<sup>82</sup>. De lo cual resulta un Goya al gusto francés en asuntos españoles, y quizás, con algo de indulgencia para lo fantástico, pudiéramos decir que aquí la poesía es más verdad que la historia, y ha creado al artista según su arte, desdeñando esa frecuente contradicción del hombre y la obra que tanto desorienta a los imaginativos.

(24) Ofrece mayor interés acaso que la novela de la vida de Goya, la historia de su pensamiento y el desarrollo, al través de su obra, de sus ideas morales, sociales, filosóficas y políticas. Es este el punto en el que más estrechamente se enlaza el arte de Goya con la historia de su patria; en que con total seguridad puede decirse que nos representa. La crisis de pesimismo, el período de Goya que yo calificaría de *nietzscheano*<sup>83</sup> [*sic*], corresponde a lo que llamo su obra negra, los aguafuertes y dibujos, en la cual la personalidad artística de Goya se desató y desfogó con doble ímpetu que en los cartones y cuadros. Su musa entonces fue la sátira, y ante las pesadillas, visiones y horrores que en infinito número produjo, tiene que plantearse la cuestión de si Goya era un descreído, un demoleedor, un nihilista, o solamente un caricaturista

<sup>80</sup> MUTTER, Richard (1905): *Francisco de Goya*. Nueva York, Charles Scribner's Son.

<sup>81</sup> “Como en Madrid olvidaran mandarle también medias negras, cuando por fin se le ordenó que se presentara de nuevo a una sesión con la Reina, lo hizo con medias grises. El marqués de la Vega Inclán le indicó que no podía presentarse así ante Su Majestad. Goya, exasperado, regresó a sus habitaciones, se puso unas medias blancas, dibujó con tinta china un hombre en la media derecha, que tenía una sospechosa semejanza con el mariscal de la Corte, y en la izquierda, la fisonomía de un segundo secretario de talante parecido al del marqués. Arrogante y furibundo, esta vez no dejó que lo detuvieran y se abrió paso hasta María Luisa. La encontró acompañada del Rey. Este no comprendió y preguntó con cierto enojo:

- ¿Qué clase de hombrecillos indecorosos lleváis en las medias?

Goya, con el macizo rostro ensombrecido, contestó:

- Luto, Majestad, luto.

María Luisa se rio a carcajadas” (Feuchtwanger, 2006: 274-275).

<sup>82</sup> Juan de Escóiquiz (Ocaña, 1747 - Ronda, 1820). Eclesiástico y político español.

<sup>83</sup> Supongo que el término al que se refería la autora era “nietzscheano”.

genial, que se complace en aspectos de la realidad donde la caricatura se eleva a (25) lo trágico, y donde el artista, es frase del mismo Goya, se aparta de la naturaleza y sugiere a los ojos formas y movimientos que solo han existido en la imaginación.

La respuesta se halla en la misma evolución del arte de Goya, determinada, con precisión absoluta, por la evolución histórica de España. En las escenas campestres de su primera época, rebosa la alegría tranquila del ambiente, lo pintoresco, sano y tradicional de las costumbres. Estallan guerras, se conspira sorda o declaradamente, se entabla la lucha implacable de ideas y conciencias que ensangrentó y dividió a España, nadie [ignora] cuántos años y con qué séquito de males, -y Goya produce su larga serie de impresiones feroces o embrujadas, su mundo de terror y muerte. Al revés de Dante<sup>84</sup>, Goya empuja su viaje por el Paraíso y acaba por el Infierno.

No cabe dudar que partido tomó, en la iniciada lucha el autor de los *Caprichos* y los *Desastres*. Es lo liberal, [incompleto]

(26) La tarea de Goya era menos comprometida que la de Quevedo, el que en el texto de un libro hubiese expresado la mitad de lo que Goya capturó con el lápiz, probablemente haría amistad con la [ensolada] sogá y el alto patíbulo. Es cierto que parte de la *Obra negra* de Goya lleva al pie un rótulo conciso; pero el artista cuida, aun entonces, de esconder la flecha. La mayoría de las colecciones de Goya, estuvieron ocultas hasta tiempo después de su muerte; y la que más corrió y fue convenida, los *Caprichos*, tuvo buen cuidado de ponerla bajo la égida del Rey.

Tan<sup>85</sup> solícito como Quevedo, Goya buscó el favor de Palacio, y sin protesta esperó en las antesalas, el mismo lo confiesa, a la hora de ser recibido. Pero las antesalas aguzan el sentido crítico, y mientras la gente hace antesala, reflexiona y observa.

Es difícil rechazar la evidencia de la intención satírica en Goya. Es difícil creer que tan exactas y tremendas alusiones a la filosofía histórica se deban solo a la casualidad. El impresionista, el colorista, se ha convertido en moralista, y hasta en vidente, porque la sátira de Goya va más allá de las costumbres y de los convencimientos políticos en un momento dado de la historia de su patria, para revestir ese carácter sibilino y estremecedor de las visiones dantescas. Que esto se haga sin conocimiento de que se hace, me parece una de las conjeturas más insostenibles acerca de Goya, en quien todo es controversia.

[Faltan las cuartillas 27 y 28. Por el tema la siguiente ficha es una de ellas, pero no aparece numerada]

<sup>84</sup> Dante Alighieri (Florencia, 1265 - Rávena, 1321). Poeta italiano, fue autor de la *Divina Comedia*, en la que el autor hace un viaje imaginario por el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso (en este orden).

<sup>85</sup> Desde aquí hasta “vidente” son dos recortes de su conferencia *Goya y la espontaneidad española* con mínimas correcciones.

(-) [Incompleta] tertuliano de Quintana<sup>86</sup> -que le dedica entonados versos-, enemigo y censor de la España antigua, a pesar de haberla inmortalizado -¡curioso contraste!- con su pincel. Mas la España que Goya condena en aquellos aguafuertes admirados por Quintana y costeados por el Rey, no es la alegre y jacarandosa manolera, sino es la sainetes y franca prole de guitarra, mantilla y caireles; es la España de Carlos II, toda tinieblas, miedos, incubos, [duendes], cuervos, murciélagos, genios de la noche y del espanto, que iba a resurgir airada y fatídica, sobre la sangre vertida en la generosa defensa de los hogares y las instituciones contra la invasión.

Hace bastantes años, cuando Goya era todavía desconocido fuera de España, Iriarte<sup>87</sup> tuvo la humorada de escribir que valía más como pensador que como pintor. Yo no siquiera veo en Goya a un agitador revolucionario. Sería equivocarse el presentarse así a los satíricos más amargos y más certeros, que clavan el aguijón pero lo retiran, y esconden, temerosos de morir si lo dejan en la herida. Recordemos a don Francisco de Quevedo, cuyas afinidades con varios aspectos del genio de Goya saltan a la vista. Nadie más cortesano, y hasta me atrevería a decir más adulator a ratos, que el autor de los *Sueños*; él, sin embargo, representó en su época la literatura de [ilegible], no solo contra los favoritos, sino contra los [incompleto].

(29) En nuestro arte, ejerció repercusión sobre él, de Goya saltamos a Fortuny<sup>88</sup>, y de la espontaneidad del pintor de las *Majas* y su ferviente discípulo Fortuny, a su vez, tuvo influencia europea, y al través de Fortuny, Goya se apoderó de la imaginación de los pintores. Sin duda los que vienen peregrinando a España traen sus primeras y respetuosas ofrendas a Velázquez; en él estudian la desesperante maestría y perfección; pero después les embruja Goya. Los más distanciados de su estilo sufren su ascendiente. Algunos se le entregan sin condiciones.

Esto ocurrió a Eduardo Manet<sup>89</sup>, jefe de la escuela impresionista francesa, embebido en Goya hasta la médula, y que legó a sus discípulos la imitación del portentoso español. Menos a la descubierta se han inspirado en Goya otros celebrados artistas, como Sargent<sup>90</sup> [*sic*] en un [...]

(30) [Es]paña, bien pudiera ser el Príncipe de la Paz. Hay que ver con qué reserva, con qué poesía está tratado el asunto: de tal manera está, que cabría enseñar el boceto

<sup>86</sup> Manuel José Quintana y Lorenzo (Madrid, 1772 - 1857). Escritor y político español, ejerció desde 1806 como censor de teatros.

<sup>87</sup> Charles Yriarte, ob. cit.

<sup>88</sup> Mariano Fortuny Marsal (Reus, 1838 - Roma, 1874). Pintor español, en 1806 viajó a Madrid, y en su visita al Prado se interesó por la obra de Goya y Velázquez.

<sup>89</sup> Édouard Manet (París, 1832 - 1883). Pintor realista francés, fue uno de los renovadores de la pintura gala y occidental de finales del siglo XIX.

<sup>90</sup> John Singer Sargent (Florencia, 1856 - Londres, 1925). Pintor estadounidense. Viajó varias veces a España a lo largo de su vida, donde se dedicó especialmente al estudio de Velázquez.

a la misma Reina sin que esta hallase motivo de ofenderse. Vivamente contrasta la factura dulce, gentil, de este [ilegible] y la tremenda crueldad, la animalidad diabólica de las escenas de frailes, beatas y monjas, que el [incompleto] Goya califica de “visiones burlescas”.

Se desprende que Goya era, es ciert[o], un satírico, y aun, en materia penal, un reformador, partidario, [oído] Beccaria, de suavizar las penas; pero que sabía decir, como el loco de Cervantes: “Guarda, que es podenco<sup>91</sup>”. Por descuidar precauciones se pudrió Quevedo en San Marcos de León<sup>92</sup>. De Goya escribe un biógrafo: “Procuró conservar su cargo de pintor de cámara, lo mismo con Carlos III que con Carlos IV, con José Napoleón fue con Fernando VII”.

[Faltan las cuartillas 31 y 32]

(33) Por más cautela que desplegase, falta averiguar si, en 1824, momento culminante del terror absolutista, fue favor o fue encubierto destierro de Goya el permiso que obtuvo de pasar a Francia con el sueldo íntegro. A los setenta y ocho años, sordo, ya cegato y sin saber francés, Goya emprende el viaje “tan contento y tan deseoso de ver mundo” dice Moratín<sup>93</sup>. Desde luego va hacia su núcleo; se [ilegible] en Burdeos de los ilustres afrancesados emigrados, con Moratín y Silvela<sup>94</sup>, y [con] dos mujeres, la señora de Weiss y su hija Rosario<sup>95</sup>, a quienes le unía lazo especial

<sup>91</sup> “Había en Córdoba otro loco, que tenía por costumbre traer encima de la cabeza un pedazo de losa de mármol o un canto no muy liviano, y en topando algún perro descuidado, se le ponía junto y a plomo dejaba caer sobre él el peso. Amohinábase el perro y, dando ladridos y aullidos, no paraba en tres calles. sucedió, pues, que entre los perros que descargó la carga fue uno un perro de un boletero, a quien quería mucho su dueño. Bajó el canto, dile en la cabeza, alzó el grito el molido perro, violó y sintió su amo, así un avara de medir y salió al loco y no le dejó hueso sano; y cada palo que le daba decía: <<Perro ladrón, ¿a mi podenco? ¿No viste, cruel, que era podenco mi perro?>>. Y repitiéndole el nombre de podenco muchas veces, envió al loco hecho una alheña. Escarmentó el loco y retiro, y en más de un mes no salió a la plaza; al cabo de cual tiempo volvió con su invención y con más carga. Llegábase donde estaba el perro, y mirándole muy bien de hito en hito, y sin querer ni atreverse a descargar la piedra, decía: <<Este es podenco, ¡guarda!>>” (Cervantes, 1998: 619-620).

<sup>92</sup> Quevedo estuvo preso en el convento de San Marcos (León) de diciembre de 1639 a junio de 1643.

<sup>93</sup> Efectivamente, así se lo relata en carta el 27 de junio de 1824, Leandro Fernández de Moratín a Juan Antonio Melón: “Llegó en efecto Goya, sordo, viejo, torpe y débil, y sin saber una palabra de francés, y sin traer un criado (que nadie más que él lo necesita), y tan contento y tan deseoso de ver mundo” (Canellas, 1981).

<sup>94</sup> Manuel Silvela y García de Aragón (Madrid, 1781 - París, 1832). Escritor, abogado y magistrado español. Convivió con Goya en Burdeos entre 1824 y 1827, antes de viajar a París con su familia; Goya le retrató en *Manuel Silvela* (1810-1813).

<sup>95</sup> Rosario Weiss Zorrilla, hija de Isidoro Weiss, hijo de un comerciante de joyería de origen alemán, y de Leocadia Zorrilla Galarza, hija de comerciantes y emparentada con la familia política del hijo de Goya. Entre 1820 y 1821 pasó a vivir, junto con su madre y hermano Guillermo, con Francisco de Goya en la Quinta del Sordo; en 1824, cuando este último dejó Madrid y se exilió en Burdeos, la niña continuó viviendo en Madrid con su madre unos meses más, mientras tanto comenzó a recibir sus primeras lecciones artísticas bajo la dirección del arquitecto Tiburcio Pérez Cuervo, que le enseñó a

de cariño. Todo le encanta en la tierra francesa: el campo, el clima, los alimentos, la tranquilidad. Quizás descansaba del terrible [calor] local español. “Sin embargo -son palabras de Moratín- a veces se le pone en la cabeza que en Madrid tiene muchísimo que hacer<sup>96</sup>”. Y en (34) Burdeos le sorprende la muerte. Era el año de 1828, y el Romanticismo, impetuoso, arrollador, empezaba a salvar los Pirineos.

No poseo yo suficiente competencia para hacer de la obra de Goya esa crítica científica y técnica que satisface a los iniciados, y cuyos ecos resuenan en talleres y estudios de pintores o salas de Exposición, aunque rara vez lleguen a la letra impresa; por otra parte, los límites e índole de mi conferencia se opondrían a ellos. Concisamente indicaré que Goya ha tenido varios estilos, varias épocas, diferentes coloridos, desde argentino y rubio hasta los rojos y negruzcos y azulosos que son muestra en el Museo los bocetos del legado Erlanger<sup>97</sup>. La vitalidad moderna de Goya la demuestra esa incesante renovación, ese ardoroso empeño en buscarse a sí mismo, no solo en la madurez, que es cuando los artistas erigen el estancamiento en dogma, sino en la vejez.

(35) La prisa y la furia española de su ejecución le hizo atender contra el dibujo, a pesar de ser un dibujante soberano, y dar a veces el movimiento sin la línea; la prodigalidad con que derrochaba sus facultades y el interés superior que le inspiraba lo humano, le hizo descuidar frecuentemente fondos y accesorios, paisajes y ropajes; y a pesar de ser un colorista arrebatador, en sus últimos años el claroscuro le arrastró a sacrificar el colorido. Ninguna de estas afirmaciones es absoluta; todas pueden desmentirse atendiendo a determinado periodo, en tales o cuales obras de Goya. He aquí la sorpresa magna, del que estudia a Goya: convencerse de que hubiese hecho lo que hubiese querido, en cualquier género, en cualquier procedimiento. Ha dejado pruebas de que sería fácilmente, sujetándose un poco, hasta gran paisajista y gran marinista; de que juntara manos, telas y bordados de otro modo que don Vicente

---

utilizar el difumino y la tinta china utilizando como modelo dibujos de Goya. En septiembre de ese mismo año llegaba a Burdeos acompañada de su madre y hermano. De este período se conocen algunos detalles, por las cartas de Leandro Fernández de Moratín, que confirman su educación en el dibujo y la música (Cfr. Águeda Villar, 2014).

<sup>96</sup> Así se lo comenta Moratín a Juan Antonio Melón en su misiva del 14 de abril de 1825: “Goya, con sus setenta y nueve pascuas floridas y sus alifafes, ni sabe lo que espera, ni lo que quiere: yo le exhorto a que se esté quieto hasta el cumplimiento de su licencia. Le gusta la ciudad, el campo, el clima, los comestibles, la independencia, la tranquilidad que disfruta. Desde que está aquí no ha tenido ninguno de los males que la incomodaban allá; y, sin embargo, a veces se le pone en la cabeza que en Madrid tiene mucho que hacer, y, si le dejaran, se pondría en camino sobre una mula zaina, con su montera, su capote, sus estribos de nogal, su bota y sus alforjas” (Canellas, 1981).

<sup>97</sup> El barón Frédéric Émile d’Erlanger compró la Quinta del Sordo tras el fallecimiento de Goya, y ordenó pasar las *Pinturas Negras* de las paredes a lienzos con la intención de venderlas. Finalmente no encontró comprador y las donó al Estado Español en 1881, que las adjudicó al Museo Nacional de Pintura y Escultura. Fueron expuestas por primera vez en el Museo del Prado el 3 de marzo de 1898.

López, y no menos bien. ¿Lo diré? Esta omnica pacidad de (36) Goya, tan adivinable, asusta: es un pozo sin fondo al que nos asomamos.

Goya estudió, siguió huellas: Lefort<sup>98</sup> encuentra en Goya algo de Velázquez, algo de [Reynolds<sup>99</sup>], algo de Greuze<sup>100</sup>, algo de Tiepolo; él ha confesado a Rembrandt; sus cartones están incluidos por los (37) maestros galantes del siglo XVIII francés; algunos retratos por López; hasta Bayeu le sugirió, en decoración, colores y formas. Con todo eso, la originalidad y la espontaneidad son las dos cualidades esenciales de Goya. Las brujas no podían dárselo todo; le negaron displicencia y perfección. La obra maestra de Goya se ha quedado por hacer, una obra equivalente a lo que es para el Greco *El Entierro del conde de Orgaz*<sup>101</sup>, o para Velázquez *Las Meninas*<sup>102</sup>. La página definitiva, que diese la medida exacta de Goya, se derritió en el volcán de su incesante producir apresurado, convulsivo. Poco antes de su fallecimiento decía de él Moratín: “Pinta que se las pela, sin querer corregir jamás nada de lo que pinta<sup>103</sup>”. Acaso *La Familia de Carlos IV*<sup>104</sup> sea la única labor de Goya (38) para la cual realizó detenidos estudios previos, y bien se le conoce sólida armazón al hermoso cuadro. Goya es el hombre de la mancha y del apunte, del borrón y del boceto, y en este respecto y en otros, se le puede llamar, no solo un moderno, serio, como le llama Utrillo<sup>105</sup>, el padre de la pintura moderna. La revelación de su ser artístico, tan complejo, está íntegro en un rasguño de su lápiz. Con todo, sin quitarle un [rayo] de su aureola, ni negarle la posibilidad, no me resuelvo a ver en Goya, por lo que hizo, al más grande de nuestros artistas, aunque sí al más temperamental y expresivo.

(39<sup>106</sup>) Hay un aguafuerte de Goya, el más raro de sus aguafuertes, pues solo se hicieron de él tres planchas, que se llama *El Titán* o *El Coloso*<sup>107</sup>. Representa a un

<sup>98</sup> Paul Lefort (Mamers, 1829? - 1904). Colaborador habitual de la revista *La Gazette des Beaux-Arts*, publicó en dicha revista un intento de catalogación de los grabados de Goya entre 1867-1868. También dedicó estudios a Velázquez, y en general sobre la pintura española.

<sup>99</sup> Joshua Reynolds (Plympton, Devonshyre 1723 - Londres, 1792). Pintor británico, uno de los más influyentes del siglo XVIII, se dedicaba especialmente a los retratos.

<sup>100</sup> Jean-Baptiste Greuze (Tournus, Borgoña 1725 - París, 1805). Pintor francés, sus escenas solían contener una enseñanza moral, lo que valió el elogio de Diderot, en contra del estilo rococó tan de moda en la época.

<sup>101</sup> El título exacto de la obra es: *El entierro del señor de Orgaz* (1586-1588).

<sup>102</sup> *Las Meninas* o *La familia de Felipe IV* (1656).

<sup>103</sup> Decía Moratín a Juan Antonio Melón en su carta del 25 de junio de 1825: “Goya escapó esta vez del Aqueronte avaro; pinta que se las pela, sin querer corregir jamás, nada de lo que pinta” (Canellas, 1981).

<sup>104</sup> *La familia de Carlos IV* (1800).

<sup>105</sup> Miquel Utrillo i Morlius (Barcelona, 1862 - Sitges, 1934). Ingeniero, pintor, decorador, promotor artístico y crítico de arte.

<sup>106</sup> Esta cuartilla tiene el número 37, considero que por error en la numeración. Es la anterior a la que se numera como 40, pero no es correlativa a la 39.

<sup>107</sup> *El Coloso* (1818-1825).

gigante de hercúleas formas, de grandiosidad miguelangélica, que se destaca de espaldas, sombrío, desnudo, sobre el fondo del horizonte. Más allá del Titán, para que comprendamos su descomunal medida, hay pueblecillos, casas y torres, menudas, casi invisibles. El oscuro cuerpo obstruye, ennegrece, el celaje luminoso. Este agua-fuerte causa admiración, inquietud, esa impresión que yo llamara el miedo goyesco. Hay quien cree que el coloso es la humanidad. ¿No pudiera ser también adecuada alegoría de su autor (40) que asombra, que inquieta robándonos aquella serena complacencia, en la hermosura ideal que causa, por ejemplo, Leonardo de Vinci?

Acaso la faz de sombra y enigma que existe en Goya contribuye a hacer de él un magnífico agitador y un subversivo artista, asegurándole influencia creciente a medida que el conocimiento de su obra se difunde por el mundo. Goya, al punto, a penas tuvo secuaces. Alenza<sup>108</sup> le siguió en dibujos y bocetos; Lameyer<sup>109</sup> en sus escenas de gitanos; en cuanto a aquel sorprendente partidista que se llamó Lucas<sup>110</sup>, y que vino bastantes años después, no fue imitar a Goya lo que hizo; fue falsificarle, con singular destreza. La corrientes del arte, al imponerse el Romanticismo en la pintura, no eran favorables a que hiciese escuela Goya, y sin embargo ya influyó: romántico era sin embargo Delacroix<sup>111</sup>, y Goya [...]

[Falta ficha 41]

(42) [...] menester decir si, por ejemplo, le siguen los pagos cuando es infiel a Velázquez, el actual representante del españolismo en el extranjero, Zuloaga<sup>112</sup>, cosa curiosa: en Zuloaga sus figuras femeniles proceden de Goya, las masculinas de Velázquez. Un detenido análisis de la pintura moderna, que no cabe aquí, pondría en relieve la [acción] de Goya sobre artistas de muy diferentes nacionalidades. Yo había creído reconocerla en los pintores japoneses, grandes intérpretes del delirio, de la pesadilla y del espanto; pero ellos tienen su tradición en el Goya japonés, El Okusai<sup>113</sup> [*sic*], contemporáneo del nuestro, que no pudo ni sospecharle y que se le

<sup>108</sup> Leonardo Alenza y Nieto (Madrid, 1807 - 1845). Pintor español. Siguió los dictados del Goya de las "pinturas negras" por su paleta oscura y el retrato de marginados. Aureliano de Beruete le consideró el discípulo de Goya más famoso de la pintura española.

<sup>109</sup> Francisco Lameyer y Berenguer (El Puerto de Santa María, 1825 - Madrid, 1877). Pintor español que fue ferviente admirador de Goya.

<sup>110</sup> Eugenio Lucas Velázquez (Madrid, 1817 - 1870). Pintor romántico español considerado el autor que mejor asimiló el arte de Goya, llegando a dificultar establecer la autoría de sus cuadros en aquellos casos en que existen dudas.

<sup>111</sup> Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice, Francia 1798 - París, 1863). Pintor francés. Realizó 16 dibujos entre 1818 y 1824, en los que parece estar bajo el influjo de los *Caprichos* de Goya.

<sup>112</sup> Iganacio Zuloaga Zabaleta (Eibar, 1870 -Madrid, 1945). Pintor español costumbrista. Su asimilación del arte de Goya le llevó a ser elegido por Granados para la búsqueda bailarinas para su ópera *Goyesca* en París, así como ser el asesor de diferentes corridas goyescas (Lorente, 2010: 168).

<sup>113</sup> Katsushika Hokusai (Tokio, 1760 - 1849). Pintor y grabador japonés, principal representante de la escuela Ukiyo-e, o "pinturas del mundo flotante".

asemejó hasta en la longevidad y en la perpetua renovación de su arte y de su estilo, y que proclamaba no haber sabido, hasta cumplir los cien (43) la cantidad de verdad y de vida que cabe en una línea y en un punto; dato que [confundiría] un poco a los jóvenes impacientes de arruinar a los viejos.

La cola del flamígero cometa que se llamó don Francisco de Goya y Lucientes alcanza hasta los dominios de la literatura. Este pintor, símbolo y representación de la España neta y rancia, se ha colado como un duende en esas formas de la anarquía actual que se llama Decadentismo, Simbolismo, Satanismo y otras tendencias neo-idealistas que surgen al disolverse el Naturalismo. Y es claro indicio para definir el efecto que causa Goya, su especial sugestión, el encontrarle en un poema de Baudelaire<sup>114</sup>, en una novela de Huysmans<sup>115</sup>, en un cuento de (44) Lorrain<sup>116</sup>; el ver que la literatura nueva le nombre *divino*. Esta influencia [ilegible] de la obra negra, fácil de conocer en el extranjero; de los aguafuertes y dibujos, probablemente lo más genial de Goya. No es el [rabioso] pintor del día y del sol de España, es el visionario nocturno, el que ha enseñado a Europa un temblor nuevo, en armonía con el pesimismo, el malestar y el desequilibrio nervioso reinante. Así, el ejemplar y [tipo] de la enjundia española, el representativo para nosotros, el artista nacional, -es el que fuera de España vuela las olas del torrente de inspiración, arrasando tal vez, y de seguro, venciendo.

### LA QUIMERA

Esta conferencia se leyó en el Centro Gallego de Madrid con objeto de la clausura de la Exposición regional de Pintura<sup>117</sup>, sucedida en el mes de mayo de 1912<sup>118</sup>. El objeto de la Exposición era “dar a conocer en Madrid las obras artísticas de los pintores galaicos” (*El País*, 16-02-1912: 1).

<sup>114</sup> Charles Baudelaire (París, 1821 - 1867). Poeta, crítico de arte y traductor francés. El poeta cita a Goya en “Les Phares”: “Goya, cauchemar plein de choses inconnues, / De foetus qu’ on fait cuire au milieu des sabbats, / De vieilles au miroir et d’ enfants toutes nues, / Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas;” (Baudelaire, 2001: 30).

<sup>115</sup> Joris-Carl Huysmans (París, 1848-1907). Escritor francés, que cita a Goya en su obra *À rebours* (1884).

<sup>116</sup> Paul Alexandre Martin Duval (Fécamp, 1855 - París, 1906). Escritor francés simbolista, cita a Goya en su obra *Monsieur de Phocas* (1901).

<sup>117</sup> La Exposición se celebró del 1 de abril al 20 de mayo de 1912 (Cfr. *Heraldo de Madrid*, 04-02-1912: 2).

<sup>118</sup> Dado que cita la muerte de Menéndez Pelayo, sucedida el 19 de mayo de 1912, la conferencia tuvo que ser posterior.

En el Archivo de la Real Academia Galega se conserva, incompleto, el original mecanografiado con correcciones autógrafas de la autora (272/10.0<sup>119</sup>). Se trata de una colección de 29 cuartillas (faltan la número 5, 20, y la parte derecha de la 28), con numeraciones diversas: a los números escritos a máquina se superponen unos escritos con cera roja, aunque los que realmente siguen el orden son otros pintados con cera de color azul que se sitúan en medio de cada ficha. Además de las correcciones de la autora a lo mecanografiado, en tinta de color negro, se añaden otras correcciones en tinta azul, que parecen no ser de doña Emilia, pues cambia la letra, y corrigen la ortografía acercándola más a la actual. Lo escrito en estas fichas se corresponde con lo publicado<sup>120</sup>.

Doña Emilia empieza haciendo una declaración de intenciones: no pretende dar una charla adoctrinadora, sino tener una conversación informal sobre el tema que le ocupa, pues ella no es una entendida en la materia, y la Exposición no es un lugar adecuado para hacer críticas.

La autora alaba el gran esfuerzo que ha hecho el Centro Gallego de Madrid, pero explica que aún faltan unas características comunes que definan el arte gallego, pues, como a continuación veremos, la pintura en esta región está todavía en un estado embrionario.

Para Pardo Bazán, el evento es más que una Exposición, pues además de la comparación, hay un anhelo subyacente, especialmente para aquellos que suspiran por que la tierra gallega encuentre su lugar. Para doña Emilia, es curioso que Galicia no hubiera dado pintores en el pasado, en comparación con otras regiones. Y da nombres:

La evolución del arte en la Península se circunscribió a determinadas regiones, excluyendo a otras. Castilla, Aragón, Valencia, Extremadura, Cataluña, no fueron solamente focos del arte pictórico, sino núcleos que acogieron los elementos del arte italiano y flamenco, para españolizarlo, como nos ha explicado en sus doctas conferencias, hace pocos días, el profesor Mr. Bertaux. En cambio, no ya Galicia, sino Santander, Asturias, las Vascongadas, fueron estériles, fenómenos cuyas causas solo pueden conjeturarse (2).

---

<sup>119</sup> “La Quimera”: conferencia co gallo da clausura da Exposición Rexional de Pintura celebrada no Centro Galego de Madrid durante o mes de Agosto de 1912 (“La Quimera”: conferencia con objeto de la clausura de la Exposición Regional de Pintura celebrada en el Centro Gallego de Madrid durante el mes de agosto de 1912. La traducción es mía). Supongo que el hecho de situarlo en agosto es un error por confundirlo con la Exposición de Arte inaugurada el lunes 5 de agosto de 1912 en La Coruña (Cfr. *El Noroeste*, 04-08-1912: 1).

<sup>120</sup> Las pequeñas correcciones que he percibido con respecto a la publicación, las señalo al hilo de la conferencia.

Para la autora, la historia es importante en la producción artística, y por ello, cuando Galicia era activa históricamente con las peregrinaciones a Santiago, sí se producía arte, como el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela. Sin embargo, en los siglos XIV y XV decayeron las peregrinaciones, y con ellas las producciones artísticas. La autora hace una digresión interesante en este punto, pues por primera vez señala que no le importa que no se crea su elucubración sobre la falta de artistas en Galicia: “Explico así el caso, sin interesar mi amor propio en que la explicación se acepte” (3).

La concepción de la gallega es que la predisposición psicológica regional de su tierra era propicia para dar artistas. Pero Galicia había sido desdeñada desde tiempos inmemoriales porque se consideraba una tierra algo ruda. Con el paso del tiempo, los que conocieron Galicia la alabaron, pues con una mejora de la hostelería y de las infraestructuras en cuanto a comunicaciones podría convertirse en la “Meca del turismo”<sup>121</sup>. Las características que definen la tierra gallega son: “la inagotable aspiración sentimental, y el humorismo melancólico” (4).

Doña Emilia habla de dos autores gallegos, los padres Fray Sarmiento y Fray Jerónimo Feijoo, que con su forma de entender la poesía fueron precursores del Romanticismo, o incluso románticos para algunos de los autores de 1830. La coruñesa continúa haciendo alusión al posible origen galaico del *Amadís de Gaula*, tan defendido por el recién fallecido Menéndez y Pelayo<sup>122</sup>, y cómo se considera a Don Juan Tenorio el tipo español por excelencia, pudiendo ser su origen también gallego. Incluso cita a García de la Riega, que intentaba demostrar el nacimiento de Cristóbal Colón en Galicia.

La autora se detiene en este punto para reflexionar sobre la figura de Cristóbal Colón: él aspiraba a “escalar el sepulcro de Cristo y fundar un imperio en Jerusalén” (7), y de esa profunda aspiración nació la fuerza que le llevó al Descubrimiento; para ella, la aspiración es lo que nos da fuerzas para emprender nuestros sueños: “Y es que de la aspiración procede todo; por aspirar ascendemos, por aspirar nos redimimos de la oscura prisión de la materia” (7).

Volviendo al Romanticismo, fueron mucho los poetas gallegos de este movimiento que se inclinaban al suicidio, lo que aportaba a los románticos gallegos una actitud que no era impostada, sino real. Entre los poetas de esta época, Pardo Bazán destaca a Pastor Díaz, que a su juicio define mejor este período que Larra<sup>123</sup>; entre los pintores cita a Jenaro Villamil.

<sup>121</sup> Doña Emilia habla de las carencias de Galicia en lo relativo a las infraestructuras turísticas en su conferencia *Galicia y sus problemas* (1916).

<sup>122</sup> Marcelino Menéndez Pelayo (Santander, 1856 – 1912) Polígrafo español, fue profesor de Literatura en la Universidad Complutense de Madrid y académico de la Lengua Española.

<sup>123</sup> Mariano José de Larra (Madrid 1809 – 1837) Escritor y periodista español, destaca por sus artículos costumbristas en los que hace una crítica feroz de la España de su tiempo.

Con el Romanticismo, Galicia sintió el deseo de crear más arte, y fue ahí donde nació la aspiración, que “es más hermosa tal vez que la realidad, y es más amplia y va más lejos todo hombre que aspira, es cierto, pero la aspiración puede cortarse de la burda tela de nuestros apetitos o de la tela dorada de nuestros sueños” (9). Doña Emilia distingue entre los que basan su aspiración en algo material, y los que lo hacen por algo etéreo, llevados por la quimera, que no es más (ni menos) que la aspiración que mueve al espíritu joven a superarse.

Pardo Bazán recuerda cómo los modernistas le solicitaron que escribiera un teatro de marionetas (*La Muerte de la Quimera*), que nunca llegó a representarse por el alto precio que tenían las marionetas de arte. De este modo la autora relata el mito griego de la quimera: la princesa Casandra, hija del rey Yobates, ha sucumbido a la Quimera, un monstruo que reside en las cercanías del palacio. Cuando Belerofonte, el príncipe que hizo suyo a Pegaso, llega a la Corte tras haber abusado de la hermana de Casandra, Yobates le pone como recompensa a su hija si consigue matar a la Quimera. El rey piensa que no existe riesgo alguno, pues aunque los jóvenes estén enamorados, la Quimera vencerá al príncipe y así devolverá la honra a la hermana de Casandra. Pero Casandra huye con Belerofonte, y el último logra dar muerte al monstruo. Cuando la Quimera ha desaparecido, los antes enamorados se observan como desconocidos, entendiendo que prefieren sus cómodas vidas antes que una vida de aventura y pasión. La conclusión de doña Emilia está clara: “Y al matarlo, han matado al amor, al heroísmo, a la sagrada locura; ¡no quedó sino la razón, la anciana y prosaica razón, el reinado de Minerva!” (14).

La quimera ejerce su influjo en el arte, y la aspiración, entendida por Pardo Bazán como quimera, ha ido creciendo desde la Edad Media. La evolución en la autoría del arte ha ido desde lo anónimo hasta que el autor empieza a ser importante, y esto último sucedió con el auge de la pintura. Sobre la duración del arte, doña Emilia afirma: “Acaso el arte, en realidad, es lo único duradero, lo único eterno” (14); esto implica que el arte no es susceptible de progreso y mejora porque por él no pasa el tiempo. La autora confiesa su convencimiento acerca de la superioridad del arte sobre toda las cosas a través de las conferencias de Cartailhac<sup>124</sup> sobre pinturas rupestres.

El objeto de la ciencia es descubrir la verdad, pero doña Emilia destaca su temporalidad de esa verdad: “Creyérase que siendo el objeto de la ciencia descubrir la verdad, sus conquistas fueren definitivas: y sin embargo, nada envejece como lo científico, y cincuenta años transcurridos bastan para llenar de herrumbre adquisiciones adquiridas con tanto trabajo” (17); de ahí que a pesar de admitir su utilidad,

<sup>124</sup> “El Sr. E. Cartailhac, arqueólogo, autoridad en prehistoria, ha escrito un libro sobre la *Prehistoire dans la Péninsule Ibérique*, y el monumental trabajo *La caverne d’Altamira*, editado a expensas del Príncipe de Mónaco” (*La Época*, 23-III-1910: 5).

los afectados por la quimera (como declara ser la autora), no pueden creer “a pies juntillas” en la ciencia:

La aspiración artística es, pues, la más alta que cabe en el individuo y en la colectividad, como la estética debería ser el fin sumo de las civilizaciones, que van descaminadas cuando no lo comprenden y anteponen a lo bello lo útil, o por lo útil prescinden de lo bello (17).

La coruñesa recuerda que se basó en el mito de la quimera para su novela del mismo título (1905), en la que retrata al pintor Joaquín Vaamonde, la persona más esclava de la quimera a juicio de Emilia Pardo Bazán. En la novela *La Quimera*, Vaamonde se llama Silvio Lago, y así se seguirá llamando en el retrato que de él hace la autora en la conferencia, y en el que le define como alguien que solo vivía para el arte.

Tras una reseña de su desgraciada vida, la autora llega al episodio en el que Silvio-Joaquín le pide que le deje hacerle un retrato que proporcionase al autor más encargos. Doña Emilia se lo permitió, quizá conmovida por aspiración que empezaba a vislumbrar en el pintor: “El retrato, *ahí lo tenéis*, y, según el parecer de los inteligentes, compite victorioso con los mejores pasteles contemporáneos” (19. El subrayado es mío). Como vemos en la cita que acabo de exponer, la escritora parece señalar el cuadro a los asistentes a la conferencia, por ser uno de los que había en la Exposición, que incluyo en una página posterior.

Gracias al retrato, Silvio-Joaquín obtuvo rápidamente la fama en los ambientes selectos del Madrid de la época, lo que solventó sus problemas económicos. Pero el pintor seguía teniendo inquietudes, más que económicas, metafísicas, que resultaron en infructuosos intentos de Pardo Bazán por tranquilizar su alma. El artista ansiaba encontrar la verdad, y aunque le sobraba animo, le faltó salud para lograr su objetivo.

En España tenía clara la dicotomía entre el pastel (elegante) y óleo (realista e incluso naturalista), pero cuando salió a Europa se desorientó. En París descubrió que el Naturalismo había muerto, y que la verdad tenía nuevos horizontes, y se dio cuenta de que su concepción de la verdad en Madrid había sido demasiado simple. Descubrió a los grandes maestros con sus viajes a las ciudades europeas más importantes, y llegó entonces la gran pregunta: “¿Qué es la verdad?” (23). La coruñesa le aconsejó que dejase de buscar fuera, que interiorizase, pues consideraba que la verdad está dentro de uno mismo. Desgraciadamente murió cuando estaba en su mejor momento social, y sin haber conseguido lograr haber encontrado esa ansiada verdad, a juicio de doña Emilia porque la quimera es cruel:

Y es uno de los monstruos de la Quimera, del monstruo de fauces de fuego y ojos de profundidad del abismo, clavar la garra más honda en los espíritus de los que han de vivir poco, permitiéndoles ver ya al alcance de la mano el apetecido fin, momentos antes de que todo el panorama de los deseos, afanes, luchas e ilusiones humanas se borre al contacto del esqueleto dedo (25).

Volviendo a la Exposición, Pardo Bazán destaca la juventud de los participantes y de toda la región, porque es la quimera la que hace nacer el arte. Recuerda los artistas en los que la quimera ha muerto, y desea que nazca una generación de artistas, pues la juventud en el arte es la quimera: “Quien huya de la Quimera, no será artista, aunque tenga muy pocos años, caja de colores, barro que amasar, papel para emborronar” (27).

Finalmente echa a volar su recuerdo en nombre de Marcelino Menéndez Pelayo, recién fallecido como he dicho, y henchido de la quimera, como dejan ver sus palabras: “¡Morir, cuando tanto me quedaba por leer!” (27).

El diario *El Noroeste* (20-V-1912: 1) reprodujo algunos de los párrafos de esta conferencia, en concreto los dedicados a Joaquín Vaamonde, con motivo de la exposición de sus cuadros en la Exposición de Arte que se celebró en La Coruña en agosto de 1912.

### TRANSCRIPCIÓN CRÍTICA: *LA QUIMERA*

(1) Señoras, señores:

Lo que voy a deciros no tiene carácter de conferencia doctrinal: es una conversación semejante a las improvisaciones que hacen los compositores al piano, y donde el tema apunta y se desenvuelve a su antojo. A pesar de la muestra que de las aptitudes de la raza para el Arte nos ofrece esta Exposición, que representa un esfuerzo tan grande y tan meritorio del Centro Gallego, no pudiéramos afirmar, ni los que más lo deseamos, que, en ella, esas aptitudes, ya innegables, se manifiestan con tal relieve y pujanza, que podemos definir sus caracteres propios y genuinos. Sin embargo, declaremos que toda esperanza es legítima, ante lo que admiramos ya y lo que con fundamento suponemos que vendrá a su hora.

Temería cometer injusticias si discerniese aquí coronas y aquilatase merecimientos respectivos. Al lugar que ocupó no se viene a hacer crítica, ni yo soy lo que se llama un experto en estas materias. Y, por otra parte, me atrevo a decir que esto es más que una (2) Exposición. Las Exposiciones llenan el fin de que el público compare y aprecie la labor de los expositores: aquí, sin que deje de poder realizarse esa

comparación instructiva, hay otra cosa: algo muy íntimo; un anhelo, una inquietud, que si no devora precisamente a todos mis paisanos, aqueja sin duda a los mejores, sedientos del engrandecimiento y redención de Galicia. Era axiomático que en nuestra tierra no nacían pintores. La evolución del arte en la Península se circunscribió a determinadas regiones, excluyendo a otras. Castilla, Aragón, Valencia, Extremadura, Cataluña, no fueron solamente focos del arte pictórico, sino núcleos que acogieron los elementos del arte italiano y flamenco, para españolizarlo, como nos ha explicado en sus doctas conferencias, hace pocos días, el profesor Mr. Bertaux. En cambio, no ya Galicia, sino Santander, Asturias, las Vascongadas, fueron estériles, fenómenos cuyas causas solo pueden conjeturarse.

Como las generalizaciones son peligrosas, indicaré tímidamente que siendo la historia factor capital en la producción artística, mientras Galicia tuvo una vida histórica intensa, arte poseyó, y arte de primer orden. El mundo entero rendía parias<sup>125</sup> a Santiago de (3) Compostela, y de las peregrinaciones brotó una civilización muy adelantada, según su época, y la maravilla de ese Partenón del arte cristiano, como llamaron los absortos extranjeros al Pórtico de la Gloria. Cuando se celebró en Compostela la Exposición de arte retrospectivo, de las humildes parroquias aldeanas, de los rincones sin nombre donde se creyera que no existe más que la agreste belleza natural, salió un tesoro ignorado, un deslumbramiento de plata, oro, marfil, azabache, telas, tallas, que soterrado parecían haber tenido hasta entonces los nibelungos<sup>126</sup>, y que era el corolario de ese pórtico sin igual, digno de ser cantado por el autor de la *Divina Comedia* en tercetos del Paraíso. He aquí, del XIV al XV, las peregrinaciones declinan, la vida nacional toma resueltamente otros rumbos, y, con los cuatrocentistas, la pintura nace; y Galicia, en esta nueva etapa, no interviene en los sucesos y no tiene pintores. Explico así el caso, sin interesar mi amor propio en que la explicación se acepte.

Y sin embargo, Galicia, insisto en ello, parecía destinada a madre de artistas, mediante condiciones y rasgos de su psicología regional, en los cuales debemos fijarnos, por (4) el curioso contraste que forman con la idea que de Galicia y sus hijos se fue acreditando, y que de España trascendió a Portugal y a la América latina. Cientos de años pasó Galicia por tierra tosca y bárbara, y sus naturales por gente tarda y roma de entendimiento, grosera y zafia, buena solo para emplearse en labores que exigen fuerza bruta. El gallego era el cántaro de enorme pie, con la cuba al hombro. Y se escribió de Galicia con malignidad suma, y no pudieron

---

<sup>125</sup> Esta expresión significa someterse a otra persona.

<sup>126</sup> Los Nibelungos eran un pueblo legendario de la cultura germánica. En ellos se inspiró Richard Wagner para sus óperas tituladas *El anillo del Nibelungo*. A este autor dedicó Pardo Bazán su discurso en el Certamen Musical de Lugo (1906).

vindicarla algunos defensores, el buen cura de Fruime<sup>127</sup>, por ejemplo, el que daba a todo Madrid por el rabo de una sardina ribereña. Los tiempos han cambiado: Galicia, desde que pudo ser visitada, fue encomiada con entusiasmo: y se puede predecir<sup>128</sup> que, al mejorar las comunicaciones y los hospedajes<sup>129</sup>, que ya en parte han llegado a tanta altura, será la región gallega la Meca del turismo, puesto que lo va siendo de la política, gracias al tino y maña que se dan sus hijos en descollar y dominar en las esferas del poder. Ahora bien, si un Hipólito Taine<sup>130</sup> estudiase a nuestra comarca, considerada ayer especie de Beocia, y buscase en ella el rasgo peculiar, la facultad guía, es posible que hallase hasta dos, reducibles a una sola: la inagotable aspiración sentimental, y el humorismo melancólico. Para un público familiarizado, lo supongo así, con los poetas de la región, no necesito insistir en demostrar cómo revelan estas tendencias regionales.

(5) Y si (como pensaba el maestro glorioso que acaba de bajar a la tumba<sup>131</sup>), algún día llegase a fundamentarse en pruebas irrefragables la hipótesis de los orígenes galaico-portugueses, y más especialmente galaicos, del *Amadís de Gaula*, ¿qué mayor demostración de esa tendencia ensoñadora que solo cabe en psicologías de extremo refinamiento? Es el *Amadís* la flor de la literatura caballeresca, y está lleno de pormenores y descripciones que hasta parecen localizar parterre su acción en Galicia misma. El Renacimiento, que atajó el curso de la historia de la región, orientando hacia otros rumbos la nacionalidad, dio al cabo, en *El Quijote*, la réplica al *Amadís*, una réplica de fondo enteramente castellano.

(6) No llevemos al extremo estas indicaciones, que pueden quebrarse de sutiles, mas no olvidemos que, poco ha, un precioso libro de nuestro paisano Said Armesto<sup>132</sup> nos ha enseñado que aquel otro insaciable aspirador, don Juan Tenorio, saludado en todas las literaturas como tipo de psicología nacional (haya o no existido, que esto importa asaz poco) tuvo su [solar] en Galicia, y en viejos romances gallegos se engendró su leyenda, que pone en comunicación el mundo de los vivos con el mundo sobrenatural, al impulso de la conciencia y al despertador de la muerte. Al lado del héroe legendario, recientes investigaciones van permitiendo situar a otro bien his-

<sup>127</sup> Diego Antonio Cernadas de Castro (1702-1777). Sacerdote del Curato de Fruime (A Coruña, Galicia) y escritor.

<sup>128</sup> En su publicación, se sustituye por “cabe predecir” (*La Quimera*, 1912: 9).

<sup>129</sup> Sobre este asunto reflexionaba Emilia Pardo Bazán en su conferencia *Galicia y sus problemas* (1916).

<sup>130</sup> Hippolyte Taine (Vouziers, Ardenas, 1828 - París, 1893), historiador, crítico y filósofo francés, fue uno de los máximos representantes de la escuela casualista-determinista.

<sup>131</sup> Probablemente se refería a Marcelino Menéndez Pelayo, que falleció en Santander el 19 de mayo de 1912.

<sup>132</sup> Víctor Said Armesto (Pontevedra, 1871 - Madrid, 1914). Escritor y primer Catedrático de lengua y literatura galaico-portuguesa.

tórico, reclamado para Galicia, con daño de Italia, por nuestro paisano García de la [Riega]<sup>133</sup>, el cual, desdeñando incredulidades, que son permitidas, y burlas, que en tal materia ya lo son mucho menos, pues de la investigación, de la más atrevida y original, no es nunca justo hacer mofa, trabaja incansable para probar que en Galicia tuvo su cuna Cristóbal Colón.

(7) Observad que Colón es, más que un<sup>134</sup> eminente cosmógrafo y un atrevido navegante, un soñador de raza<sup>135</sup>; y que, con el tesoro del aureo vellocino, de países como el Catay, El Dorado, Cipango (tierras de la especiería y de los metales y piedras preciosas, verdadero objeto de sus viajes, ya que del nuevo continente nunca sospechó Colón la existencia<sup>136</sup>), aspiraba a lo que la Edad Media no pudo lograr: escalar el sepulcro de Cristo y fundar un imperio en Jerusalem. Palpitaba en aquel judío una vez más la aspiración ilimitada, y de ella brotó el Descubrimiento, el mayor suceso de al Historia Universal, después de la Encarnación, como dijo un cronista del siglo XVI. Y es que de la aspiración procede todo; por aspirar ascendemos, por aspirar nos redimimos de la oscura prisión de la materia.

(8) Al triunfar el Romanticismo como escuela literaria, Galicia produjo su cosecha de gente lírica, poetas suicidas o que se inclinaban a serlo, como Pastor Díaz<sup>137</sup>, un favorecido de la fortuna, un personaje político y literario, encumbrado rápidamente, y que, a cada instante, nos muestra su desilusión, y oyendo zumbir a su alrededor a la fúnebre mariposa negra, nos habla con misterioso balbuceo de “las dulzuras de la apetecida muerte”. Ciertamente es que entonces no era tan solo en Galicia donde se aparecía el tipo romántico; no obstante, pudiera afirmarse que el suelo gallego daba más naturalmente esa planta lánguida, ese sauce de la psicología, y si en otras regiones pudiese el Romanticismo ser meramente afectación de escuela, en la costa cantábrica, donde flota entre el agua verde la [herencia] del Norte, no era sino resurgimiento de estados de alma ancestrales. Mejor que Larra, caracteriza Pastor Díaz la fase, y<sup>138</sup>, como quiera que el Romanticismo fue también religión de pintores, con él nace el bohemio de larga melena. Haga versos o manche cuadros, al resurgir en Galicia la poesía rimada, salieron a [la] luz sus primeros artistas del pincel: Genaro Vilaamil<sup>139</sup> es un romántico a banderas desplegadas, en su estilo y manera.

<sup>133</sup> Celso García de la Riega (Pontevedra, 1844 - 1914). Historiador y escritor español.

<sup>134</sup> En su publicación se omite el artículo “un” en este sintagma y en posterior (*La Quimera*, 1912: 12).

<sup>135</sup> En su publicación se sustituye por “legítimo” (*La Quimera*, 1912: 12).

<sup>136</sup> Esta tesis ya la expuso en su discurso *Los franciscanos y Colón* (1892).

<sup>137</sup> Nicomedes Pastor Díaz (Lugo, 1811 - Madrid, 1863). Escritor, periodista y político español.

<sup>138</sup> En su publicación se separan los dos sintagmas: “Mejor que Larra, caracteriza la fase Pastor Díaz. Y como quiera [...]” (*La Quimera*, 1912: 14).

<sup>139</sup> Genaro Pérez de Vilaamil (El Ferrol, 1807 - Madrid, 1854). Pintor romántico especializado en paisajes.

(9) Al sentir el estremecimiento vital del Romanticismo, el anhelo de producir poesía, sintió Galicia también, menos definido, pero no menos real, el deseo de otras formas de arte. No creo que exista deseo<sup>140</sup> más noble, que mejor responda a la espiritualidad humana. Que lo que perciba una comarca entera, o que lo sienta como aguijón de abeja clavado y mordedor siempre un individuo solo, dolorido de su aislamiento, no conozco señal tan clara de nuestro origen divino. La aspiración es más hermosa tal vez que la realidad, y es más amplia y va más lejos todo hombre que aspira, es cierto, pero la aspiración puede cortarse de la burda tela de nuestros apetitos o de la tela dorada de nuestros sueños. No puedo confundir en igual categoría a los que aspiran a una colocación, un sueldo, un acta, una ventaja material, y a los que se arrojan transportados en brazos de su quimera, respirando, en beso que enloquece, su hálito abrasador. Detrás de esos cuadros, en su mayoría tan interesantes y prometedores, que revisten las paredes de nuestra Exposición regional, está en cordura la Quimera, la insaciable, la bebedora de sangre joven... Y los cuadros, por mucho que valgan, no valen lo que la Quimera que los inspira. Felicitémonos de que en nuestra región haya penetrado la Quimera: esperémoslo todo de ella: cuando coge entre sus garras los corazones podrá desgarrarlos, pero vale a chorros el sentimiento artístico, y el porvenir se abre, dejándonos ver los que en tiempo de Murillo se llamaba “un rompimiento de gloria”.

(10) ¿No conocéis el mito de la Quimera? Ya que estamos conversando entre amigos, entre paisanos, permitidme que os lo recuerde. Me fijé en él, porque algunos soñadores a quienes se daba, entre burlas y veras, el nombre de modernistas, pensaron en un teatro de marionetas y me pidieron que les escribiese para él una obra. Y emborróné *La muerte de la Quimera*, que no llegó a representarse, porque... no hubo tal teatro. ¡Las marionetas de arte son tan caras! He aquí cómo interpretaba yo el mito clásico:

(11) En la corte del rey Yobates, su hija, la princesa Casandra, se aburre. De nada carece, pero como la otra princesa de los lindos versos de Rubén Darío<sup>141</sup>, un suspiro se escapa de la boca, y las flores, a su alrededor, se mustian. Consultado acerca del caso el rapsoda, lo atribuye a un maleficio de la Quimera, monstruo espantable que se ha presentado en las cercanías, y cuyo aliento de llama engendra la fiebre y el frenesí. ese que ha establecido su residencia en unas cuevas del monte próximo al palacio, todo el mundo está inficionado con veneno de melancolía y de infinita aspiración. El rapsoda ansía que venga un paladín a dar muerte al endriago: la princesa, por el contrario, desea ver a la Quimera: no la teme; se siente atraída. Cuando así lo

<sup>140</sup> En la publicación se sustituye por “ninguno” (*La Quimera*, 1912: 14).

<sup>141</sup> La escritora se refiere a la famosa *Sonatina* del nicaragüense: “La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapa de su boca de fresa...”.

afirma la doncella, de aquí que llega al palacio del rey, pidiendo hospitalidad, el príncipe Belerofonte. Viene de la corte del rey Preto, esposo de la hermana de Casandra, y trae aquella famosa carta que ha dado asunto a tantas disquisiciones de los eruditos, porque muchos niegan que fuesen entonces conocidos los caracteres, y en debatir el punto concreto se gastaron mares de tinta.

(12) Sea como quiera, lo que han dado al príncipe osuna sentencia de muerte: el rey Preto sabe que Belerofonte deshonoró a su esposa, y encarga a Yobates que, a pretexto de hospitalidad, se deshaga de él. Belerofonte es un héroe: él fue quien domó al caballo Pegaso: para cumplir sin peligro el encargo<sup>142</sup>, el rey le excita a que luche con la Quimera, hazaña digna de su nombre. Y el héroe, que se ha enamorado de Casandra, ofrece libertar al mundo del monstruo con tal de que le prometan la mano de la princesa. El padre acepta, pues cree que Belerofonte no saldrá vivo de la demanda. Casandra, loca también de amor, le advierte del riesgo, y le propone que huyan juntos: “Tu vista -le dice- fue para mí como filtro de maga. Quisiera bajar a lo más secreto de tu espíritu, como bajan al fondo del océano los buzos para traerme las perlas de mis collares”. Pero Belerofonte solo ansía dar cima a la aventura, encontrarse con el monstruo. “¿De qué nos sirve -responde- haber sido concebidos en el vientre de nuestras madres y haber visto la luz de Apolo y gustado el tuétano y el vino añejo, si hemos de vivir en cobarde oscuridad? Antes morir joven, espiga segada verde aún, que envejecer en miserable inacción. Déjame ir a la Quimera. La adoro con rabia; de otro modo que a ti, ¿pero también, también la adoro!”.

(13) Y embriagado de amor y de ideal, y siguiendo las instrucciones de Minerva, que representa la razón, enemiga del ensueño, Belerofonte va en busca del enemigo, lo afronta, y lo mata en presencia de “La Infantina”, como hoy dirían los poetas. Apenas la Quimera sucumbe, los dos enamorados se miran atónitos. ¿Por qué están allí? ¿Por qué ha abandonado Casandra su regio palacio, donde goza de todo regalo y comodidad, para seguir, pisando guijarros y abrojos, la suerte de un aventurero? ¿Por qué Belerofonte se ha expuesto a tan horrible peligro? Y fríos como el mármol, sin despedirse, se van cada cual por su lado, atentos solo a los que les conviene, curados de la fiebre de amar, de la aspiración sublime. ¡Lo que les unía era la Quimera, el monstruo, era ese tormento, único que da valor y sentido profundo a la vida humana! Y al matarlo, han matado al amor, al heroísmo, a la sagrada locura; ¡no quedó sino la razón, la anciana<sup>143</sup> y prosaica razón, el reinado de Minerva!

<sup>142</sup> En su publicación, se altera el orden de la oración: “[...] para cumplir el encargo sin peligro, el rey [...]” (*La Quimera*, 1912: 17).

<sup>143</sup> En su publicación, se sustituye este término por “caduca” (*La Quimera*, 1912: 19).

(14) Acaso el arte, en realidad, es lo único duradero, lo único eterno; los versos, según la frase de Teófilo Gautier<sup>144</sup>, viven, más fuertes que los bronce; caen los imperios, las civilizaciones pasan, las conquistas y las guerras seculares acaban por esfumarse en las nieblas de la historia; las mismas religiones, que tan hondamente agitaron la conciencia, que inspiraron sangrientos sacrificios, abnegaciones tan absolutas, llegan a su ocaso; los antiguos dioses no tienen un solo altar, un solo creyente... y en cambio un fragmento artístico encontrado donde quiera, un friso de azulejos de babilonio palacio, una testa de mármol rota, un busto de barro, extraña beldad íbero-fenicia, una oda en que se exhala un grito de amor, atraviesan los siglos inalterables. Porque esto tiene el arte, para que podamos afirmar que no hay otra cosa como él, que en él se resume la flor, la esencia, la palabra cabalística de lo creado: que el tiempo no ejerce acción sobre él, por lo cual todo será capaz de progreso y perfeccionamiento, excepto el arte, que varía, sin duda, pero no mejora, pues desde su origen es íntegro y cabal, según la idea que ha expresado o la realidad que ha sorprendido.

(15) Esta curiosa observación, suficiente para establecer la superioridad del arte entre los fines de la vida, y las actividades de la especie, la he confirmado al oír las atractivas conferencias de Cartailhac<sup>145</sup> acerca de las épocas prehistóricas, al describir y mostrarnos en proyecciones el conferenciante las pinturas de las cuevas donde vivía el hombre de las edades primitivas. Cuando se descubrieron en España las espeluncas de Santillana del Mar, con su decoración pintada, se creyó en una superchería; yo manifesté en unos artículos<sup>146</sup> que me inclinaba a la opinión contraria: pero no tengo competencia, y no la pude establecer. Los doctos vinieron después a reconocer la autenticidad de tales pinturas, probada con la aparición de otras análogas, en diferentes cuevas de España y del extranjero. Y, cuando veíamos proyectarse sobre el lienzo las figuras de animales dibujadas por un artista contemporáneo del reno y del bisonte europeo, un artista que no conocía el [sueño] y tal vez fuese caníbal, conveníamos, llenos de asombro, en que nunca se dibujará mejor, en que el lápiz de un Sorolla pudiera llegar a tanto, pero no superaría ese trazo maestro, de soberbia libertad y gallardía, de los artistas primeros que fueron en el planeta.

(16) En nada ejerce su influjo la Quimera como en el arte. Y sin duda este influjo ha crecido y esta noble calentura de la aspiración ha ascendido en la Edad Moderna,

---

<sup>144</sup> Théophile Gautier (Tarbes, Francia, 1811 - París, 1872). Escritor francés considerado fundador del Parnasianismo.

<sup>145</sup> Émile Cartailhac (Marsella, 1845 - Génova, 1921). Arqueólogo, discutió los hallazgos de la Cueva de Altamira, y más tarde tuvo que retractarse a raíz de los últimos descubrimientos. Cartailhac dio un cursillo de conferencias en la Universidad Central acerca de ciencia prehistórica que se iniciaron el 1 de abril de 1910 (*ABC*, 2-IV-1910: 8).

<sup>146</sup> Pardo Bazán se ocupó de las Cuevas de Altamira en su obra *Por la España Pintoresca* (1895).

desde el Renacimiento. El arte, en la Edad Media, pudo ser colectivo y anónimo: en la soledad de los claustros, en la mancomunidad de los talleres se trabajaba oscuramente, religiosamente, sin empeño alguno de que se destacase el nombre, que en efecto se ha perdido, casi siempre, quedando solo la obra, la Catedral, el códice miniado, la talla, el esmalte. Para saber cómo se llamaba alguno de esos tranquilos artistas, necesitamos el auxilio de la erudición. Con el atrevimiento de la pintura propiamente dicha, empieza el artista a adquirir personalidad; cesa el anonimato, y la individualidad despunta, enérgicamente caracterizada. Todavía pertenecía a la Edad Media, si anunciaba la moderna por muchos conceptos, aquel altísimo poeta que habló en tan enérgica frase con insaciable afán de gloria. Y si hubo un alma devorada por la Quimera, fue seguro el alma de Dante, que, entre las torturas mismas del infierno, hace a los poetas preguntar, llenos de inquietud, qué suerte corren sus obras, y si no las envuelve el olvido... ¿Quién no ha sentido, si es artista verdadero, esa devoradora llama?

(17) Comparad la marcha lenta, dificultosa, titubeante, de galápago, de la ciencia, con ese vuelo majestuoso del arte, que de un aletazo de aguila, y entre la caldeada atmósfera de la inspiración, llega desde el primer instante a la cima. Creyérase que siendo el objeto de la ciencia descubrir la verdad, sus conquistas fueren definitivas: y sin embargo, nada envejece como lo científico, y cincuenta años transcurridos bastan para llenar de herrumbre adquisiciones adquiridas con tanto trabajo. He aquí porqué debe perdonársenos, a los que hemos sentido el soplo de la Quimera escaldar nuestra faz, que no profesemos respeto supersticioso hacia la ciencia, sin que neguemos, eso no, su utilidad y sus descubrimientos prácticos, sin que dejemos de reconocer sus inmensos beneficios.

La aspiración artística es, pues, la más alta que cabe en el individuo y en la colectividad, como la estética debería ser el fin sumo de las civilizaciones, que van descaminadas cuando no lo comprenden y anteponen a lo bello lo útil, o por lo útil prescinden de lo bello.

(18) Volviendo a aquel teatro de marionetas y a aquel mito griego de la Quimera, diré que me sugirió una novela, donde estudié la aspiración, encarnada en un malogrado pintor gallego<sup>147</sup>, dueño de tales aptitudes y dotes artísticas, que, sin duda, si viviese, llegaría a dominar la técnica y a formarse una personalidad propia. No hubo tiempo, en los breves veintiséis o veintisiete años de su existir, de alcanzar ambos objetos; pero sí de presentar ante mis ojos de novelista el caso más típico de embrujamiento por la Quimera. En su sensible organización, afinada quizás por los gérmenes del padecimiento que le llevó al sepulcro, el ensueño revestía caracteres de vehemencia extraordinaria. No puede asegurarse lo que hubiese hecho, pero co-

---

<sup>147</sup> Joaquín Vaamonde Cornide (A Coruña, 1872 - 1900). Pintor gallego.

nozco, en cambio, lo que le agitaba y enloquecía, y puedo jurar que no habrá otro más absolutamente entregado a su ensueño, más esclavo de él. Y las cualidades que en su corta vida pudo manifestar, fueron precisamente aquellas que he considerado peculiares de la psicología de la región<sup>148</sup>; y este gallego vino a Madrid a imponer la elegancia de su arte, las exquisiteces de su temperamento.

(19) Las mismas fluctuaciones del oleaje, verde como los ojos de la Quimera, sufrió el espíritu del infortunado Silvio. Habiendo emigrado, en la más temprana adolescencia, a Buenos Aires, para poder dedicarse a la pintura, pues su tutor le destinaba a la carrera militar, incompatible con sus aficiones, conoció en América la estrechez, la miseria casi, tal vez contrajo la predisposición a la tuberculosis. Trabajó com obrero, decorador, [subiendo] a los andamios, y solo en los últimos tiempos de su residencia en la gran República logró ganar lo estrictamente preciso para vivir, haciendo algunos retratos al pastel. No fue, sin embargo, la necesidad, sino el ansia de aprender, lo que le trajo a Europa. Su ruta estaba trazada: Madrid, París, Londres tal vez; los países donde se ha pintado y se pinta. Por desgracia, para vivir en Madrid, para trasladarse a París después, hace falta algo que desdeñaba Silvio: vil papel grisiento en billetes, vil plata acuñada en duros. Fue entonces cuando, provisto de una carta de recomendación, vino a las Torres de Meirás, a pedirme que le dejase hacer un retrato mío, que expuesto luego en la corte, le valiese encargos. El retrato, ahí lo tenéis<sup>149</sup>, y, según el parecer de los inteligentes, compite victorioso con los mejores pasteles contemporáneos.

(20) Yo confieso que, escarmentada, al pronto no quería retratarme<sup>150</sup>, pero me tranquilicé al saber que el artista trabajaba con tal soltura y encanto. En Madrid, rápidamente, se abrió camino en las más altas esferas. Para otro cualquiera que no estuviese tan dominado por la aspiración, hubiese sido triunfo halagüeño y porvenir brillante de lo que obtuvo Silvio a los quince días de haberse exhibido ese retrato. Desde luego, y si el artista no tuviese un agujero en la mano derecha, era el problema económico resuelto. Y en cuanto a la fama, yo entendía que también de ese modo la hubiese conseguido. No ignoramos que hay especialidades en el arte, y el que acota su terreno, téngase por dichoso. Reproducid fielmente, y hasta un poco caricaturísticamente, la pereza del fumador, la lubricidad del viejo, la fregatriz frescachona, unas cacerolas, y podéis ser Teniers; derramad sobre la tabla o la placa de agata los delirios de vuestra fantasía, brujas, diablos, seres de pesadilla, y seréis el Bosco; copiad religiosamente edificios vastos, monumentos imposibles, y seréis Canaletto; cultivad

<sup>148</sup> En su publicación, se sustituye este término por “religión” (*La Quimera*, 1912: 24).

<sup>149</sup> La autora hace alusión a que el retrato es uno de los expuestos en la exposición.

<sup>150</sup> En su publicación se sustituye este sintagma por: “Yo confieso que, escarmentada de retratos, al pronto no quería posar [...]” (*La Quimera*, 1912: 27).

las finuras del pastel, y seréis Nattier o La Tour<sup>151</sup>; y de cualquier modo, pasaréis a la posteridad, no se olvidará vuestro nombre.

(21) Persuadida de esto, trabajé lo indecible en reconciliar a Silvio con sus siempre bonitos y a veces deliciosos retratos, en los cuales era entonces único, pero él se enfurecía. “Lo bonito es una peste -decíame-. Ansío subyugar, herir, escandalizar, dar horror, marcar zarpazo leonino<sup>152</sup>, aunque solo sea una vez”. Y me argüía con mis obras naturalistas, perseguidoras de verdad, a lo cual yo replicaba que si iba en pos del vigor y de la energía, también en el pastel saben ciertamente. Ningún estudio al óleo más vigoroso que ese boceto de la gitana que podéis ver, en inmediato salón<sup>153</sup>, envuelto en la nube de humo del pitillo; ninguno más enérgico y sincero que el retrato del novelista Pereda, que por desgracia no tenemos a la vista. El vigor cabe en todo procedimiento, como en la menudencia diminuta del camafeo helénico cabe la grandiosidad.

(22) No era posible convencerle, ni acaso se debiera. Infundía respeto un sueño tan alto. Además, le sobraban disposiciones, y sin salir de aquí, nos podemos convencer, para amoldar su arte a su voluntad; lo que le faltaba eran fuerzas físicas conque llegar al término de la carrera. Hubo, sin embargo, en su espíritu, otro conflicto más penoso. Mientras no salió de España, creyó ver claros los términos del problema: a un lado, las elegancias del pastel, a otro las virginidades del óleo, inspiradas por una fórmula naturalista, popular; reproducir lo que se ve, y como se ve, sin ir más lejos. y así, su mayor empeño era dibujar, como él decía, con irreverencia involuntaria y pintoresca, más que Dios; dibujar desesperadamente, porque el dibujo es la probidad, es la honra de la pintura; y preferir carnes bronceadas y tostadas, tipos de aldeanas y pescadoras de la costa, a la humanidad perfumada y vestida en Londres, que diariamente se hacía retratar por él.

En mi casa se conservan los estudios rurales de Silvio, y nadie los creyera obra del galán pastelista mimado por las damas. Para descansar de sedas y tules abocetaba una obra notable, *La recolección de la patata en la Mariña*, que trasuda verdad. Bajo el sol, [agobiadas] hacia el terruño, trabajan las mujeres, esas campesinas gallegas que han resuelto el problema feminista, haciendo la labor del varón, la más hermosa. Y creemos verlas, en el lienzo de Silvio, tal y como en las tardes de la aldea en las [ilegible<sup>154</sup>] silenciosas.

<sup>151</sup> Georges de La Tour (Vic-sur-Seille, Lorena, 1593 - Lunéville, Lorena, 1652). Pintor francés. La autora se refiere a él en sus notas como “Latour”.

<sup>152</sup> En su publicación, se sustituye este término por “de león” (*La Quimera*, 1912: 28).

<sup>153</sup> Nueva alusión a un retrato de la exposición.

<sup>154</sup> En la publicación aparece “[...] las silenciosas heredades” (*La Quimera*, 1912: 30).

(23) Al asomarse a Europa, perdió Silvio la fe, y conoció la angustia de las desorientaciones. Sujeto como nadie, por su misma refinada sensibilidad, a las influencias y a las impresiones ambientes, vio en París que el Naturalismo puro, de escuela, había muerto en literatura y en arte, y que sobre la verdad, sin renegar de ella existían horizontes infinitos. No tuvo remedio sino reconocer que el sentimiento individual no podía proscribirse, y se preguntó a sí mismo, con asombro, cómo no había sospechado tal doctrina, habiendo en España a Goya y al Greco. La concepción del arte que se había formado en Madrid, adolecía de excesivamente simplista, como de niño que a un lado pone el bien y al otro el mal, sin matices ni transiciones, sin amplitud ni variedades, sin ver que el arte es modificado incesantemente por la acción original e imprevista del genio; y ahora se convencía de que hay más, mucho más, en el cielo y en la tierra, que crudos apuntes de marinaremos vinosos o mozallonas [color de barro]. A pesar de que la tendencia de Silvio era hacia lo moderno, y la pintura antigua no le extasiaba por el hecho de serlo tan solo, al viajar se le impusieron los grandes maestros, abrumándole con las magnificencia del colorido y con los prestigios de su visión peculiar, de su mundo propio; y a la vez, las nuevas corrientes idealistas, simbolistas, neblinistas, japonesistas, esmaltistas, puntillistas, todo lo que en las capitales populares hierve, (24) fermenta y renueva el aire, sacando de la masa confusa el individuo genial, ensanchando y derogando las fórmulas, sugiriendo nuevos derroteros, en todos los cuales hay su parte de verdad y de hermosura, hicieron vacilar las creencias de Silvio. La pregunta terrible de Pilatos “¿Qué es la verdad?” se formulaba en su espíritu, y sin duda iba a llegar momento en que se<sup>155</sup> respondiese que la verdad tiene muchas facetas, y que para el artista, la verdad está dentro de sí mismo; como en el hermoso episodio místico se busca a Dios por todas partes, sin ver que se encuentra allí, en el corazón del que le ama, la forja el artista que por algo es creador. Mi consejo a Silvio era que ahondase en sí mismo, y, cuando hubiese transcurrido el periodo en que todos imitan, en que todos ponen el pie en las pisadas de otro, se encontrará, encontrará el camino suyo, y a esto hubiese llegado, [de] no haberle sorprendido en plena crisis de formación la Segadora, la que corta los sueños con su negra hoz. Llevósele la de la guadaña, cuando, dueño de la cliente más alta y distinguida de París y de Londres, reclamado en los castillos de la poderosa y desdeñosa aristocracia inglesa, relacionado ya en el mundo del arte francés, elegido el estudio de maestro, donde había de perfeccionarse en la factura, iba por último [a] imponer su nombre halagado por la moda y (25) pronto cotizarlo en los mercados europeos. Y es uno de los monstruos de la Quimera, del monstruo de fauces de fuego y ojos de profundidad del abismo, clavar la garra más honda en los espíritus de los

<sup>155</sup> En su publicación se elimina el pronombre (*La Quimera*, 1912: 32).

que han de vivir poco, permitiéndoles ver ya al alcance de la mano el apetecido fin, momentos antes de que todo el panorama de los deseos, afanes, luchas e ilusiones humanas se borre al contacto del esqueleto deda. Pero ni la muerte misma, ni los suplicios infernales, como por Dante sabemos, pueden hacer olvidar a la Quimera, ni desterrarla del alma que posee. Casi aniquilada la materia, la fantasía de Silvio le llevaba hacia su arte, hacia el taller aún no amueblado que le aguardaba en París, y donde había de consagrar el invierno al descubrimiento del rumbo cierto hacia<sup>156</sup> su personalidad, fijando su labor y definiendo su vida. Y hasta después que la enflaquecida diestra no podía sostener los pinceles, siguió el pensamiento cabalgando en brazos de la Quimera espantaste y divina aquella de la cual no debemos apartarnos, aunque nos beba el tuétano y nos quebrante los huesos en su avaricia total.

Hay que repetirlo, en esta Exposición que, más que otra alguna, es una Exposición de juventud, de ideal, de aspiración ardiente, no solo de los expositores, sino de la región (26) entera, hasta hoy privada de arte y trémula al creer, como las doncellas [israelitas<sup>157</sup>] puede llevar al Mesías en su seno; hay que insistir en que la Quimera es la levadura que hace fermentar el arte. Aliméntese el arte de ese afán soñador, de ese suplicio santo. Cuando un artista se calma, se aduerme en la indiferencia, renuncia a perseguir algo que rebasa de la medida razonable, decid que su Quimera es difunta, y él cree vivir, pero es otro inerte despojo, que debe guardarse tras una vitrina, como disecada ave del Paraíso. ¡A cuántos vemos así, artistas que en los primeros años fueron brasa viva, y se han convertido en ceniza telarañosa! En todas las encrucijadas que conducen a la gloria, les encontraréis sentados, sin animos para avanzar, mientras la niebla gris del olvido teje sus tules de sombra; y si se los advierten, ni sufren, ni se levantan para emprender o[tra] vez la ruta, aunque sea pisando espinas y zarzas. Y les veréis lentamente petrificados, aferra[dos] a las fórmulas caducas; les veréis satisfechos, sin el generoso descontento de sí propios, [sin<sup>158</sup>] el desasosiego fecundo; y nunca les veréis preguntar, ansiosos, [como la esposa del cuento<sup>159</sup>] “¿Quién viene por el ancho camino?” Y yo, ¿que debo [hacer? ¿Qué ha<sup>160</sup>] cambiado, dentro o fuera de mí? ¿De qué manera me afirmaré a mí mismo sin que mis arterias se endurezcan de vejez, sin volverme de piedra?

Sí, Exposición de juventud es la que vemos, y [de ella ha<sup>161</sup>] (27) salir tal vez una generación que dé a su Tierra lo que no ha tenido hasta ahora. Y la juventud no

<sup>156</sup> En su publicación, se sustituye la preposición por “en busca de” (*La Quimera*, 1912: 33).

<sup>157</sup> Esta palabra se toma de la publicación de la conferencia, pues la ficha está incompleta.

<sup>158</sup> Este término no puede observarse en el original, pues está deteriorado.

<sup>159</sup> Falta una parte de la ficha que impide leer la ficha completa. He completado esta oración con lo que aparece en su publicación (*La Quimera*, 1912: 35).

<sup>160</sup> De nuevo reflejo lo aparecido en la publicación.

<sup>161</sup> Señalo lo indicado en la publicación de la conferencia.

consiste tanto en tener<sup>162</sup> negro el pelo y brillantes los ojos<sup>163</sup>; la juventud, en materia de arte, es soplo quemante de la Quimera, es arañazo sangriento y profundo. Quien huya de la Quimera, no será artista, aunque tenga<sup>164</sup> muy pocos años, caja de colores<sup>165</sup>, barro que amasar, papel para emborronar. Quien de veras sienta la fiebre de la vocación, no se resistirá al embrujo, y sugestionado por él, pedirá, como en el dibujo de Flaubert, flores más anchas, perfumes desconocidos. Un hombre ilustre, que acabamos de perder<sup>166</sup> y que<sup>167</sup> había leído buena parte de los que se ha escrito en el mundo, exclamó, al convencerse de que se acercaba su hora: “¡Morir, cuando tanto me quedaba por leer!”. Y así nos ha probado que le poseía la Quimera, y que sus<sup>168</sup> elegidos solo sienten la cortedad de la vida porque no da tiempo<sup>169</sup> para agotar el contenido del [ensueño].

### *EL ABANICO COMO OBJETO DE ARTE*

En el Archivo de la Real Academia Galega se conservan varios manuscritos relacionados con las conferencias que dio Emilia Pardo Bazán sobre el tema del abanico en el Ateneo de Madrid. Estas conferencias fueron organizadas por el Ministerio de Instrucción Pública, del que Pardo Bazán era consejera desde 1910<sup>170</sup>.

<sup>162</sup> En la publicación se omite el infinitivo “tener” (*La Quimera*, 1912: 35).

<sup>163</sup> En la publicación se altera el orden del sintagma: “[...] y los brillantes ojos” (*La Quimera*, 1912: 35).

<sup>164</sup> En la publicación se sustituye el verbo por “cuenta” (*La Quimera*, 1912: 35).

<sup>165</sup> En la publicación se antepone al sintagma el verbo “posea” (*La Quimera*, 1912: 35).

<sup>166</sup> La autora se refiere a Marcelino Menéndez Pelayo.

<sup>167</sup> En la publicación se elimina el “que” (*La Quimera*, 1912: 36).

<sup>168</sup> En la publicación se sustituye “y que sus” por “cuyos” (*La Quimera*, 1912: 36).

<sup>169</sup> En la publicación se sustituye este término por “espacio” (*La Quimera*, 1912: 36).

<sup>170</sup> Sobre las conferencias organizadas, explica la prensa de la época: “A falta de sus antiguos cursos completos, el Ateneo presta desde el año pasado su local a unos cursillos organizados y pagados por el Ministerio de Instrucción Pública. Para el mes y medio que falta de año se han anunciado los siguientes temas y nombres: <<Fundamentos de la Bioquímica>> (Carracido); <<Reconstituciones biográficas>> (Rodríguez Marín); <<Gusanos parásitos del hombre>> (Rivas Mateos); <<Los trecentistas>> (Salvador Samper y Miguel); <<Artes decorativas musulmanas>> (Manuel Gómez Moreno); <<Relaciones de la ciencia farmacéutica con la cultura social>> (Martín Bayod); <<Artes decorativas>> (Rafael Domenech); <<Pedagogía experimental>> (Anselmo González, más conocido por su pseudónimo *Alejandro Miquis*); <<La estatuaria griega>> (Manuel Manrique de Lara); <<El abanico como objeto de arte>> (Condesa de Pardo Bazán)” (*El Globo*, 25-XI-1913: 1). Se publica una información similar, con algunas correcciones en *La Época* (02-XII-1913: 3): “[...] Sr. Tormo, <<Escultura de la Edad media y del Renacimiento>>; Sr. Domenech, <<Artes decorativas>>; Sr. Manrique de Lara, <<Parsifal>>; y la señora de Pardo Bazán, <<El abanico como objeto de arte>>”.

La primera conferencia se titulaba *El abanico como objeto de arte*<sup>171</sup>, y se leyó el 31 de diciembre de 1913. Conservado en el Archivo (273/1.0<sup>172</sup>), se trata de 25 cuartillas mecanografiadas, con correcciones y añadidos manuscritos de la propia autora en tinta oscura. Se publicó una reelaboración de esta conferencia en *La Ilustración Artística* (05-I-1914: 30), que también será reproducida en el *Diario de La Marina* de la Habana<sup>173</sup> (25-I-1914) y *La Nación* de Buenos Aires (05-II-1914).

La segunda conferencia, *La decadencia del abanico*, se leyó el 12 de marzo de 1914, aunque estaba prevista para el 5 de febrero de 1914, como atestiguaba la prensa de la época<sup>174</sup>. No he transcrito esta conferencia porque en ella, la autora no se centra tanto en la cuestión pictórica.

La autora se declaraba en el exordio coleccionista de abanicos<sup>175</sup>, y por ello basaba la conferencia en su muestrario, porque no quería esconder su tesoro como hacían otros coleccionistas. De hecho, la conferencia consistía en una explicación de la historia del abanico a través de su colección y referencias a cuadros en los que aparecían los modelos de abanicos a los que se refería. Fue una conferencia de gran modernidad, porque tuvo un soporte visual<sup>176</sup> que permitió la comprensión y distinción de cada uno de los tipos de abanicos.

<sup>171</sup> Raquel Morrazo Vidal transcribió los manuscritos sobre las conferencias del abanico en 2000. Me ha sido imposible consultar su trabajo, al ser inviable contactar con su autora para que me autorizara a tal fin.

<sup>172</sup> “*El abanico como objeto de arte*: conferencia no Ateneo de Madrid, organizada polo Ministerio de Instrucción Pública, o 31 de xaneiro de 1913” (El abanico como objeto de arte: conferencia en el Ateneo de Madrid, organizada por el Ministerio de Instrucción Pública, el 31 de enero de 1913. La traducción es mía).

<sup>173</sup> “Otro grupo de los artículos publicados en el *Diario* pueden titularse asuntos contemporáneos en España. En los años 1914 y 1915 [...]. Interesan sus crónicas sobre dos conferencias en 1914. Una de ellas la leyó doña Emilia sobre el abanico, un objeto de arte que le interesaba personalmente. Como en todos sus artículos, nuestra escritora toma el trabajo de documentarse en detalle sobre los orígenes y la historia del abanico a través de siglos y culturas diferentes. Además resulta una crónica de mucho interés puesto que enumera y describe su importante colección personal de abanicos, colección que hoy se ha perdido” (Heydl-Cortínez, 2002: 27).

<sup>174</sup> “Jueves 5, a las seis, doña Emilia Pardo Bazán dará su segunda conferencia sobre *El abanico como objeto de arte*” (*La Correspondencia de España*, 05-II-1914: 4); “Jueves, segunda conferencia de la condesa de Pardo Bazán sobre <<El abanico como objeto de arte>>” (*El Globo*, 04-II-1914: 2).

<sup>175</sup> Doña Emilia tenía entre sus aficiones la de coleccionar abanicos: “Yo, al formar colección, no he mirado solo a reunir abanicos bonitos, sino que en ellos haya algo curioso y que caracterice bien el momento de la historia a que pertenecen. El abanico es el más expresivo y revelador de los objetos de arte; el más sensible al ambiente” (*La Nación*, 05-II-1914: 8 y 9). También se lo explicaba así a Estévez Ortega en una de sus últimas entrevistas concedidas: “La Música me gusta mucho; me distrae también coleccionar abanicos... Poseo una hermosa colección de abanicos preciosos y antiguos” (*Vida gallega*, 1921: 12).

<sup>176</sup> “Auxiliada por *el aparato de proyecciones* presentó muy lindos y originales ejemplares, muchos de entre ellos pertenecientes a la rica colección que posee, y alguno de los cuales recibió de regias manos” (*El Día*, 02-I-1914: 1); el subrayado es mío. Con todo, parece ser que no fue la única en usar este método: “Las conferencias populares, que alcanzaron un gran éxito entre los siglos XIX y XX, solían servirse de lecturas, proyecciones luminosas y música para comunicar mejor con el público, al que se pretendía interesar, instruir y moralizar; para este fin proporcionaron recursos los museos pedagógicos” (Gilbault, 1905).

La autora hace una pequeña digresión al inicio acerca del coleccionismo, comentando que cuando los objetos se ponen de moda aumenta su precio en el mercado, y por tanto su valor. Esto provoca en ocasiones el engaño por parte de los anticuarios a aquellos que se inician en el coleccionismo y que no saben mucho del objeto que van a adquirir. Lo positivo de los abanicos es que son difíciles de falsificar; su falsificación, aunque rara, suele consistir en el montaje de varillas nuevas con países modernos.

Empezando con la historia del abanico, Pardo Bazán hace alusión a una broma de los arqueólogos, que dicen que Eva en el Paraíso usaba una hoja de una planta para darse aire, a modo de abanico. Lo cierto es que el origen del abanico está en Oriente y África, y que cuando se creó no se hizo pensando en un accesorio femenino, ni como un símbolo afeminado como se ha llegado a considerar al comparar la elegancia de la Restauración con lo equívoco de la época de los Valois o Médicis. Era un objeto que servía para disminuir el calor tanto de hombres como de mujeres. En Japón existía el “abanico de guerra”, que llevaban los samuráis en la mano izquierda.

En la India también existía el abanico desde la antigüedad, y es incluso citado en el *Ramayana* y el *Mahabarata*, obras que conocía bien doña Emilia como demostrará en su conferencia *El lugar del Quijote entre las obras capitales del espíritu humano* (23 de febrero y 8 de marzo de 1916). Los tipos de abanicos hindúes son: prolongados y de revestimiento de plumas; los que imitan figuras de hojas anchas; circulares de esparto y junco con mango; el abanico-ventilador, instalado en el techo, y que tiene origen asirio, para que el esclavo lo agitara sobre el lecho del señor. La autora puntualiza aquí que lo habitual era que los personajes antiguos dejaran a sus esclavos la tarea de mover el aire.

A juicio de doña Emilia, los españoles descubrieron el abanico en México, siendo de este de pluma, similar al usado en Europa en el siglo XVI. Pardo Bazán se detiene en este punto para explicar que podría extenderse para hablar sobre este tema, pero que dado el tiempo limitado que dispone para la conferencia, prefiere advertir que va a ir al grano.

Si hay que nombrar un país de origen del abanico, ese es China, donde se remonta, según la autora “a mil y pico años antes de la Era cristiana” (4). En China, el abanico tiene un sentido ritual, y para demostrarlo muestra un abanico estilo Luis XV de su propiedad, que aunque tenga el varillaje hecho en Europa, presenta un paisaje chino que muestra al Emperador y la Emperatriz en su jardín.

Desde Oriente, los abanicos llegaron a Grecia, y de ahí a Roma, donde se usó por parte de los prelados cristianos, e incluso en tiempos de doña Emilia lo usaba el Papa. De hecho, del siglo XII al XV, el abanico solo tuvo uso eclesiástico, y es a partir de finales del siglo XV cuando se generaliza para el uso popular, a través

de viajeros que iban a los países mediterráneos. Sobre los nombres del abanico, la coruñesa aclara que “uno de los primeros nombres del abanico, esventador<sup>177</sup>, es de procedencia española” (5).

La autora comenta una anécdota histórica, y aprovecha para agradecer públicamente su colaboración a Juan Menéndez Pidal y al Director de la Biblioteca Nacional. La anécdota está extraída de la *Historia del Emperador* de Fray Prudencio de Sandoval: el bufón Percio hizo que la Princesa María de Portugal se quitase el “abanillo” para que la viese su prometido, Felipe II. Esta anécdota le sirve para mostrar un cuadro<sup>178</sup>, a mi juicio este de Alonso Sánchez Coello, en el que María de Portugal porta su “abanillo”.

Señala que es de la misma procedencia el dato de que el pintor Barbalunga refleja a señoras en una corrida de toros con el abanico en la época de Carlos V.

Para la autora, en el siglo XVI ya estaba inventado por los japoneses el abanico de varillas, pero en Europa todavía se usaban los abanicos fijos, como atestigua el *Trachtenbuch* o *Libro de los trajes*<sup>179</sup>, que muestra imágenes de los tres tipos de abanicos de moda en la época, todos fijos, y que se muestran ilustrados en páginas posteriores:

- El abanico de bandera o veleta.
- El abanico anterior al de varillas.
- El de plumas, que se llevaba cogido a la cintura por medio de un cinturón y una cadena de oro, adornada por piedras preciosas.

En Francia y en Italia, durante la época de los Valois, estaban de moda los abanicos redondos con fondo de espejo, borde de plumas y mango, y fue a partir de la época de Luis XIII cuando aparecieron los abanicos que se llevaban en la época de doña Emilia, con varillaje y paisaje. La autora muestra orgullosa un abanico de la época Luis XIII, muy raro de encontrar, y que ella considera de este período porque es muy similar a otro cuya imagen aparece en la *Historia del abanico* de Blondel<sup>180</sup>.

Cambiando de época<sup>181</sup>, en el reinado de Luis XIV el abanico era un accesorio habitual de la mujer. Muestra un retrato para ejemplificar este hecho: la reina montando

<sup>177</sup> El término proviene del verbo aventar: “Hacer o echar aire a alguna cosa” (*DRAE*, 1992: 237).

<sup>178</sup> “Por esta página de historia menuda busqué yo el retrato de doña María de Portugal y a fin de que no vean mis oyentes menos que Felipe II, ahí la tenéis con su abanillo y todo” (5). “Ante todo observen la forma del abanico que sostiene la mano aristocrática de la desconocida dama, obra atribuida a Sánchez Coello (1142) de Lacoste” (7).

<sup>179</sup> *Trachtenbuch* (Libro de Trajes), 1557. Grabador Hans Weigel.

<sup>180</sup> BLONDEL, M. S. (1875): *Histoire des éventails chez tous les peuples et à toutes les époques*. París, Renouard.

<sup>181</sup> Parece ser que aquí falta una cuartilla, pues pasa del número 7 a la 8 bis, pero no hay una correlación lógica entre ambas.

a caballo y portando un abanico, pero desgraciadamente no aporta suficientes datos para saber de qué cuadro se trata.

Explica que en esta época se crea en París un gremio de abaniqueros, que se dedican a la creación de formas nuevas, como el abanico de farol o vela, que cerrado es cilíndrico, y que es portado por una dama desconocida en un cuadro de Velázquez: “Se inventan formas nuevas, una de ellas la que veréis en el retrato de otra dama desconocida, parecida a la primera esposa de Felipe IV, y catalogada en el Museo como copia de Velázquez” (8 bis).

Otro ejemplo de innovación sería el abanico de fragancia de piel de España, que según cuenta la leyenda, llevaba la madre de Luis XIV, Ana de Austria, y que a pesar de su aroma, dejaba notar el olor de la enfermedad de la que murió la dama.

Los abanicos de la época de Luis XIV son largos, de varilla estrecha y alta y con figuras prolongadas. Doña Emilia muestra otro abanico que atribuye a esta época por la vestimenta de los personajes, a pesar de que el varillaje pueda ser posterior.

Otro tipo de abanicos de la época eran los denominados de piel de negro, que se asemejaban a la epidermis, tal y como Pardo Bazán había visto encuadernaciones de libros en la Exposición de 1900, aunque no creía que en el caso de los abanicos su origen fuera humano.

También habla de los abanicos de vistillas, denominados así porque a las mujeres orientales les permitía ver sin ser vistas. Muestra a tal caso un abanico de Japón, cuya fecha no es capaz de aportar, pero que juzga muy antiguo. Su decoración exótica recordaba en opinión de la autora a los mantones de Manila, y en su época se usaban este tipo de abanicos como anteojos, supongo que de ahí su nombre.

Hay un desarrollo del abanico en la época de Luis XIV por el empuje social que adquiere la mujer en la Corte, a pesar de que la revocación del edicto de Nantes<sup>182</sup> echó de Francia a muchos maestros abaniqueros por ser protestantes. Luis XIV, sin descuidar sus labores de regente, se enorgulleció de sus conquistas amorosas, entre las que el abanico tenía su lugar especial: “Emblema de la frágil soberanía de la mujer, cada vez más rico, más artístico, el abanico pasa, de su primer fin útil y material, a su fin psicológico: el lenguaje de los sentimientos” (11). Al hilo de esta idea la ponente muestra un abanico en el que aparece el emblema de Luis XIV en el varillaje, y al que la autora ha añadido un paisaje a propósito en el que aparece la señorita Lavallière, que fue la primera favorita del rey.

Insistía en el hecho de que el abanico no es un invento español, y que no solo la mujer española sabe manejarlo, basándose en que Francia e Italia han sido los me-

---

<sup>182</sup> Se refiere al Edicto de Fontainebleau (1685), que provocó que los hugonotes tuvieran que abandonar el suelo francés.

jores fabricantes, aunque admite que ha sido en España donde se había “democratizado” (12) su uso por medio de las manolas en la época de Goya. La coleccionista muestra otro abanico de la época Luis XIV, con varillas de nácar caladas, y que representa el episodio bíblico de Rebeca en la fuente.

A continuación enseña otro abanico que a su entender es de transición entre la época Luis XIV y Luis XV, y que representa el mito de Dafne pintado a mano. El varillaje está calado imitando un encaje, con incrustaciones de oro y colores.

Con la época de Luis XV llega el abanico de lujo, de nácar, con incrustaciones de oro y paisajes obra de pintores famosos. La extensión del abanico sigue creciendo y complicándose, y para ejemplificarlo muestra un retrato de la reina M<sup>a</sup> Carolina, mujer de Fernando IV de Nápoles, y que parece ser de Anton Rafael Mengs:

Complicándose, como puede apreciar en los dos elegantes serios retratos, uno de ellos de Mengs, y que representa a la Reina María Carolina, mujer de Fernando IV de Nápoles. Ved qué extraordinaria evolución; como hemos pasado de lo rígido de los cuerpos que parecen duras corazas, a la finura de la mujer, al triunfo de su belleza mostrada y suavizada (13 y 14).

Históricamente, considera que Luis XIV, a pesar de su debilidad, fue un gran político y un rey serio, mientras que Luis XV, que era muy inteligente, se dejó llevar por sus caprichos. Sin embargo, la época de Luis XV fue prolífica desde el punto de vista artístico, lo que para doña Emilia justifica su actitud, pues otros reyes también fueron corruptos y no productivos en lo artístico. Las amantes de Luis XV fomentaron estilos netamente franceses, y la industria francesa vivió gracias a las etapas de Luis XIV, XV y M.<sup>a</sup> Antonieta.

A Pardo Bazán le llama la atención que parezca que la sociedad moderna no sea capaz de crear nuevos estilos, manteniéndose aún los modelos creados por Mme. Pompadur, Du Barry y M<sup>a</sup> Antonieta. La autora añade que si bien en el período napoleónico las señoras parecían “cocodettes” (15), Mme. Pompadur y Du Barry, a pesar de ser de clase media, aportaban a sus accesorios decencia y dulzura. La autora usa las palabras de Adison, explicando que para la dama el abanico era la equivalencia de la espada para el caballero.

Antes de continuar con la época de Luis XVII, la autora se detiene a explicar el abanico de baraja, tal y como lo conocemos en España, y que en Francia se denomina abanico quebrado o de brisé. Muestra un retrato de una dama desconocida, aunque de nuevo faltan datos para saber de qué cuadro se trata<sup>183</sup>. Este abanico, que carece de paisaje, está decorado con barniz Martín, que imita a las lacas chinas. Muestra un retrato

---

<sup>183</sup> “(Retrato de dama desconocida, 1329 de Lacoste)” (16).

de M<sup>a</sup> Luisa de Saboya con un abanico de baraja<sup>184</sup>, que no puedo asegurar de cuál se trata, ya que son varios los cuadros en que se representa a la regente con un abanico.

Muestra dos abanicos de baraja: uno francés de principios del siglo XVIII, y que a doña Emilia le parece que muestra el enlace entre Felipe V y M.<sup>a</sup> Luisa de Saboya por lo similar de los rostros de los dibujos. El otro es un abanico de baraja más moderno, con encaje de Manila o Japón y miniatura inglesa en el centro.

Posteriormente enseña un abanico de la época de Luis XV, que regaló a doña Emilia la reina M.<sup>a</sup> Cristina<sup>185</sup>, y que tiene como novedad las incrustaciones de tul, que fueron usadas desde Luis XV hasta la época de M.<sup>a</sup> Antonieta. Parece que se trata de un abanico de medio luto, pero a Pardo Bazán le parece de luto completo porque el abanico negro solo se usaba en esas ocasiones por lo poco estético de su color.

Tras ello, deleita a su auditorio con dos abanicos estilo español de la época Luis XV, que son menos refinados que los franceses, y que muestran escenas, que parecen ser el germen de las escenas de costumbres que más tarde harán famoso a Francisco de Goya. El primero representa el final de las nupcias de Fernando VI y Bárbara de Braganza, donde se muestra el versallismo de la época, pero el casticismo de los personajes demuestra que nos son franceses. El segundo ejemplar, pintado a mano como el primero, representa la jura como heredero al trono de Carlos IV, con una imagen de una corrida de toros en el reverso.

Tras la desaparición de Luis XV y Mme. Du Barry, se inicia la época de M.<sup>a</sup> Antonieta, que destaca por la libertad y naturalidad de lo que se ha denominado una corriente moderna. El abanico de esta época refleja todo lo que sucedía en Europa:

[...] Inglaterra, los enciclopedistas, los atisbos de romanticismo de Juan Jacobo, el exotismo oriental, las novedades de la mística de Gluck, la sensibilidad, el culto de la naturaleza- de todo esto hay rastros muy claros, en el gusto y tendencias de la moda que se regía por la graciosísima Soberana (21).

M.<sup>a</sup> Antonieta prescindió de los grandes adornos, adoptando otros más suaves, como la muselina o el percal. Posteriormente, en la época de la República se terminó con la ampulosidad de M.<sup>a</sup> Antonieta.

<sup>184</sup> “Precede el retrato de M.<sup>a</sup> Luisa de Saboya (Retrato n.º 713 de Lacoste) a los dos abanicos de baraja que voy a presentar [...]” (17).

<sup>185</sup> “La Sra. Pardo Bazán, que entre su notable colección de abanicos cuenta con algunos de valor histórico, por haber pertenecido a soberanas, princesas y escritoras célebres, vióse anteayer agradablemente sorprendida con un obsequio regio. Era un abanico antiguo, estilo Luis XV; que S. M. la Reina Regente envió a la insigne escritora, abanico que, además del mérito de haber pertenecido a la augusta dama, tiene el de un gran valor artístico. En una de las guías lleva la cifra de María Cristina y la corona real” (*El Noroeste*, 05-05-1902: 2).

Doña Emilia muestra un abanico de la época de la época de M.<sup>a</sup> Antonieta de herencia familiar, y cuyo paisaje se ha atribuido a Boucher, aunque ella, al no tener la seguridad, lo atribuye quizá a alguno de sus discípulos. Representa una boda, y es posible que sea anterior a los típicos de la época, que tienen paisajes de seda bordados a cadeneta.

A continuación muestra un abanico de pequeño tamaño, que parece ser uno de los mejores que poseyó Serra en su negocio, y que vendió a EEUU, y que Pardo Bazán niega que represente la boda de Luis XVI y la Archiduquesa de Austria, porque al ser de estilo M.<sup>a</sup> Antonieta es posterior. En su opinión, las imágenes grotescas se asemejan más a *Las bodas de Fígaro* de Mozart, que a las nupcias reales.

Otro de los ejemplares de la época de M.<sup>a</sup> Antonieta es un abanico que indica el inicio de la decadencia de este período, y es un “figurín” (32), habiendo traducido doña Emilia el término del francés al español. Está montado en varillaje de época de Luis XV que la autora duda que sea original, y representa a unas damas recogiendo agua de la Fuente de la Hermosura, “confirmando que la mitad de la belleza está en la tierra” (23-24), un dicho de la Condesa de Campo Alange. Por los datos que aporta podría tratarse de uno de los abanicos que se conservan en la Casa-Museo de Emilia Pardo Bazán<sup>186</sup>:

(Abanico nº 14) es, en medio de su aparente trivialidad, muy significativo. Señala el momento en que el abanico empieza a responder plenamente a la actualidad, lo cual es uno de los gérmenes de su decadencia. Este abanico es ni más ni menos un figurín, traducido del francés al español. Está montado en un varillaje de Luis XV, pero sospecho que no sea el suyo primitivo, y ofrece a la curiosidad e imitación de las damas de la corte de Carlos IV las nuevas y exageradas modas, que lucen esas señoras que van con un jarrito a recoger agua en la Fuente de la Hermosura, confirmando el donoso dicho de la Condesa de Alange, que la mitad de la belleza está en la tienda (23-24).

A medida que pasa el tiempo, el abanico se hace más sencillo, alargado y con paisaje más angosto. Enseña un abanico español por el asunto, pero con un posible varillaje francés, y que pertenece a la familia del Marqués de Castel Rodrigo.

---

<sup>186</sup> Son pocos los abanicos conservados, ya que Su hija Blanca Quiroga donó la colección a una iglesia de Madrid: “Lega la colección de abanicos antiguos a favor de su alma y para fines benéficos. Se aplicará una tercera parte para el culto de la Cripta de la Iglesia de la Concepción de Madrid; otra tercera parte en misas en dicha iglesia por los amados difuntos de la testadora (q. e. p. d.) y de la testadora misma; y otra tercera parte para los pobres de la citada parroquia.

La distribución de estas cantidades y la calificación de los pobres se hará por el que sea cura Párroco de la Iglesia Parroquial de la Concepción de Madrid, el cual queda facultado para proceder a la venta de dichos abanicos juntos o separadamente [...]” (Casa – Museo Emilia Pardo Bazán).

Explica que el denominado abanico de vistillas tiene como continuador el abanico de coqueteo, denominado así porque tiene una ventanilla que se abre. Otro modelo sería el abanico de navaja, que es fácil de guardar en espacios pequeños. Como podemos observar: “la fantasía predomina en la materia, tanto como en la forma” (24).

A partir de la Revolución Francesa los paisajes representan asuntos políticos, y entran en España abanicos que aludían a la revolución<sup>187</sup>. Lo que Pardo Bazán denomina “La Inquisición, a pesar de ser ya entonces león pelado y sin uñas ni dientes” (25) se ocupó de decomisar abanicos en una tienda de Bilbao, y de los que afortunadamente algunos se conservan en la Biblioteca Nacional, como el que muestra la conferenciante.

La época revolucionaria acabó con la desaparición de los abanicos, explicada con todo lujo de detalles por los hermanos Goncourt: “Al decapitar a María Antonieta, la Revolución triunfante decapitó el abanico” (26).

Finalmente, doña Emilia remite a los oyentes a su próxima conferencia, en la que hablará de la decadencia del abanico: “En una conferencia próxima hablará la autora de *San Francisco* de la decadencia del abanico, que coincide con los días de la Revolución” (*La Época*, 01-I-1914: 1).

La conferencia contó con una gran aceptación, como explicaba el diario *El Día*:

Ayer fue día de moda en el Ateneo. A la puerta se veía una larga hilera de automóviles, que empezaban en la calle Ventura de la Vega y acababan más allá de la de Santa Catalina.

En los pasillos predominaba el bello sexo, y bastante tiempo antes de que la señora Pardo Bazán ocupara la cátedra, en el salón no había ni un solo puesto vacío. Fueron muchas las señoras, y más todavía los señores que oyeron a pie firme la conferencia, sin que por ello experimentaran la menor fatiga<sup>188</sup> (02-I-1914: 1).

El diario *El Imparcial* (31-12-1913: 1) daba cuenta con una chascarrillo de la conferencia de Pardo Bazán:

Nuestra insigne y admirada amiga la condesa de Pardo Bazán dará esta tarde una conferencia en el Ateneo que será sin duda admirable.

Tema: <<El abanico como objeto de arte>>.

Como objeto de arte, bueno...

¡Sólo así se puede pensar en el abanico en Diciembre!

<sup>187</sup> “Las escenas idílicas, pintadas ó estampadas en los paisajes, dejaron paso franco a la representación de las escenas más sonadas de la Revolución, y esto con miras esencialmente propagandistas, ajenas a todo asomo de mira artística” (*El Día*, 02-I-1914: 1).

<sup>188</sup> Se publicó una información muy similar a esta en el diario *La Época* (01-I-1914: 1).

Sobre la cuestión de la temperatura, Pilar Faus (2003, II: 409, nota 59) cuenta cómo a raíz de la conferencia, un periódico satírico se cuestionaba lo paradójico de que el tema elegido se pronunciara en un día con una baja temperatura en Madrid<sup>189</sup>. Parece ser que la autora ironizó con que no hubiera estado de más tener un abanico dada la excesiva calefacción del Ateneo, y se excusó argumentando que era el Ministerio de Instrucción Pública quien decidía las fechas de las conferencias.

También trató el tema en el *Diario de la Marina*:

Otro grupo de los artículos publicados en el *Diario* pueden titularse asuntos contemporáneos en España. En los años 1914 y 1915 [...]. Interesan sus crónicas sobre dos conferencias en 1914. Una de ellas la leyó doña Emilia sobre el abanico, un objeto de arte que le interesaba personalmente. Como en todos sus artículos, nuestra escritora toma el trabajo de documentarse en detalle sobre los orígenes y la historia del abanico a través de siglos y culturas diferentes. Además resulta una crónica de mucho interés puesto que enumera y describe su importante colección personal de abanicos, colección que hoy se ha perdido. (Heydl-Cortínez, 2002: 27).

Como ya he comentado, la autora estaba auxiliada en su lectura por un aparato de proyección<sup>190</sup> que le permitía mostrar retratos y modelos de abanicos que completaban su descripción, de ahí que se señale entre paréntesis el número del abanico.

#### TRANSCRIPCIÓN CRÍTICA: *EL ABANICO COMO OBJETO DE ARTE*

(1) Desde hace algunos años, he dado en la inofensiva manía de coleccionar abanicos. Esto de coleccionar algo es de las cosas que más entretienen en la vida, y yo debo al abanico las emociones de la caza, y el gusto de poder, fundándome en mi colección preferentemente, desarrollar estas conferencias con lo cual demuestro que no soy del número de coleccionistas que tienen celos de todo el mundo, y en su exclusivismo, esconden su tesoro como pudiera un Sultán esconder odaliscas.

En parte se explica el secreto porque, cuanto más se divulga el conocimiento de un objeto de arte, más gente lo busca, y más sube su precio; he aquí la razón de ese aire misterioso que observaréis en los rebuscadores de antigüedades, que andan

189 “Y ¿por qué? –me ha preguntado un periódico satírico- se me ha ocurrido hablar del abanico cuando *gozamos* de noches de trece bajo cero? Porque las Conferencias que me ha encargado el Ministerio de Instrucción Pública versan sobre el abanico..., y en salón de actos del Ateneo, las noches en que cumpla este encargo, el abanico no estará de más...” (*La Ilustración Artística*, 05-I-1914: 30).

190 “Auxiliada por *el aparato de proyecciones* presentó muy lindos y originales ejemplares, muchos de entre ellos pertenecientes a la rica colección que posee, y alguno de los cuales recibió de regias manos” (*El Día*, 02-I-1914: 1). El subrayado es mío.

engañándose los unos a los otros, para engañar luego, si pueden, a todo el mundo, pues el misterio es amigo de la leyenda, y leyendas son muchas de las corrientes afirmaciones en el terreno de las antiguallas.

Aún por este concepto es el abanico preferible a otros objetos de arte, porque si bien en él existe su parte de falsificación, rara vez se llega a falsificar por entero un magnífico abanico, pues costaría más lo falso que lo auténtico, siendo punto menos que imposible el imitarlo con aquel (2) exquisito primor del trabajo suyo propio e inconfundible. La falsificación usual del abanico suele consistir en el montaje de países<sup>191</sup> nuevos en varillas antiguas, y otros gatuperios parciales, que no engañan a ojos algo expertos.

Si bien el abanico, en cuanto objeto de arte, parece que está restringido al que actualmente conocemos, -el abanico plegable y de varillas- otras formas de abanico, y algunas hermosas, se han conocido desde remotísimos tiempos. Arqueólogos de buen humor afirman que ya en el Paraíso se abanicó nuestra madre Eva con amplia hoja de arbusto. Lo positivo es que encontramos el abanico hasta en los países salvajes, con una significación especial: símbolo de poder o accesorio de culto.

El abanico procede de las comarcas orientales y también del África que acaso fue la cuna del género humano, y donde, especialmente en Egipto, han guardado testimonio de su primitivo origen, en jeroglíficos y pinturas murales. Ni el Oriente, ni el África, tuvieron la ocurrencia de hacer exclusivamente femenino un utensilio de tan notoria utilidad: los hombres sienten calor lo mismo que las mujeres, y (3) lo que en nuestro caprichoso concepto de la diferenciación sexual hemos considerado como signo de afeminación y nos ha dado motivo para comparar a los elegantes franceses de la Restauración que intentaron reivindicar el uso del abanico, con los equívocos miñones o efebos del período de los Valois<sup>192</sup> y Médicis<sup>193</sup>, ha sido practicado por pueblos de un valor tan frío y heroico como los japoneses. Entre estos existió el abanico “de guerra”; lanzando el abanico a campo enemigo fue un reto orgulloso. El samurái combate con el sable en la diestra, y en la siniestra el abanico.

Encontramos el abanico en la India antigua, y se hace referencia a él en el *Mahabharata* [sic] y en el *Ramayana*<sup>194</sup>. Las formas de estos abanicos hindúes son prolongadas; los revisten plumas de faisán o de pavo real. Otros tienen figura de hojas

---

<sup>191</sup> País: “Papel, piel o tela que cubre la parte superior del varillaje del abanico” (*DRAE*, 1992: 1501).

<sup>192</sup> La dinastía Valois reinó en Francia entre los años 1328 y 1589.

<sup>193</sup> La familia Medici era una familia de banqueros y comerciantes que llegaron a ejercer una importante influencia en la política italiana.

<sup>194</sup> Doña Emilia compara ambos poemas (*Mahabharata* y *Ramayana*) con el *Quijote* en sus conferencias *El lugar del Quijote entre las obras capitales del espíritu humano* (23 de febrero y 8 de marzo de 1916).

anchas; los hay de esparto y junco, casi circulares, con mango lateral. El abanico-ventilador, instalado en el techo, usado en la India moderna, es de origen asirio, y lo agitaba el esclavo sobre el lecho de reposo del señor. Porque, cuando he dicho que en la antigüedad no se distinguió de sexos para el uso del abanico, debí decir que realmente ningún personaje antiguo concibió la idea de molestarse en mover el aire, si podían hacerlo sus esclavos. Obedecían en esto a la misma concepción especial del mundo que revela la anécdota referente al Sha de Persia, que preguntaba al Emperador de Alemania por qué se tomaba el trabajo de bailar el rigodón<sup>195</sup> de honor, cuando deberían bailar por él sus (4) mariscales y dignatarios.

En el Nuevo Continente, en Méjico, encuentran los españoles el abanico, y por cierto, de forma muy semejante a la de algunos usados en Europa en el siglo XVI. La materia del abanico mexicano era la pluma, con la cual hacían en aquella tierra tan primas y extremadas labores. Sobre este punto podría fácilmente extenderme bastante, con citas de cronistas e historiadores, si no comprendiera la necesidad de encerrarme en los límites de una conferencia, que no ha de ser breve – y prefiero advertirlo de antemano [-].

La verdadera patria del abanico, sin embargo, son la China y el Japón. Existen documentos para creer que el abanico, en China, se remonta a mil y pico años antes de la Era cristiana. En ninguna parte tiene el abanico un significado más solemne y ritual que en China. Cuando se entierra la Emperatriz, las concubinas imperiales sostienen los abanicos que decoran el ataúd. Semejante ceremonial no se observaría solo en las ocasiones fúnebres. Voy a enseñar un abanico mío, época Luis XV, estilo [ilegible] en que el varillaje es sin duda hecho en Europa, pero acaso el paisaje procede de China, y representa al Emperador y la Emperatriz recreándose en sus jardines, rodeados de danzarinas, tañedoras, bufones y magnates, y no fuera venturado suponer que las dos damiselas que sostienen abanicos de largo mango, moviendo uno de ellos sobre la cabeza del Emperador, sean de número de sus favoritas.

(ABANICO n° 1) (El del Emp. En su jardín)

Por Oriente vendría el abanico a la Grecia antigua, que imprimió su sello artístico al (5) objeto. Los romanos y los poetas, como Propercio, lo cantaron en sus versos. La tradición del abanico se perpetuó en la Iglesia cristiana, y en nuestros días hemos visto al Padre Santo, llevado en el aire en su silla gestatoria, al través de la nave de San Pablo, bajo el movable palio de los grandes flábulos de plumas.

Del siglo XII al XV, el abanico, antes restringido al ritual eclesiástico, vuelve a ser de uso común, aunque no popular. A fines del siglo XV, se generaliza, traído por viajeros, misioneros y traficantes, a Portugal, España e Italia, particularmente

<sup>195</sup> “Cierta especie de contradanza” (*DRAE*, 1992: 1798).

a la refinada Venecia. Uno de los primeros nombres del abanico, esventador, es de procedencia española.

Un curioso detalle histórico respecto a la introducción del abanico en España ha [explicado] para mí el erudito e ilustre Juan Menéndez Pidal, a quien y al Director de la Biblioteca Nacional, debo las mayores condescendencias y la mejor voluntad en esta ocasión, y me complazco en hacerlo público. Dice Fray Prudencio de Sandoval, en su *Historia del Emperador*<sup>196</sup> refiriéndose al recibimiento que Salamanca hizo a la princesa María de Portugal, que venía a contraer matrimonio con el príncipe don Felipe, después Felipe II, que el Príncipe se apostó, para mirar a su novia en casa del Doctor Olivares, cerca de San Isidro; y respondiendo al juvenil arranque del mozo la coquetería maliciosa de la prometida, la princesa quiso al pasar cubrirse el rostro con un abanillo, así lo llama el cronista, que llevaba; pero el bufón gracioso Percio, el del conde de Benavente, hizo que quitase el abanillo, para que la viese el novio. Por esta página de historia menuda busqué yo el retrato de doña María de Portugal, a fin de que no vean mis oyentes menos que Felipe II, ahí la tenéis, con su abanillo y todo.

(Retrato 1<sup>197</sup>) (Está en la Biblioteca)

(6) De la misma procedencia es el dato de que, según un dibujo ejecutado por el pintor Barbalunga, que vino a España con Carlos V, en una corrida de toros de esa época hay señoras que ostentan el abanillo. Es seguro que en el siglo XVI está ya inventado el abanico de varillas, no por los chinos, sino por los mañosos japoneses; pero todavía prevalecen en Europa los abanicos fijos, y de ello existe en la Biblioteca Nacional un precioso testimonio, la colección de indumentaria titulada en alemán *Trachtenbuch* o *Libro de los Trajes*<sup>198</sup>, impresa en 1577 en Nuremberg, y de la cual están tomadas las fotografías que representan tres formas de abanico de moda entonces, el de plumas, que se llevaba pendiente de la cintura, por recio cinturón y cadena que sería de oro y que enriquecían labores y piedras preciosas.

(Fotografías del *Trachtenbuch*)

(7) En Italia, y en Francia, durante la época de los Valois, se usó el abanico redondo, con fondo de espejo y borde de plumaje, en cuyo mango los delicados artífices cinceladores y engastadores hacían maravillas. Ya bajo Luis XIII empiezan a dominar los abanicos tal cual los vemos hoy, con su varillaje y su paisaje. Debo añadir que los abanicos Luis XIII son bastante raros, tanto que el famoso comerciante en

<sup>196</sup> Fray Prudencio de Sandoval (1634): *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*. Zaragoza, Casa de Bartholome Paris.

<sup>197</sup> *María de Portugal* (1552-53). Madrid, Descalzas Reales.

<sup>198</sup> *Trachtenbuch* (Libro de Trajes), 1577. Grabador Hans Weigel.

abanicos, Serra y su yerno<sup>199</sup>, el también muy conocido Lambea, por cuyas manos han pasado millones de abanicos magníficos, no vieron, según me dijo el segundo, sino dos atribuibles a tal época. Creo pues muy digno de presentación el que poseo, y que juzgo de ese período.

Ante todo, obsérvese la forma del abanico que sostiene la mano aristocrática de la desconocida dama, obra atribuida a Sánchez Coello (1142) de Lacoste.

En la obra *Historia del abanico*, por Blondel<sup>200</sup>, se reproduce el país de un abanico Luis XIII calificado de objeto único, y perteneciente a la rica colección de Madama Jubinal. Fáltale su varillaje, que es un defecto para el aficionado. En el varillaje del que vais a ver, y en su reverso, nótase una decoración de flores muy semejante a la del ejemplar reproducido en el libro a que estoy refiriéndome (Abanico nº 2). Nótese tam-  
[Falta la cuartilla número 8]

(8 bis) Al iniciarse el largo y próspero reinado de Luis XIV, el abanico es prenda esencial del traje femenino. Haré ver otro retrato significativo, el de [en el texto original aparecen espacios] que ni para montar a caballo se ha separado de su abanico.

(Biblioteca Nacional, reina a caballo)

Se crea en París un gremio de maestros abaniqueros; en las monturas el arte despliega sus primores; magia; los grandes artistas, como Lebrun<sup>201</sup> y Mignard<sup>202</sup>, empezaban a desdeñar de pintar paisajes de abanico. El capricho corre a rienda suelta; se inventan formas nuevas, una de ellas a la que veréis en el retrato de otra dama desconocida<sup>203</sup>, parecida a la primera esposa de Felipe IV, y catalogada en el Museo como copia de Velázquez. Llámase el abanico de farol o vela, y cerrado es cilíndrico. Posee un bonito ejemplar de este capricho la condesa de Munter, en su notable colección (Lacoste, 1272). Otra fantasía, presto destronada por nuevas modas, fueron los abanicos con fragancia de piel de España. La Regente, Ana de Austria, madre de Luis XIV, lo usaba siempre, a pesar de lo cual, dice un testigo ocular, testigo contemporáneo, se percibía el olor de la úlcera cancerosa de que murió.

---

<sup>199</sup> Especifica más sobre esta personas en su artículo de la *Ilustración Artística*: “En el tiempo de Luis XIII se usaba ya el abanico plegado, pero quedan de esta época tan contados, que el Sr. Lambe, yerno de aquel Serra por cuya casa han pasado, a restaurar o vender, los mejores abanicos de España, me aseguró no haber visto sino dos en su vida” (05-I-1914: 30). Habla de la casa Serra con mayor detalle en un artículo de la *Ilustración Artística* (18-IV-1910: 250).

<sup>200</sup> BLONDEL, M. S. (1875): *Histoire des éventails chez tous les peuples et à toutes les époques*. París, Renouard.

<sup>201</sup> Charles Le Brun (París 1916 – 1690) Cortesano de la corte de Luis XIV, fue nombrado pintor del rey en 1662.

<sup>202</sup> Desconozco si se refiere a Nicholas o Peter Mignard, ambos pintores franceses, hermanos, nacidos en Troyes en 1608 y 1610 respectivamente.

<sup>203</sup> *La dama del abanico* (1639). Londres, Wallace Collection.

(9) Los primeros abanicos de Luis XIV son generalmente largos, de estrecha y alta varilla, de figuras prolongadas. Creo de tal época el que escribo (ABANICO N° 3) y en el cual campea la aventura, o como dirá Cervantes, la niñería de la señora Angélica con Medoro<sup>204</sup>. Las volutas del varillaje pudieran hacer suponer que este abanico pertenece a épocas posteriores, pero no cabe la duda ante la indumentaria de las figuras, tan característica.

Otro capricho algo [hermoso] son los abanicos, llamados de piel de negro, supongo que como se llamaron también entonces de piel de cisne los que no eran sino de cabritilla. La leyenda quiere que, en efecto, estos abanicos estén pintados sobre epidermis humana, de razas oscuras; yo os presento uno, también de [becerro] y [amidas] y declaro que el grano de la vitela o lo que sea no deja de parecerme singular, y un tanto semejante a la piel humana que he visto en la Exposición de 1900, en encuadernaciones de libros. Sin embargo, me inclino a creer que no sea tan bárbara y detestable la procedencia de este pergamino.

(ABANICO N° 4)

Es demasiado escabroso lo que pudiera decirse de los abanicos con vistillas, y prefiero suprimirlo (10) limitándome a indicar que acaso la moda de estos abanicos indiscretos, que permiten verlo todo tapándose periódicamente la cara, proceda también de Oriente, donde la mujer necesita tales disimulos, y presento un testimonio (Abanico n° 5), un abanico viejo de Japón, cuya época no me considero bastante competente para fijar, pero muy antiguo sin duda. El fondo es de talco, sobre el cual se recortan pajarracos fantásticos, floripondios y frutos, ornamentación fastuosa que preludia la de los mantones manileños, mucho menos finos, en su derroche de colores y en su flora y fauna extravagante. El abanico está cuajado de vistillas, y es un verdadero anteojo, como se decía entonces.

Coincide –si es que en la historia hay coincidencias– el desarrollo y favor del abanico, con la época en que la mujer adquiere enorme predominio e influencia social, no por francas reivindicaciones, pero apoyándose en la flaqueza humana, que es común a todos los mortales, sin exceptuar los Reyes. Las damas galantes, primero frondistas intrépidas, luego girasoles del radiante Sol del joven monarca, establecen su dominación, y las fiestas, cacerías, saraos, conciertos, ballets, hacen de la corte de Luis XIV encanto y envidia de Europa, hasta que viene la edad madura, el (11) desengaño, el tedio y cansado y amenazado de los venenosos filtros de la Montespán<sup>205</sup>,

<sup>204</sup> Se refiere a la influencia que ejerció sobre Miguel de Cervantes (llegó a escribir la comedia *La casa de los celos*), el poema de Luis de Góngora “En un pastoral albergue”, basado en el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto. El romance cuenta cómo el conde Orlando se enamora de Angélica, que está enamorada del soldado Medoro.

<sup>205</sup> Françoise Athénaïs de Rochechouart, marquesa de Montespán, fue una de las favoritas del rey Luis XIV.

Luis XIV se acoge a la sombra dulce y la paz de las tocas de lino de la Maintenon<sup>206</sup>, como dijo el poeta. Nótese que las dos mujeres, superiores entonces a la frivolidad femenina, Cristina de Suecia y Francisca de [Aubigné] están a mal con el abanico. La revolución del Edicto de Nantes, obra de Maintenon, echó de Francia a muchos maestros abaniqueros, protestantes<sup>207</sup>.

En la radiante juventud como en la grave virilidad de Luis XIV, el eje es la mujer: sin dejar de ser muy celoso del engrandecimiento de su monarquía, sin perder de vista ni un momento la política y la guerra, dijérase que este mismo desvelo exalta sus facultades amorosas y le impulsa a desdeñarse de velar sus pasiones, que ostenta con orgullo, como un atributo más de la realeza. Va a los campos de batalla en carroza dorada, monumental, donde toman asiento a su derecha la favorita de hoy y a la izquierda la de mañana, y mil veces, en las trémulas manos crispadas y rabiosas, el abanico habrá crujido, rompiéndose sus labradas varillas. Emblema de la frágil soberanía de la mujer, cada vez más rico, más artístico, el abanico pasa, de su primer fin útil y material, a su fin psicológico: el lenguaje de los sentimientos.

(12) El emblema del Rey, el sol cercado de rayos, figura en infinitos abanicos de la época. Un raro varillaje que poseo, y al cual, por una de esas fortunas que a veces sonríen a los coleccionistas, he podido encontrar el más adecuado paisaje, ostenta, en medio de delicadas caracolas y aves de largo cuello, el emblema de la gloria del monarca francés, el Astro que hizo palidecer al nuestro, que brillaba sobre ambos mundos.

A veces, el paisajista se hace cómplice del amor del Rey. Un abanico encontrado en Burdeos, representa a la señorita Lavallière<sup>208</sup>, a quien tributan homenaje la Fama, la Victoria y la Poesía.

Al hablar de los abanicos de esta época, y de las que la siguen, diré que pertenece a la categoría de las innumerables leyendas el suponer que el abanico es algo genuinamente español, y sólo la mujer española sabe manejarlo. En cuanto a la fabricación, Francia e Italia han descollado, y los nuestros aparecen inferiores y totalmente toscos, lo mismo en la montura que en el paisaje. Es cierto que en la época de Goya hemos democratizado el abanico, y las manolas lo han rasgado en sus cóleras tempestuosas; pero no olvidemos que el abanico es popular y que al refinar la mujer, sus gustos y cuanto la rodea, surge el esplendor (13) del abanico. El que vais a ver y que representa el episodio de Rebeca en la fuente<sup>209</sup>, es un primoroso Luis XIV; su

<sup>206</sup> Françoise d'Aubigné, marquesa de Montenon, fue amante y segunda esposa del rey Luis XIV.

<sup>207</sup> Se refiere al Edicto de Fontainebleau (1685), que provocó que los hugonotes tuvieran que abandonar el suelo francés.

<sup>208</sup> Louise Françoise de La Baume Le Blanc, duquesa de La Vallière, fue amante del rey Luis XIV.

<sup>209</sup> El episodio al que se refiere doña Emilia es el perteneciente al capítulo 24 del Génesis, "Eliezer busca una esposa para Isaac", en el que se narra cómo Rebeca da de beber agua de la fuente al sirviente

varillaje, de marfil, ostenta torneadas figuras de damiselas y amorcillos, y pinturas de flores y frutos; el calado de las varillas luce nácar de colores. Puede pasar por ejemplar de lo mejor de su época (Abanico nº 6).

El siguiente es, a mi ver, la transición del Luis XIV al Luis XV, y está pintado de mano maestra. El varillaje, sencillo en medio de la complicación de su estilo grotesco, calado como un encaje, tiene realces de oro y colores. Representa el mito de Dafne<sup>210</sup>; las manos de la gentil ninfa empezarán a echar hojas, para metamorfosearse en laurel.

Con Luis XV y su reinado, en que la Hacienda de Francia camina a la bancarrota por el derroche insensato de la Corte, y se prepara sordamente la revolución, aparece el abanico típico del lujo, de nácar con incrustaciones de oro y paisajes obra de artistas excelsos. Bajo Luis XIV, el marfil hizo más papel. En cuanto a la forma del abanico, sigue creciendo y complicándose, como puede observarse en los dos elegantísimos retratos, uno de ellos de Mengs, y que representa a la Reina María Carolina, mujer de Fernando IV de (14) Nápoles<sup>211</sup>. Ved qué extraordinaria evolución, cómo hemos pasado de lo rígido, de los cuerpos que parecen duras corazas, a la finura de la mujer, al triunfo de su belleza mostrada y suavizada.

Si el reinado de Luis XIV estuvo impregnado de influencia femenina, el de Luis XV se pudiera decir que no es sino una apoteosis de la mujer y su seducción. En medio de sus debilidades conservó Luis XV el sentido de la regia dignidad, y cierta reserva altiva, y dígame de él lo que se quiera y por severamente que se juzgue su carácter, es el de un gran político y un Rey que reina seriamente. No así hablaría yo de Luis XV, cuyas culpas agrava el haber poseído muy despierto entendimiento, y presentir las consecuencias de sus antojos. Al asunto de esta Conferencia importa reconocer que, desde el punto de vista artístico, no debemos lamentar lo que sucedió entonces. Época fue aquella de corrupción, no lo niego, pero otras que no lo fueron menos, no dejaron en pos de sí tal rastro de artística luz. Hay que salir alguna vez de los tópicos, y perdonar a mujeres que, como la Pompadur<sup>212</sup> y la Dubarry<sup>213</sup>, crearon estilos, lo hermosearon todo, y fomentaron las cualidades más características de la nación francesa, reveladas admirablemente en esos estilos, que sólo ella pudo desarrollar con gracia y exquisita elegancia. La Reina, mujer apagada y sin [temperamento], no lo hubiese hecho, no experimentaba (15) esa necesidad; hicieronlo las favoritas, que al manejar el espejo embrujado de las magas, sedujeron y encadenaron

---

de Abraham y a sus camellos, lo que significaba que era la esposa destinada para Isaac.

<sup>210</sup> Este mito muestra cómo la ninfa Dafne, que huía del rey Apolo, se convirtió en laurel.

<sup>211</sup> *María Carolina de Lorena, Reina de Nápoles* (1768). Madrid, Museo del Prado.

<sup>212</sup> Jeanne-Antoinette Poisson, duquesa-marquesa de Pompadur y marquesa de Menars, fue amante de Luis XV.

<sup>213</sup> Jeanne Du Barry, condesa Du Barry, fue la última favorita de Luis XV.

al Rey, capaz de sentir y disfrutar las exquisiteces, porque tampoco Luis XV era un libertino grosero y material de cuerpo de guardia, como su contemporáneo el Gran Federico<sup>214</sup>. La flor del espíritu francés, la cultivaron en las artes, Luis XIV, Luis XV, y de esa etapa, y de la siguiente, con María Antonieta, vive aún la industria artística francesa.

La influencia de estas mujeres sugestivas continúa ejercitándose sobre la sociedad moderna, que parece incapacitada para crearse estilo propio; y aún gobierna, en mil aspectos, el abanico insinuante de las Pompadur y Dubarry, el gusto idílico de María Antonieta. Notad cómo se contrastan con las deliciosas ideas de los tres últimos reinados anteriores a la Revolución, las extravagancias del Directorio, las secatonerías<sup>215</sup> del Imperio, los falsos sentimentalismos góticos de la Restauración, lo burgués y apelmazado de Luis Felipe, y el francamente detestable tono del primer Imperio. Y estas notas características del arte en general, las refleja fielmente el abanico, que es de las prendas más sensibles y representativas. Sí conviene añadir que, si bajo el segundo Imperio hasta las señoras parecen cocodettes<sup>216</sup>, la Pompadur y la Dubarry, que ni aun pertenecían a la aristocracia, que (16) procedían de la clase media y del pueblo, conservan un aire de decencia y de dulzura en lo galante, que hacen de los menores accesorios de su tocado prendas de dama, y dama de una Corte que derramaba en Europa la cultura artística.

Con este reinado, el abanico, como dijo Adison<sup>217</sup>, fue para la dama lo que espada para el caballero. Antes de pasar al de Luis XVII<sup>218</sup>, no quiero dejarme atrás un género de abanico, que los franceses llaman quebrado o brisé, que aquí llamamos de baraja, y que ya se conocía a principios del siglo XVII, a juzgar por el retrato que vais a ver.

(Retrato de dama desconocida, 1329 de Lacoste)

Este género de abanico, que carece de paisaje aparte de las varillas, es el que se prestó a la decoración conocida por barniz Martín, y que hoy en vano trata de imitarse. Acabo de leer en un libro la receta del célebre barniz, pero declaro que, los antiguos abanicos decorados por este procedimiento, a los nuevos, van muchas leguas de distancia. Era un pintor de coches el tal Martín, e imitando las lacas de

<sup>214</sup> Se refiere a Federico II de Prusia.

<sup>215</sup> Supongo que se refiere a “recatonerías”, que significa “venta al por menor” (*DRAE*, 1992: 1738).

<sup>216</sup> “Cocodette, en lenguaje parisiense, quiere decir reina de la moda, del buen gusto” (*La Ilustración Española y Americana*, 30-I-1882: 10).

<sup>217</sup> Supongo que se refiere a Joseph Addison (Milston 1672 – Holland House 1719) Ensayista y político inglés. Fundó *El Espectador* (1711) con la intención de moralizar la sociedad de su época; fue el creador de la “colaboración firmada”.

<sup>218</sup> Supongo que es un error y se refiere a Luis XVI.

China, encontró su secreto. El barniz Martín es un fijativo, y produjo el más precioso resultado no solo en abanicos, sino en sillas de manos, paineles (17) decorativos de habitaciones. Generalmente los pintores de sillas de manos eran también pintores de abanicos.

Precede el retrato de María Luisa de Saboya a (Retrato nº 713 de Lacoste) los dos abanicos de baraja que voy a presentar, son de diferente época. El uno, el más antiguo, de principios del XVIII se refiere, si no me engaño, a la unión de Felipe V y María Luisa de Saboya, su primera y cariñosa consorte. No me parece español este lindísimo ejemplar, antes le encuentro aire muy francés. Creo que son Felipe V y su esposa, no solo por el flor de lisado de ambos mantos, sino por los rostros, aunque lo arbitrario de estas pinturas no arroja gran luz en este asunto. No dejan duda que es abanico nupcial, los amorcillos con antorchas. Como indicio favorable a mi hipótesis, tengo la fisonomía de María Luisa de Saboya.

El otro abanico de baraja es más moderno, labor portentosa de Manila o el Japón, un verdadero encaje. La miniatura del centro la creo inglesa.

Del período de Luis XV es el bonito abanico que os enseño. Me ha sido regalado por S. M. la reina doña Cristina, madre del Rey, y tiene incrustaciones de tul, novedad que (10-19) empieza en los Luis XV, y continúa, usándose mucho en los María Antonieta. Este ejemplar es un abanico de medio luto, decimos hoy, pero, a mi juicio, de luto completamente, pues en aquella época elegante no cabía la sola idea del horrible abanico negro que hoy forma parte de los accesorios de luto, en general tan feos y antiestéticos.

(Abanico nº 8)

Ya he dicho que los Luis XV que seguramente son españoles, distan mucho de la finura delicadeza de los franceses. Voy a exhibir dos ejemplares de importancia histórica, que en su montura pertenecen a ese estilo franco y sin requilorios ni menudos adornos, propio de nuestra manera de ser.

En estos dos abanicos, en vez de mitologías y galanterías, de escenas sacadas de novelas, como la ASTREA<sup>219</sup> y CLELIA<sup>220</sup>, encontraremos algo que prelude las escenas de costumbres que más adelante habían de glorificar a Goya, intérprete prodigioso del alma nacional.

(Abanico 9)

El primero representa una especie de apoteosis de las nupcias de Fernando VI y Bárbara de Braganza. Españolizada ya la dinastía borbónica, en el medallón central

<sup>219</sup> *La Astrea* es una novela escrita en el siglo XVII por Honoré d'Urfé.

<sup>220</sup> No tengo claro a quién se refiere, pero probablemente se trate de la protagonista de una novela, no del nombre de la novela en sí. Podría tratarse de la amada de Fabrizio en *La cartuja de Parma* de Stendahl.

aparece el letrero hispabísimo [*sic*] “¡Viva mi dueña!” que podemos hallar, tejido en colores, en las ligas de los maragatos. Si los recuadros de mirto y las fontanas nos hablan del versallismo (20) que nos trajeron aquella dinastía, los personajes son de cepa castiza, y no pudieran nunca confundirse con los señores y damas de la corte francesa.

(Abanico nº 10)

El otro, más significativo aún en el terreno histórico, siendo ejemplar único, seguramente, es pintado a mano, como el anterior, y conmemora la corrida de toros con caballeros en plaza, que solemnizó la jura de Carlos IV por heredero del trono. En la Historia de España del Sr. Altamira<sup>221</sup>, se reproduce otro abanico referente a la jura de Carlos IV, con menos sabor español que este, que presento por sus dos caras, a fin de que se vean, en el reverso, los lances de la corrida, que parecen, anticipado, uno de los dibujos o bambochadas de Goya inspiradas por la fiesta taurina.

Al sucumbir Luis XV, denegrido y descompuesto por la viruela, y desaparecer de la escena la Dubarry, la moda fue impuesta y el arte fue inspirado por la joven y encantadora exdelfina, la trágica María Antonieta. Legítima por primera vez la influencia a que obedecía todo, logró no quedar por bajo de las anteriores e ilegales, que tan lindas cosas habían producido. El primer efecto del influjo de la Reina fue de libertad y naturalidad; fue lo que hoy diríamos una corriente moderna.

(21) Inglaterra, los enciclopedistas, los atisbos de romanticismo de Juan Jacobo, el exotismo oriental, las novedades de la mística de Gluck<sup>222</sup>, la sensibilidad, el culto de la naturaleza- de todo esto hay rastros muy claros en el gusto y tendencias de la moda que se regía por la graciosísima Soberana. La corte no fue ni tan ceremoniosa, ni corrompida; la vida de familia existió para los Reyes; una aspiración incesante a los goces sencillos y a la supresión de la etiqueta enojosa, guiaron a María Antonieta en los solaces de Trianón<sup>223</sup>; y en su atavío, la Reina prescindió de los aparatosos adornos, y dio acceso a la muselina, al percal inglés ramado, a las cofias batista. La transformación del abanico, por María Antonieta, siendo la última gran época del abanico, de este accesorio, no es tan feliz como la de la in traje [*sic*], en el cual hay también un vicio de ampulosidad, con los enormes peinados, grandes faralaes, que pronto vendrá a modificar y reducir a justas proporciones la austeridad republicana.

El abanico María Antonieta es a veces espléndido, y en prueba enseñaré un ejemplar (Abanico 11) que es mío, de familia, y que nada tiene que envidiar a la mayor suntuosi-

<sup>221</sup> Altamira, Rafael (2000<sup>2</sup>): *Historia de España y de la civilización española*. Reedición en 2 tomos (2000). Barcelona, Crítica.

<sup>222</sup> Christoph Willibald Glück (Erasbach 1714 – Viena 15 1787) Compositor alemán, reformador de la ópera clásica de finales del s. XVIII.

<sup>223</sup> El pequeño Trianón es un castillo situado en Versalles, que Luis XVI regaló a su esposa María Antonieta.

dad del Luis XV. Sobre nácares policromos, decoran el varillaje lindísimas fifulinas<sup>224</sup>, y atributos de música; en el medallón central, presenciamos alegre cena. El paisaje está magistralmente pintado: han solido decirme que pudiera ser de Boucher<sup>225</sup>, pero (22) yo no gusto de atribuciones que no puedo fundar, y me limito a decir que Boucher hizo escuela, y que pudiera ser de algún discípulo, siendo la única verdad que se trata de una pintura realmente hermosa. Representa una boda, en un paisaje ideal como los de Watteau<sup>226</sup>, y realzan la luminosa y clara nota del centro el intenso colorido armoniosísimo de los ángulos, uno con una orquesta, otro con los preparativos del festín.

Acaso este abanico sea anterior a la época en que se entronizan los paisajes de seda, bordados a cadeneta, para mayor dolor, y que son los típicos de la época. Os presento uno de los abanicos mejores que Serra ha poseído, y que vendió para los Estados Unidos (Abanico 12).

De este abanico se dijo que fuese el abanico de boda de Luis XVI y la joven Archiduquesa de Austria; la suposición se fundaba en los bustos que decoran el varillaje, y en la leyenda de una de las cartelas, que reza “El amor los une”. Yo siempre creí infundada tal suposición, por varias razones; la principal, es que el abanico pertenece a la plena época de María Antonieta, y por lo tanto es muy posterior a la época de las bodas, señalada con tan trágicos presagios. Hay en ese abanico, de país (23) seda, de varillas de paja, además de que un jovenzuelo estrecha a una con su escena de amor y de sorpresa grotesca, algo que huele a BODAS DE FÍGARO<sup>227</sup>, y que, por otra parte, hubiese sido completamente impropio de un abanico nupcial de los Reyes. Veamos pues, por lo tanto, ese soberbio abanico, una maravilla, de lo más perfecto que cabe dentro del estilo especial de la época, en el cual se ha evitado la pesadez y anchura del varillaje, y sacado el más feliz partido de los medallones, decoración favorita del momento, y de la cual os presento un ejemplar, notable por su reducido tamaño. (Abanico n° 13)

Otro ejemplar de la época, el que vais a ver, (Abanico n° 14) es, en medio de su aparente trivialidad, muy significativo. Señala el momento en que el abanico empieza a responder plenamente a la actualidad, lo cual es uno de los gérmenes de su decadencia. Este abanico es ni más ni menos que un figurín, traducido del francés al español. Está montado en un varillaje de Luis XV, pero sospecho que no sea el suyo primitivo, y ofrece a la curiosidad e imitación de las damas de la corte de Carlos IV las nuecas [sic] y exageradas modas, que lucen esas señoras que van con un jarrito a

<sup>224</sup> Podría querer decir “figulinas”. <<De barro cocido>> (*Diccionario de la Lengua Española*, 1992: 965).

<sup>225</sup> François Boucher (París 25 1703 – 1770) Pintor francés, de arte delicado, destaca porque en muchas de sus creaciones retrataba a la diosa Venus.

<sup>226</sup> Jean Antoine Watteau (Valenciennes, 1684 – Nogent, 1721) Pintor francés del siglo XVIII.

<sup>227</sup> Se refiere a la ópera bufa con música de Wolfgang Amadeus Mozart.

recoger agua en la Fuente de la Hermosura, confirmando el (24) donoso dicho de la Condesa de Campo Alange<sup>228</sup>, que la mitad de la belleza está en la tienda.

Según avanza el reinado de María Antonieta, el abanico se hace más sencillo, y sus varillas más largas y su paisaje más angosto. El abanico que vais a ver, es español por su asunto, pero acaso el varillaje, por lo menos, pertenezca a Francia. Es abanico de familia del Marqués de Castel Rodrigo, al cual prestan homenaje sus deudos.

El capricho impera en el abanico de este tiempo, haciendo del abanico, más que nunca un objeto revelador. Tan pronto en sus varillas encontramos como asunto decorativo la mongolfiera, como vemos en su paisaje escenas de costumbres, caricaturas, sátiras. Los antiguos abanicos “de vistillas” tienen sucesor en el que voy a mostraros, llamado de coqueteo, por la ventanilla que se abre en él. Al lado, el abanico que se llama “de navaja” y que puede guardarse en poco sitio. La fantasía predomina en la materia, tanto como en la forma: se emplea la paja, de colores, la gasa, el tul y encaje, no solo en la hoja, sino en las varillas; la concha rubia, la concha oscura, incrustada de sergones, de piedras de color; la lentejuela, los bordados de seda; y de esta impaciencia de libertad que muestra el abanico, deshaciendo el clasicismo de Luis XIV (25) y Luis XV, procede su entrada en la vida política, la alianza que hace con la Revolución, que ya ruge sordamente.

Aún de este período quedan testimonios, guardados en el museo Carnavalet, y en el nuevo Museo de industrias artísticas instalado en el Louvre. Los amorcillos, las náyades, los pastorcicos, huyen, y los paisajes del abanico reproducen cosas políticas: la Asamblea de los Estados Generales, el busto de Mirabeau<sup>229</sup>, la apoteosis de Lafayette<sup>230</sup>. Un curioso testimonio de esta corriente arrolladora que va a transformar el abanico, es la que existe en la Biblioteca Nacional, y será la última que por hoy os presentaré.

(Abanico nº 14)

Es el caso de los abanicos alusivos a episodios de la Revolución que se iniciaba, entraban en España, traídos acaso por los buhoneros, como mitad por tráfico, acaso

---

<sup>228</sup> María de los Reyes Laffite y Pérez del Pulgar, Condesa de Campo Alange (Sevilla, 1902 - Madrid, 1986). Escritora, firmaba bajo el seudónimo que hacía alusión a su título nobiliario. Cuenta Eva Acosta (2007), que la Condesa de Campo Alange era una anciana, amiga de su tío Santiago Piñeiro, que organizaba en su casa animadas fiestas: “Allí la anfitriona, famosa por su ingenio, la amadrina en lides mundanas y la presenta a sus amistades. La marquesa es todo un personaje: sentada en un sillón, toma a veces un polvo de rapé de una preciosa tabaquera antigua de las que, como de los abanicos, hace colección. Ella regalará a la neófito el primero de los que habrá de reunir a lo largo de su vida [...]” (2007: 92).

<sup>229</sup> Conde de Mirabeau (Bignon, 1749 – París, 1791) Político francés, llamado Honoré Gabriel Riqueti.

<sup>230</sup> Marqués de La Fayette (Chavaignac, 1757 – París, 1834) Se llamaba Marie Joseph Paul Yves Gilbert Motier. General francés célebre por sus intervenciones en la guerra de la Independencia norteamericana.

mitad por propaganda. La Inquisición, a pesar de ser ya entonces un león pelado y sin uñas ni dientes, se preocupó del hecho; y en Bilbao, en la tienda de Pedro Moller, natural de Pau, francés de nación, fueron decomisados los dos paisajes que veis, el uno representando una escena de tragedia, la noche de San Bartolomé<sup>231</sup>, y otro representando la toma de la Bastilla<sup>232</sup>. Alguno más recogieron, pero son estos los que se (26) conservan, como queda dicho, en la Biblioteca. Si el abanico había cometido algún pecado, muchos pecados galantes, en blancas y perfumadas manos, lo expiaba ahora sirviendo de vehículo al furor político y, sobre todo, cayendo en su alta elegancia a este papel, y de su belleza a la inferioridad. Los hermanos Goncourt<sup>233</sup> describen detalladamente la decadencia del abanico: no la decadencia, sino la suspensión del abanico, en el período revolucionario, y la rutina de los abaniqueros, que sepultan la ruina de su comercio, se pusieron a cavar la tierra. El momento era cruel, y el Arte ama la paz. Al decapitar a María Antonieta, la Revolución triunfante decapitó el abanico. Llámbase entonces, en los tiempos de la guillotina, *raccourcir*, recortar a decapitar. Ya veremos en la próxima Conferencia cómo la Revolución triunfante, al decapitar a la Reina, decapitó, en todos los sentidos, al abanico.

#### CONFERENCIA CON MOTIVO DE LA INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE REGIONAL EN LA CORUÑA

El 26 de agosto de 1917, el “Gobierno” (*El Noroeste*, 27-VIII-1917: 1) de la ciudad de Coruña organizó una Exposición de Arte Regional para la que se eligió a Emilia Pardo Bazán como presidenta del acto de apertura, en sustitución del Ministro de Instrucción Pública.

La conferencia, inédita y sin título, se conserva en el Archivo de la Real Academia Galega (272/13<sup>234</sup>) y consiste en dos cuartillas mecanografiadas correlativas, que corresponden con el inicio.

En el proemio, la escritora manifestaba su sorpresa por haber sido designada para acto tan solemne, y recurría a la *humilitas autorial* disculpándose por el poco tiempo

<sup>231</sup> La matanza de San Bartolomé comenzó en la noche del 24 de agosto de 1572 en París, extendiéndose los meses siguientes por toda Francia. Supuso el asesinato en masa de hugonotes.

<sup>232</sup> La toma de la Bastilla se produjo en París el 14 de julio de 1789, y supuso el primer paso hacia la Revolución francesa.

<sup>233</sup> Edmond Louis Hout de Goncourt (Nancy 1822 – Champrosay 1896) Historiador, ensayista y novelista francés. La casi totalidad de su obra está escrita en colaboración con su hermano Jules Alfred.

<sup>234</sup> “Conferencia no Salón do Palacio Municipal da Coruña co gallo da inauguración da Exposición de Arte Rexional, do 26 de agosto de 1917” (Conferencia en el Salón del Palacio Municipal de La Coruña con motivo de la inauguración de la Exposición de Arte Regional, del 26 de agosto de 1917. La traducción es mía).

dedicado a la preparación y documentación del tema tratado<sup>235</sup>, ya que estaba ocupada en “la preparación de mi curso 1917-1918 en la Universidad de Madrid” (1), del que ya sabemos que era Catedrática de Lenguas Neolatinas.

Pardo Bazán expuso un tema que ya había tratado en su conferencia *La Quimera* (1912), curiosamente también dedicada a una exposición de arte gallego, aunque en Madrid. La idea era que anteriormente a ese acto, en el que se empezaba a vislumbrar un florecimiento pictórico en Galicia, no se había observado un desarrollo de artistas de este ámbito en la región, al contrario de en otras zonas del sur y levante español. La coruñesa no intentaba explicar el por qué, pues consideraba que por más que se había indagado en esa cuestión, ninguna explicación, fuera del tipo que fuere, había resultado satisfactoria.

#### TRANSCRIPCIÓN CRÍTICA DE LA CONFERENCIA CON MOTIVO DE LA EXPOSICIÓN DE ATE REGIONAL

(1) No solo por ser ajeno a mis habituales estudios y trabajos el asunto de esta conferencia, sino por haberme sorprendido la solicitud de ella, en momentos para mí de urge otros urgentes trabajos, tan inaplazables e inexcusables como la preparación de mi curso 1917-1918 en la Universidad de Madrid, tengo que solicitar vuestra indulgencia, al presentarme en mi ciudad natal sin aquel aliño y gala que yo desearía lucir hoy más que nunca, y sin rico acopio de noticias y datos, que no es fácil atesorar en todas las materias, y a lo sumo pueden poseerse en alguna.

Hay un motivo de gran júbilo en este movimiento artístico, y especialmente pictórico, que se nota en Galicia y en los artistas gallegos de [ilegible]. Mas no he querido desatender un hecho tan consolador y halagüeño como el de esta Exposición, que ni soñar pudiéramos en aquellos tiempos ya viejos ciertamente, en que era axiomático que en Galicia no se criaban pintores. Y todos nos admirábamos del caso, pero no lo podíamos discutir en su realidad.

La pintura española se había desenvuelto en otras regiones, Andalucía, Castilla, Extremadura, Valencia, Cataluña: aquí y también en otras comarcas del norte del litoral cantábrico, no habían surgido, a su hora, ni la tabla, ni el lienzo, sin que fuese fácil que nadie se diese cuenta del porqué.

(2) Estudiando el radio de esta observación, hubiésemos podido echarnos a discurrir por qué hubo naciones enteras donde no floreció la pintura, mientras otras

---

<sup>235</sup> “[...] tengo que solicitar vuestra indulgencia, al presentarme en mi ciudad natal sin aquel aliño y gala que yo desearía lucir hoy más que nunca, y sin rico acopio de noticias y datos, que no es fácil atesorar en todas las materias, y a lo sumo pueden poseerse en alguna” (1).

permanecen [subyugadas] de esa gloria. Podrán alegarse razones históricas, razones psicológicas [que] no creo que lleguen a explicar el caso satisfactoriamente. La pupila ve en todas partes algo digno de ser reproducido; porque la pintura, como bien se ha demostrado en Holanda, no pide ni aun dignidad a los objetos de su reproducción: y no en balde dijo Pascal<sup>236</sup> “¡Gran vanidad es la pintura, que nos atrae y encanta con la representación de objetos que no admiramos!<sup>237</sup>”.

El hecho de que en Galicia se haya alzado una [hueste] de pintores que le han dado ya y le prometen generosamente días de gloria, no es un caso sorprendente, dentro de los fenómenos generales sociales que se observan en el mundo entero. Si nos fijamos atentamente en su conjunto, observaremos que lo característico de la evolución contemporánea es la extensión de todos los que antes [parecían] privilegios y el estancamiento de los valores, más repartidos a cada paso. Se creería que asistimos a una escena que pudiera describirse así: Bajo inmensa bóveda, que sostiene un [ilegible] surge de columnas, se alinean hasta por millares servidas mesas, unas ocupadas ya por multitud de convidados, otras hacia las cuales se dirigen los que acaban de entrar, y otras...

---

<sup>236</sup> Blaise Pascal (Clermont-Ferrand, Francia, 1623 - París, 1662). Filósofo, físico y matemático.

<sup>237</sup> Parece que la cita exacta era: “Qué extraña vanidad es la pintura, atrae la admiración por parecerse al original, el cuál no se admira.” Puede que la escritora tradujera ella misma de la obra francesa, lengua que dominaba.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Eva (2007): *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla. Biografía*. Barcelona, Lumen.
- ÁGUEDA VILLAR, MERCEDES (2014): *Doscientos años del nacimiento de Rosario Weiss Zorrillo. Pintora*. En línea [Disponible en: <http://blgrah.rah.es/2014/07/22/rosario-weiss-zorrillo-pintora/>. Consulta 26 de agosto de 2015].
- ALTAMIRA Y CREVEA, Rafael (2000<sup>2</sup>): *Historia de España y de la civilización española*. Barcelona, Editorial Crítica. 2 vols.
- BAUDELAIRE, Charles (2001): *Les fleurs du mal*. París, Mozambook.
- BLONDEL, M. S. (1875): *Histoire des éventails chez tous les peuples et à toutes les époques*. París, Renouard.
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel (1981): *Diplomatario, Francisco de Goya*. Zaragoza, Institución Fernando El Católico.
- CARRILLO CAMPILLO, Joaquín, Manuel Ignacio Candela Delgado, Carlos Dardé Morales, et al. (1980): *Biografías*. Madrid, Ediciones Rialp S.L.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1994): *Novelas ejemplares II*. Madrid, Cátedra. Edición de Harry Sieber.
- \_\_\_\_\_ (1998): *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Instituto Cervantes Crítica. Edición dirigida por Francisco Rico.
- DeCOSTER, Cyrus (ed.) (1994): *Crónicas en La Nación de Buenos Aires (1909-1921)*. Madrid, Editorial Pliegos.
- FAUS, Pilar (2003): *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza. 2 vols.
- FEUCHTWANGER, Lion (2006): *Goya*. Madrid, Edaf.
- GILBAULT, Henri (1905): *Conférences populaires. Guide pratique à l'usage des conférenciers populaires, avec une lettre-préface de M. Édouard Petit (inspecteur général de l'Instruction publique)*. París, Bibliothèque de'éducation, S.A.
- GUZMÁN GUZMÁN, M.<sup>a</sup> Aránzazu (2013): "La Literatura Francesa Decadentista, con textos inéditos de un ciclo de conferencias de Emilia Pardo Bazán", *EPOS*, núm. 29, pp. 165-193.
- \_\_\_\_\_ (2014): *La oratoria de Emilia Pardo Bazán (Discursos, Conferencias, Lecturas Públicas)*. Tesis doctoral (inédita).
- HEYDL-CORTÍNEZ, Cecilia (2002): *Cartas de la Condesa en el Diario de la Marina La Habana (1909-1915)*. Madrid, Pliegos.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1977): *À Rebours*. París, Gallimard.
- LEFORT, Paul (1868): "Essai d'un catalogue raisonné de l'oeuvre garvé et lithographié de Francisco Goya. Troisième article. La Tauramachie. N.º 83 a 115".

*Gazette des Beaux-Arts*, X, 24.

- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (2010): “La pasión por Goya en Zuloaga y su círculo”, en *Artigrama*, núm. 25, pp. 165-183.
- LORRAIN, Jean (2002): *Monsieur de Phocas*. París, Éditions du Boucher.
- MUSEO DEL PRADO: *Enciclopedia on line*. En línea [Diponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/>. Consultas en 2015].
- MUTTER, Richard (1905): *Francisco de Goya*. Nueva York, Charles Scribner’s Son.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1973): *Obras completas, III*. Madrid, Aguilar. Edición de Harry L. Kirby.
- \_\_\_\_\_ (1991): *La Quimera*. Madrid, Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (2012): *Por la España Pintoresca*. Madrid, Librería Española Biblioteca Nacional de España.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992): *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Espasa Calpe.
- SANDOVAL, Fray Prudencio de (1634): *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*. Zaragoza, Casa de Bartholome Paris.
- TORMO Y MONZÓ, Elías (1902): “Las pinturas de Goya y su clasificación y distribución cronológicas (con motivo de la exposición de sus obras en Madrid)”, en *Varios estudios de artes y letras*. Madrid, Viuda de Tello.
- WEIGEL, Hans (grabador) (1557): *Trachtenbuch*. Nuremberg.
- WILKES, John (1810): *Encyclopaedia Londinensis, Or, Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature...* Londres, J. Adlar.
- YRIARTE, Charles (1867): *Goya*. París, H. Plon.

## BIBLIOGRAFÍA POR CONFERENCIA

### **LAS REPRESENTACIONES DE LA ÉPOCA: GOYA**

#### **Texto de la Conferencia**

- PARDO BAZÁN, Emilia (1906): “Las representaciones de la época: Goya”: conferencia no Ateneo de Madrid o 5 de maio de 1906, dentro do cilo Historia Política Contemporánea de España, organizado por la Sección de Historia do Ateneo.
- \_\_\_\_\_ (1973): “Goya”, en *Obras Completas*. Tomo III (Edición, introducción y notas de H. L. Kirby Jr.). Madrid, Aguilar, pp. 1281-1295.

### Reseñas en la prensa de su tiempo

*Ateneo*, mayo de 1906, n. V, p. 568: “Conferencias: Sección de Ciencias Históricas”.

*El Globo*, 4 de abril de 1906, n. 11.066, p. 2: “Ateneo de Madrid”.

*El Heraldo de Madrid*, 14 de mayo de 1906, n. 5.649, p. 4: “Noticias generales: Esparteros, 3”.

*El Liberal*, 2 de abril de 1906, n. 9.662, p. 2: “Ateneo de Madrid”.

\_\_\_\_\_, 18 de abril de 1906, n. 9.677, p. 4: “Noticias: Ateneo de Madrid”.

*La Correspondencia de España*, 5 de abril, n. 17.585, p. 2: “Ateneo de Madrid: Historia política contemporánea”.

*La Época*, 4 de abril de 1906, n. 19.994, p. 3: “Ateneo de Madrid: Curso de Historia política contemporánea de España”.

### LA QUIMERA

#### Texto de la conferencia

PARDO BAZÁN, Emilia (1912): *La Quimera. Conferencia a cargo de la Excm. Señora Condesa de Pardo Bazán con motivo de la Exposición regional de Pintura celebrada en el Centro Gallego de esta Corte durante el mes de Mayo de 1912*. Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández.

\_\_\_\_\_: *La Quimera*. Conservado en la Real Academia Galega.

#### Reseñas en la prensa de su tiempo

*El Heraldo de Madrid*, 4 de febrero de 1912, n. 7.787, p. 2: “Arte y artistas: Centro Gallego”.

*El Noroeste*, 4 de agosto de 1912, n. 6.186, p. 1: “La Exposición de Arte: Una iniciación”.

*El País*, 16 de febrero de 1912, n. 8.996, p. 1: “En el Centro Gallego: Exposición Regional de Pintura”.

*La Correspondencia de España*, 15 de febrero de 1910, n. 19.727, p. 6: “El Centro Gallego: Una exposición”.

**Estudios**

MAYORAL, Marina (1997): “*La Quimera o la crueldad del artista*”, GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (Ed.): *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: In memoriam Maurice Hemingway*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela; Consorcio de Santiago, pp. 211-221.

**EL ABANICO COMO OBJETO DE ARTE****Texto de la conferencia**

PARDO BAZÁN, Emilia (1913): *El abanico como objeto de arte*. Conservado en la Real Academia Galega.

**Reseñas en la prensa de su tiempo**

*El Día*, 2 de enero de 1914, n. 1.482, p. 1: “En el Ateneo: Conferencia de la señora Pardo Bazán”.

*El Globo*, 25 de noviembre de 1913, n. 13.154, p. 1: “Del mundo y del hombre”.

\_\_\_\_\_, 31 de diciembre de 1913, n. 16.831, p. 1: “Pólvora en salvas”.

\_\_\_\_\_, 31 de diciembre de 1913, n. 16.831, p. 6: “Reuniones y sociedades”.

*El Imparcial*, 31 de diciembre de 1913, n. 16.831, p. 1: “Pólvora en salvas”.

\_\_\_\_\_, 31 de diciembre de 1913, n. 16.831, p. 4: “Reuniones y sociedades”.

*El Noroeste*, 5 de mayo de 1902, n. 1.809, p. 2: “De sociedad”.

*La Correspondencia de España*, 5 de febrero de 1914, n. 20.444, p. 4: “La semana en el Ateneo”.

*La Época*, 1 de enero de 1914, n. 22.695, p. 1: “El abanico como objeto de arte: la condesa de Pardo Bazán en el Ateneo”.

\_\_\_\_\_, 2 de diciembre de 1913, n. 22.666, p. 3: “Noticias generales”.

**Estudios**

EZAMA GIL, Ángeles (2012): “La vocación pedagógica de Emilia Pardo Bazán”, *Moenia*, núm. 18, pp. 417-437.

FAUS, Pilar (2003): *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza. 2 vols.

SANTISO ROLÁN, Xulia (2012): Emilia Pardo Bazán. Casa Museo. Los abanicos / Julia Santiso. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/emilia-pardo-bazan-casa-museo-los-abanicos/> [Consulta: 22 de febrero de 2013].

## CONFERENCIA EN LA EXPOSICIÓN DE ARTE REGIONAL

### Texto de la conferencia

PARDO BAZÁN, Emilia (1917): “*Conferencia*” no salón so Palacio Municipal da Coruña co gallo da inauguración da Exposición de Arte Rexional, do 26 de agosto de 1917. Conservado en Real Academia Galega.

### Reseñas en la prensa de su tiempo

*El Noroeste*, 27 de agosto de 1917, n. 10.134, p. 1: “La solemnidad de ayer. Apertura de la Exposición”.

*La Nación*, 27 de agosto de 1917, n. 306, p. 14: “Provincias españolas: En La Coruña”.

*Nuevo Mundo*, 21 de septiembre de 1917, n. 1.237, p. 22: “La vida artística: Exposición de Arte Gallego”.

## TEXTOS DE ORATORIA DE EMILIA PARDO BAZÁN

### Impresos

#### Conferencias

“Conclusiones de la Memoria, leídas en el Congreso Pedagógico el día 17 de Octubre de 1892”, en *Nuevo Teatro Crítico*, año II, núm. 22 (Octubre de 1892), pp. 60-66.

“Conferencia de la condesa de Pardo Bazán” [*Lugar que ocupa El Quijote entre las obras capitales del espíritu humano*], *El Imparcial*, año L, núm 17.608 (25 de febrero de 1916), p. 3; núm. 17.621 (9 de marzo de 1916), pp. 3 y 4.

“Conferencia de la Excm. Sra. Condesa de Pardo Bazán” [*El hogar y la mujer*], en VV.AA. (1919) *Conferencias dadas en la Escuela del Hogar y Profesional de*

- la mujer. Curso de 1916 a 1917 Con unos renglones previos del Excelentísimo Señor D. José Francos Rodríguez.* Madrid, Imprenta de Cleto Vallinas, pp. 85-108.
- “Don Juan Valera”, *Retratos y apuntes literarios* (1908), Madrid, R. Velasco, Imp.
- “Fernando Brunetière”, *La Lectura*, mayo de 1907, número 77, páginas 121-133; 227-239.
- “Galicia y sus problemas”, en RODRÍGUEZ RUIBAL, Euloxio (2003): “Unha conferencia inédita de Emilia Pardo Bazán sobre os problemas de Galicia”, *Boletín Gallego de Literatura*, núm. 29 (1º semestre, 2003), pp. 152-166.
- “Goya y la espontaneidad española”, *La Lectura* (1906).
- “Goya”, en PARDO BAZÁN, Emilia (1973): *Obras Completas*. Tomo III (Edición, introducción y notas de H. L. Kirby Jr.). Madrid, Aguilar, pp. 1281-1295.
- “L’Espagne d’hier et celle d’aujourd’hui. La mort d’une légende”, en *Revue Politique et Littéraire. Revue Bleue*, 22 de abril de 1899, pp. 492-499.
- “La educación del hombre y la de la mujer: sus relaciones y diferencias”, en *Nuevo Teatro Crítico*, año II, núm. 22 (Octubre de 1892b), pp. 14-59.
- “La Piedad”, en PARDO BAZÁN, Emilia, Serafín Álvarez Quintero y Joaquín Álvarez Quintero, *et al.* (1914): *50º Aniversario del Convenio de Ginebra y creación de la Cruz Roja Española. Velada conmemorativa celebrada en Madrid el 19 de mayo de 1914*. Madrid, Imprenta Clásica Española, pp. 47-52.
- “La revolución y la novela en Rusia” (1891), en *Obras Completas, XXXIII*. Madrid, A. Pérez Dubrull.
- “Lo moderno en la literatura y el arte”, *El Norte de Castilla*, 11 de mayo de 1917, núm. 23.226, pp. 3 y 4.
- “Los pedagogos del Renacimiento: Erasmo, Rabelais y Montaigne” (1889), *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, XIII, 293, 113-116; 294, 129-132; 295, 145-150.
- “Resumen de las memorias y ponencias de la sección V, leído en el Congreso Pedagógico el 19 de octubre de 1892”, en *Nuevo Teatro Crítico*, año II, núm. 22 (Octubre de 1892), pp. 67-82.
- “Don Juan Valera”, *La Lectura*, septiembre de 1906, núm. 69, pp. 127-135; 193-203; 281-290.
- El porvenir de la literatura después de la guerra* en PARDO BAZÁN, Emilia (1973): *Obras Completas*. Tomo III (Edición, introducción y notas de H. L. Kirby Jr.). Madrid, Aguilar, pp. 1543-1551.
- Goya y la espontaneidad española. Conferencia leída en la Academia Provincial de Bellas Artes* (1905). La Coruña, Academia Provincial de Bellas Artes.

- Goya y la espontaneidad española. Conferencia leída por la Señora doña Emilia Pardo Bazán el 6 de noviembre de 1904* (1905). La Coruña, Imprenta de La Voz de Galicia.
- La España de ayer y la de hoy (Conferencias de París)* (1899). Madrid, A. Avrial.
- La España de ayer y la de hoy: conferencia de París* (1899). Madrid: Administración, S.A.
- La Quimera. Conferencia a cargo de la Excma. Señora Condesa de Pardo Bazán con motivo de la Exposición regional de Pintura celebrada en el Centro Gallego de esta Corte durante el mes de Mayo de 1912* (1912). Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández.
- La revolución y la novela en Rusia* (1961). Madrid, Publicaciones Españolas.
- La revolución y la novela en Rusia (Lecturas en el Ateneo de Madrid)* (1887). Madrid, Imp. y Fund. de M. Tello.
- Los pedagogos del Renacimiento: (Erasmus – Rabelais – Montaigne). Conferencia por Doña Emilia Pardo Bazán* (1889). Madrid, Fortanet.
- Porvenir de la literatura después de la guerra. Lectura dada en la Residencia de Estudiantes la tarde del 5 de diciembre de 1916* (1917). Madrid, Imp. Fortanet.
- Porvenir de la literatura después de la Guerra: lectura dada en la Residencia de Estudiantes la tarde del 5 de Diciembre de 1916* (1917). Madrid, Residencia de Estudiantes.
- Russia, its People and its Literature* (1890). Translated from the Spanish by Fanny Hale Gardiner. Chicago, A. C. McClurg and Co.

## Discursos

- “Colón y los franciscanos: conferencia leída en el Ateneo de Madrid el día 4 de abril de 1892”, en *Nuevo Teatro Crítico*, año II, núm. 20 (Agosto de 1892a), pp. 5-64.
- “Discurso de Dona Emilia Pardo Bazán”, en SERRANO ALONSO, Javier (2004): *Emilia Pardo Bazán en Lugo (San Froilán, 1906)*. Lugo, Excmo. Concello de Lugo - Concellería de Cultura e Turismo, pp. 67-95.
- “Discurso de la Presidente en la Junta del 15 de Junio de 1885” en FE, Ricardo (1886): *El Folk-Lore Gallego en 1884-1885. Sus actas y acuerdos, y discursos de Emilia Pardo Bazán, presidente, y Memoria de Salvador Golpe, secretario*. Madrid, Tipografía Salvador Golpe, pp. 18-21.
- “Discurso en el Centro Gallego de Madrid”, en *La Voz de Galicia*, 5 de julio de 1902, p. 1.

- “Discurso en la velada que la ciudad de Salamanca consagró a la memoria del poeta José María Gabriel y Galán el 26 de Marzo de 1905”, en PARDO BAZÁN, Emilia (1905?): *Discurso en la velada que la ciudad de Salamanca consagró a la memoria del poeta José María Gabriel y Galán el 26 de Marzo de 1905*. Madrid, Administración.
- “Discurso leído por la Sra. Pardo Bazán, Presidente de la Junta Provincial del Folk-Lore Gallego en la sesión celebrada el día 1º de Febrero de 1884”, en FE, Ricardo (1886): *El Folk-Lore Gallego en 1884-1885. Sus actas y acuerdos, y discursos de Emilia Pardo Bazán, presidente, y Memoria de Salvador Golpe, secretario*. Madrid, Tipografía Salvador Golpe, pp. 5-10.
- “Discurso leído por la Sra. Pardo Bazán, Presidente de la Junta Provincial del Folk-Lore Gallego en la sesión celebrada el día 1º de Febrero de 1884”, en MACHADO ÁLVAREZ, Antonio (Dir.) (1884): *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*, t. IV. Sevilla, Alejandro Guillot y Cía. Editores.
- “Discurso pronunciado por la Señora Doña Emilia Pardo Bazán, Presidente honoraria del Centro Gallego de Madrid, en la sesión inaugural del mismo”, en CENTRO GALLEGO DE MADRID (1902): *Memoria leída y discursos pronunciados en la sesión inaugural de la Sociedad celebrada el día 5 de mayo de 1902*. Madrid, Tipografía Idamor Moreno Cruzado, pp. 35-51.
- “El certamen de composición musical: Discurso de Doña Emilia Pardo Bazán”, *El Regional*, 8 de octubre de 1906, pp. 1 y 3.
- “Feijoo y su siglo” en PARDO BAZÁN, Emilia (1973): *Obras Completas*. Tomo III (Edición, introducción y notas de H. L. Kirby Jr.). Madrid, Aguilar, pp. 733-759.
- “Homenaje a Concepción Arenal” en YAGÜE LÓPEZ, Pilar (2003): *El Círculo de Artesanos en la vida literaria y cultural de A Coruña (1884-1912)*. La Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, pp. 154-166.
- “Homenaje a Concepción Arenal”, en *La Voz de Galicia*, 1-3 de septiembre de 1907.
- “La poesía regional gallega”, en PARDO BAZÁN, Emilia (1973): *Obras Completas*. Tomo III (Edición, introducción y notas de H. L. Kirby Jr.). Madrid, Aguilar, pp. 671-689.
- “Los franciscanos y Colón. Conferencia de la Sra. D<sup>a</sup> Emilia Pardo Bazán leída el día 4 de abril de 1892”, en Ateneo de Madrid (1892). Madrid, Establecimiento Tipográfico ‘Sucesores de Rivadeneyra’. Disponible en: [http://www.ateneo-demadrid.com/biblioteca\\_digital/folletos/Folletos-0035.pdf](http://www.ateneo-demadrid.com/biblioteca_digital/folletos/Folletos-0035.pdf) [Consulta: 22 de septiembre de 2012].

- “Un discurso de Emilia Pardo Bazán” [*Discurso leído por la Sra. Pardo Bazán, Presidente de la Junta Provincial del Folk-Lore Gallego en la sesión celebrada el día 1º de Febrero de 1884*]. *El Globo*, 14 de febrero de 1884, p. 2.
- “Un discurso de la condesa de Pardo Bazán”, en *El Noroeste*, 18 de octubre de 1916, p. 1.
- Discurso en la velada que la ciudad de Salamanca consagró a la memoria del poeta José María Gabriel y Galán, el 26 de marzo de 1905* (1905). Madrid, Tip. de Idamor Moreno.
- Discurso en la velada que la ciudad de Salamanca consagró a la memoria del poeta José María Gabriel y Galán el 26 de marzo de 1905* (1905). Madrid, Administración.
- Discurso inaugural del Ateneo de Valencia pronunciado en el Paraninfo de la Universidad de Valencia la noche del 29 de diciembre de 1899* (1899b). Madrid, Administración calle de S. Bernardo, 37, principal.
- Discurso inaugural del Ateneo de Valencia pronunciado la noche del 29 de diciembre de 1899* (1899). Madrid, Tip. de Idamor Moreno.
- Discurso leído por ----- Presidenta de la Junta provisional del Folklore gallego* (1884). La Coruña, Fregenal a cargo de Torrellas y C.
- Discurso pronunciado en los Juegos Florales de Orense la noche del 7 de junio de 1901* (1901?). Madrid, Administración calle de S. Bernardo, 37, principal.
- Discurso pronunciado en los Juegos Florales de Orense la noche del 7 de junio de 1901. Tema: Los males de la Patria* (1901). Coruña, Tip. de la Casa de Misericordia.
- “San Francisco y la guerra” (2014), en *San Francisco de Asís (siglo XIII)*. Santiago de Compostela, Alvarellos Editora, pp. 763-773.

### Lecturas públicas

- “Unamuno en La Coruña. En el Teatro Principal”, en *El Noroeste*, 20 de julio de 1903, pp. 1-2.
- “Unamuno en La Coruña. En el Teatro Principal”, en YAGÜE LÓPEZ, Pilar (2003): *El Círculo de Artesanos en la vida literaria y cultural de A Coruña (1884-1912)*. La Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, pp. 131-135.
- “Unamuno en La Coruña. En la ‘Reunión de Artesanos’”, en *El Noroeste*, 21 de julio de 1903, pp. 1-2.
- “Unamuno en La Coruña. En la ‘Reunión de Artesanos’”, en YAGÜE LÓPEZ, Pilar (2003): *El Círculo de Artesanos en la vida literaria y cultural de A Coruña (1884-1912)*. La Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, pp. 150-153.

## MANUSCRITOS Y ORIGINALES MECANOGRAFIADOS

### Conferencias<sup>238</sup>

- “*Conferencia número 1: disolución del Romanticismo y comienzo de la decadencia*”: no Ateneo de Madrid, en 1918 [1918] (02.40.6.1.4.1.2.2.273/23.0).
- “*Conferencia número 6: Juan Moreas*”: no Ateneo de Madrid, en 1918 [1918] (02.40.6.1.4.1.2.2.273/24.0).
- “*Conferencia primera del Ateneo sobre Don Quijote y demás obras maestras del espíritu*”: no Ateneo de Madrid, 23 de febreiro de 1916 [1916] (02.40.6.1.4.1.2.2.273/13.0).
- “*Conferencia segunda: lugar que ocupa el Quijote entre las obras capitales del espíritu humano*”: no Ateneo de Madrid, 8 de marzo de 1916 [1916] (02.40.6.1.4.1.2.2.273/14.0; 273/16.0).
- “*Conferencia sobre Galicia*”: conferencia no Centro Galego de Madrid [190-] (02.40.6.1.4.1.1.2.2.273/9.0).
- “Conferencia” no salón so Palacio Municipal da Coruña co gallo da inauguración da Exposición de Arte Rexional, do 26 de agosto de 1917 [1917] (02.40.6.1.4.1.2.2.272/13.0).
- “*Don Juan Valera*”: conferencia lida no Ateneo de Madrid o 23 de febreiro de 1907 [1908] (02.40.6.1.4.1.2.2.272/4.0).
- “*El abanico como objeto de arte*”: conferencia no Ateneo de Madrid, organizada polo Ministerio de Instrucción Pública, o 31 de xaneiro de 1913 [1913] (02.40.6.1.4.1.2.2.273/1.0; 273/2.0; 273/6.0).
- “*Galicia y sus problemas*”: conferencia no Centro Galego de Madrid [191-] (02.40.6.1.4.1.2.2.273/27.0; 273/8.0).
- “*La decadencia del abanico: conferencia segunda*”: no Ateneo de Madrid, organizada polo Ministerio de Instrucción Pública o 12 de marzo de 1914 [1914] (02.40.6.1.4.1.2.2.273/4.0; 273/3.0; 273/5.0).
- “*La educación por la belleza*”: conferencia na Escola Superior de Maxisterio [191-] (02.40.6.1.4.1.2.2.272/3.0; 272/17.0; 272/18.0).
- “*La litterature contemporaine en Espagne: conférence faite par Madame Pardo Bazán, 9 août*”: conferencia de Burdeos, a iniciativa da Societé Philomatique, en 1896 [1896] (02.40.6.1.4.1.2.2.272/7.0).

<sup>238</sup> Entre paréntesis se indica el número de signatura de cada documento para su localización en la Real Academia Galega.

- “*La Quimera*”: conferencia con gallo da clausura da Exposición Rexional de Pintura celebrada no Centro Galego de Madrid durante o mes de Agosto de 1912 [1912] (02.40.6.1.4.1.2.2.272/10.0).
- “*Las representaciones de la época: Goya*”: conferencia no Ateneo de Madrid o 5 de maio de 1906, dentro do cilo Historia Política Contemporánea de España, organizado por la Sección de Historia do Ateneo [1906] (02.40.6.1.4.1.2.2.272/2.0).
- “*Lo moderno en literatura y en arte*”: conferencia no Teatro Lope de Vega de Valladolid, invitada polo Ateneo da mesma cidade, o 10 de maio de 1917 [1917] (02.40.6.1.4.1.2.2.263/12.0).
- “*Primera conferencia: el Quijote y las grandes creaciones del espíritu humano*”: no Ateneo de Madrid, 8 de marzo de 1916 [1916] (02.40.6.1.4.1.2.2.273/15.0).
- “*Un ave de paso: Metterlinck [sic]*”: conferencia na Escola Superior de Maxisterio, en 1917 [1917] (02.40.6.1.4.1.2.2.272/11.0).
- Colón y los franciscanos*: conferencia leída en el Ateneo de Madrid el día 4 de abril de 1892 [1892] (02.40.6.1.4.1.2.2.273/10.0; 273/11.0).
- Conferencia co gallo do centenario da liberación de Alcalá de Henares dos franceses, no Teatro Cervantes en Alcalá, maio de 1913 [1913] (02.40.6.1.4.1.2.2.272/8.0; 272/20.0).
- Conferencia co gallo do centenario da publicación da primeira parte de el Quijote, organizada pola Unión Ibero-Americana, no Paraninfo da Universidad Central, maio de 1905 [1905] (02.40.6.1.4.1.2.2.275/5.0).
- Conferencia de Albacete: co gallo dos “Juegos Florales” en abril de 1916 [1916] (02.40.6.1.4.1.2.2.273/18.0; 273/19.0; 273/20.0; 273/21.0; 273/22.0).
- El heroísmo y la santidad como temas estéticos [190-] (02.40.6.1.4.1.2.2.272/6.0).
- Goya y la espontaneidad española [1905] (02.40.6.1.4.1.2.2.272/12.0).
- La conversión de Fernando Brunetière* [Posterior a 1907] (02.40.6.1.4.1.2.2.273/25.0).
- La España de ayer y la de hoy*: conferencia de París [1899] (02.40.6.1.4.1.2.2.273/12.0).
- Porvenir de la literatura después de la guerra: lectura dada en la Residencia de Estudiantes la tarde del 5 de Diciembre de 1916* [1917] (02.40.6.1.4.1.2.2.272/1.0).

## Discursos

- Conferencia<sup>239</sup> no Teatro Principal da Coruña na reunión organizada polo Círculo de Artesáns en honor a Concepción Arenal do 31 de agosto de 1907 [1907] (02.40.6.1.4.1.2.2.273/26.0).

<sup>239</sup> La prensa de la época lo clasificaba como discurso: *El Noroeste*, 31-VIII-1907: 1.

*Discurso en la velada que la ciudad de Salamanca consagró a la memoria del poeta José María Gabriel y Galán el 26 de marzo de 1905* [1905] (02.40.6.1.4.1.2.2.273/28.0).

*Guion para una velada en el Ateneo dedicada a Ibsen* [Entre 190- e 191-] (02.40.6.1.4.1.2.2.272/16.0).

*San Francisco y la guerra* [191-] (02.40.6.1.4.1.2.2.272/9.0).

### **Lecturas públicas**

Presentación de André Le Breton en el Instituto Francés de Madrid en 1913 [1913] (02.40.6.1.4.1.2.2.272/15.0; 272/14.0).

### **Otros**

Apuntamentos para as conferencias *El lugar del Quijote entre las obras capitales del espíritu humano* [1916] (02.40.6.1.4.1.2.2.273/17.0).

Borrador de carta de Emilia Pardo Bazán a Alfonso XIII, Rei de España [1914] (02.40.6.1.1.2.254/4.0).

Notas e apuntamentos para as súas conferencias sobre o abanico [1914] (02.40.6.1.4.1.2.2.273/7.0).

### **Recopilaciones**

PARDO BAZÁN, Emilia (1999): *La mujer española y otros escritos*. Madrid, edición de Guadalupe Gómez Ferrer, pp. 198-214.

\_\_\_ (1886): *El Folk-Lore Gallego en 1884-1885. Sus actas y acuerdos, y discursos de Emilia Pardo Bazán, presidente, y Memoria de Salvador Golpe, secretario*. Madrid, Tipografía Salvador Golpe.

VV.AA. (1919) *Conferencias dadas en la Escuela del Hogar y Profesional de la mujer. Curso de 1916 a 1917 Con unos renglones previos del Excelentísimo Señor D. José Francos Rodríguez*. Madrid, Imprenta de Cleto Vallinas.

YAGÜE LÓPEZ, Pilar (2003): *El Círculo de Artesanos en la vida literaria y cultural de A Coruña (1884-1912)*. La Coruña, Diputación Provincial de A Coruña.