CUADRANTE

XORNADAS DE MARZO, 2002

Nº 6

Amigos
Vilanova de Arousa

CUADRANTE

CUADRANTE

Revista cultural da
"Asociación Amigos de Valle-Inclán"

XORNADAS DE MARZO, 2002

Amigos Valle-Inclán

Vilanova de Arousa

CUADRANTE
VILANOVA DE AROUSA.
APARTADO DE CORREOS nº 66
Xaneiro 2003

Director:
Gonzalo Allegue

Subdirector:
Francisco X. Charlín Pérez

Consello de Redacción:
Xosé Luis Axeitos
Víctor Viana
Ramón Martínez Paz
Xaquín Núñez Sabarís
Xosé Lois Vila Fariña
Ramón Torrado

Xestión e administración:
Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Ilustracións:
Eugenio de la Iglesia *(Encabezamento de capítulos)*

Imprime:
Gráficas Salnés, S.L.

Dep. Legal: PO-4/2000

I.S.B.N.: 84-87709-99-0

Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados.
A responsabilidade das opinións verquidas pertence exclusivamente ós autores o mesmo que o respeto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.

SUMARIO:

Darío Villanueva
O modernismo literario de Valle-Inclán ..... pax. 6

Jesús Monge
Valle-Inclán y las Bellas Artes ..... pax. 20

Javier Serrano Alonso
De Valle a don Ramón ..... pax. 48

Juan Antonio Hormigón
El teatro de Valle-Inclán en el contexto europeo ..... pax. 61

Cesar Oliva
El teatro de Valle-Inclán, hoy ..... pax. 79

M° Carme Alerm
La acualidad literaria de Valle-Inclán en su época: Las crónicas de Eduardo Gómez de Baquero (Andrenio) ..... pax. 89

José García Velasco
La Arousa de las Sonatas a través de Ramón del Valle-Inclán y Bermúdez ..... pax. 108

Teresa Iris Giovacchini de Santamaría
La presencia de Valle-Inclán en un relato de Ana Rossetti ..... pax. 119

Valle-Inclán y las Bellas Artes 1889-1915

Jesús Mª Monge
Taller d'Investigacions Valleinclanianes (UAB)

Cien años después de la publicación de la primera sonata, aún subsiste una faceta de la personalidad intelectual y artística de Ramón del Valle-Inclán, que es necesario volver a reivindicar. Me refiero a su interés por las Bellas Artes[1], al que cabe prestar atención cada vez que se afronta el estudio de la estética valleinclaniana, pues el autor gallego, cuando sistematiza sus pensamientos estéticos, recurre constantemente a conceptos artísticos, inherentes a la historiografía de su época, y a figuras capitales de la historia de la pintura: los primitivos italianos, Leonardo da Vinci, Rafael, El Greco o Velázquez. Valle-Inclán, siempre que teorizó sobre su arte, lo hizo a través de la historia de la estética y, de forma inversa, cuando reflexionó sobre ésta fue para proponer un nuevo modelo artístico. En este sentido, el acto duodécimo de *Luces de bohemia,* la definición del esperpento a partir de la reflexión estética sobre Goya, es uno de los ejemplos más conocidos.

La afición y el conocimiento de las Bellas Artes es un rasgo común en toda la biografía del escritor gallego: el universo del arte está presente en sus tertulias y charlas en los cafés, en el Ateneo, en sus conferencias, en sus lecturas públicas, en sus colaboraciones periodísticas, en sus viajes, en su ensayo de estética *La lámpara maravillosa*, en la teoría del esperpento e, incluso, y directamente relacionado con las artes plásticas, en el favor político. Como es sabido, Valle-Inclán ostentó diversos cargos oficiales remunerados gracias a sus conocimientos artísticos: inspector de obras de la restauración de la catedral de León hacia 1895-96, catedrático de Estética de la Escuela de Bellas Artes de Madrid en el curso 1916-1917, conservador del Patrimonio Artístico Nacional en 1932 y, finalmente, director de la Academia de Bellas Artes de Roma en el bienio 1933-34. Lo cierto y evidente es que desde sus años mozos en Santiago hasta su enfermedad y muerte, también en la ciudad jacobea, las reflexiones en torno a las bellas artes constituyen una constante vital, con un especial interés por una de ellas: la pintura.

La aproximación de Ramón del Valle-Inclán a las Bellas Artes es la de un espíritu creador, de un artista. Su interés por la Historia del Arte no es científico, ni arqueo-

[1] El presente artículo tiene sus orígenes en la comunicación «Valle-Inclán historiador y crítico de arte» leída en las *Xornadas de estudio «Valle-Inclán. Cen anos de actualidade literaria»*, Vilanova de Arousa, 14-16 de marzo 2002. Con posterioridad, dos reseñas inéditas, presentadas en Vilanova, se publicaron junto con su análisis en *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, www.elpasajero.com (primavera 2002) con el título de «Una conferencia y una lectura de Valle-Inclán en el Ateneo (1915)». Durante el verano de 2002, el que suscribe profundizó en el tema con un trabajo de investigación titulado *Valle-Inclán y el arte (1889-1912)* del que estas páginas son una escueta muestra.

lógico; es moderno, por cuanto concede especial importancia a la experiencia estética en sí, a las sensaciones derivadas de la contemplación de una obra de arte. Por lo tanto, su atracción por el Arte es sobre todo estética. Valle-Inclán, a diferencia de otros autores coetáneos, utilizará la historia del arte para reflexionar y filosofar sobre la esencia del arte y de lo bello; es decir, hará estética y construirá su propia estética.

Tras un periodo breve, pero intenso, de formación artística, el joven Ramón del Valle esgrime sus conocimientos y juicios artísticos en sus primeras colaboraciones periodísticas y en sus primeras obras, para iniciar sus devaneos estéticos, que asocia inmediatamente a su concepción literaria. Cuando, años más tarde y admirado como autor de las *Sonatas*, ejerza como crítico de pintura, lo hará para expresar su pensamiento estético, hasta encontrar un cauce más adecuado —el ensayo y la oratoria— para sistematizar y comunicar sus ideas sobre el arte y la belleza. En este sentido, su proceso de reflexión estética tiene un primer hito fundamental en *La lámpara maravillosa*. Ensayo revelador de este procedimiento de especulación sobre el arte y la belleza, pues en él se mezclan, como en concierto, las reflexiones autobiográficas, históricas, pictóricas, ocultistas, filosóficas y lingüísticas. De este proceso constante de reflexión sobre la tradición estética surgirán, con los años, nuevos planteamientos artísticos, nuevas propuestas literarias como el esperpento o las obras que integran el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Su interés por las Bellas Artes es, pues, un interés estético y creativo, generador a su vez de nuevos artefactos estéticos, que son definidos con conceptos propios de las Bellas Artes y de la historia de la pintura: la noción de perspectiva en la teoría del esperpento, las cuestiones geométricas y luminosas planteadas en *La lámpara maravillosa*, las alusiones al Greco y a Goya en *Los cuernos de don Friolera,* por citar tres ejemplos evidentes.

Por consiguiente, estudiar las relaciones entre don Ramón y el universo del arte es referirse, en última instancia, a la estética de Valle-Inclán y, de forma inversa, analizar la obra literaria del autor gallego nos remite, inexorablemente, a referentes y procedimientos relativos a la historia del arte en general y de la pintura en particular. La literatura valleinclaniana y el arte mantienen un diálogo constante sobre la filosofía de la belleza y los fundamentos artísticos, ya que, en definitiva, la reflexión estética, en palabras de Raymond Bayer, «ha estado siempre mezclada con la reflexión filosófica, con la crítica literaria o con la historia del arte»[2].

Evidentemente, si las propuestas estéticas valleinclanianas, en constante evolución, se desarrollan imbricadas con la historia del arte, es necesario no sólo conocer la historiografía artística de la segunda mitad del siglo XIX, sino también calibrar adecuadamente sus influencias estéticas en el autor gallego y cómo éste se sirve de ellas para elaborar sus propuestas estéticas. Por esta razón, creo más conveniente adoptar una perspectiva diacrónica, inexistente en los trabajos monográficos sobre Valle-Inclán y las Bellas Artes[3]. Por ello, limito

[2] Raymond Bayer, *Historia de la Estética,* México F.C.E., 1993, p. 7.

[3] La mayor parte de trabajos que se ocupan del tema, lo hacen desde una perspectiva sincrónica. Así Manuel Durán examina *La pipa de kif* con relación a la pintura («*La pipa de kif*; del modernismo al expresionismo», *Ramón del Valle-Inclán, Appraisal of his Life and Works,* 1968, pp. 467-478); Eva Llorens, *Valle-Inclán y la plástica*, Madrid, Ínsula, 1975, descarta en su estudio la perspectiva diacrónica, por presentar el autor gallego «resistencia a una ordenación cronológica rígida» (p.17). Por ello la estudiosa divide su ensayo en cuatro partes dedicadas a los orígenes

este estudio al periodo comprendido entre 1889 y 1915. Veintiséis años que median entre la publicación del cuento «A media noche» (1889), primer texto valleinclaniano en el que se hallan referencias artísticas, hasta 1915, cuando, a punto de ver la luz *La lámpara maravillosa*, Valle-Inclán pronuncia una conferencia sobre *El quietismo estético* en el Ateneo de Madrid.

En el Apéndice que acompaña a este artículo reproduzco varias reseñas inéditas de dos conferencias valleinclanianas sobre las Bellas Artes y una lectura sobre Santiago de Compostela. La primera de ellas se conoce de forma fragmentaria[4], pero nunca ha sido editada: se trata de la transcripción, que realizó *El Diario Español* de Buenos Aires (6 de julio de 1910) y que publicó en sus páginas, junto con la ya conocida de *La Nación*, el diario madrileño *El Mundo* (31 de julio de 1910), de la conferencia sobre Modernismo que Valle-Inclán impartió en Argentina en julio de ese año. Esta reseña contradice en parte algunas de las ya conocidas sobre la misma y añade y clarifica aspectos relacionados con los pintores Joaquín Sorolla y Ramón Casas. Finalmente, las dos últimas reseñas, sobre el *Quietismo estético* (13 de marzo de 1915) y sobre *Santiago de Compostela* (9 de mayo de 1915), revelan las relaciones de Valle-Inclán en el Ateneo de Madrid con los primeros historiadores y divulgadores del arte español, en un momento en que el autor gallego está concentrado en la redacción y exposición de sus ideas estéticas.

APRENDIZAJE Y CONOCIMIENTO ARTÍSTICO: LOS PRIMEROS ARTÍCULOS Y LIBROS

Antecedentes familiares: Ramón del Valle-Inclán Bermúdez

Los años de formación del joven Valle-Inclán avalan su inclinación por la estética, la historiografía e incluso la arqueología artística. Quizás este interés por lo artístico lo heredó de su padre, Ramón Valle Bermúdez, hombre de ideología liberal, revolucionario septembrino y republicano, alcalde de Vilanova de Arousa por dos veces, articulista vinculado al Rexurdimiento Galego, fundador y director de *La Voz de Arosa* (1880-1882) y, en el final de sus días, alto funcionario de la administración local. Ramón del Valle Bermúdez era muy aficionado a todo tipo de excursiones artísticas y excavaciones arqueológicas. En 1866, año del nacimiento de su hijo el escritor, colabora con Manuel Murguía como informador en la elaboración de la *Historia de Galicia,*

———

de la «preocupación estético-plástica de Valle-Inclán»: la huella de Goya, el surrealismo erótico y el erotismo en Valle-Inclán; y, por último, la presencia de Picasso y el arte de vanguardia en la estética deformadora de los esperpentos; Rodolphe Stembert, «Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 311 (1976), pp. 461-476, establece las relaciones entre la dramaturgia valleinclaniana y la pintura, y tilda de prerrafaelita tanto al autor gallego como al pintor Julio Romero de Torres; Juan Antonio Hormigón, «Valle-Inclán: la mirada del pintor», *Alfoz,* 26 (1986), pp. 25-31, insiste de nuevo en las relaciones estéticas entre los esperpentos y la pintura de Goya; Dru Dougherty,» Valle-Inclán y la pintura: la exposición de Juan de Echevarría», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 17 (junio 1995), pp. 65-87, describe el pensamiento estético de Valle-Inclán hacia 1923 y en relación a la exposición de la obra del pintor vasco. En el momento de redactar estas líneas, tengo noticia de la publicación del artículo de Serge Salaun, «Valle-Inclán y la pintura», *Hecho Teatral*, 1 (2001), pp. 115-136.

[4] Joaquín y Javier del Valle-Inclán (eds. de *Ramón del Valle-Inclán, Entrevistas, conferencias y cartas,* Valencia, Pre-Textos, 1994) la mencionan, pero reproducen la versión de La Nación. Por su parte, Francisco Madrid, en su biografía sobre el autor gallego (*La vida altiva de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1943, p.198-199), realizó una síntesis, sin especificar el origen de cada fragmento, de las reseñas de la conferencia publicadas por los rotativos bonaerenses.

buscando en los alrededores de Vilanova ruinas celtas[5]. Por las cartas enviadas a Manuel Murguía, conocemos que el padre de Valle-Inclán realizaba un trabajo arqueológico de campo por las tierras del Barbanza y Vilanova, dando noticia del hallazgo de menhires, inscripciones, ruinas de torres y castillos. En 1886 publicó una serie de tres artículos histórico-arqueológicos en el diario *Crónica de Pontevedra*[6], el último de ellos, «El castillo de Lobeira», de especial interés, puesto que cinco años más tarde su hijo, Ramón del Valle-Inclán, publicará en *El Globo* (4 de noviembre de 1891) un artículo con idéntico título, «Por la tierra saliniense. El castillo de Lobeira». Artículo, que, como ya ha apuntado Xaquín Núñez Sabarís[7], presenta en el inicio, en la historia del castillo y, sobre todo, en el final, claras coincidencias con el artículo de su progenitor.

Estas coincidencias entre los artículos históricos del padre y los primeros del hijo, obviando las urgencias de éste por publicar y conseguir unos ingresos, son una prueba evidente de la herencia cultural que recibió el joven Valle.

Formación artística: Santiago de Compostela, Pontevedra

Durante su estancia universitaria en Santiago, Valle-Inclán mostró especial interés por las Bellas Artes. Sabemos que en el curso 1888-89 se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios para cursar como alumno la asignatura de «Dibujo y adorno de figura»[8], sin que llegara finalmente a examinarse.

Desde el verano de 1888 hasta que publicó sus primeros artículos en Madrid en 1891, el joven Valle debió de ampliar sus conocimientos artísticos, iniciados ya con las experiencias arqueológicas de su padre, con la contemplación de todo el arte atesorado en la capital jacobea y, sobre todo, con lecturas y conversaciones en las bibliotecas y tertulias pontevedresas y, en especial, en la de Jesús Muruais y su biblioteca de la Casa del Arco[9]. La biblioteca de Muruais contenía una valiosa, para la época, colección de láminas y aguafuertes artísticos, entresacados de libros o revistas de arte de la época, como la barcelonesa *Artes y Letras*. Tampoco faltaban en ella los tratados sobre la pintura es-

[5] «Mi querido amigo: habiendo tenido que pasar muchos días en Villanueva con motivo de haber parido allí mi esposa, he recorrido hace pocos días aquellas inmediaciones buscando monumentos célticos de que dar a U. Noticia», en X. L. Axeitos, «Un adverbio moi expresivo», *Cuadrante*, 1 (2000), p. 7. Número monográfico que recupera y estudia la figura de Ramón del Valle-Inclán Bermúdez, padre de nuestro escritor. Parte de las cartas a Manuel Murguía relativas a sus excursiones y hallazgos arqueológicos se hallan recogidas en X. L. Axeitos, «Don Ramón del Valle Bermúdez, home íntegro e liberal e pai dun xenial escritor», *Cuadrante*, 2 (2000), pp. 3-22. Para las relaciones intelectuales de Manuel Murguía, véase Joaquín del Valle-Inclán y Alfonso Mato (eds), *Cartas eruditas e literarias a Murguía*, A Coruña, Ediciós do Castro, 2000.

[6] «Tambo», sobre la isla del mismo nombre, cercana a Marín; «Fue un convento», acerca de las ruinas de un cenobio franciscano en la costa de la Pobra do Caramiñal; y, por último, «El Castillo de Lobeira».

[7] Xaquín Núñez Sabarís, «Os textos de Ramón del Valle Bermúdez. Reseña e Análise», *Cuadrante*, 1 (2000), pp. 33-43.

[8] Pereira, F y Sousa, J., *Historia de la Escuela de Artes y Oficios de Santiago de Compostela*. A Coruña, 1988; *apud Exposición Ramón Mª del Valle-Inclán,* vol. I: *Los años mozos* (1885-1892), p. 22, Santiago, 1998.

[9] Como ya indicó Jean M. Lavaud en su día en «Una biblioteca pontevedresa a finales del siglo XIX. (De J. Muruais hacia Valle-Inclán)», *Museo de Pontevedra,* XXIX, (1975), pp. 411-438, este primer contacto en el periodo 1888-1891 con la biblioteca de Jesús Muruais «pudo ser como una orientación» (p. 432) a estudiar artes, a publicar, a leer las últimas novedades literarias. Jean M. Lavaud apunta en orden cronológico otras tertulias pontevedresas como la veraniega de José Echegaray, quien todavía no es para Valle el «viejo idiota»; la tertulia del jurisconsulto Casto Sampedro; la de Concepción Arenal (1889-1890) y la de Manuel del Palacio (1892), *Ibídem*, p. 434.

pañola, italiana o holandesa, así como algunos catálogos de las últimas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, manuales y catálogos donde Valle-Inclán contempló por primera vez las obras maestras de la pintura europea y las tendencias predominantes en la pintura finisecular: el romanticismo académico y la pintura de historia.

Todo este aprendizaje artístico se refleja en una de las primeras colaboraciones del joven Valle-Inclán, en el cuento «A media noche» publicado en enero de 1889[10] en *La Ilustración Ibérica* de Barcelona, cuando Valle era alumno de la Escuela de Dibujo y Pintura de Santiago. En él se halla la primera muestra en la obra valleinclaniana de las relaciones entre pintura y literatura. Muchas de las descripciones parecen sacadas de la paleta de un pintor:

> Allá iban, jinete y espolista, envueltos en una nube de polvo que, *oscureciendo sus contornos, los velaba* en las poéticas nieblas de lo incierto, cuyo misterio acrecentaban más y más la hora, el sitio, lo solitario del camino, *el aspecto triste del paisaje*, la misma lejanía, mayor a cada instante, en que se columbraban aquellas *dos sombras* que cruzaban veloces por la llanura inhóspita que, semejantes a *espíritus negros* desprendidos por la muerte, atravesaban volando los vencejos, *que se dibujaban por oscuro sobre el fondo sangriento de los celajes del ocaso*, que parecían presagiar algo funesto.[11]

> […] *una sombra negra* saltó en mitad del camino y dio el alto […] enarbolando una hoz que […] brilló un momento con *acerados siniestros resplandores*, sólo comparables con aquellos otros tan rápidamente difundidos por el inesperado *fogonazo* que se siguió inmediatamente, *iluminando con azulada sulfúrica* vislumbre el rostro *zaino* y *barbinegro* de un hombre […] que se tambaleó y cayó pesadamente[12].

1891-1892: Los primeros artículos (Madrid, México)

Valle-Inclán iniciará su relación con las Bellas Artes desde una perspectiva decadentista. El esteticismo y el poder de evocación de cualquier resto arqueológico son los motivos de su primera aproximación a la historia del arte[13]. Así lo manifiesta explícitamente en uno de sus primeros artículos publicados en Madrid, «Carta Galiciana: por la tierra Saliniense. El castillo de Lobeira»:

> Hablando como cazador, diré que aquel día lo fuera de desgracia: ni un pollo de perdiz había tumbado en toda la mañana: sin duda para resarcirme de esto, quiso la suerte depararme el encuentro de unas ruinas —que es siempre para mí el mejor de los encuentros—. No entraré en investigaciones para decir si eran godas o romanas. Soy tan poco arqueólogo, que nunca en las piedras viejas acerté a ver un dato histórico, ni a leer una fecha; bástame con la impresión artística y si se quiere un poco *saudosa*. Para decirlo de una vez, lo que

[10] Fechado el 26 de enero de 1889 por Javier Serrano Alonso en Ramón del Valle-Inclán, *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Madrid, Istmo, «Bella Bellatrix», 1987, p. 53. (En adelante, SERRANO).

[11] «A media noche», recogido en el libro de William L. Fichter, *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895*, México, El Colegio de México, 1952, p.47. (En adelante FICHTER). Las cursivas son mías. Eva Llorens en su estudio *Valle-Inclán y la plástica,* (Madrid, Ínsula, 1975), observa en este cuento «una instrumentación *óptico-lumínica de tendencia pictórica*» (p. 31). Las cursivas son mías.

[12] FICHTER, p. 50. Las cursivas son mías.

[13] Josep Gudiol y Cunill ya advertía en su *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana* (Vich, Imprenta de la viuda de R. Anglada, 1902, p. 2) que entre los amantes de las bellas artes cabía distinguir entre los arqueólogos y los interesados en la historia del arte. Valle-Inclán fue, sin duda, uno de estos últimos en un momento en el que la Estética como disciplina filosófica apenas balbuceaba en España.

en unas ruinas me atrae y me interesa no son las hojas de acanto, ni los astrágalos, ni las volutas, sino las yedras y el polvo; el hálito de vejez. Para una imaginación algo enamorada de las cosas arcaicas y tradicionales, son el más grato solaz los fantaseos sobre cuatro piedras cubiertas de musgo, después de la lectura de una página carcomida en cualquier nobiliario[14].

Resulta muy significativo que el joven autor gallego se dé a conocer en la prensa madrileña con una serie de artículos histórico-artísticos, las *Cartas Galicianas* publicadas en *El Globo*, donde se advierte una atracción por el pasado histórico, como materia literaria que es evocado a través de descripciones pictóricas, y su relación con el medio: el paisaje y el carácter de las ciudades gallegas. Así ocurre en «Cartas Galicianas. De Madrid a Monforte. El último hidalgo de Tor» (2 de octubre 1891), donde el narrador confiesa que en su viaje en tren a Galicia se detiene en Monforte de Lemos «por el romancesco aspecto de la ciudad»[15], ya que su contemplación a la caída de la tarde «recuerda vagamente con su sombrío torreón, las láminas de algunas novelas *escottianas* leídas en los años mozos, y hasta el espíritu caballeresco de tales libros.»[16], y, de forma negativa, con la ciudad de Pontevedra en el siguiente artículo «Pontevedra, «Una visita a Echegaray», *El Globo* (13 de octubre 1891), en el que el narrador subraya el poco encanto de la capital, debido a sus modernos adelantos, y escoge, por el contrario, la campiña hasta Marín como gran paisaje gallego.

Pero, sin duda, el más llamativo de los artículos de la serie es «Una visita al convento de Gondarín» (*El Globo*, 22 de septiembre 1891), artículo sobre la tierra de Salnés y sus restos históricos. Aunque es uno de los primeros textos periodísticos de Valle, contiene muchas de las constantes que recorren su obra: la evocación del pasado a través de la estética del recuerdo, un conocimiento fundado de la historiografía artística y la recreación literaria de la misma. El artículo rebosa medievalismo romántico y se encuadra en la línea de textos como la *Historia de los templos de España* (1857) de G. A. Bécquer[17], pues, de forma análoga al poeta sevillano[18], Ramón del Valle nos relata y describe sus impresiones subjetivas, poéticas, ante las viejas ruinas del convento. El pasado histórico y artístico deviene, como en los textos becquerianos[19], fuente de inspiración literaria. Así, la

14 «Carta Galiciana: por la tierra Saliniense. El castillo de Lobeira». (*El Globo*, 4-XI-1891), en SERRANO, pp. 128-129.

15 «Cartas Galicianas. De Madrid a Monforte. El último hidalgo de Tor», *El Globo* (2-X-1891), recogida en SERRANO, p. 121.

16 *Ibídem*. El autor gallego bien pudo leer la edición profusamente ilustrada de *Ivanhoe*, publicada en dos volúmenes en Barcelona por Celestino Verdaguer en 1883.

17 Obra que pudo conocer a través de la edición de 1881 de las *Obras Completas* de Bécquer (Fernando Fe) que se hallaba en la biblioteca de Jesús Muruais, con el nº reg. 1081-82 (Jean M. Lavaud, «Una biblioteca pontevedresa a finales del siglo XIX», *Estudios de información*, 24 [oct-dic. 1972], p. 295).

18 Bécquer, en su entrega sobre San Juan de los Reyes de Toledo, se dirige en estos términos al monumento del siglo XV: «Silenciosas ruinas de un prodigio del arte, restos imponentes de una generación olvidada, sombríos muros del santuario del Señor, heme aquí entre vosotros. Salud, compañeros de la meditación y la melancolía, salud. Yo soy el poeta. El poeta, que no trae ni los pergaminos del historiador ni el compás del arquitecto; […] El poeta, que no viene a reducir vuestra majestad a líneas, ni vuestros recuerdos a números, sino a pediros un rayo de inspiración y un instante de calma. […] haced que la melancolía que sueña en vuestro seno me envuelva entre sus alas transparentes, que yo, al partir, os pagaré esta hospitalidad con una lágrima y un canto.», (G. A. Bécquer, *Historia de los templos de España, Obras Completas*, Barcelona, Bruguera, 1970, p. 719).

19 La influencia de Bécquer en los primeros textos de Valle-Inclán ya fue señalada por Guillermo Díaz Plaja, *Las estéticas de Valle-Inclán,* Madrid, Gredos, 1972, p. 56 nota

contemplación de las ruinas del convento le transportará a tiempos pretéritos, absolutamente literaturizados a través del prisma del recuerdo poético:

> Atrás, en la ribera del río, acababa de ver hacía un momento un dolmen caído y saqueado; ahora tenía delante las venerandas reliquias de un convento: el altar de los celtas de la antigüedad, y el de los nuevos; los dos abandonados y ruinosos; los dos sin sacerdotes y sin culto. Ya no poblaban aquellas soledades las sombrías y ascéticas figuras de los frailes […] ya no subían por la orilla del río al mediar la noche los vates druidas […] Sobre aquellas ruinas tocadas de la inmensa soledad de las almas muertas y sin afectos, parecía vagar un espíritu sublime y misterioso que, protegiéndolas con sus alas, las hacía sagradas. ¡El tiempo! que les prestaba, con la majestad de las grandezas caídas, el romancesco prestigio de todo lo pasado[20].

El artículo sobre Gondarín revela tanto un conocimiento y dominio elevados, por parte de Valle-Inclán, de la historiografía artística del momento (Cristo *bizantino*, retablos *churriguerescos*, *pintores místicos de la Edad Media*) como su inclinación por el arte y la pintura medieval con una cierta idea de la pintura prerrafaelita en 1891, y también la ya mencionada capacidad de literaturizar la historia del arte, de apropiarla en una nueva creación estética:

> En medio de tantas grandezas caídas […] en la fiesta del glorioso *tutelar* aún se quema el incienso de los sacrificios […] y sube hasta los pies del Cristo bizantino que lívido, desmelenado y sangriento, inclinada sobre el hombro amoratado la faz cadavérica que respira misticismo, contrasta en su sublime tristeza con la visión esplendorosa del retablo, verdadera orgía de dorados y molduras, entre los cuales se destacan con prodigalidad infinita los pesados racimos de la eterna vid de los retablos churriguerescos, que trepa y se enrosca a las columnas, sostenidas por aladas cabezas angélicas que asoman sonrientes envueltas entre nubes áureas como los celajes de aquel hermoso día de estío, que al abandonar el convento nos enviaba el último adiós.
>
> […] En tanto que la luna, semejante a esas aladas cabezas angélicas que los pintores místicos de la Edad Media tanto prodigaron en sus lienzos, parecía salir de entre las ondas que alzaban en blando movimiento la brisa de la noche[21].

Es en México cuando aparecerá por primera vez el Valle-Inclán historiador y crítico de pintura, al hacerse eco de la muerte del pintor Enrique Mélida (*El Universal*, México D.F., 25 de mayo 1892). La necrológica del pintor es un pretexto para hablar sobre la pintura española y sus diversas escuelas o tendencias; demostrar, pese a su juventud, sus grandes conocimientos pictóricos y realizar una serie de comentarios estéticos que poco o nada tienen que ver con el pintor fallecido, ilustrador de los *Episodios Nacionales* de Galdós.

Valle-Inclán clasifica la pintura española de la época en dos escuelas o tendencias: sevillana, fundada por Murillo en el siglo XVII, y madrileña, con Goya como máximo representante. Enrique Mélida, madrileño también, pertenecería a esta última. Valle, en realidad, se refiere sólo a la pintura española del siglo XIX: («Hay en la pin-

———

33; y por Eva Llorens, *Valle-Inclán y la plástica,* Madrid, Ínsula, 1975, pp. 30-33. La estudiosa, sin embargo, únicamente se centra en las *Leyendas* becquerianas y su relación con los cuentos de Valle y el artículo «Una visita al convento de Gondarín».

20 SERRANO, p. 118.

21 *Ibídem*, pp. 118-119.

tura española dos escuelas que casi pueden llamarse regionales») y lo hace de forma muy acertada, para no poseer la suficiente perspectiva histórica[22]. Sus comentarios sobre la figura de Murillo y el misticismo de sus cuadros, demuestran un conocimiento de la obra del pintor sevillano —quizá contempló sus cuadros en el Museo del Prado en su primera estancia en Madrid en 1891— y de los estudios sobre su vida y obra[23]:

> Murillo es un inspirado que tuvo la visión del cielo, y ni antes ni después de él hubo pintor alguno en el mundo que supiese iluminar el lienzo con aquellos místicos rompimientos de gloria que, irradiando, rodeaban con un áurea penumbra la cabeza del pintor sevillano[24].

Y, desde la pintura de Murillo, realizará una reflexión estética sobre el presente histórico. Así, considera el autor gallego que el misticismo está, a finales de siglo, ausente de la raza latina, y del espíritu español en concreto, pese a reconocer en Francia algunos intentos, muy diversos y dispares por parte de Paul Gibier[25], estudioso del espiritismo, y Joseph Péladan[26], ocultista y rosacruz, por volver «a lo antiguo», a una época de fe e idealismo. Valle-Inclán, sin proponérselo, ya define una de las facetas del modernismo literario. Para el autor gallego, la pérdida del misticismo que España heredó de Roma y la pervivencia del «amor a la guitarra y los toros transmitido con la sangre mora» explican en buena medida el predominio de la escuela madrileña de pintura, «popular y manolesca», de la que Enrique Mélida era un eximio representante. Después de esta digresión estética, Valle repasa la biografía del pintor y alaba más sus estudios críticos de pintura que sus creaciones mismas. Comenta el cuadro *Se aguó la fiesta*, así como varios de los premios obtenidos por el pintor en las Exposiciones de París y en la Nacional de 1866. Sorprende la perspicacia crítica de Valle-Inclán, pues Enrique Mélida no ha pasado precisamente a la historia de la pintura española decimonónica como un gran pintor.

Con este artículo, a sus veinticinco años, Valle-Inclán demuestra con suficiencia sus conocimientos y sus lecturas artísticas. Al mismo tiempo, su punto de vista historiográfico, la teoría de las dos escuelas pictóricas, el estudio y clasificación de la pintura española en ejes geográficos, que relaciona pintura, paisaje y espíritu, —perspectiva de análisis que aplicará siempre que hable de pintura—, es muy similar a la utilizada con posterioridad por Azorín y Baroja o, en esos mismos años, por Manuel

22 De hecho, los manuales sobre la pintura española del siglo XIX clasifican la pintura romántica en tres escuelas geográficas: andaluza, madrileña y catalana. (Enrique Arias Anglés, *Pintura española del siglo XIX*, Madrid, Historia 16, (Cuadernos de Arte español, 41), 1992, p.12). Es significativo que Valle desconozca, por ignorancia, a la escuela catalana, pero esa ausencia ya marca una tendencia que proseguirá a lo largo de su vida, concretándose en su aversión hacia los pintores levantinos.

23 Valle-Inclán menciona en el artículo al crítico Luis Alfonso, quien en 1886 había publicado una monografía sobre el pintor sevillano: *Murillo, el hombre, el artista, las obras*, (Barcelona, Biblioteca Artes y Letras). El joven autor gallego seguramente tuvo acceso a este trabajo y al estudio de Paul Lefort, *Murillo et ses élèves*, París, J. Ruam et Cie., 1892, libro que se encontraba en la biblioteca de Muruais, nº reg. 1610 (LAVAUD, p. 373).

24 «Muerte de Enrique Mélida», SERRANO, pp. 148-149.

25 Paul Gibier, autor de *Le Spiritisme (fakirisme occidental): étude historique, critique et experimentale,* París, Octave Doin, 1887. Obra que probablemente leyó Valle en la biblioteca de Muruais, pese a que no aparece en el inventario realizado por Jean Marie Lavaud, quizás debido a que la biblioteca fue expurgada, tras la muerte de su propietario, por su viuda y un sacerdote.

26 Pese a que Valle cita el *Vicio supremo* de Péladan en este artículo, es más que probable que por el contexto recuerde también la lectura de *La décadence latine. Ethapée Finis Latinarum* del mismo autor.

Bartolomé Cossío en su *Historia de la pintura española*[27].

Dos meses más tarde publicará también en *El Universal* (24 de julio 1892), «La poesía en Europa y en América», artículo de teoría literaria donde define su filiación poética usando términos artísticos:

> […] los que llegamos aquí, influidos por las corrientes más o menos sinceras de la literatura bizantina —llámese simbolista, pre-rafaelista o neo-católica[28].

Así, la literatura simbolista aparece definida como literatura bizantina o pre-rafaelita. El adjetivo *bizantino* es palabra de amplio uso y significación a finales del siglo XIX, pero en la historiografía artística de la época, *bizantino* significa anterior al periodo gótico, es decir, románico. Tal es la acepción con la que usa la palabra Manuel B. Cossío al referirse a las miniaturas de los Beatos del Apocalipsis o a las pinturas románicas del panteón de los reyes de San Isidoro de León, por ejemplo[29]. *Prerrafaelista* es un término que ya usó Menéndez Pelayo en su *Historia de las Ideas Estéticas* (1889), designa en arte a los pintores italianos anteriores a Rafael de Urbino, como Fra Angélico, Giotto o Masaccio, y también, a partir de los ensayos de John Ruskin, a los pintores simbolistas ingleses como Dante Gabriel Rossetti o William Morris. Para Valle-Inclán los dos adjetivos, *bizantina y prerrafaelista*, son sinónimos con respecto a simbolista o neo-católica, porque tienen un referente artístico medieval basado en la fe y en el idealismo. Por eso se refiere a los poetas europeos como a autores que «sufren una exaltación mística», y ello se relaciona con las alusiones a Gibier y Peladan y «a la vuelta a lo antiguo» realizadas dos meses antes en el artículo sobre el pintor E. Mélida. Si la poesía europea tiene, por tradición cultural, estas tendencias místicas, la poesía americana, por el contrario, ha asimilado mejor el espíritu griego.

La catedral de León: 1895-1896

Tras regresar de México en 1983 y publicar *Femeninas* en abril de 1895, Valle-Inclán viaja a Madrid, entra en contacto con los jóvenes modernistas y colabora con dos artículos en *El País*. En noviembre de 1895 publica en *Blanco y Negro* «Iván el de los osos», reelaboración de un texto ya aparecido en México. Poco después, según Francisco Madrid, es nombrado inspector de las obras de restauración de la catedral de León con una retribución anual de dos mil pesetas[30]. El nombramiento ministerial se lo consigue su paisano y amigo de juventud, el entonces ya político Augusto González Besada, conocedor de las penurias económicas del escritor gallego. Valle-Inclán y González Besada coincidieron en Santiago

[27] Manuel Bartolomé Cossío, «Historia de la pintura española», en *Enciclopedia Popular Ilustrada de Ciencias y Artes,* s. l., 1886. El capítulo introductorio se publicó en *De su jornada* (1929) y en la actualidad existe una edición moderna con el título de *Aproximación a la pintura española*, Madrid, Akal, 1985, edición por la que cito. En este ensayo Cossío establece la correspondencia directa entre pintura, medio y espíritu: —Pertenecen a la pintura española todas aquellas obras que lleven impreso el sello nacional, que muestren los rasgos distintivos y peculiares del genio del país, en la época y las condiciones locales y personales en que se han producido; que tengan, en suma, carácter. (COSSÍO, *Aproximación*…, p. 33).

[28] «La poesía en Europa y en América», *El Universal* (24-VII-1892), en SERRANO, p. 188.

[29] COSSÍO, *Aproximación*…, p. 48. El capítulo I del ensayo se titula significativamente: «Pintura bizantina. Hasta el siglo XIII». Cuando Cossío escribe estas líneas, hacia 1884, todavía no se tenía noticia alguna de la pintura románica catalana, descubierta en la primera década del siglo XX.

[30] Francisco Madrid, *La vida altiva de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Edit. Poseidón, 1943, pp. 51–52.

durante su estancia universitaria, frecuentaron los mismos círculos literarios y colaboraron en publicaciones regionalistas compostelanas como *El País Gallego* (1888) o en el semanario satírico *Café con gotas* (1888), del que era director literario el hermano del futuro político, Moisés G. Besada. Más tarde, ambos se encontraron también en Pontevedra en las tertulias de Muruais.

Augusto González Besada se dedicó tempranamente a la política, en 1886 era secretario del *Círculo de la Juventud Católica* de Santiago, asociación regionalista de carácter conservador, presidida por Alfredo Brañas. En 1890, Augusto G. Besada ya era diputado provincial de Pontevedra por el distrito de Caldas-Cambados, y desde finales de junio de 1895, periodo que nos interesa, hasta el 20 de noviembre de 1897 fue gobernador civil de Pontevedra, con el gabinete de Cánovas del Castillo. Es en este periodo como gobernador civil de Pontevedra, sucediendo en el cargo cinco años después al padre de Valle-Inclán, cuando intercede, ante el Ministerio de Fomento, para que el autor gallego tenga un destino que le reporte un sueldo estable. Si nos ceñimos a la cronología y a los datos biográficos siempre difusos, Valle-Inclán pudo desempeñar su cargo, como inspector de las obras de restauración de la catedral de León, a partir de diciembre de 1895 y a lo largo de todo el año de 1896.

La catedral leonesa fue el primer edificio en España declarado Monumento Nacional, por lo que en la segunda mitad del siglo XIX se convierte en el centro de los procesos de restauración en nuestro país. Valle-Inclán participó en la última etapa de la restauración de la catedral (1892-1901), de la que fue máximo responsable el arquitecto Juan Bautista Lázaro de Diego (1849-1919). Los trabajos de restauración consistieron en la reparación, reposición y reconstrucción de las vidrieras de la catedral. En 1897, el equipo de vidrieros dirigido por él había conseguido restaurar los ventanales de la nave alta, así como los rosetones occidental y septentrional con sus respectivos triforios.

Valle-Inclán, por lo tanto, llegó a León en el momento en el que el proceso de restauración de las vidrieras estaba en su máximo apogeo. No sabemos cuánto tiempo ejerció el cargo de inspector, seguramente que de forma testimonial y efímera, pero su paso por la catedral de León y el recuerdo de sus vidrieras le inspiraron un hermoso capítulo sobre la luz y el cristal de *La lámpara maravillosa*. Capítulo donde se muestra, una vez más, cómo la reflexión histórico-artística genera un nuevo texto, en este caso estético:[31]

> Recuerdo también una tarde, hace muchos años en la catedral leonesa. Yo vagaba en la sombra de aquellas bóvedas con el alma cubierta de viejas memorias. […] Había entrado buscando un refugio, agitado por el tumulto angustioso de las ideas, y de pronto mi pensamiento quedó como clavado en un dolor quieto y único. La luz en las vidrieras celestiales tenía la fragancia de las rosas, y mi alma fue toda en aquella gracia como en un huerto sagrado. El dolor de vivir me llenó de ternura, y era mi humana conciencia llena de un amoroso bien, difundido en las rosas maravillosas de los vitrales, donde ardía el sol. Amé la luz como la esencia de mí mismo, las horas dejaron de ser la sustancia eternamente transformada por la intuición carnal de los sentidos, y bajo el arco de la otra vida, despojado de la conciencia humana, penetré cubierto con la luz del éxtasis. […] Aquella tarde tan llena de angustia aprendí que los caminos de la belleza son místicos caminos por

[31] Se trata del capítulo IV de «Anillo de Giges», una de las secciones de *La lámpara maravillosa* con mayor trasfondo autobiográfico.

donde nos alejamos de nuestros fines egoístas para transmigrar en el Alma del Mundo.

El contacto de Valle-Inclán con la catedral gótica de León estimuló, todavía más si cabe, su interés por el arte medieval y por todas sus connotaciones estéticas e ideológicas: el neomedievalismo romántico, el esteticismo o el tradicionalismo. Interés por el arte medieval que no abandonaría nunca durante el resto de sus días, pues le concede, según vemos en *La lámpara maravillosa*, una condición mística y metafísica.

Los primeros libros: Femeninas (1895), Epitalamio (1897)

Poco antes de su probable periplo leonés, Valle-Inclán había publicado su primer libro, *Femeninas* (1895). Entre los seis relatos amorosos que integran la obra, destaca «Rosarito» por la abundancia de alusiones, comparaciones artísticas y descripciones pictóricas, utilizadas por el autor gallego para crear una atmósfera de irreverencia religiosa y aumentar el contraste entre dos actitudes opuestas: castidad y lujuria, amor y muerte.

Así, en esta narración la mirada libidinosa de don Juan Manuel se posa sobre la cabeza rubia «que tenía cierta castidad prerrafaélica»[32] de la joven Rosarito, quien es descrita en términos pictóricos, acentuando el narrador su carácter virginal al compararla con las madonas de los pintores primitivos italianos:

> Vista a la tenue claridad de la lámpara, con la rubia cabeza en divino escorzo, la sombra de las pestañas temblando en el marfil de la mejilla, y el busto delicado y gentil destacándose en la penumbra incierta sobre la dorada talla y el damasco azul celeste del canapé, Rosarito recordaba esa ingenuas madonas pintadas sobre fondo de estrellas y luceros[33].

Este procedimiento formal, que será una constante narrativa años más tarde en las *Sonatas*, se acentúa en *Epitalamio*, donde Valle-Inclán utiliza frecuentes referencias a la historia del arte, para caracterizar la psicología de los personajes y construir un espacio narrativo, donde conviven en armonía sensaciones y moralidades de sesgo contrario:

> Todos los hombres que Augusta conociera hasta entonces, aun aquellos más escépticos, hubieran querido convertirla en *una madona prerrafaélica*. El príncipe fue el único que supo celebrar el candor cínico y lujuriante con que la dama encantaba sus amores […]
>
> […] A fuer de mujer elegante, era muy piadosa, no con la piedad trágica y macerada que inspira la faz de un Nazareno *bizantino*, sino con aquella devoción frívola y mundana de las damas aristocráticas; era el suyo un cristianismo placentero y gracioso como la faz del niño Jesús[34].

VALLE-INCLÁN CRÍTICO DE ARTE

A fecha de hoy y en el marco cronológico del presente estudio, los textos donde el autor gallego aparece como crítico de arte son los relativos a las dos series de artículos de crítica pictórica, correspondientes a las Exposiciones de Bellas Artes de 1908 y 1912, y las diversas reseñas sobre la conferencia sobre el Modernismo, impartida en julio de 1910 en Buenos Aires.

32 Ramón del Valle-Inclán, *Femeninas. Epitalamio*, Madrid, Cátedra, 1992, edición de Joaquín del Valle-Inclán, p. 177-178.

33 *Ibídem*, p. 168.

34 *Ibídem*, p. 218. Las cursivas son mías.

La tertulia del *Nuevo Café de Levante*

Al iniciarse el siglo XX, el autor gallego coincidió con un nutrido grupo de artistas en uno de los pocos cafés madrileños donde la música era la protagonista: *El Nuevo Café de Levante*. Allí Valle-Inclán liderará, durante diez años y en compañía de su amigo el grabador Ricardo Baroja, una tertulia de pintores, dibujantes y escultores que se convertirá hasta la Gran Guerra en el centro de la vida artística de Madrid, y cuyas ideas repercutieron en la carrera individual de pintores como Julio Romero de Torres. El número de asistentes a la tertulia valleinclaniana es difícil de determinar con precisión, pues variaba en función de la época del año y de la celebración de las Exposiciones Nacionales. Ricardo Baroja confeccionó una extensa, pero no exhaustiva, nómina de integrantes de la tertulia[35], pues menciona a cuarenta artistas españoles (pintores y escultores), tres pintores mexicanos, veintidós escritores nacionales, siete artistas y literatos extranjeros y un músico. Pero por los recuerdos de otros contertulios como Mateo Hernández Barroso[36], sabemos que en el Nuevo Café de Levante no había sólo una tertulia, sino varias, por lo que cabe suponer el intercambio y movimiento frecuente de tertulianos de unas mesas y de unas conversaciones a otras. La tertulia valleinclaniana estaba integrada de forma asidua por Valle-Inclán y Ricardo Baroja, como figuras centrales del cenáculo; Anselmo Miguel Nieto; los dos hermanos Solana; los jóvenes dibujantes ilustradores José Moya del Pino, Rafael de Penagos y Ángel Luis Vivanco, quienes solían trabajar por las mañanas en el Café; Corpus Barga; los fabricantes de muebles Pepe y Jerónimo Villalba; el poeta Rafael Lasso de la Vega; Adolfo Salazar; Paco Vighi; Dorio de Gádex; y Juanito Peñalba, entre otros[37].

Este grupo formó el núcleo interno de la tertulia. Sus integrantes solían realizar excursiones con fines artísticos, como la visita a Toledo en 1907, donde en una fotografía colectiva se distingue a Valle-Inclán, junto con Ricardo Baroja y Rafael Penagos, ante las verjas de la catedral toledana[38]. Del contenido de las charlas, de los consejos de Valle a los artistas apenas tenemos información, amén de las conocidas anécdotas. Valle-Inclán hablaba de estética, comunicaba muchas de las ideas que después vertería en sus artículos de crítica pictórica y que estructuraría, años más tarde, en *La lámpara maravillosa*.

Todos los autores coinciden en afirmar el espíritu opositor y disidente de la tertulia con respecto al arte oficial y al realismo pictórico; su predilección por el arte y la estética medieval, ejemplificado en la pintura de los primitivos italianos; la canonización de los pintores renacentistas y del Greco; y la defensa a ultranza de nuevos pintores, representantes de una pintura idealista y arcaizante, como Julio Romero de Torres; o de creadores situados en las antípodas del sorollismo impresionista, como José Gutiérrez Solana o Anglada Camarasa. Ricardo Baroja

35 Ricardo Baroja, en *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*. Madrid, Cátedra, 1989, p. 99-100.

36 Mateo Hernández Barroso, *El oso y el madroño*, México, La Impresora Azteca, 1954, p. 100. (En adelante, H. BARROSO). Libro de difícil localización, puede leerse la descripción del retrato que Barroso realiza de Valle-Inclán, así como noticias y datos biográficos del autor de *El oso y el madroño* en Carme Alerm Viloca, «Valle-Inclán a través de… Mateo Hernández Barroso». *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón Valle-Inclán* (Otoño 2001), http:// www.elpasajero.com.

37 H. BARROSO añade al final de la enumeración «y un médico borrachín, optimista y dicharachero cuyo nombre no recuerdo» p. 140.

38 Fotografía reproducida en Ricardo Baroja, *Gente del 98*, Edic. cit., p. 145.

apunta estas tendencias estéticas en la tertulia, caracterizadas por una mirada al pasado artístico, con la inclusión de los grandes maestros de la pintura española[39] y Melchor Fernández Almagro comenta al respecto:

> Valle-Inclán, que en lo literario exalta al Arcipreste y a Berceo, en lo plástico pondera extraordinariamente las miniaturas de los Códices medievales y las grandes creaciones, ingenuas, rudas o de extraña gracia, del románico y del gótico más distante[40].

El carácter nuclear de Valle-Inclán en la tertulia del *Nuevo Café de Levante* parece evidente. Otro asunto es su influencia estética y técnica sobre los pintores. Por los testimonios conocidos, Valle encandilaba con sus conversaciones estéticas y, parece ser, muy pocos lo entendieron, supieron o quisieron entenderlo más allá de sus devaneos fantásticos. Sobre sus conocimientos técnicos hay más escepticismo y sombras que sobre su verbo estético. Pero este particular no le preocupaba a Valle-Inclán, pues él mismo consideraba mucho más importante el concepto estético y su expresión plástica, que el dominio y la habilidad de determinadas técnicas. Así lo manifiesta en su último artículo conocido de crítica de pintura, alabando el buen hacer del joven pintor Javier Cortés:

> […] la habilidad no es un fin, sino un medio de expresión para las más altas emociones. La copia fiel de la Naturaleza en un momento efímero podrá ser un provechoso ejercicio, jamás será una obra de arte. Pero, desgraciadamente, el concepto estético es algo más difícil de entender y definir que la factura de una pincelada[41].

Por esta razón, la importancia del concepto estético sobre la técnica, quizás pocos, con la excepción de Julio Romero de Torres y de Anselmo Miguel Nieto, plasmaron en sus lienzos o en sus bloques las teorías valleinclanianas sobre el arte, la belleza y la pintura.

Artículos sobre las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1908 y 1912

En los primeros años del siglo XX las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que se celebraban con carácter bianual, congregaban en Madrid a todos los artistas españoles y suponían un acontecimiento social y cultural de primera magnitud. Valle-Inclán escribió dos series de artículos sobre la pintura presentada en la Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1908 y 1912[42]. La primera consta de diez artículos y ha sido considerada como la más interesante, porque en ella el autor gallego explicita por escrito parte de sus teorías estéticas, cuando

39 «Nosotros, sin desdeñar lo coetáneo, pretendíamos entroncar con lo anterior. Preferíamos Velázquez a Pradilla, El Greco a Muñoz Degrain, Lope a Echegaray, Herrera al marqués de Cubas, Berruguete a Querol. Era preferencia sencilla, natural y lógica; pero nuestros contemporáneos o no la comprendían o no la querían comprender. Nos llamaban en tono despectivo "modernistas", cuando más apropiado hubiera sido el llamarnos «arcaístas» o "futuristas"». (Ricardo Baroja, *Gente del 98*, Edic. cit., p. 99).

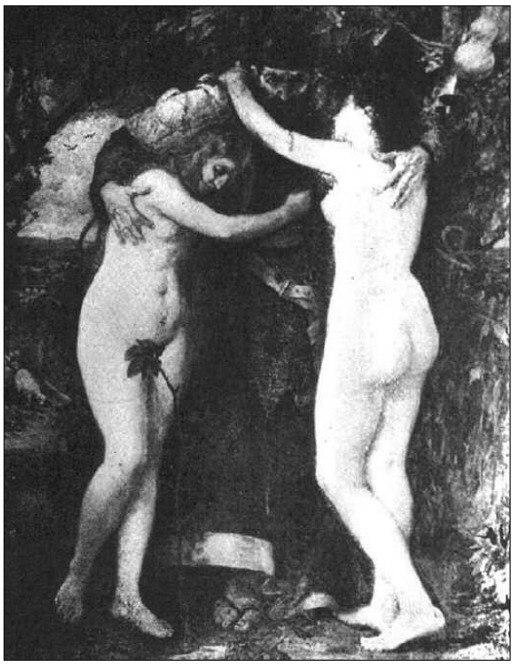
40 Melchor Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Editora Nacional, 1943, p. 122.

41 Ramón del Valle-Inclán, «Notas de la Exposición». SERRANO, p. 261.

42 Los artículos sobre las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes fueron rescatados del olvido por Jean Marie Lavaud, «Une collaboration de Valle-Inclán au journal *Nuevo Mundo* et l'exposition de 1912», *Bulletin Hispanique,* t. LXXI, nº 1-2 (1969), pp. 286-311; y por Eliane Lavaud, «Valle-Inclán y la Exposición de Bellas Artes de 1908», *Papeles de Son Armadans,* 242 (1976), pp. 115-128.

el último testimonio al respecto se hallaba en su artículo «Modernismo» de 1902. La segunda serie, los artículos de 1912, son menos numerosos, cuatro, y ofrecen menor interés como textos de crítica pictórica por cuanto, en realidad, Valle-Inclán ya está preparando los materiales futuros de *La lámpara maravillosa*.

Valle-Inclán publica diez artículos sobre la Exposición Nacional de 1908, en tres de los cuales, los dos primeros y el último, se ocupa del fin y utilidad de las Exposiciones, la problemática del jurado y las medallas, y el criterio político y estético de adquisición de obras por parte del Estado. En cinco de los restantes comenta la obra de los pintores y grabadores galardonados con medalla de oro (1ª clase): Julio Romero de Torres, Eduardo Chicharro, Rodríguez Acosta, Santiago Rusiñol y, en grabado, Ricardo Baroja. Dedica también uno al retrato, donde ataca cruelmente a Sorolla por el realizado un año antes a Alfonso XIII y anima a los jóvenes retratistas, casi todos amigos y contertulios del *Nuevo Café de Levante*, como Gutiérrez Solana, Zárraga[43] y Ribera[44] entre otros, para que no flaquee su voluntad y no se corrompan[45]. Asimismo, comenta en un artículo, *Las hijas del Cid*, el lienzo del mismo



Marcelino Santa María: *Las hijas del Cid*.

nombre de Marcelino Santa María[46] que, con cuatro votos, se había quedado a las puertas de la medalla de oro; por esta razón, a petición del jurado, fue adquirida la obra por el Estado.

Esta serie de diez artículos de 1908 es mucho más interesante en su conjunto, combativa y beligerante que la posterior de cuatro artículos de 1912. En 1908 Valle, a través de estas colaboraciones, define sus propios conceptos estéticos y delimita de forma muy concreta, pues en ningún caso alude a pintores impresionistas como Aureliano de Beruete o Regoyos, la naturaleza de su modernismo artístico. Por ello rechaza, como no podía ser de otra manera, el Modernismo más superfluo y melancólico (Eduardo Chicharro), la estética tremendista de algunos pintores (Gutiérrez Solana) que, en el

43 Ángel Zárraga (Durango, México, 1866-1946), pese a que Valle lo menciona, no consta que expusiera obra alguna en la convocatoria de 1908. Sí obtuvo una mención honorífica en la Exposición de 1906.

44 Igualmente se ha relacionado esta mención con Román Ribera Cicera (1848-1935) (SERRANO, E. LAVAUD) o con José Ribera Blázquez (1875-1940) (Ramón del Valle-Inclán, *Obras Completas,* Espasa-Calpe, 2002, tomo II, p. 2286). Bien pudiera ser este último, por razones de edad, o incluso, opción por la que me inclino dado que aparece mencionado tras su compatriota Zárraga, el pintor mexicano Diego Rivera, habitual del *Nuevo Café de Levante* y expositor en 1908.

45 «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1908, Del retrato», en SERRANO, p. 243.

46 Valle escribe todo junto, Santamaría, el primer apellido de este pintor, Marcelino Santa María Sedano. (Burgos 1886. Madrid 1966).

afán de representar el espíritu de la colectividad, olvidaban por completo los principios de la belleza, porque el modernismo valleinclaniano concede especial importancia a la experiencia estética en sí, a la *emoción*, casi religiosa, generada ante la visión de la *verdad* artística, una verdad alejada de todo realismo naturalista o tremendista, emparentada con el recuerdo, crisol del tiempo, y con el carácter esotérico de la realidad.

Valle-Inclán expone sus teorías estéticas al tiempo que comenta a los autores galardonados. El autor gallego maneja una serie de conceptos estéticos que, a buen seguro, desarrollaba oralmente en la tertulia del *Nuevo Café de Levante*. Estos conceptos estéticos son los de *emoción y verdad* artística, la *creación como recuerdo*, y una concepción del arte para minorías. Conceptos estéticos derivados en su mayor parte del pensamiento estético de John Ruskin y que Valle utilizará como criterio en sus valoraciones críticas acerca de las obras y artistas premiados. Ideas estéticas que se interrelacionan entre sí y que el autor gallego desarrollará en sus conferencias argentinas y estructurará años más tarde en *La lámpara maravillosa*.

Emoción y verdad

El concepto de verdad artística ya había sido desarrollado por Ruskin en sus *Pintores Modernos*, y se tenía noticia de ello en España desde 1889 con la *Historia de las ideas estéticas de Menéndez Pelayo*, donde puede leerse:

> [Ruskin] lo que busca en la naturaleza no es la *sensación*, sino la *verdad*; menosprecia la *imitación literal* y persigue el *carácter permanente de las cosas*, los misterios de invención y combinación por los cuales la naturaleza habla del espíritu, proclamando la operación incesante del poder divino, que la embellece y glorifica[47].

Los conceptos de *emoción y verdad* se hallan por primera vez expresados en el artículo de Valle-Inclán, «Divagaciones», diatriba contra el cuadro de Rodríguez Acosta, *Gitanos del Sacro Monte*:

> Por lo que atañe a la pintura, podría decirse que las estéticas son tantas y tan diversas como los temperamentos artísticos y que todas se forman por una suma de Emoción y Verdad[48].

Emoción y Verdad artística son los dos componentes de la estética que el artista debe graduar, para hallar la originalidad, y no el «necio empeño modernista de crear algo desusado»[49]. Ambas virtudes son para Valle los dos valores eternos en los que se sustenta el Arte: «las dos alas con que, en el tiempo y en el espacio, vuela el Arte»[50]. El artista capaz de conjugar ambas virtudes no sólo hallará la originalidad y la verdad, sino que también tendrá un concepto estético propio, una estética personal, es decir, tendrá temperamento:

> […] no cabe en la pintura ni otra novedad, ni otra mudanza, ni otro modernismo, que el mi-

47 Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, p. 397.

48 «Divagaciones», SERRANO, p. 235. Y en 1902 había afirmado: «Jamás han sido las ideas patrimonio exclusivo de sus expositores. Las ideas están en el ambiente intelectual, tienen su órbita de desarrollo, y el escritor lo más que alcanza es a perpetuarlas por *un* hálito de personalidad o por la *belleza* de expresión». («Modernismo», en SERRANO, p. 205).

49 *Ibídem*, SERRANO, p. 235. No es un ataque general al modernismo pictórico, sino a una tendencia concreta como el tremendismo, personalizada en la obra de José Gutiérrez Solana.

50 *Ibídem*, p. 235.

lagro del temperamento, donde se funden, en una exaltación única, las dos virtudes: Emoción y Verdad[51].

Evidentemente, cuando Valle utiliza el concepto de verdad aplicado a la pintura no se refiere a la verdad científica o naturalista, la que descubren los ojos, sino, en palabras de Ruskin, a «el carácter permanente de las cosas». Valle-Inclán halla este concepto estético en la pintura de Julio Romero de Torres y en los aguafuertes y cuadros de Ricardo Baroja, dos de los artistas galardonados en el certamen de 1908:

> Julio Romero de Torres es, de cuantos pintores acuden a esta Exposición el único que parece haber visto en las cosas aquella condición suprema de poesía y de misterio que les hace dignas del Arte. Él sabe que la verdad esencial no es la baja verdad que descubren los ojos, sino aquella otra que sólo descubre el espíritu unida a un oculto ritmo de emoción y de armonía, que es el goce estético[52].
>
> Ricardo Baroja ha conseguido realizar tan intensa obra de arte porque al mismo tiempo tuvo la comprensión de lo que estaba ante sus ojos y el sentimiento del signo misterioso que hacen todas las cosas, para decirnos con la línea muda de su forma el secreto de su esencia, su verdad oculta[53].

Y precisamente la ausencia de verdad y emoción estética en los cuadros ganadores de E. Chicharro, *Las tres esposas,* y Rodríguez Acosta, *Gitanos del Sacro Monte*, provoca la crítica adversa del autor gallego. Respecto a esta última obra, premiada con medalla de oro censura su realismo fotográfico y su humildad en el color, afirmando al respecto:

> Se sufre al imaginarse con cuántas fatigas el artista se afana por representar al natural, pero interesándose únicamente por aquella baja verdad que se muestra a los ojos de todos. La verdad sin carácter.
>
> Yo confieso que jamás he podido convenir en que la verdad sea una para el vulgo y para el artista. El artista ha de descubrir en todas las cosas una condición esotérica, para la cual los ojos del vulgo serán como ojos de ciego[54].

Así pues, la verdad artística consistirá en expresar esa condición esotérica de la realidad, el alma de las cosas, su condición espiritual. El arte, por lo tanto, será un producto para minorías. Esta idea, en 1908 bastante mesiánica, de que el artista ha de descubrir en todas las cosas una condición esotérica y transmitirla al vulgo es fundamental, dada su continuidad, en la estética valleinclaniana.

La emoción estética producida por la expresión artística del alma de las cosas no debe confundirse con el sentimentalismo. Ésta es la causa fundamental de las críticas a Santiago Rusiñol por los paisajes enviados a la Exposición Nacional de 1908:

> ¡Ay, como se arranca el hierro de una herida, así me arranqué del alma toda la admiración que le tenía desde que le vi complicado en la tarea de hacer flores de trapo y figuritas monjiles con el melifluo y amantísimo señor Martínez Sierra! En aquel almíbar sentimental parece haber mojado ahora los pinceles, y así le han salido de empalagosos los paisajes enviados a esta Exposición. Mirándolos despacio cabe sospechar si también habrán sido pintados en colaboración[55].

De forma análoga, la falta de emoción y verdad en el retrato de Alfonso XIII ves-

51 *Ibídem*, p. 236.

52 «Un pintor», en SERRANO, pp. 231-232.

53 «Ricardo Baroja», en SERRANO, pp. 240-241.

54 «Divagaciones», *Ibídem*, pp. 236-237.

55 «Santiago Rusiñol» (1908), en SERRANO, p. 238.

Sorolla: *Alfonso XIII*.

tido de húsar, realizado en 1907 por Joaquín Sorolla, es el motivo por el que Valle-Inclán critica cruelmente el cuadro:

> […] Surgió ante mí, evocado por el recuerdo, el retrato de nuestro Señor Rey, con el bizarro atavío de los húsares colorados. La obra maestra del genio levantino. ¡Oh, dolor de mi alma, cómo la vi con los ojos del espíritu! ¡Qué aridez, qué ausencia de emoción la que me dio al evocarla! Yo recordaba la palidez claustral de nuestro César, y trémulo de admiración advertía cómo al ser pintado había sufrido una transformación parecida a la que sufren los cangrejos al ser cocidos[56].

[56] Notas 1908 «Del retrato», en SERRANO, p. 242.

La estética del recuerdo

Valle-Inclán afirmará, refiriéndose a la pintura de Julio Romero de Torres, que la verdad es lo que perdura en el recuerdo:

> Este gran pintor, emotivo y consciente, sabe que para ser perpetuada por el arte no es la verdad aquello que un momento está ante la vista, sino lo que perdura en el recuerdo. Yo suelo expresar en una frase este concepto estético, que conviene por igual a la pintura y a la literatura:
>
> *Nada es como es,*
> *sino como se recuerda*[57].

[57] «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1908. Un pintor», en SERRANO, p. 232.

Y, cuatro años más tarde, identificará totalmente recuerdo y verdad al glosar los jardines pintados por S. Rusiñol:

> Los armoniosos y melancólicos jardines de Rusiñol, todos llenos de emoción y de una verdad lejana y permanente, la verdad del recuerdo, no podían ser entendidos por los que sólo buscan una verdad inmediata y efímera, el detalle gráfico de un momento sin enlace con otro momento[58].

Pero Valle-Inclán, inmerso ya en 1912 en la redacción de *La lámpara maravillosa*, de la que varios fragmentos aparecen en su artículo «Santiago Rusiñol», desarrolla un poco más su pensamiento y une la estética del recuerdo con la estética quietista, considerando al recuerdo como una suma de emociones o sensaciones que se sitúan fuera del tiempo y que el artista debe expresar:

> Santiago Rusiñol […] sabe enlazar las emociones dispersas en una emoción más honda. Fiel a la tradición griega, procura hacer de la obra de arte una Suma. […] Afortunadamente son ya muchos los jóvenes pintores que, a pesar de la torpe enseñanza de las Escuelas —donde el concepto de arte se reduce a la fórmula mezquina de copiar al natural—, vuelven a la tradición clásica que hace del arte una síntesis de diferentes momentos[59].

Asimismo, el recuerdo, para John Ruskin, es el principio del proceso de creación artística. En relación a la invención y al orden de composición pictórico, situaba la impresión del recuerdo en primer lugar, y después, en un orden secundario, la forma y el color:

> […] el artista que tiene verdadera fuerza de invención […] primeramente, recibe una exacta impresión del paisaje mismo, y cuida de conservarla como su principal bien; en realidad, no necesita preocuparse del asunto, porque lo que distingue a su espíritu del de los demás otros es que recibe al instante tales sensaciones vigorosamente y que es incapaz de abandonarlas […] al penetrar la esencia de los objetos, la forma es esencial y el color más o menos accidental[60].

Este proceso creativo que se inicia con las impresiones del recuerdo, prosigue con las formas y acaba en el color es idéntico al propuesto por Valle-Inclán en su artículo «Del retrato»:

> Para la obra de arte nada es como es, sino como la memoria lo evoca.
>
> Y en este proceso de la evocación —como en aquel otro del olvido— es igual para todos el camino que la memoria recorre, aun cuando la intensidad varíe en cada individuo: se recuerda primero la expresión, después la característica de la línea y, por último el color, ya casi como un accidente. Pero lo que jamás se define en el recuerdo es la luz y el claroscuro. El recuerdo es una suma de diferentes momentos, y el claroscuro y la luz la impresión de sólo un momento, tan efímera que cambia siempre que nosotros nos movemos o se mueve aquel a quien contemplamos. Por eso nada tan absurdo y falto de sentido artístico como la manera de esos pintores que conceden al accidente de la luz la única importancia en el retrato, y que en cambio convierten la expresión en algo más accesorio que el reflejo de una cortina roja o azul[61].

58 «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1912. Santiago Rusiñol», en SERRANO, p. 259.

59 *Ibídem*, pp. 259-260.

60 John Ruskin, *Obras Escogidas*, Madrid, La España Moderna (Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia, nº 439), traducción de Edmundo González-Blanco, s.f., pp. 150-151.

61 «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1908. Del retrato», en SERRANO, p. 243-244. Según Felipe Garín y Facundo Tomás, («Joaquín Sorolla y la generación del 98:

El ideal pictórico valleinclaniano

Valle-Inclán defiende una pintura arcaizante e idealista, sustentada en los grandes temas clásicos y eternos, pues la pintura debía reflejar la esencia o el carácter permanente de las cosas, la verdad. Esta concepción pictórica basada en la emoción y en la verdad del recuerdo era profundamente idealista y, por consiguiente, antirrealista. Valle-Inclán criticó el cuadro de Rodríguez Acosta, *Gitanos del Sacro Monte*, por su «realismo mezquino»[62], y el de Álvarez de Sotomayor, *Paisanos gallegos*, en 1912 por contener «tanta seriedad y tan grosero realismo»[63]. Asimismo, este ideal pictórico, repleto de emoción y de verdad, tiene características quietistas, es decir, su significado es tan intenso y eterno que la pintura está fuera de tiempo. Todas estas características: emoción, verdad, condición de eternidad y quietismo son las que halla en el cuadro de Julio Romero de Torres, *El Amor sagrado y el Amor profano*:

> Entre los cuadros que expone Julio Romero de Torres hay uno que me produce emoción hondísima, aquel que lleva por título *El Amor sagrado y el Amor profano*. Las dos figuras, estabilizadas con supremo conocimiento, tienen un encanto arcaico y moderno que es la condición esencial de toda obra que aspire a ser bella para triunfar del tiempo. Pero eso que solemos decir arcaico no es otra cosa que la condición de eternidad, por cuya virtud las obras del arte antiguo han llegado a nosotros. Es la cristalización de algo que está fuera del tiempo y que no debe suponerse accidente del momento histórico en que se desenvuelve, informando toda la pintura de una época. Es la condición de esencia, que antes de haber aparecido en la pintura como existencia real tuvo existencia metafísica en una suprema ley estética[64].

Otra propiedad ligada al quietismo pictórico es la emoción o sentimiento religioso. Así Valle-Inclán halla «un profundo sentido místico»[65] en *El Amor sagrado y el Amor profano* (1908) y «una emoción litúrgica, como una gran patena de oro claro»[66] en *La consagración de la Copla* (1912), ambos de Julio Romero de Torres. Y en el cuadro de Marcelino Santa María, *Las hijas del Cid*, encuentra que el episodio reflejado «tiene un aroma de santidad»[67]. Idénticos calificativos aplicará en *La lámpara maravillosa*, cuando se refiera al arte de los primitivos italianos o a El Greco.

Valle-Inclán en Buenos Aires (1910)

El autor gallego desarrolló sus conceptos estéticos no sólo en sus artículos de crítica pictórica, sino también en el ciclo de conferencias impartido, primero en Argentina, y después repetido en varios países vecinos

En su cuarta conferencia bonaerense, «El Modernismo en España», Valle-Inclán defi-

———

el debate después de la modernidad», *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Madrid-Valencia, noviembre 1998-mayo 1999, Catálogo de la exposición, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1998, p. 41), Valle-Inclán toma estas ideas sobre el orden pictórico compositivo y la segregación entre línea y color de Édouard Dujardin en un artículo, «Le Cloissonisme», publicado en la *Révue Indépendante* (19-V-1888). Pese a esta atribuida paternidad, el crítico francés bien pudo, por pura cronología, haber leído previamente a John Ruskin.

62 «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1908. Divagaciones», SERRANO, p. 236.

63 «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1912. Notas de la Exposición», SERRANO, p. 260.

64 «Notas 1908. Un pintor», en SERRANO, pp. 232-233.

65 *Ibídem*.

66 «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1912. Julio Romero de Torres», en SERRANO, p. 258.

67 «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1908. Las hijas del Cid», en SERRANO, p. 245.

Santiago Rusiñol: *Jardines de España*.

ne el movimiento artístico desde una perspectiva estética, para después ejemplificarlo en la pintura y en la literatura española coetáneas. Tras mencionar a Rafael, Velázquez, y El Greco, y citar algunos cuadros y estatuas célebres, imbuidos del concepto de emoción, como la *Victoria de Samotracia* y *Las Tentaciones de San Antonio* de El Bosco, Valle-Inclán habló «a grandes rasgos» sobre «la iniciación del modernismo en pintura»[68].

Con respecto a los pintores modernistas españoles, además de Julio Romero de Torres y Santiago Rusiñol, ya reseñados en sus artículos, Valle-Inclán habló de la pintura de Ramón Casas, Joaquín Sorolla, Joaquín Mir y Anselmo Miguel Nieto.

La conferencia sobre los pintores modernistas es de sumo interés y descubre la buena voluntad valleinclaniana, allende las fronteras y por encima de simpatías y diferencias, hacia sus compatriotas los pintores, ya fueran amigos y afines del Nuevo Café de Levante o no tan próximos a él, como Joaquín Sorolla, al que dedica unas pocas, pero elogiosas palabras, ya que, según la reseña de *El Diario Español*, en opinión de Valle-Inclán, el iniciador del modernismo pictórico fue Joaquín Sorolla:

> El Modernismo, así entendido [como emoción que realza la belleza] comenzó en

[68] Aurelia C. Garat, *op. cit.* ,p. 109.

España con la pintura de Sorolla, artista genial que siente como ningún otro la emoción de la luz[69].

Pero al instante, Valle-Inclán censuró al pintor levantino por extender su técnica a todos los asuntos pictóricos, en especial al retrato, con argumentos ya utilizados en su artículo de 1908, donde criticaba el retrato de Sorolla a Alfonso XIII, vestido de húsar:

> Sorolla, dijo, no tiene más defecto que el haber pretendido generalizar el procedimiento, que si es útil en el paisaje, no puede serlo en la figura, pues en el paisaje la luz permanente es una cosa eterna en la constante repetición de las horas, cada nuevo día, mientras que en la figura es un absurdo, porque supone la pretensión de poner el modelo en condiciones definitivas de luz. En la figura, no es lo mismo la luz, sino la expresión, y ésta cambia al cambiar aquélla. En el retrato, la luz debe ser neutra, vigorizando la expresión[70].

En el trasfondo de sus críticas a Sorolla, planeaba una cuestión fundamental como el concepto de pintura defendido por Valle, en las antípodas del genio levantino: la pintura debía reflejar la esencia de la realidad, no los accidentes puntuales; ello era más obvio todavía cuando el motivo pictórico era un retrato, donde la expresión era lo sustancial, no la luz.

Valle-Inclán dio buena muestra de su extenso conocimiento pictórico al referirse al cuadro de Ramón Casas *Reo de muerte*[71] y al de Santiago Rusiñol, *Monjes de Montserrat*[72]:

> A grandes rasgos describe el cuadro [de Casas], y luego hace lo mismo con Los monjes de Montserrat, de Santiago Rusiñol, obra que calificó de admirable por la emoción de la luz allí difundida, perpetuando dos recuerdos: el del oro de la tarde, y el violeta de la noche[73].

LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BUENOS AIRES

Valle-Inclán dicta su conferencia sobre modernismo en vísperas de la inauguración de la Exposición Internacional de Buenos Aires, a la que concurrían con diversas obras los pintores mencionados por el autor gallego. Por esta razón, no hay que descar-

———

69 «Conferencia sobre Modernismo» *El Diario Español*; apud *El Mundo* (31-VII-1910)

70 *Ibídem*.

71 La reseña transcrita a partir de *La Nación,* que es la versión publicada en las ediciones y recopilaciones de las conferencias de Valle-Inclán (Aurelia C. Garat; Joaquín y Javier del Valle-Inclán), refleja *El río de la muerte*. Sin embargo, se trata de una lectura errónea que se ha transmitido hasta la última edición de las conferencias valleinclanianas, pues el diario madrileño *El Mundo* (31-VII-1910) transcribe de *La Nación*, *El reo de la muerte*, mientras que *El Diario Español* habla de *Reo de muerte*, título que creo es el correcto, pues Valle-Inclán se refiere a un óleo de Casas con parecido título, *Garrote vil,* que había causado gran impresión en la Exposición Nacional de 1895.

72 Sigue siendo difícil identificar con total seguridad este cuadro de Rusiñol, al que Valle-Inclán alude elogiosamente en 1908 y 1910. En el verano de 1896 Rusiñol pasó unos días en Montserrat, donde pintó una serie de óleos, tomó apuntes del paisaje monacal para posteriores obras y concluyó su libro de poemas *Oracions (Santiago Rusiñol (1861-1931),* Catálogo de la exposición, MNAC-Fundación Cultural Mapfre Vida, Barcelona-Madrid, octubre 1997-marzo 1998, p. 208). En la Exposición Nacional de 1897 Rusiñol expuso *L'Angelus*, catalogado actualmente en el Cau Ferrat como *El toc d'oració a Santa Cecília de Montserrat* (1897), óleo de grandes dimensiones que representa un grupo de monjes de la comunidad orando alrededor de la ermita de Santa Cecilia. El cuadro destaca por su luminosidad, lograda con tonos amarillentos, ocres y ligeros malvas. En el conjunto sobresalen las figuras de algunos monjes en los que se aprecia un aura o halo de santidad. Este cuadro, junto con un par de paisajes montserratinos y la serie de tres cuadros de los novicios, responden a una corta etapa en la vida del pintor, en la que se interesó por el sentimiento místico. En 1908 Valle-Inclán menciona el cuadro como ejemplo de pintura de emoción y de espíritu.

73 *El Diario Español*; apud *El Mundo* (31-VII-1910).

tar un contenido propagandístico en la citada conferencia y, más, cuando Julio Romero de Torres, Rusiñol y Anselmo Miguel Nieto presentaban cuadros en la Exposición.

Pero la Exposición Internacional de Buenos Aires, que se inauguró el 12 de julio, nueve días después de la conferencia valleinclaniana, reservaba a Valle-Inclán una grata sorpresa artística. En la sección Internacional, un pintor catalán desconocido en el panorama español, pues se había negado sistemáticamente a presentar sus obras en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, pero que ya había expuesto con éxito en París, Viena o Berlín, expone trece óleos y cinco academias que causan sensación. Se trata de Hermenegildo Anglada-Camarasa, pintor calificado como neoimpresionista, ya que sus cuadros modernistas anuncian el nacimiento de la vanguardia pictórica y que cautivará a Valle-Inclán por sus colores. Anglada triunfó en Buenos Aires, pues se le concedió el Gran Premio de la sección internacional por sus *Campesinos de Gandía*[74]. Hay que suponer que en este certamen el autor gallego y el pintor catalán se conocieron, y éste, a la vuelta, visitó la tertulia valleinclaniana del Nuevo Café Levante. En este contexto, cobra significado la carta que numerosos intelectuales, artistas y escritores, mayoritariamente pintores y críticos de la tertulia valleinclaniana, enviaron al pintor en diciembre de 1915, para que, tras la exposición barcelonesa que celebró ese mismo año, debido a la guerra que lo apartó de los salones europeos, expusiera en Madrid en el verano de 1916, como así ocurrió[75].

[74] Datos extraídos de *Anglada-Camarasa* (1871-1959), catálogo de la exposición, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, (31 enero-31 marzo 2002), 2002.

[75] La carta autógrafa con la lista de firmantes puede consultarse en *Anglada-Camarasa (1871-1959),* catálogo de la exposición, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, (31 enero-31 marzo 2002), 2002, p. 18.

VALLE-INCLÁN EN EL ATENEO (1915)

En 1915 Valle-Inclán finaliza la redacción y composición de *La lámpara maravillosa,* su libro de estética fundamental, donde tan frecuentes son las alusiones históricas, artísticas o pictóricas. Durante ese año Valle-Inclán se relacionará con los mejores arqueólogos e historiadores del arte español. Su punto de encuentro será el Ateneo de Madrid. A través de un ciclo de conferencias, coincidió con los llamados «arqueólogos», y con los primeros estudiosos y divulgadores del arte español: Manuel Bartolomé de Cossío[76], Vicente Lampérez[77], Rafael Doménech[78], Elías Tormo[79]. Ante ellos y co-

[76] Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935), discípulo de Francisco Giner de los Ríos, pedagogo y profesor de la Institución Libre de Enseñanza, el primer centro docente del país que concedió rango de asignatura a la Historia del Arte y al aprendizaje estético. Los institucionistas como Cossío también fueron los primeros en organizar excursiones artísticas por toda la geografía nacional con el fin de conocer, divulgar y salvaguardar el patrimonio histórico-artístico. A la muerte de Giner de los Ríos en febrero de 1915, se hizo cargo de la dirección de la Institución Libre de Enseñanza.

[77] Vicente Lampérez, autor de *Historia de la Arquitectura Cristiana en España*, Ed. Gili, Barcelona, 1904.

[78] Rafael Doménech (1874-1929). Crítico e historiador de arte. En 1898 ya era profesor de historia del arte en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Años más tarde fue profesor de la Escuela Especial de Pintura en Madrid. Con sus colaboraciones asiduas en la prensa se convirtió en uno de los críticos de pintura más afamados del momento. Destaca su temprana exégesis de la obra de Sorolla, *Sorolla, su vida y su arte* (1909). En 1913 fue nombrado director del Museo Nacional de Artes Industriales y Decorativas.

[79] Elías Tormo y Monzó (1869-1957). Historiador e infatigable divulgador del arte español con sus «Cartillas Excursionistas Tormo». Catedrático de derecho natural de la Universidad de Santiago en 1897 y catedrático de historia del arte de la Universidad de Madrid desde 1904. Estudió todas las épocas históricas y estilos del arte español. Colabora como secretario y con artículos y reseñas en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Dirigió asimismo el *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Académico de Bellas Artes de San Fernando desde 1912, de la Historia desde 1919. Como político militó en el partido

mo si fuera uno de ellos, pues posee la misma perspectiva historiográfica y manejos los mismos conceptos artísticos, expondrá Valle-Inclán sus teorías estéticas en una conferencia con el título de *El Quietismo estético,* incluida dentro del ciclo de Conferencias Artísticas de 1915[80].

Manuel B. Cossío, autor del primer gran estudio sobre la personalidad y la obra de el Greco (*El Greco,* Madrid, 1908) y también responsable de la primera historia moderna de la pintura española (*Aproximación a la pintura española*), presidirá la sección de Artes plásticas del Ateneo de Madrid y organizará las conferencias de arte en la institución. Durante muchos años estas conferencias se desarrollaron los martes y sábados invernales, tales charlas estaban acompañadas de abundantes diapositivas y láminas fotográficas. En el ciclo de conferencias artísticas de 1915 entre los habituales conferenciantes se hallaban Elías Tormo, el propio Cossío, Vicente Lampérez, Rafael Doménech, José R. Mélida, Lázaro Galdeano, todos ellos eminentes estudiosos del arte español, y también Valle-Inclán, quien el 15 de marzo de 1915 pronunció una conferencia con el título de *El Quietismo estético*.

Elías Tormo, en esos momentos, secretario de la *Sociedad Española de Excursiones*, reseña sus impresiones sobre la conferencia[81]. La reseña sobre el discurso de Valle-Inclán difiere del resto de reseñas publicadas en el mencionado boletín, ya que el cronista, Tormo, confiesa sus dificultades para sintetizar el contenido del discurso. No sólo por la complejidad de los temas tratados, sino también por el «hechizo» oratorio del escritor gallego. Según el eminente estudioso, Valle-Inclán orador sedujo al auditorio y al cronista con su verbo artístico y con sus reflexiones estéticas. La reseña de Tormo es explícita: es una conferencia para ser oída y escuchada dada «la clarividencia comunicativa del orador». Según parece, el «milagro musical» preconizado por Valle sucedió en esta ocasión. Para Tormo la elocuencia del discurso y el profundo simbolismo de las ideas expresadas convierten la conferencia en una visión:

> El hecho es que al oírla decir parecía todo ello como otra genial visión a lo Hegel, archidistinta de la sobadísima síntesis hegeliana, y escuchada como de manantial se bebe.

El «oírla decir» es para Tormo una visión hegeliana pura. Pero no nos olvide-

———

maurista y fue diputado, senador y Ministro de Instrucción Pública durante la «Dictablanda» del general Berenguer, destacando en el gobierno por su oposición a las ejecuciones de Fermín Galán y García Hernández.

80 Resulta significativo que tres días antes de esta conferencia, el 10 de marzo de 1915, Valle-Inclán firmaba una solicitud dirigida al Secretario de la Junta de Pensiones en el extranjero en la que solicitaba con honor «Don Ramón del Valle-Inclán tiene el honor de solicitar», cito textualmente, «una pensión por el tiempo de un año, para Italia» con la finalidad expresa de escribir «un libro que fuese como prólogo a la emoción estética y cordial que españoles e hispanoamericanos deben buscar en el sagrado solar latino». Es decir, Valle-Inclán desea viajar a Italia, a la cuna del Renacimiento, y escribir una guía artística de Italia para el viajero hispanohablante, y, también, no lo olvidemos, paliar su deficitaria economía, muy mermada tras su estancia en Galicia. Las argumentaciones que presenta el solicitante nos recuerdan a páginas de *La lámpara maravillosa*. No en vano, Valle-Inclán está enfrascado de lleno en la redacción y composición final de la obra y así los amantes del arte son peregrinos en busca de sensaciones:

> Son muchos los que peregrinan por aquellas tierras de Italia anhelando gustar sensaciones de arte, que son siempre de amor. Propicia es Italia para satisfacer tales anhelos, y como en la gran hora del Renacimiento [,] su historia cuando no va encauzada con la historia de España, va hermanada con ella, bien pudiera despertarse un amoroso sentido hispano a los peregrinos de Italia.
>
> (Carta perteneciente al Archivo Virtual de la Edad de Plata de la Residencia de Estudiantes. Accesible su consulta en la dirección electrónica http://www.archivovirtual.org).

81 Elías Tormo, «Reseñas de conferencias de arte, las del Ateneo» en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* vol. 23, 1915, p. 82-3.

mos que Tormo alaba y admira en extremo la elocuencia oratoria de Valle. Respecto a los contenidos, las numerosas relaciones analógicas y simbólicas provocan el recelo del estudioso, pues Valle, según Tormo, habla «con aire de fe convincente» o que todo es «pose» o «convicciones de la fe del carbonero». Para el catedrático y divulgador todavía pesa, y mucho, la imagen bohemia y heterodoxa del escritor como para valorar en su justa medida sus conocimientos estéticos. A pesar de estas objeciones, el estudioso del arte admira y respeta «en todo lo hondo y vibrante, íntimo e inquieto, que es el ideal de la generación de los literatos de ahora, de esa generación en la que Valle Inclán es tan primero».

El núcleo significativo de la conferencia gira en torno a las ideas y conceptos estéticos desarrollados en *La lámpara maravillosa*. Por la información de la reseña, el contenido correspondería a los capítulos VII y IX de *Exégesis Trina*[82]. Unos capítulos que configuran el centro geométrico de la estructura circular de *La lámpara maravillosa*, en los que abundan las reflexiones filosóficas y estéticas con frecuentes alusiones a pintores, artistas y épocas históricas: Arte clásico griego, el Renacimiento italiano (Leonardo da Vinci) y Velázquez. En estos capítulos centrales Valle-Inclán desarrolla su teoría del arte trino y relaciona el quietismo estético (a través del recuerdo desposeer a todas las cosas de su condición temporal, al mismo tiempo que se expresa su secreto, su gesto único) con el androginismo. Conceptos, personajes históricos y analogías estéticas que repetirá años más tarde en el homenaje a Julio Antonio en 1919 o en las conferencias asturianas de 1926[83].

Además de estas ideas centrales, Valle-Inclán aderezó la charla con referencias a la destrucción del patrimonio histórico madrileño, al *Quijote*, cuyo centenario se celebraba ese mismo año, y, seguramente, de forma velada y sagaz rechazó el arte impresionista (defendido por Ricardo Doménech en tres conferencias anteriores), arte representado entonces por la pintura de Sorolla.

El domingo 9 de mayo de 1915 Valle-Inclán realiza una lectura sobre Santiago de Compostela en el ciclo de conferencias organizado esta vez por la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid y que llevaba por título *Guía Espiritual de España*. El diario *La Época* al día siguiente y bajo el título de «Conferencias en el Ateneo» reseñaba la conferencia de Valle-Inclán sobre Santiago, la de García Sanchiz sobre Valencia, realizada dentro del mismo ciclo el domingo anterior, y una extraña conferencia sobre «la ética alemana y la educación moral del pueblo alemán» realizada «días pasados» que daba buena cuenta de la germanofilia del rotativo o del cronista.

Por una reseña de Elías Tormo publicada también en el *Boletín de las Sociedad Española de Excursiones*[84], sabemos que to-

[82] El contenido de la conferencia formó parte del conjunto de artículos que bajo el título de «las tres rosas estéticas» publicó Valle-Inclán en la revista *Summa* en sus cuatro primeros números de octubre a diciembre de 1915.

[83] «Todos los pueblos han procurado plasmar lo eterno. El griego ha querido plasmar la forma humana y para ello ha borrado de sus creaciones el sexo. La Venus de Milo tiene las proporciones (de altura y rostro) del cuerpo varonil y, en el Apolo, estas proporciones son las del sexo contrario. El pueblo italiano, con Leonardo da Vinci intenta plasmar la ambigüedad de movimiento y así en la "Gioconda", no sabemos si "MonaLisa" empieza a sonreír tras un estado de enfado o tristeza o si esta sonrisa suya es lo que precede a un ceño. (…) He aquí, pues, los tres estatismos: el de la forma en Grecia, el del movimiento con L. da Vinci y el de la luz con Velázquez», «Autocrítica Literaria. Valle-Inclán y su obra», *Región*, Oviedo (15 de septiembre de 1926), *apud* Ramón Mª del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, Pretextos, Valencia, 1994, p. 322.

[84] Elías Tormo, «Varia. Guía espiritual de España» en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* vol. 23, 1915, p. 254.

das las conferencias o charlas del ciclo «Guía Espiritual de España» fueron en su mayoría lecturas de textos, algunos inéditos, otros publicados parcialmente en la prensa o próximos a editarse. Lecturas que reunidas conformarían un volumen titulado precisamente *Guía espiritual de España*, libro que al parecer jamás vio la luz. El texto valleinclaniano, base de la lectura que derivó en conferencia, según demuestra la reseña de *La Época*, podría corresponder al capítulo correspondiente de *La lámpara maravillosa*, en el que se habla de Santiago de Compostela, el capítulo III de la sección *Quietismo estético*[85].

Respecto al ciclo de conferencias, consigna Elías Tormo que estas lecturas fueron «igualmente ilustradas a veces con el aparato de proyecciones, en que literatos de gran renombre guiaron con el espíritu al público en visitas a las ciudades de España por algún concepto típicas». No sabemos cuántas de estas lecturas se acompañaron con el «aparato de proyecciones», parece que la lectura-conferencia de Valle-Inclán no tuvo soporte visual alguno. En todo caso, el ciclo lo inauguró Benito Pérez Galdós, cuya conferencia sobre Madrid fue leída por Serafín Álvarez Quintero el 23 de marzo de 1915[86]. Siguieron luego las de Ortega y Gasset sobre El Escorial, Martínez Sierra sobre Granada, Ángel Veghe Goldoni sobre Toledo, García Sanchiz sobre Valencia y el 9 de mayo Valle habló sobre Santiago[87]. Elías Tormo reseña a los cuatro primeros conferenciantes, la reseña de *La Época* recoge las intervenciones del quinto (García Sanchiz) y del sexto (Valle-Inclán).

En su reseña Tormo destaca el interés de los escritores contemporáneos por el arte español. Y tras enumerar el programa de conferenciantes, indicando el tema y la fecha de cada una de las lecturas, resume el tono de las cuatro primeras conferencias. Alude de pasada a Valle-Inclán con una pregunta retórica y reseña al final la lectura sobre Toledo realizada por Ángel Veghe Goldoni.

A finales de 1915, Valle-Inclán había pasado de las mesas del *Nuevo Café de Levante* a exponer sus ideas estéticas desde la tribuna del Ateneo de Madrid, en un ciclo de conferencias impartido por los estudiosos del arte español. La conferencia de marzo de 1915 supondría, pues, la «presentación en sociedad» de la estética quietista de Valle-Inclán y un grado más en su reconocimiento intelectual. Esta conferencia y la lectura sobre Santiago, las conferencias de enero de 1916 sobre *La lámpara maravillosa*, su conocimiento de la obra de Anglada, la influencia estética valleinclaniana ejercida sobre los pintores contemporáneos prepararán el terreno para su consagración como crítico de arte y ensayista estético. Y así, en julio de 1916, coincidiendo con el homenaje al pintor Hermen Anglada Camarasa —en el que Valle pronuncia una conferencia junto a Rafael Doménech, José Francés y García Sanchiz, y con la publicación hacía escasos meses de *La lámpara maravillosa,* Valle-Inclán es nombrado catedrático de Estética de Las Bellas Artes en la Escuela de la Real Academia de San Fernando.

———

[85] El primer texto valleinclaniano conocido con el título de Santiago se publica por primera vez en 1913 en *La Correspondencia Gallega*.

[86] Galdós, *Guía Espiritual de España*, Madrid, en *Obras Completas*. vol. 3, *Novelas y Miscelánea,* Ed. Aguilar, Madrid, 1973, pp. 1267-1274.

[87] Prosiguió Marquina sobre Barcelona, *Azorín* sobre la Mancha, Blanca de los Ríos de Lampérez sobre Ávila, Manuel Azaña (Alcalá de Henares) y Santiago Rusiñol (Jardines de España) cerraron el ciclo.

APÉNDICE DOCUMENTAL

VALLE-INCLÁN EN BUENOS AIRES

CONFERENCIA SOBRE EL MODERNISMO, *El Mundo* (31 de julio de 1910).

De *El Diario Español* (6 de julio 1910)

Comenzó explicando su concepto del modernismo, y dijo que modernista no era el que rompía con los viejos moldes, por cuanto esto imponía crear otros nuevos. El modernismo es la interpretación de la vida de un modo propio, poniendo por encima de todo la emoción personal.

En el arte cambian las medidas, las formas, los aspectos; sólo permanece la esencia íntima, eso que constituye la razón emocional de toda las preferencias.

La emoción es una condición que realza las cosas bellas; es armonía de la luz, en el cuadro, armonía de la línea en la escultura, del ritmo en el verso.

El modernismo, así entendido, comenzó en España con la pintura de Sorolla, artista genial que siente como ningún otro la emoción de la luz.

Sorolla, dijo, no tiene más defecto que el de haber pretendido generalizar el procedimiento, que si es útil en el paisaje, no puede serlo en la figura, pues en el paisaje la luz permanente es una cosa eterna en la constante repetición de las horas, cada nuevo día, mientras que en la figura es un absurdo, porque supone la pretensión de poner el modelo en condiciones definitivas de luz. En la figura no es lo mismo la luz, sino la expresión, y ésta cambia al cambiar aquella. En el retrato, la luz debe ser neutra, vigorizando la expresión.

Después de Sorolla aparecieron otros modernistas: Rusiñol, Casas, Mir, Regoyos, cuyos principios fueron difíciles, pero cuyo triunfo fue por eso mismo más sólido, más seguro, dándose casos como el del famoso cuadro de Ramón Casas, *Reo de muerte*, que en España sólo obtuvo una mísera tercera medalla, mientras que en Viena se le premió con medalla de oro de primera clase.

A grandes rasgos describe el cuadro, y luego hace lo mismo con *Los monjes de Montserrat*, de Santiago Rusiñol, obra que calificó de admirable por la emoción de la luz allí difundida, perpetuando dos recuerdos: el del oro de la tarde, y el violeta de la noche.

Citó luego a Anselmo Miguel Nieto, a Julio Romero de Torres, a Ricardo Baroja, el gran aguafortista español después de Goya.

Los pintores modernistas no interpretan el natural, sino que lo exaltan. Por eso, al pintar un paisaje, los modernistas acumulan en el fragmento que es su cuadro todo el conjunto de emociones de luz y de armonías de color que los no artistas han observado en todo el paisaje. De ahí las exageraciones que a veces se notan en la mayoría de los cuadros cuando quieren colocar la emoción general que el cuadro debe resumir.

Habló luego de Romero de Torres, que calificó como el más intenso de los pintores de hoy, y en párrafos magníficos, recordando los mejores de sus libros, evocó el ambiente de Córdoba, románica [sic], muslímica y cristiana. Habló después de Anselmo Miguel Nieto, el alto, el puro, el formidable y más desconocido, dijo, de los pintores españoles contemporáneos. Relató algunas anécdotas de Nieto, dibujando su carácter férreo, voluntarioso.

VALLE-INCLÁN EN EL ATENEO DE MADRID (1915)

CONFERENCIA
SOBRE EL QUIETISMO ESTÉTICO
Ateneo de Madrid, 13 de marzo de 1915

De Elías Tormo, «Reseñas de conferencias de arte, las del Ateneo» en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol.23, 1915, p. 82-3:

Duró media hora, media hora de hondo embeleso en la meditación, esta conferencia que comenzó y que acabó, no teniendo propiamente principio ni fin.

Con aire de fe convincente disertó de las propiedades reales del punto, de la línea, de

la superficie circular engendrada y de la esfera a la vez creada por la superficie (cábala), como con clarividencia comunicativa se enlazó la Historia del Arte con la Trinidad cristiana del Demiurgo, el Paracleto y el armónico Logos. Es, pues, imposible el extracto de las ideas, además también, por razón de ser las palabras usadas extrañamente significativas y de no posible sustitución, y de infiel recuerdo, seguramente, para el cronista. Recordará éste que sobre el androginismo o angelismo de la Venus de Milo, sobre el cruce en la Gioconda, de la sonrisa que pasa a pensamiento y del pensamiento que pasa a sonrisa, y sobre la luz Norte del estudio de Velázquez, quieta cual su espíritu creador, dijo el conferenciante cosas que hechizaron y arrebataron hondamente al público, y más cuando del Quijote y su actual mayor hermosura (respecto de su tiempo) por haberse depurado de razones utilitarias (la predicación contra los libros de Caballerías), dijo palabras, aladas y preñadas de ideas, dignas del libro. C[ó]mo arrebató al público, haciendo estallar risa sin fin, al hablar de la destrucción de los monumentos callejeros de Madrid, al hablar de las cosas de la técnica impresionista, de ese Arte de lo que pasa, no *Arte quieto*, Arte de lo que permanece y se mantiene. No podrá menos de escribirse y deberá leerse, y leerse varias veces, esa charla elocuente, esa interpretación, tan simbólica como quiera el hombre del sentido común, de las cosas del alma. El hecho es que al oírla decir parecía todo ello como otra genial visión a lo Hegel, archidistinta de la sobadísima síntesis hegeliana, y escuchada como de manantial se bebe; no como se toma, de mano en mano, el sucio y roto vaso, continente de aquella trascendental Estética del ya muerto filósofo mago de las escuelas alemanas heroicas.

Al Greco no hizo alusión siquiera el conferenciante en sus palabras ni en las sugeridas ideas; solamente su cabeza, su mano derecha, su cuerpo y su actitud, elocuentísimo cual su fácil dicción (y aun mucho más), armonizaban con el «Greco» de nuestra Filosofía teológica herética, con el quietista y gran Padre del Quietismo, Miguel de Molinos, en nombre de quien ahilaba y devanaba hondo pesar español bien castizo, aunque muy olvidado, el conferenciante de ahora. Pero ya la conferencia leída seguramente que no será sombra de la hablada, esta vez menos que nunca.

Aun la oída, escuchada y vista (vista a la vez que escuchada y oída, polarizados los espíritus), hubiera perdido el secreto supremo del hechizo para el cronista, si el cronista hubiera tenido la desgracia de recordar antes, como lo recordó (finalizada la cosa) después de llegar a los pasillos, lo que en ellos precisamente recordó, traído de repente de remembranzas lejanas: Que la cabeza del conferenciante, toda Greco, toda espíritu, al rape la esfera del negro pelo, y largas, lacias, las barbas finas, barbas mágicas de magia negra (allí evocada), que la cabeza aquella que ya ha inmortalizado Julio Romero de Torres, que la cabeza aquella en que se fraguaron libros de tan vibrante belleza, sana y malsana a la vez, era la cabeza (que nunca el cronista había vuelto a ver) del joven literato, de largas melenas merovingias (las primeras en Madrid), que ha cosa de veinte años, en un concierto Bordas, del propio Ateneo, conversaba con una dama, allá arriba, en la tribuna grande, cuando las damas, ni las señoritas, todavía no invadían el hemiciclo del Salón de Sesiones.

Pose entonces o ahora, o siempre, aparato de honda singularidad, pensamientos simbólicos dichos con la sencilla convicción de la Fe de carboneros, todo, sin embargo, ayudó a la emoción, y la plática de la media hora dejará el recuerdo imborrable.

Y vuelto al prosaísmo de la vida el cronista, todavía piensa en lo superficial, en lo insustancial, en la pura corteza en que andaba nuestra Literatura toda, cuando aquellas primeras melenas escandalizaban, y en todo lo hondo y vibrante, íntimo e inquieto, que es el ideal de la generación de los literatos de ahora, de esa generación en la que Valle Inclán es tan primero.

Y el cronista, avergonzado (es verdad) de ser tan demasiadamente prosaico y filis-

teo, sale corriendo del Ateneo, orgulloso de ser, por azar del tiempo y del espacio, español y de la misma generación. T.

LECTURA-CONFERENCIA
SOBRE SANTIAGO DE COMPOSTELA
Ateneo de Madrid, 9 de mayo de 1915.

De «Conferencias en el Ateneo», *La Época* (lunes 10 de mayo de 1915):

El notable escritor D. Ramón del Valle-Inclán ocupó ayer la cátedra del Ateneo, para dar una de las conferencias de la serie «Guía espiritual de España», organizada por la sección de Literatura. Disertó acerca de Santiago de Compostela.

El admirable autor de las *Sonatas*, hijo de Galicia, que fue estudiante en Santiago, explicó en bellísimos conceptos la influencia espiritual que ejerció en la historia patria la ciudad compostelana; describió magistralmente las grandezas de la ciudad gallega, refiriéndose a sus tradiciones, monumentos y gloriosa historia, y contó ingeniosas anécdotas, relacionadas con la vida escolar, que fueron muy celebradas.

Fue el discurso un trabajo acabado y notable, que valió a su ilustre autor justas felicitaciones.

De Elías Tormo, «Varia. Guia espiritual de España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* vol. 23, 1915, p. 254-55.

Guía espiritual de España. —La cultura artística y el amor hondamente sentido y muchas veces clarividente por el arte español, son, desde hace pocos lustros, patrimonio ganado por los literatos contemporáneos. En las generaciones anteriores de nuestros poetas, novelistas y críticos no ocurría otro tanto, y el progreso es digno de nota, y de gran estima, particularmente para los que más atentamente a las artes gráficas o a su estudio nos consagramos.

[…] [la Sección de Literatura del Ateneo] organizó una serie de lecturas, igualmente ilustradas a veces con el aparato de proyecciones, en que literatos de gran renombre guiaron con el espíritu al público en visitas a las ciudades de España por algún concepto típicas.

[…] Seguramente que no se pusieron de acuerdo, ni era del caso, los conferenciantes, y siendo admirables las páginas que leyeron, cada conferencia ofreció una nota distinta. La descriptiva en el gran novelista, que tan admirablemente ha sabido describir el Madrid que vieron sus ojos, hoy cegados. La filosófica, la de la intimidad vital entre el hombre y su paisaje y la de interpretación (de interpretación suya) del pasado de nuestra peculiar civilización, en el joven catedrático de Metafísica, en quien Arte y Ciencia, pensamiento y palabra, ideas y sensibilidad, hallaron el ritmo armónico de la vida nueva. Descripción poética, vibrante, imaginativa, de un neo-romanticismo vivo, en el poeta dramático: demasiado poeta para ser mero retratista de esa Granada mora que prendó hace tiempo sus entusiasmos y su delicada sensibilidad. La nota justa, la preocupación honda de la verdad, el retrato de la madre tal cual lo desea de puntual y exacto el hijo amante, en el señor Veghe: único de los cuatro que hablaba de la ciudad de toda su vida… citando las cuatro primeras.

¿Y qué decir de las conferencias de un Valle-Inclán, de un *Azorín*, de una doña Blanca de los Ríos?

Tales textos, admirablemente leídos —eso de leer bien y de hacer tan amena una lectura como una conferencia hablada, es otra de las conquistas recientes de nuestros intelectuales—, no podían quedar inéditos, ni por su interés ni por el nombre de sus autores. Holgaría, pues, la reseña-extracto, que es además dificilísima sino imposible; fueron obras de Arte, en las que no faltaba pero en las que no sobraba nota, y en que el decir y lo que se dijo daban unidos el relieve de las cosas y el vibrar de las emociones y el matizar de las ideas. El extracto lo desfloraría todo y todos los matices se desvanecerían.

Obras sobre Valle-Inclán en Ediciós do Castro

- Cartas eruditas e literarias a Murguía. Ramón del Valle-Inclán y Bermúdez e Ramón del Valle Inclán y Peña, **ed. de Xaquín del Valle-Inclán Alsina e Alfonso Mato.**
- Mascarón de proa. Aportaciones al estudio de la vida y de la obra de Don Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro, **de José Rubia Barcia.**
- La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán, **de Juan Carlos Esturo.**
- El mundo gallego de Valle-Inclán, **de William J. Smither.**
- Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Valle-Inclán, **de Pilar Cabañas Vacas.**
- Goya en el esperpento de Valle-Inclán, **de Luis Lorenzo Rivero.**
- El fantasma de Valle-Inclán, **de Borobó.**
- El expresionismo en Valle-Inclán, **de Carlos Jerez Ferrán.**
- Arquitectura y alusión: "Farsa italiana de la enamorada del rey", de Ramón del Valle-Inclán, **de María Carme Alerm Viloca.**

EDICIOS DO CASTRO
DA FUNDACIÓN SARGADELOS
SADA-CORUÑA Tfnos. 981 620 200 Fax 981 623 804

VILANOVA
DE
AROUSA

CONCELLO DE
VILANOVA DE AROUSA

Ayuntamiento de La Coruña
Concello de A Coruña

O noso compromiso

Unha provincia para o século XXI

estradas

instalacións

deportes

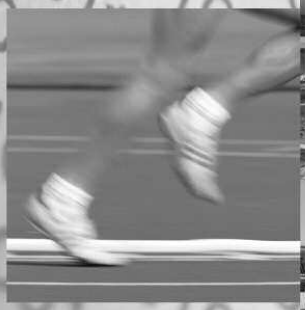
natureza

educación

servicios

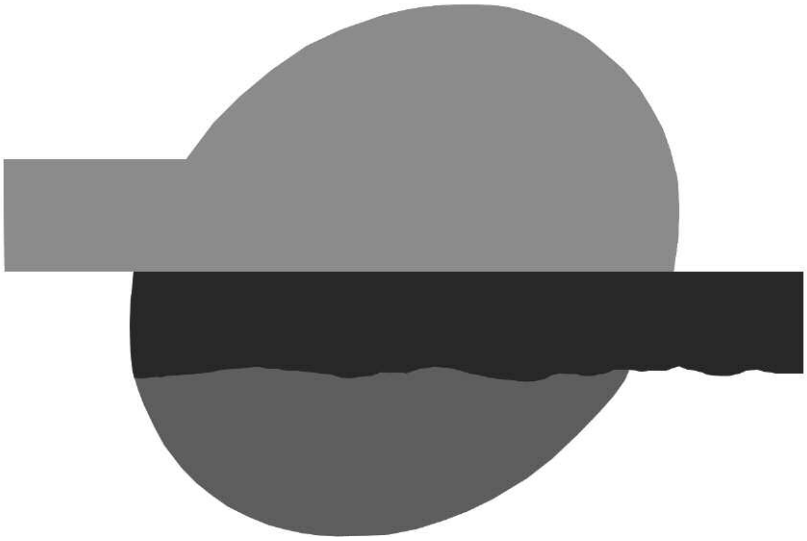
tecnoloxía

cultura



DEPUTACION DA CORUÑA

REPSOL
YPF



LA CORUÑA

FESTIVAL MOZART

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA

2003

VENTA DE ABONOS

Del 1 al 5 de abril (renovación de abonos) y del 8 al 12 de abril (nuevos abonados) en las oficinas del Festival Mozart en el Palacio de la Ópera de A Coruña, de 11 a 14 y de 17 a 20 horas; en el teléfono 902 43 44 43, en horario de 8 a 22 horas de lunes a viernes y de 9 a 14 horas los sábados.

Días 21 y 22 de abril, venta de abono especial menores de 25 años, mayores de 65 años y personas en desempleo, exclusivamente en las oficinas del Festival Mozart en el Palacio de la Ópera de 9 a 14 horas.

VENTA DE LOCALIDADES

Desde el 28 de abril en el teléfono 902 43 44 43 y en internet en **www.caixagalicia.es y www.festivalmozart.com**

Venta en taquilla día anterior y mismo día de cada espectáculo

PRECIO DE LOS ABONOS

Palacio de la Ópera (4 espectáculos): 131,00 ¤ · 96,50 ¤ · 65,50 ¤ · 34,00 ¤ · Especial: 21,00 ¤

Teatro Rosalía de Castro (16 espectáculos): 227,00 ¤ · 164,50 ¤ · 120,00 ¤ · 76,00 ¤ · Especial: 54,00 ¤

Abono completo: 313,00 ¤ · 228,50 ¤ · 162,00 ¤ · 96,50 ¤

Patrocina

FUNDACIÓN CAIXAGALICIA

Organiza

Ayuntamiento de La Coruña
Concello de A Coruña

Colabora

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

Amigos

Vilanova de Arousa

CUADRANTE

Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos