

Por la Europa católica (1902): el viaje artístico de Emilia Pardo Bazán por Bélgica

LIEVE BEHIELS
(KU Leuven)

En el verano de 1901, Emilia Pardo Bazán emprende un viaje a Bélgica con un doble propósito: el de investigar las características del papel social y político desempeñado por el catolicismo en esta nación y conocer los tesoros artísticos que encierra. Da cuenta de sus hallazgos en sendos artículos publicados en *El Imparcial* en la segunda mitad del año 1901 y en 1902 los reúne en un volumen¹. En previas ocasiones ya me he ocupado extensamente de los contactos que doña Emilia estableció con distinguidos representantes del mundo católico belga y de su lectura fructífera de *Le socialisme en Belgique* de Jules Destrée y Emile Vandervelde. La autora transmite el mensaje de las autoridades católicas más dispuestas al compromiso social, pero reduce el campo de fuerzas político a dos partidos, el católico y el socialista, obviando la tercera fuerza, el partido liberal, y su presentación del espíritu de tolerancia y diálogo peca de optimista². Aquí me ceñiré a su descubrimiento de las ciudades de arte belgas. Propongo un análisis de los capítulos artísticos de *Por la Europa católica* en conexión con algunas fuentes documentales que nutren su reflexión, con el fin de ahondar en las bases de su estética personal.

Como ya ha observado Marisa Sotelo, Emilia Pardo Bazán nunca publicó un tratado de arte, sino que

al hilo del viaje o de la crónica periodística de asuntos varios va desgranando de forma fragmentaria un ideario pictórico que explica sus preferencias -su canon artístico y sus afinidades electivas-, a la vez que, como contrapunto, ilumina sus ideales estéticos (Sotelo 2008: 416).

En los textos sobre arte que publica a lo largo de la última década del siglo XIX, podemos espigar unas reflexiones que conforman su pensar estético. Llama la atención el hecho de que maneja otros criterios en el juicio sobre la literatura contemporánea que en el artístico. La literatura debe evolucionar con su tiempo -exigencia que refleja la idea del progreso basada en último término en la filosofía francesa de la Ilustración y en el positivismo- mientras que en la valoración de una obra de arte la preocupa únicamente la búsqueda de la belleza, y a este respecto resuenan en sus textos los ecos de la filosofía idealista alemana que había leído en su juventud (Freire López 2001). En la colección *Por Francia y Alemania* (1889), encontramos la siguiente consideración:

¹ Véase Behiels 2013: 140-144. Para lo que sigue, estudiaremos las crónicas artísticas en el orden en el que figuran en el libro y utilizaremos la edición de Tonina Paba (2006).

² Véase Behiels 2011 y 2013.

En mi esfera propia, en el terreno literario, he abogado siempre con calor y tesón por las fórmulas vivas y las corrientes frescas, y he sufrido recia contradicción y sostenido encarnizada lucha por defender en la novela el arte nuevo. Pero no creo que las leyes que rigen la evolución estética sean estricta y rigurosamente aplicables a las otras artes: no censuro el modernismo, ni tampoco lo impondría a los pintores como canon (Pardo Bazán 2006: 341).

Esta misma relación entre su eclecticismo en arte y la convicción -de raíz tainiana- de que la literatura debe ir con su tiempo, también la expresa en la necrología dedicada a Pedro Antonio de Alarcón en 1891:

Todo el que lea mis ensayos críticos comprenderá que ni soy idealista, ni realista, ni naturalista, sino ecléctica. Mi cerebro es redondo, y debo a Dios la suerte de poder recrearme con todo lo bueno y bello de todas las épocas y estilos. Conozco, eso sí, que no todo estilo es de todo tiempo, y que si hay leyes estables de hermosura, la más fija es la que impone a la producción artística el carácter supremo del *momento humano* -perdónese la frase- en que fue concebida y ejecutada (Pardo Bazán 1891: 28).

Resulta de todo punto superfluo recordar aquí cómo doña Emilia, desde *La cuestión palpitante* a la *Nueva cuestión palpitante* pasando por los ensayos sobre la *Literatura francesa moderna*, informaba incansablemente sobre los nuevos caminos de la literatura. En cuanto al arte, sus preferencias parecen ir a obras del pasado. Cuando la autora visita el museo de Munich expresa el «embeleso de los que no hemos acabado de reconciliarnos con la pintura moderna, ni de entender (sin duda por deficiencia de sólida cultura artística) en qué consiste su mérito y su secreto» (2006: 369).

Reflexionando sobre los libros de viaje de Pedro Antonio de Alarcón, escribe la autora: «de dos maneras se puede viajar: con el cuerpo solo, y con el cuerpo en compañía de la imaginación y el entendimiento, cultivados y bien amueblados» (Pardo Bazán 1892: 37). El apoyarse en la lectura previa es fundamental para los autores viajeros de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, y no cabe ninguna duda de que esta cita da cuenta de cómo la misma doña Emilia enfocaba esta actividad (Carrasco Arroyo 2008: 74). Para lo que al viaje a Bélgica se refiere, los libros no solo le sirven a la hora de preparar el viaje sino también en el momento de la elaboración de sus crónicas ya que un cotejo de sus lecturas con sus textos revela un constante diálogo. Nos interesa aquí, pues, estudiar el movimiento de vaivén que se puede observar en varios capítulos de *Por la Europa católica* entre las fuentes documentales, la observación *in situ* de las obras de arte y su plasmación literaria.

El país de la pintura

El primer capítulo dedicado a Bélgica se titula «El país de la pintura» y se presenta como una anticipación de lo que les espera a la autora y sus lectores: un país geográficamente reducido pero lleno de ecos históricos españoles que amplían sus proporciones:

¡Qué mundo de recuerdos para nosotros, qué ecos marciales de choque de corazas y tronido de arcabuces, despertándose al resonar los mágicos y profundos nombres de San Quintín, Breda, Amberes, Maestricht y Gante! Como dice el Aguilucho en la

escena más épica del poema de Rostand, si los hombres se han olvidado, la tierra se acuerda, y bajo este terruño bien cultivado, de aspecto pacífico, se me figura que aún rebullen, ceñudos y coléricos, los enjutos veteranos del tercio viejo de Flandes, que dejaron sus duros huesos en tierra de herejes, y no se avienen a dormir así, bajo la superficie calada por la bruma, lejos del suelo castellano o aragonés, que el sol penetra y calienta con sus besos de oro (Pardo Bazán 2006: 603).

Este salto al pasado concuerda perfectamente con lo que declara la autora, en el ya citado artículo sobre Alarcón, acerca del viajero artista: «porque todo el que viaja como artista comete anacronismo; vive con sus órganos en el presente, con su fantasía en lo pasado» (Pardo Bazán 1892: 38). La autora alude aquí a una escena del quinto acto de *L'aiglon*, un drama en verso de Edmond Rostand estrenado en 1900, en el que el protagonista, el hijo de Napoleón Bonaparte, tiene una especie de alucinación en el campo de batalla de Wagram en el que escucha los gritos y susurros agónicos de los soldados de su padre (Rostand 1922: 235). Durante su estancia, doña Emilia se verá enfrentada con la visión de las hazañas de los tercios, tal como sobrevive entre los habitantes de Amberes, valorizada de un modo totalmente negativo.

Pero la auténtica grandeza del país es de tipo artístico:

El Arte, cima y corona de la vida sensible; el arte, ante el cual todo es sombra y vanidad y miseria -las luchas, los adelantos, la misma evolución de la humanidad hacia el progreso general, evolución que el Arte desempeña- ¡como que va con él!, pues es condición del artista llegar de una vez, por modo divino, por instantánea efusión del alma en la belleza, a los ápices de lo sublime accesible, cualquiera que sea el estado social que lo rodee. Para el Arte, bien mirado, es indiferente el estado de la sociedad -aunque el Arte lo traduzca con intensa emoción y expresiva fidelidad- (Pardo Bazán 2006: 603-604).

Este fragmento nos enfrenta a las ideas fundamentales de nuestra autora sobre el arte, cuyas raíces se pueden encontrar en la filosofía alemana, y más concretamente en la obra de Immanuel Kant, que hace hincapié en la importancia de la sensibilidad a la hora de enjuiciar la obra artística³. Este énfasis en la sensibilidad se localiza también en uno de los libros con los que doña Emilia ha «amoblado» su entendimiento del arte flamenco. Émile Montégut publicó en 1869 un libro titulado *Les Pays-Bas. Impressions de voyage et d'art*⁴. Montégut (1825-1895) fue el crítico literario fijo de la prestigiosa *Revue des Deux Mondes*, dedicó ensayos a autores ingleses contemporáneos y tradujo la obra completa de Shakespeare. En la introducción, hace igualmente hincapié en la importancia de la sensibilidad (Montégut 1869: 2).

En la cita de «El país de la pintura» se observa una tensión entre la idea del progreso en el arte vinculado al progreso general, puesto que el arte traduce el estado de la sociedad «con intensa emoción y expresiva fidelidad» y el que el estado social resulta

³ Kant empieza *Lo bello y lo sublime. Ensayo de estética moral* del modo siguiente: «las diferentes sensaciones de contento o disgusto obedecen menos a la condición de las cosas externas que las suscitan que a la sensibilidad peculiar de cada hombre para ser grata e ingratamente impresionado por ellas» (Kant 1919: 9). La biblioteca de la Real Academia Galega conserva un ejemplar de la *Crítica del juicio; seguida de las observaciones de lo bello y lo sublime* publicada en Madrid por las Librerías Fe en 1876, proveniente de la biblioteca de Emilia Pardo Bazán (signatura 20490).

⁴ La segunda edición de este libro, de 1884, formó parte de la biblioteca de Emilia Pardo Bazán y se conserva en la Real Academia Galega con la signatura 23018.

indiferente para el arte, lo cual implica que, en el arte, no hay progreso, tensión que se resuelve si para hablar de los cambios que se han producido en el arte se cambia de metáfora: ya no se trata de presentar la evolución del arte como un vector, sino como una encrucijada.

Después de evocar una visita reciente al Louvre donde quedó impresionada por una reconstrucción y fragmentos del palacio de Artajerces Memnon en Susa, escribe la autora: «ni el arquitecto que ideó el palacio, ni el adornista que diseñó su decorado, ni los ceramistas que lo ejecutaron, tienen nada que aprender, en su línea, de ningún artista del Renacimiento ni de la Edad Moderna» (Pardo Bazán 2006: 604). Y ahora se explicita el cambio metafórico:

Y así como no se ha dado un paso «adelante», aunque sí muchos «en otro sentido», en ciertos aspectos del Arte, desde Artajerjes Memnon, tampoco la pintura (a pesar de todos los esfuerzos de los artistas modernos devorados por la fiebre de la indagación y trascripción fiel y el ansia noble y legítima de emitir su nota personal) irá más lejos que fue en los Países Bajos desde el siglo XV, casi podemos decir que desde el XIV (Pardo Bazán 2006: 604).

Sigue una enumeración de una serie de pintores de Flandes y de Holanda, que arranca de Van Eyck y termina con la escuela de Rubens, por un lado, y con la escuela holandesa del siglo XVII por otra.

Anticipa un posible comentario de los que la lean: «¿Y para ver a Rubens, por ejemplo -me preguntarán-, ¿qué necesidad hay de llegar hasta Bruselas, Amberes y Malinas?» (2006: 605). La respuesta es que «a los pintores flamencos en general, a Rubens en particular, hay que buscarles donde tienen la raíz» (2006: 605). Contrapone la biografía cosmopolita de Rubens a su formación local: «por viajero que hay[a] sido Rubens, su educación pictórica, su formación, son flamencas, flamencos sus maestros, y hasta el eclecticismo de su pintura pudo ya encontrarlo en uno de éstos, el que más acción ejerció sobre el glorioso alumno» (2006: 605). Hace referencia a Otto Vœnius, pintor culto que puede haber legado a Rubens el gusto por las letras, la erudición y la historia (Rooses 1900: 48). La fuente de doña Emilia es aquí un libro del pintor orientalista, novelista y crítico Eugène Fromentin, *Les maîtres d'autrefois. Belgique, Hollande*, publicado en 1876: «Rubens, pour qui rien ne devait être perdu, trouva donc en entrant chez Vœnius, sept ans après, en 1596, l'exemple d'une peinture déjà fort éclectique et passablement émancipée» (Fromentin 1876: 33). Este libro de viaje artístico es probablemente el que ha calado más hondo en la mirada que dirige doña Emilia al arte de los Países Bajos⁵. Lo que caracteriza este hermoso libro es la profundidad de visión del pintor capaz de penetrar el modo de hacer de sus predecesores gracias a su práctica artística y el estilo limpio y preciso, sin tecnicismos excesivos, con el que caracteriza las obras observadas hasta en sus menores detalles (Castex 1966: 139).

Emilia Pardo Bazán presenta a Rubens como la manifestación suprema de su raza:

El día en que la fuerza, el vigor adquirido y reconcentrado por la moderación y la paciencia, virtudes de la raza, se depositan en un alma, ese día nace Pedro Pablo Rubens. La pintura flamenca es calma, es lentitud, es observación, es sincerísima

⁵ Un ejemplar de la novena edición (Paris. Plon, Nourrit et Cie. 1898) figuraba en la biblioteca de Emilia Pardo Bazán y se encuentra ahora en la Real Academia Galega con la signatura 23876. Ver también Shapiro (1949: 50) que califica la obra como «a masterpiece of criticism».

reproducción de lo que rodea al pintor; no sé si alguien lo habrá dicho, pero creo notar que todo flamenco es retratista, aunque lo que retrate sea una cacerola; su arte rebasa lo genérico de la copia y llega a lo expresivo, a lo particular del retrato. Este resultado no se obtiene sino trabajando despacio, y la flema, poco a poco cuajada, se vuelve sangre. La explosión de la raza en el ardor y el ímpetu desenfadado, temperamental, de un sanguíneo: eso es Rubens (Pardo Bazán 2006: 605-606).

En este fragmento resuenan ecos de la *Philosophie de l'art* de Hippolyte Taine quien explica la pintura de los Países Bajos por la historia de la raza germánica: calma, sentido práctico, equilibrio (Taine 1909: 249), nervios distendidos gracias al clima húmedo (250), sentido común, trabajo (251). Según Taine, solo los flamencos y los holandeses han amado las formas y los colores por ellos mismos y gracias a este don han podido tener una gran escuela de pintura. Siempre según el filósofo francés, prefieren el fondo a la forma, la verdad a la decoración, lo real a lo artificioso (265). Taine insiste en la capacidad de reproducción de los pintores de los Países Bajos y su disposición a gozar de las cosas, de modo que representan al hombre contento (268). En las páginas que dedica a Rubens, formula el siguiente juicio sintético: «il a pu [...] amplifier les puissances qu'il trouvait autour de lui et en lui-même, toutes celles qui fondent, entretiennent ou manifestent la vie débordante et triomphante» (Taine 1895: 65). La última frase de doña Emilia también recuerda la definición que da Zola de la obra de arte en un artículo de 1865: «une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament» (Zola 1991: 44).

El artículo concluye retomando, a modo de pregunta retórica, la disyunción expuesta al principio: «¿Voy a admirar cuadros o a enterarme, para enseñanza mía, y quiera Dios que de alguien más, de lo que sucede en Bélgica, nación católica y progresiva, emporio de cultura?» (Pardo Bazán 2006: 606). Aunque la autora termina diciendo que «para todo habrá lugar» y que va a empezar visitando la Abadía de Benedictinos de Maredsous, el lector se queda con la fuerza arrebatadora del arte: «es el opio, es el Leteo, es la esencia de cáñamo indiano, que en su vapor difumina las demás representaciones, embriagando suavemente» (Pardo Bazán 2006: 606). El arte es presentado aquí como vía de escape, a modo de droga, de una vida contemporánea tal vez demasiado penosa.

Amberes. Un museo católico. Una procesión

Después de su visita a los benedictinos de Maredsous y al obispo de Lieja, monseñor Doutreloux, doña Emilia se dirige a Amberes, «el pueblo de Rubens» (2006: 617). Aunque el pintor no nació en la ciudad sino en Siegen, dan testimonio de su presencia su sepulcro, los grandes trípticos de la *Crucifixión* y el *Descendimiento* en la catedral, los retratos de la familia Plantin en el museo del mismo nombre y una serie de obras en el Museo del Estado (ahora Museo Real de Bellas Artes). El adjetivo «católico» le sirve para oponer el museo a los que visitará en Holanda:

A este Museo le llamo un Museo católico, porque predomina en él el sentimiento de la poesía y de la magnificencia religiosa, y de antemano sé el contraste que forma con los Museos protestantes que visitaré, compuestos de representaciones de la vida humana, civil y doméstica (Pardo Bazán 2006: 617).

Este contraste entre los Países Bajos meridionales, católicos, y las Provincias Unidas, protestantes, vuelve una y otra vez en las reflexiones estéticas del siglo XIX, está en Taine (1895: 54-55), y Fromentin empieza su libro destacando la diferencia entre ambas artes: «je viens voir Rubens et Rembrandt chez eux [...]. Il y a là deux arts distincts, très-complets, très-indépendants l'un de l'autre, très-brillants [...].» (Fromentin 1876: 4).

El único artista que doña Emilia destaca del Museo de Amberes es Rubens:

Por conceptos especiales, otros pintores habrán realizado la belleza con más intensidad o finura que Rubens; pero ¿quién reunirá en conjunto, con semejante equilibrio y salud, tal suma de cualidades? La rapidez de su ejecución jamás degenera en debilidad. La abundancia es robustez. La sensualidad, la carne, resplandeciente y rica en Rubens, no triunfa del espíritu.

La trivialidad (el vicio del pincel holandés) es desconocida para ese príncipe de la pintura, gran señor al par que obrero laborioso, incansable. Su naturalismo es dramático, ni bajo ni grotesco. Sabe componer, sabe pensar; pero la inspiración, que acude dócil, ardiente, al momento de llamarla, se sobrepone a ese elemento intelectual que hiela y petrifica las obras plásticas visiblemente «pensadas». Esto y aun mucho más que guarda relación con la técnica, con el manejo del color, puede decirse en elogio de Rubens (Pardo Bazán 2006: 617).

Fromentin destaca igualmente el equilibrio entre la carne y el espíritu en Rubens:

Il est bon dès le premier jour de s'accoutumer à des contradictions qui se font équilibre et qui constituent un génie à part: beaucoup de sang et de vigueur physique, mais un esprit ailé, un homme qui ne craint pas l'horrible avec une âme tendre et vraiment sereine [...] (Fromentin 1876: 47).

El crítico francés opone, como doña Emilia, la vertiente intelectual a la espontaneidad: «une préméditation calme et savante préside à des effets toujours subits» (1876: 64). Su ensayo contiene unas bellas páginas sobre el color en la pintura (1876: 340-346). La vida ordinaria -calificada negativamente por la autora como «trivial»- se convierte en tema de representación pictórica en el siglo XVII y la pintura holandesa constituye el ejemplo paradigmático de esta innovación.

Después de esta introducción general, la autora destaca varios cuadros que le han llamado la atención durante su visita. La impresionan la *Lanzada*⁶ y el *Cristo sobre la paja*, que le infunde «una mezcla de admiración y horror» (Pardo Bazán 2006: 618). Aquí la autora pone al lector sobre la pista de su diálogo intertextual con otros críticos de arte:

A pesar de las severas censuras que le dirigen algunos críticos de arte, la cabeza, el cuerpo y la actitud de Cristo muerto, con los coágulos de sangre que asomando por las fosas nasales manchan el rostro, se me grabaron en la memoria, el genio español no ha concebido nada más terrible (Pardo Bazán 2006: 618).

Aquí uno de estos críticos tiene trazas de ser Eugène Fromentin que no se muestra muy entusiasmado, ya que utiliza los adjetivos «liso, frío y delgado» al describir el cuadro. Su conclusión es que «el conjunto es líquido, corriente, resbaladizo y descuidado»

⁶ Véase el análisis de Fromentin (1876: 97-98).

(Fromentin 1876: 98-99). Émile Montégut, al contrario, pone este cuadro como ejemplo de la «potencia patética» de Rubens y destaca que el cuerpo de Cristo desgarrado es un cuerpo hermoso, que recuerda al espectador el lirio de Jesé de las Escrituras, el horror convirtiéndose en ternura (Montégut: 82-83). La reflexión «el genio español no ha concebido nada más terrible» muestra como doña Emilia busca acercar a sus lectores españoles lo que observa en Bélgica y marca el primer paso de un movimiento comparativo del que encontraremos más ejemplos a continuación.

Doña Emilia opone lo horrible a lo tierno en la obra de Rubens y ejemplifica el segundo aspecto con tres cuadros. Menciona *La educación de la Virgen*⁷ y *La Visitación* (parte del tríptico del *Descendimiento* en la catedral)⁸ y se detiene en *La última comunión de San Francisco*. Aquí también apunta el diálogo con sus lecturas: «cuadro no muy estimado hasta el día, y que ahora ha llegado a considerarse sobresaliente, por el sentido y la emoción, entre los Rubens» (Pardo Bazán 2006: 618). Esa consideración emana del libro de Fromentin, quien afirma que se trata de «un tableau qui n'a [...] qu'une demi-célébrité et n'en est pas moins un étonnant chef-d'œuvre, peut-être de toutes les œuvres de Rubens celle qui fait le plus d'honneur à son génie» (1876: 100) y le dedica un análisis de varias páginas, concluidas con la frase «je vous jure que c'est inexprimablement beau» (1876: 103). La autora califica el cuadro de «página franciscana» (Pardo Bazán 2006: 618), expresión significativa si las hay, teniendo en cuenta que la figura de San Francisco la acompañó a lo largo de su vida y de su obra y que consideraba ejemplar la tolerancia franciscana medieval⁹. Se trata de una obra de encargo «por el cual abonaron al maestro un puñado de florines, una miseria hoy y también quizás entonces» (Pardo Bazán 2006: 618). La observación sobre la modestia aparente de Rubens, que se contentaba de poco dinero, también queda sugerida por Montégut (1869: 84). Tanto Fromentin como Montégut (1869: 91-93) elogian este cuadro en los términos más expresivos. A pesar de que Rubens dirigía un taller importante, en este cuadro, doña Emilia no percibe la huella de otras manos: «todo procede de la mano, en esta ocasión contenida, depurada y como espiritualizada, del propio Rubens» (Pardo Bazán 2006: 618). Es como si doña Emilia se hubiera quedado impresionada por la imposibilidad de expresar la belleza del cuadro, sugerida por Fromentin, porque en su conclusión remite enteramente a este crítico, cuyas consideraciones finales acerca del museo resume¹⁰.

⁷ Fromentin analiza igualmente este cuadro (1876: 99).

⁸ Véase también el análisis de Fromentin (1876: 65).

⁹ De este interés quedan testimonios que van desde el *San Francisco de Asís (siglo XIII)* de 1882, en el que describe la muerte del santo (Pardo Bazán 1882: 240-241) hasta una conferencia pronunciada en 1915, *San Francisco y la guerra*, editada por Cristina Patiño Eirín (2012-2013). Íñigo Sánchez-Llama considera que la reivindicación de la tolerancia franciscana corre pareja, para doña Emilia, con su afán de renovación de la iglesia española para la cual las iniciativas sociales de la iglesia belga podían servir de ejemplo (Sánchez-Llama 2010-2011: 155-156).

¹⁰ Compárese el párrafo de la autora: «nunca -dice Fromentin- fue aquel grande hombre más dueño de sí mismo, de su corazón y de su mano; nunca su concepción tuvo mayor alcance; nunca su noción del alma humana fue más profunda, ni su paleta más rica en color sin exceso; nunca su diseño más puro. En esta obra se transfigura Rubens, si después de haberla mirado no cabe mirar otra cosa: hay que irse del Museo» (Pardo Bazán 2006: 618-619) con la conclusión de Fromentin: «je dirai seulement que ce grand homme n'a jamais été plus maître de sa pensée, de son sentiment et de sa main, que jamais sa conception n'a été plus sereine et n'a porté plus loin, que jamais sa notion de l'âme humaine n'a paru plus profonde, qu'il n'a jamais été plus noble, plus sain, plus riche, avec des colorations sans faste, plus scrupuleux dans le dessin des morceaux, plus irréprochable, ce qui veut dire plus surprenant comme exécutant. Cette merveille est de 1619. Quelles belles années! On ne dit pas le temps qu'il a mis à la peindre -peut-être quelques jours. Quelles journées! Quand on a longuement examiné cette œuvre sans pareille, où Rubens se transfigure, on

Para la autora, el museo católico continúa hasta cierto punto en la calle, porque a continuación relata la procesión en honor de la Virgen celebrada el 15 de agosto, una imagen «con un manto que Rubens se hubiese gozado en pintar» (2006: 620). Además, enfatiza la semejanza entre Amberes y España: «Amberes parece una ciudad española», por el tipo fisionómico, el modo de comportarse los fieles en la iglesia y por la manera en que los flamencos pronuncian la jota, «tiene un sonido tan castellano, que en la calle suelo volverme creyendo que detrás de mí hablan el patrio idioma» (2006: 619). En la conclusión del artículo no se enfatiza la semejanza entre la vida religiosa española y flamenca, sino la diferencia en cuanto a la religión como base de conflicto político: mientras que en Amberes la multitud se inclina respetuosamente cuando pasa el Santísimo, la autora se acuerda de

esas nuestras procesiones novísimas, a la cuales, ni más ni menos que en tiempo de la Liga, se asiste armado hasta los dientes, y donde llueven mojicones, palos y aun tiros... y una vez más el problema de nuestra religiosidad e irreligiosidad peculiares se me presentó como otro aspecto de la «furia española»¹¹, de que aquí se habla todavía a la vuelta de tres siglos (2006: 620).

La contemplación de la vida religiosa actual en Amberes le sirve, pues, a doña Emilia para mirar desde otra perspectiva la española y para sugerir a sus lectores que otro modo de entenderse personas clericales y anticlericales, más tolerante, es posible y recomendable.

Reposo en el pasado. El Museo Plantino

El capítulo siguiente de *Por la Europa católica* es dedicado al Museo Plantin-Moretus, y como su título indica, el enfoque es totalmente histórico. La fuente documental principal utilizada por la autora es el catálogo del museo elaborado por el conservador Max Rooses, pródigo en detalles históricos¹². El capítulo empieza con un párrafo sobre la decadencia de Amberes en las décadas finales del siglo XVI, y remite a la «furia española» con la que terminaba el anterior:

ne peut plus regarder rien, ni personne, ni les autres, ni Rubens lui-même; il faut pour aujourd'hui quitter le musée» (Fromentin 1876: 103-104). Queda claro que la autora no podría discrepar más del juicio de Taine, para el cual «sous le vernis catholique, les mœurs, la pratique, le cœur, l'esprit, tout est païen» (Taine 1895: 61).

¹¹ El saqueo de Amberes por las tropas españolas que llevaban más de un año sin cobrar debido a la quiebra de la hacienda española, se conoce en la historia de Bélgica como la «Furia española». Se produjo entre el 4 y el 7 de noviembre de 1576 y causó varios miles de muertes. El acontecimiento traumático fue explotado en la Leyenda Negra y recuperado por la historiografía nacionalista del siglo XIX, por lo cual no es de extrañar que estuviera presente en las mentes de los interlocutores de Emilia Pardo Bazán. En cuanto a los «mojicones, palos y aun tiros» en las procesiones españolas, la autora parece aludir a sucesos como, por ejemplo, el ocurrido el 2 de febrero de 1901 en Valencia, cuando la ceremonia de consagración de niños al Sagrado Corazón en Valencia se enfrentó a una contramanifestación anticlerical (González Calleja 1998: 336). El año del estreno de *Electra* de Galdós fue altamente conflictivo.

¹² Un ejemplar de la cuarta edición del catálogo, publicado en 1893, figuraba en la biblioteca de Emilia Pardo Bazán y se encuentra en la actualidad en la biblioteca de la Real Academia Galega, con la signatura 21643.

cayó sobre ella de improviso una granizada de infortunios, de la cual se nos hace responsables a los españoles, al «demonio del Mediodía» especialmente; quedóse despoblada, emigraron sus laboriosos hijos, la entramos a saco, la infligimos los horrores de un asedio que duró más de catorce meses, cerramos su puerto, aniquilamos su industria, redujimos su población a menos de una tercera parte (Pardo Bazán 2006: 621).

Se nota en el tono, no exento de cierta sorna, que doña Emilia no está del todo convencida de la responsabilidad adjudicada a los españoles en el hundimiento económico de la ciudad, que contrasta con la «dinastía pacífica, fundada por el trabajo» de Plantin, que consolidaba su posición (2006: 621). Asocia el Museo con el Renacimiento: «Arte sumo, vigor viril, intensidad científica, acción individual - condiciones del Renacimiento que encuentro en el Museo Plantino-, fuertemente representadas» (Pardo Bazán 2006: 621)¹³. Cuenta el incidente debido al cual Plantin tuvo que abandonar la encuadernación para dedicarse a la tipografía:

Sayas, secretario de Felipe II, hubo de encargarle un cofrecillo para remitir una piedra preciosa destinada al monarca español. Al dirigirse a entregar el cofre, el encuadernador (cosas de aquel siglo) fue acometido, acuchillado y herido gravemente. Curó, pero quedó imposibilitado para la labor en cuero; hubo de consagrarse otra vez a la imprenta y se estrenó publicando un librito sobre «educación de una doncella noble», tema de actualidad (Pardo Bazán 2006: 622).

Tanto la anécdota como el título del primer libro impreso por Plantin en 1555, *Institutione di una fanciulla nota nobilmente*, se encuentran en el catálogo del museo (Rooses 1893: III, IV), así como los datos acerca de la heterodoxia religiosa del impresor (1893: V-VI) y de las cantidades enormes de dinero que le adeudó Felipe II (1893: VII). La autora menciona que los herederos de Plantin, los Moretus, especificaron en sus testamentos que la imprenta tenía que pasar entera al descendiente que la familia jugara más digno (1893: XII), y que así pudieron conservarse la maquinaria, los archivos y las obras de arte a lo largo de más de tres siglos:

Por eso encontramos en el Museo Plantino ese lento y constante acarreo de arte y de recuerdos, que únicamente realizan el tiempo y la paciencia conservadora de muchas generaciones, la famosa pierna fija del compás plantiniano (Pardo Bazán 2006: 623).

Para la autora, el encanto del Museo consiste precisamente en que todo quedó igual, «con su flor de pátina de los siglos XVI y XVII» (2006: 623) y los objetos conservados adquieren su valor precisamente porque pertenecen a un todo orgánico. «Dispersad el Museo y lo habéis matado», afirma. A continuación, la autora lleva a sus lectores de la mano por las diferentes salas, refiriendo sus impresiones acerca de las curiosidades que le despiertan mayor interés. Es crítica con los retratos de la dinastía Plantin-Moretus pintados por Rubens, amigo de Balthasar I Moretus:

¹³ No olvidemos que la autora dedicó unas conferencias a *Los pedagogos del Renacimiento (Erasmus-Rabelais-Montaigne)*, publicadas en forma de libro, en el cual destaca la importancia de la imprenta para el desarrollo cultural renacentista y observa que «Rabelais, siguiendo el ejemplo de Budeo y Erasmo, lo mismo hacía gemir las prensas con las fuerzas de su brazo, que con la sustancia de su cerebro» (Pardo Bazán 1889: 21) y subraya que se trata de una época muy conflictiva debida a las guerras de religión: «daban estas ideas antagónicas por resultado una sociedad mixta y de vigorosos contrastes y acentuado claro oscuro» (1889: 35).

No son obras maestras, ni Rubens hizo jamás obra maestra en el retrato, aunque la aseveración sorprenda, que a los entendidos no les sorprenderá. Ni en el atento estudio de la personalidad, ni en el parecido exacto, traducción de la vida individual, descollaba el mago de Amberes. Retrataba deprisa, a la ligera, de un modo indeterminado, convencional, brillante, engañoso y atractivo, lo más opuesto al método de los excelentes retratistas de Flandes (2006: 623-624).

La frase «aunque la aseveración sorprenda, que a los entendidos no les sorprenderá» apunta a una fuente libresca y efectivamente, se trata de una síntesis del juicio emitido por Eugène Fromentin en el capítulo titulado «Rubens portraitiste». Fromentin dice, por ejemplo: «ses portraits sont faibles, peu observés, superficiellement construits, et partant de ressemblance vague» (1876: 111).

La autora continúa su paseo por la colección de manuscritos, incunables e impresiones antiguas de las que destaca el *Florilegio* de Séneca en la traducción de Juan Martín Cordero, una de las primeras imágenes europeas de una patata y ejemplares del primer periódico de la historia (Pardo Bazán 2006: 624)¹⁴. Visita la tienda y la trastienda así como la oficina de correctores, en la cual destaca la actividad de Arias Montano (Rooses 1893: 57-59), el cuarto de Justo Lipsio, la colección de alfabetos y el sinfín de salas y salitas dedicadas a la función de biblioteca y archivo. El sentimiento con el que sale del museo es el de veneración (Pardo Bazán 2006: 625). Termina el artículo contraponiendo pasado glorioso y presente mejorable:

Si Plantino resucita y le enseñamos nuestro vil libraco de a tres pesetas, sin ilustraciones, sin márgenes, sin colofón, sin frontispicio, con su papel de estraza y sus erratas a docenas, o nuestro periódico de a cinco céntimos, con su tinta que se borra y mancha, ¿qué gesto de desdén haría el prócer architipógrafo, el del «Compás de oro», gran señor y gran intelectual? (2006: 625)

Gante. El Cordero Místico

Doña Emilia dedica dos artículos a Gante. El primero se titula «Gante. Relámpago rojo» y trata de los avances del socialismo y del movimiento cooperativista en la ciudad más industrializada del Flandes de entonces. El segundo, con el título de «Gante. El Cordero Místico», es al mismo tiempo el que termina la serie de contribuciones dedicadas a Bélgica. Es el texto de *Por la Europa católica* que más atención crítica ha recibido, esencialmente porque la autora ha transferido sus impresiones a la novela *La quimera*, en la que el protagonista Silvio Lago queda profundamente impactado por el cuadro. Introduce su visita a la obra dejando en claro hasta qué punto el arte le importa como factor de equilibrio y de consuelo en medio de una modernidad confusa y perturbadora y reivindica su individualismo: «mi romántico individualismo me asalta, sugiriéndome el convencimiento repentino, terrible, de la diferencia del valor de hombre a hombre, de la impotencia de las multitudes para escalar ciertas misteriosas cimas accesibles al individuo» (2006: 643).

La autora construye sabiamente su crónica y estimula la curiosidad del lector insertando breves digresiones. Así enumera sencillamente los momentos y las

¹⁴ Véase el catálogo del museo (Rooses 1893: 47, n.º 124 y 49 n.º 127-128).

curiosidades de Gante que tiene que visitar todo turista que se respeta, describe con ironía los visitantes que la acompañan y menciona sin más los cuadros que se pueden ver en las primeras capillas. Pero cuando está ante el retablo, hace una pausa para recapacitar. En un principio, no le queda nada por aprender en materia de arte, puesto que ha recorrido los museos importantes de Europa, en este viaje ha conocido las pinacotecas belgas y holandesas, y ha visto las obras maestras insuperables de Velásquez, Rafael, Rubens y Watteau. Subraya lo importante que es valorar estas obras en el marco de su género, puesto que las separa una «distancia incalculable» y nacieron de un ideal distinto. Como en «El país de la pintura», destaca lo que más cuenta:

Yo estimo en la pintura lo que en mí causa. [...] Yo percibo la obra de un modo sintético; la siento en mí entera, avasalladora. Realmente ¿qué es el arte sino condensación de nuestra sensibilidad? ¿Se concibe el arte como algo perfecto fuera de y sobre nosotros? ¿Para quién se haría el arte entonces? (2006: 644)

Vuelve a aparecer el término clave de la sensibilidad. El arte es comunicación de almas. A partir de este fragmento reflexivo, la autora pasa a contextualizar y describir el cuadro y vuelve a dialogar con sus fuentes documentales. Menciona la leyenda que les atribuye a los hermanos Van Eyck la invención de la pintura al óleo¹⁵. Cita a un «eminente crítico» -Fromentin, una vez más- para afirmar que con el tríptico de Gante los Van Eyck consiguieron colocar la piedra angular de la pintura¹⁶.

Y ved el signo característico del arte ¿para qué necesita la obra lenta del tiempo; para qué los tanteos penosos, la marcha a tropezones, en tinieblas, que exige el descubrimiento o el adelanto científico? Este tríptico del siglo XV, este primer vuelo caudal de la pintura al óleo, llega a lo más alto (2006: 645).

Doña Emilia retoma la idea ya expresada en «El país de la pintura» del inmediato vuelo a la cima del gran arte, que lo desvincula del ritmo del progreso social. Sin embargo, a continuación esboza el desarrollo de la pintura a partir del siglo XIII a través de los manuscritos iluminados, evocando los místicos franciscanos, la *Divina Comedia* y la filosofía escolástica. Ve en los Van Eyck la fusión del refinamiento aristocrático idealizado con la corriente que llevará al naturalismo de Rubens y Jordaens y al realismo holandés, idea que puede ser inspirada por Émile Montégut, quien relaciona su «perfección minuciosa» con la de los pintores holandeses (1869: 129). No niega que esta evolución fuera lógica -la califica de «fatal derivación»-, pero sí que fuese un progreso, que lo cronológicamente posterior superara forzosamente a lo anterior: «¿quién preferirá, a no ser por antojo del gusto, la impresión causada por el pintor contemporáneo de Carlos V, a la que producen los contemporáneos de Carlos el Temerario?» (Pardo Bazán 2006: 645).

No la convencen igualmente todas las partes del retablo, lo que se puede entender teniendo en cuenta la situación del mismo a principios del siglo XX: los paneles

¹⁵ Esta piadosa tradición figura en los tratados españoles al menos desde el *Arte de pintura* de Francisco Pacheco que data de 1641 (Pacheco 1871: 73).

¹⁶ Dice el crítico francés: «en vingt ans, l'esprit humain, représenté par ces deux hommes, a trouvé par la peinture la plus idéale expression des visages, non la plus noble, mais la première et correcte manifestation des corps en leurs formes exactes, la première image du ciel, de l'air des campagnes, des vêtements, de la richesse extérieure par des couleurs vraies; il a créé un art vivant, inventé ou perfectionné son mécanisme, fixé une langue et produit des œuvres impérissables. Tout ce qui était à faire est fait» (Fromentin 1876: 421).

originales representando a Adán y Eva estaban en el museo de Bruselas y sustituidos por copias donde los progenitores de la humanidad figuran vestidos de pieles de animales: doña Emilia los califica de «figuras simiescas» (Pardo Bazán 2006: 645). Los otros paneles laterales habían sido vendidos y sustituidos por copias del siglo XVI realizadas por Michiel Coxcie (Schmidt 1995: 13-14). La autora decide pasar por alto incluso «el imperial Padre Eterno o Cristo glorioso» y «la deliciosa Virgen» para concentrarse en el panel central: «el cuadro de lo inefable, el Cordero, la divina perspectiva eucarística, la magia indescriptible, suave y arrebatadora, del Misterio de la Sangre» (Pardo Bazán 2006: 645). En su descripción, la autora se muestra sensible a la suave luz que baña el panel al evocar la naturaleza al fondo: «sorprendida en la hora mística de su comunión con la sobrenatural, cuando la acaricia el soplo del espíritu» (Pardo Bazán 2006: 645), variando así sobre el tema del atardecer en el campo belga, ya evocado en el artículo sobre la abadía de Maredsous, que concluye transformando el paisaje en obra de arte en un ambiente de ensueño místico (Pardo Bazán 2006: 610).

Después de ofrecer una descripción concentrada de la estructura y de los personajes representados, nos libra su interpretación:

Es, en breve espacio, la revelación y la rendición; es la Iglesia toda, la militante y la triunfante; es teología pintada, y, como advierte un escritor francés, Emilio Montégut, misticismo celeste, sin mezcla de pasión humana, sin ese elemento dramático que se nota hasta en las castas Anunciaciones... ¡Y qué factura la del cuadro! ¡Qué expresión y verdad en las más insignificantes figuritas, qué respeto, qué unción, qué amor descubren! ¿Cabe superar a Van Eyck? ¿Le superarán los que le sigan? Pregunta con razón Montégut: ¿Dónde están los progresos del arte? ¿No se reducen al charlatanismo, al efectismo, para sorprender y cautivar? (Pardo Bazán 2006: 646)

Efectivamente, Montégut utiliza la expresión de «pintura teológica» (Montégut 1869: 152) y se pregunta literalmente si lo que se llama progreso en el arte no se reduce a charlatanismo (Montégut 1869: 152).

Después de este momento de inmersión en el mundo medieval, la narradora vuelve a tomar tierra. Se siente distinta de los visitantes que la rodean y que califica de «Philister» -el término alemán equivalente a «filisteo» lanzado por Heinrich Heine- porque solo se interesan por las «vicisitudes materiales del tríptico (Pardo Bazán 2006: 646) y concluye con una nota humorística, evocando la solidaridad con un visitante flamenco cuya cara juanetuda y tosca se ilumina de estática satisfacción» al ver que ella tampoco tiene ganas de marcharse y se quedan «inmóviles ambos entusiastas», hasta que no queda más remedio y comunican al sacristán «con unánime impulso, en diferentes idiomas» que lo demás que se enseña en la catedral ya no les interesa (Pardo Bazán 2006: 647).

Conclusión

En los textos sobre arte de *Por la Europa católica*, doña Emilia se muestra crítica ante la idea del progreso en el arte pictórico, un escepticismo que comparte con sus fuentes documentales más importantes y que también había manifestado ya en escritos anteriores.

Meditando sobre los gustos estéticos exquisitos y sofisticados en extremo de Edmond de Goncourt, en un artículo de *Al pie de la torre Eiffel*, la autora concluye que en arte todo es artificial ya que «sobre la imitación de la naturaleza está el poder misterioso de la Idea, hija de la mente humana, la Idea, que se hace carne en el mármol, en el marfil, en el bronce y hasta en el papel» (200). En las crónicas sobre pintura flamenca que acabamos de analizar, es precisamente esta Idea que iba descubriendo. En los cuadros que privilegia, *La comunión de San Francisco* de Rubens y *El Cordero Místico* de Van Eyck, el arte constituye la vía de comunicación con lo trascendental.

Además de estas obras cumbres de arte religiosa, doña Emilia vio en los museos de Amberes y de La Haya otras muchas obras que la interesaban -*El toro* de Paulus Potter y *La lección de anatomía* de Rembrandt, por ejemplo-, pero no las comenta porque no las puede integrar en el objetivo de su relato, que es convencer a sus lectores de que un compromiso activo por parte de la Iglesia para resolver la cuestión social es posible y de que hay que restablecer un diálogo respetuoso entre creyentes y no creyentes a fin de armonizar las relaciones entre Iglesia y Estado. Una de las estrategias de convicción que utiliza es el subrayar no solo las diferencias sino también los parecidos entre Bélgica y España. Así, Amberes resulta ser un museo católico en más de un sentido, puesto que la autora reconoce allí una religiosidad popular contrarreformista que le resulta familiar. El arte de Bélgica, histórico y atemporal gracias a su altísima calidad, forma parte del medio en el que tienen lugar los diálogos y los conflictos de política religiosa y social presentados en *Por la Europa católica*. Aunque la autora presenta la contemplación artística como un respiro ante la conflictividad de la edad presente, el que privilegie unas obras de arte religioso sobre las cuales existe un consenso crítico también podría considerarse como el establecimiento de un terreno común propicio a este diálogo.

Bibliografía

- BEHIELS, Lieve. (2011). «Una visita al taller de Emilia Pardo Bazán. El papel de Eugène Fromentin, Émile Montégut, Jules Destrée y Émile Vandervelden en la elaboración de *Por la Europa católica*». *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas*. Enrique Rubio Cremades et al. (coord.). Barcelona. Universitat de Barcelona. PPU. 55-66.
- . (2013). «Claves belgas para la lectura de *Por la Europa católica* de Emilia Pardo Bazán». *Revista de literatura*. 75. 149. 139-162.
- CARRASCO ARROYO, Noemi. (2008). «Emilia Pardo Bazán, lectora y crítica de libros de viaje». *Lectores, ediciones y audiencia: la recepción en la literatura hispánica*. María Cecilia Trujillo Maza (coord.). Vigo. Editorial Académica del Hispanismo. 74-79.
- CASTEX, P. G. (1966). *La critique d'art en France au XIXe siècle. II. Taine et Fromentin*. Paris. Centre de documentation universitaire.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María. (2001). «La primera redacción, autógrafo e inédita de los “Apuntes autobiográficos” de Emilia Pardo Bazán». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*. 26. 305-336.
- FROMENTIN, Eugène. (1876). *Les maîtres d'autrefois. Belgique-Hollande*. Paris. Plon.

- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo. (1998). *La razón de la fuerza: orden público, subversión y violencia política en la España de la Restauración (1875-1917)*. Madrid. Editorial CSIC.
- KANT, M. (1919). *Lo bello y lo sublime. Ensayo de estética moral*. Madrid: Calpe.
- MONTÉGUT, Émile. (1869). *Les Pays-Bas. Impressions de voyage et d'art*. Paris. Germer Baillière, libraire-éditeur.
- PACHECO, Francisco. (1871). *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Mariano de la Roca y Delgado (ed.). Madrid. Librería de D. León Pablo Villaverde.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (1882) *San Francisco de Asís (Siglo XIII)*. Madrid. Librería de D. Miguel Olamendi.
- . (1889). *Los pedagogos del Renacimiento (Erasmus-Rabelais-Montaigne)*. Madrid. Fortanet.
- . (1891). «Pedro Antonio de Alarcón». *Nuevo Teatro Crítico*. 11. 26-67. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/nuevo-teatro-critico--17/>
- . (1892). «Pedro Antonio de Alarcón». *Nuevo Teatro Crítico*. 13. 20-54. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/nuevo-teatro-critico--24/html/>
- . (2006). *Viajes por Europa*. Tonina Paba (ed.). Madrid. Editorial Bercimuel.
- PATIÑO EIRÍN, Cristina. (2012-2013). «San Francisco y la guerra. Una conferencia inédita: más sobre el franciscanismo de Pardo Bazán». *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*. 9. 75-120.
- ROOSES, Max. (1893). *Catalogue du Musée Plantin-Morétus. Quatrième édition*. Anvers. Imprimerie J.E. Buschmann.
- . (1900). *Rubens. Sa vie et ses œuvres*. Paris. Flammarion.
- ROSTAND, Edmond. (1922). *L'aiglon: drame en six actes, en vers représenté pour la première fois au Théâtre Sarah-Bernardt le 15 mars 1900*. Paris. Charpentier et Fasquelle.
- SÁNCHEZ-LLAMA, Íñigo. (2010-2011). «La interpretación de la modernidad al hispánico modo en la obra ensayística de Pardo Bazán: análisis de una formación discursiva». *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*. 8. 139-166.
- SAURÍN DE LA IGLESIA, María Rosa. (2003). «Modernización religiosa y cuestión social en Emilia Pardo Bazán». *La Tribuna*. 2. 179-201.
- SCHMIDT, Peter. (1995). *L'Agneau mystique*. Leuven. Davidsfonds.
- SHAPIRO, Meyer. (1949). «Fromentin as critic». *Partisan Review*. 16. 25-51.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. (2008). «Emilia Pardo Bazán: Relaciones y correspondencias entre la crítica literaria y la crítica de arte». *La Literatura Española del Siglo XIX y las artes*. J.-F. Botrel et al (eds.). Barcelona. Universitat de Barcelona, PPU.
- TAINÉ, Hippolyte. (1895). *Philosophie de l'art. Tome second*. Paris. Hachette.
- . (1909). *Philosophie de l'art. Tome premier*. Paris. Hachette.
- ZOLA, Émile. (1991). *Écrits sur l'art*. Jean-Pierre Leduc-Adine (ed.). Paris. Gallimard.