



# Unamuno y las artes 1888-1936

Anna M<sup>a</sup> Paredes Arnáiz

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

TESIS DOCTORAL

**UNAMUNO Y LAS ARTES**

**1888-1936**



**Anna M<sup>a</sup> Paredes Arnáiz**

**UNIVERSITAT DE BARCELONA**



PROGRAMA DE DOCTORADO: "POÉTICA DEL VERSO Y DE LA PROSA"

# **UNAMUNO Y LAS ARTES**

**1888-1936**

**Doctorando: Anna M<sup>a</sup> Paredes Arnáiz**

**Director de Tesis: Dr. Adolfo Sotelo Vázquez**

**DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**



Mi más sentido agradecimiento al Dr. Adolfo Sotelo Vázquez,  
por haberme rescatado cuando lo creía todo perdido, por el seguimiento  
en un período tan prolongado y por sus magistrales directrices

Agradezco a mi madre su incondicional apoyo,

A mi padre su ayuda,

Y a mi hermano su inestimable colaboración en la Casa Museo  
Unamuno, así como en la presentación del presente contenido



A mi abuela, desde el recuerdo

A Fausti y a nuestras hijas, Mar y Ana





# ÍNDICE

<b>ÍNDICE.....</b>	<b>3</b>
<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>7</b>
1.1 METODOLOGÍA.....	8
1.2 RESULTADOS O DESARROLLO ARGUMENTAL.....	10
<b>2. PRIMERA ETAPA “UNAMUNO Y LAS ARTES”DE 1888 A 1895.....</b>	<b>13</b>
2.1 INTERÉS POR LA PINTURA Y EL ARTE.....	13
2.2 PAISAJISMO .....	15
2.2.1 BILBAO NATAL: REVOLUCIÓN INDUSTRIAL Y SOCIALISMO .....	15
2.2.2 BILBAO – MADRID .....	16
2.2.3 VIZCAYA Y CASTILLA .....	17
2.2.4 VALORACIÓN ESTÉTICA DEL PAISAJE.....	19
2.2.5 ARTE COMO MÚSICA.....	21
2.3 SOBRE EL PAÍS VASCO.....	21
2.3.1 ACERCA DEL ARTE VASCO.....	22
2.3.2 CONCOMITANCIAS CON LA ESCUELA HOLANDESA .....	23
2.3.3 ARTE VASCO, EXPRESIÓN DE SENTIMIENTO. PINTORES LOCALES .....	24
2.4 LA PINTURA CASTIZA ESPAÑOLA: VELÁZQUEZ Y EL GRECO .....	25
2.5 MISTICISMO ITALIANO: GIOTTO, FRA ANGÉLICO, GHIRLANDAIO .....	27
2.6 DISQUISICIONES ACERCA DEL ARTE Y DE LOS ARTISTAS.....	29
2.6.1 SOBRE LA TÉCNICA PICTÓRICA: DIBUJAR- DESDIBUJAR .....	29
2.6.2 CUESTIÓN DE GUSTO.....	32
2.6.3 SOBRE EL DESEO DE FAMA Y LA FORMACIÓN DE ARTISTAS .....	33
2.6.4 SOBRE LA PATRIA DEL ARTE Y DE LA CIENCIA .....	34
2.7 CONTRA LOS –ISMOS Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS .....	36
2.7.1 LA ÓPTICA.....	36
2.7.2 LA FOTOGRAFÍA.....	37
2.8 REFERENCIA A LOS CLÁSICOS .....	38
2.9 FORMULACIÓN DEL CONCEPTO DE INTRAHISTORIA .....	39
2.10 NECESIDAD DE RENOVACIÓN .....	43
<b>3. SEGUNDA ETAPA “UNAMUNO Y LAS ARTES”DE 1896 A 1900 .....</b>	<b>45</b>

<b>3.1 ANHELANTE INTRAHISTORIA .....</b>	<b>45</b>
3.1.1 LA INTRAHISTORIA SEGÚN UNAMUNO .....	45
3.1.2 ARTE, ETERNIZACIÓN DE LO MOMENTÁNEO .....	50
<b>3.2 SOCIALIZACIÓN Y DEMOCRATIZACIÓN DEL ARTE .....</b>	<b>51</b>
3.2.1 JOHN RUSKIN Y WILLIAM MORRIS .....	55
<b>3.3 LA CHARCA NACIONAL.....</b>	<b>60</b>
3.3.1 RAMPLONERÍA ARTÍSTICA .....	60
3.3.2 INDUSTRIALISMO, PROGRESO, ARTE Y ECONOMÍA .....	61
3.3.3 PAPEL HUMANIZADOR DEL ARTE .....	63
<b>3.4 PAISAJISMO Y PINTURA AL NATURAL, FUENTE DE INSPIRACIÓN .....</b>	<b>66</b>
<b>3.5 REFERENCIA A LOS CLÁSICOS .....</b>	<b>70</b>
<b>3.6 REFERENCIA A LOS CONTEMPORÁNEOS .....</b>	<b>71</b>
3.6.1 UNAMUNO Y LOS CATALANES: RUSIÑOL .....	71
3.6.2 ESCUELA VASCA.....	77
<b>3.7 CONTRA LOS –ISMOS Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS .....</b>	<b>79</b>
3.7.1 MODERNISMO.....	79
3.7.2 LA FOTOGRAFÍA, LA ÓPTICA Y LOS MANUALES.....	82
<b>3.8 ACERCA DEL ARTE.....</b>	<b>85</b>
3.8.1 SOBRE LA ICONOGRAFÍA DE CRISTO .....	87
<b>4. TERCERA ETAPA “UNAMUNO Y LAS ARTES”DE 1901 A 1914.....</b>	<b>91</b>
<b>4.1 PAPEL REGENERADOR DEL ARTE.....</b>	<b>91</b>
4.1.1 SOBRE LA EXISTENCIA DEL ARTE .....	91
4.1.2 PAPEL REGENERADOR DEL ARTE .....	93
<b>4.2 APUNTES SOBRE ARTE .....</b>	<b>96</b>
4.2.1 ARTE-NATURALEZA.....	96
4.2.2 SOBRE LAS IDEAS Y EL ETERNISMO .....	99
4.2.3 ARTE - CIENCIA / ARTE – INDUSTRIA .....	101
<b>4.3 ACERCA DE LAS ARTES .....</b>	<b>103</b>
4.3.1 SOBRE EL DIBUJO Y EL COLOR .....	103
4.3.2 LA ESCULTURA.....	109
4.3.3 APUNTES SOBRE ARQUITECTURA .....	110
<b>4.4 SOBRE LA CRÍTICA DE ARTE Y LA INMORTALIDAD DEL ARTISTA .....</b>	<b>111</b>
4.4.1 SOBRE LOS TRATADOS DE ESTÉTICA Y BIBLIOGRAFÍA RECOMENTABLE .....	117
<b>4.5 REFERENCIA A LOS CLÁSICOS .....</b>	<b>123</b>
4.5.1 VELÁZQUEZ.....	124
4.5.2 EL GRECO.....	127

4.5.3	GOYA .....	137
4.5.4	LOS ITALIANOS .....	138
<b>4.6</b>	<b>REFERENCIA A LOS CONTEMPORÁNEOS: .....</b>	<b>141</b>
4.6.1	ESCUELA VASCA:.....	141
4.6.2	ARTISTAS VASCOS:.....	143
4.6.3	SOBRE ARTE CATALÁN.....	164
<b>4.7</b>	<b>ARTE DE VANGUARDIA .....</b>	<b>173</b>
4.7.1	CUBISMO Y PICASSO.....	174
4.7.2	FUTURISMO Y MARINETTI.....	177
4.7.3	LA FOTOGRAFÍA Y LOS MUSEOS.....	179
<b>4.8</b>	<b>PRIMERA GUERRA MUNDIAL Y EL ARTE PRUSIANO .....</b>	<b>181</b>
<b>5.</b>	<b>CUARTA ETAPA “UNAMUNO Y LAS ARTES”DE 1915-1924 .....</b>	<b>183</b>
5.1	ARTE GERMÁNICO: EL ESTILO COLOSAL .....	183
5.2	CONTEXTO CULTURAL.....	185
5.2.1	IMPRESIONES DE ESPAÑA .....	188
5.3	APUNTES SOBRE LAS ARTES.....	189
5.3.1	EL DIBUJO .....	190
5.3.2	LA PINTURA .....	193
5.3.3	LA ESCULTURA.....	198
5.3.4	LA ARQUITECTURA .....	199
5.4	LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS .....	201
5.5	LOS MUSEOS.....	208
5.6	UNAMUNO EN BARCELONA Y SOBRE EL ARTE VASCO .....	210
5.7	“FILÓSOFOS DEL SILENCIO” VELÁZQUEZ- ZULOAGA- UNAMUNO .....	218
<b>6.</b>	<b>QUINTA ETAPA “UNAMUNO Y LAS ARTES”DE 1925-1936.....</b>	<b>221</b>
6.1	UNAMUNO Y LA SITUACIÓN HISTÓRICA .....	221
6.2	MUSEO Y PINTURA ESPAÑOLA .....	224
6.2.1	MUSEO COMO CEMENTERIO DE ARTE.....	224
6.3	DE MIS SANTAS CAMPAÑAS .....	227
6.3.1	IGNACIO ZULOAGA .....	227
6.3.2	FRANCISCO ITURRINO .....	228
6.4	LAS CARTAS .....	230

<b>6.5</b>	<b>RETRATOS DE UNAMUNO.....</b>	<b>231</b>
6.5.1	RETRATOS DE JUAN ECHEVARRÍA 1930.....	232
6.5.2	RETRATO DE RAMIO DE ARRÚE.....	234
6.5.3	RETRATOS DE GUTIÉRREZ SOLANA .....	234
6.5.4	RETRATO DE JESÚS GALLEGO MARQUINA .....	235
6.5.5	BUSTO DE VICTORIO MACHO 1934 .....	236
6.5.6	RETRATO DE DANIEL VÁZQUEZ 1935 .....	236
<b>7.</b>	<b>CONCLUSIONES FINALES .....</b>	<b>241</b>
<b>8.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>243</b>
<b>8.1</b>	<b>OBRA DE MIGEL DE UNAMUNO .....</b>	<b>243</b>
8.1.1	LIBROS DE MIGUEL DE UNAMUNO POR ORDEN DE PUBLICACIÓN.....	243
8.1.2	LISTADO DE ARTÍCULOS DE MIGUEL DE UNAMUNO POR ORDEN DE PUBLICACIÓN .....	244
8.1.3	LISTADO DE ARTÍCULOS NO RECOPIADOS EN LIBRO .....	256
<b>8.2</b>	<b>OBRAS DE OTROS AUTORES CONTEMPORÁNEOS .....</b>	<b>258</b>
<b>8.3</b>	<b>CATÁLOGOS DE PINTURA.....</b>	<b>263</b>
<b>8.4</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA GENERAL .....</b>	<b>265</b>

## 1. INTRODUCCIÓN

La presente investigación pretende desvelar los posibles nexos que existieron entre el paradigmático pensador, Miguel de Unamuno, y el arte, atendiendo a sus diversas particularidades y formas de expresión, artistas, conceptos y preferencias estéticas. Pese a contemplarse la faceta del Unamuno dibujante en las distintas biografías (quizás Colette y Jean – Claude Rabaté junto con la de Jon Juaristi han ahondado más en el tema), la relación que mantuvo el escritor con el arte sigue siendo un tema conocido pero no estudiado en profundidad. Algunos autores han indagado en esta dirección y han contribuido con aportaciones imprescindibles, muchos de ellos han destacado la compenetración ideológico-plástica entre Unamuno y Zuloaga, como Tellechea Idígoras, Calvo Serraller, José Carlos Mainer, F. Garín, F. Tomás y Miguel Zuzaga. Resulta imprescindible la consulta de catálogos como *El Greco: La seva revaloració pel modernisme català, Sorolla y la Hispanic Society - Una visión de la España de entre siglos-* , *Sorolla- Zuloaga. Dos visiones para un cambio de siglo*, y sobre todo: *La huella del 98 en la pintura española contemporánea*.

Desde sus inicios como dibujante en la buhardilla del pintor Lecuona, el reconocimiento de sus habilidades dibujísticas con su repetida confesión del anhelo de ser pintor (deseo por otra parte frustrado debido a la resistencia por el dominio cromático), ha trazado Unamuno una línea de permanente contacto con lo artístico que se ha visto fortalecida por el asiduo trato con pintores coetáneos.

Sus continuas incursiones en el ámbito artístico como crítico de arte, tal y como hicieran también Valle-Inclán y Azorín, el interés que suscitó lo artístico en casi toda la intelectualidad finisecular, la monografía de Cossío sobre El Greco, la *Historia de las ideas estéticas en España* de Marcelino Menéndez Pelayo, el *Breviario de estética* de Benedetto Croce, todo ello favoreció la gestación de un caldo de cultivo interdisciplinar que adquirió mayor consistencia a principios de siglo con la irrupción de las vanguardias y el trasfondo teórico de los manifiestos.

Mediante la compenetración filosófico- artística Unamuno sondea la realidad y extrae de ella la fórmula intrahistórica. Tanto Velázquez como Zuloaga resucitan lo genuinamente castizo al desvelar la esencia del ser. El escritor oscila entre la tradición y el progreso para enriquecer su discurso con el componente visual del arte, a la vez que reclama el papel humanizador de éste e impulsa junto a Giner de los Ríos la revalorización estética del paisaje. Partiendo de una concepción social del arte, Unamuno se convierte en cronista y crítico para instaurar las bases de su credo estético, juicio que se irá desgranando en las siguientes páginas.

## 1.1 METODOLOGÍA

Las pautas metodológicas que he seguido se organizan en torno a las fases que se especifican a continuación:

1.- Recogida de datos referentes a la obra de Unamuno:

- Consulta de las *Obras Completas* de Unamuno (1958, Madrid: Afrosisio Aguado). Son las que se citan con números romanos.

- Consulta de la documentación presente en la Casa Museo Unamuno, preferentemente de aquellos artículos no recopilados en libro y conservados en las 18 cajas. Se emplea las siglas C.M.U para facilitar la localización de los artículos en las cajas correspondientes con C. y el número de la caja.

2.- Organización de los datos obtenidos:

- Extracto cronológico de los artículos o escritos hallados que aluden a cualquier aspecto relativo al arte, a artistas, estéticas u obras artísticas.

- Realización de un cuadro sinóptico que relaciona el pensamiento unamuniano, con sus concepciones estéticas, la obra de Unamuno, el contexto histórico y sus datos biográficos.

3.- Determinación de 5 períodos para estudiar la incidencia del arte en la obra de Unamuno:

- Primera etapa de 1888-1895 (finaliza este período con la aparición de los ensayos de *En torno al casticismo*)

- Segunda etapa de 1896-1900 (con el comienzo de siglo Unamuno es nombrado Rector de la Universidad de Salamanca)

- Tercera etapa de 1901- 1914 (Unamuno es destituido de su cargo de Rector de la Universidad de Salamanca y estallido de la Primera Guerra Mundial)

- Cuarta etapa de 1915- 1924 (concluye este período con el exilio de Unamuno a Fuerteventura y París)

- Quinta etapa de 1925 a 1936

4.- Distribución temática en cada una de las etapas manteniendo un hilo discursivo afín al pensamiento unamuniano.

5.- Ampliación de la información a partir de la consulta de:

- Catálogos de exposiciones de pintores coetáneos

- Exposiciones conmemorativas a escritores
- Obras y escritos de opinión de otros escritores coetáneos (sobre todo de aquellos que ejercen de críticos artísticos).
- Intercambio epistolar de Unamuno con artistas y escritores.
- Obra gráfica de Unamuno
- Obra pictórica y escultórica cuya temática versa sobre Miguel de Unamuno
- Bibliografía adjunta

6.- Redacción de cada etapa a partir de todo el material disponible. Se ha tenido especialmente en cuenta la amplia biografía de Colette y Jean- Claude Rabaté.



### 1.2 RESULTADOS O DESARROLLO ARGUMENTAL

Para abarcar el conjunto de la obra de Unamuno el trabajo se ha estructurado en cinco etapas cronológicas, de cada una de las cuales se han extraído los temas más frecuentes y casi siempre reiterativos.

El hilo argumental responde a las variaciones y matices del pensamiento unamuniano referido al ámbito artístico. La redacción de la primera etapa (de 1888 a 1895) se inicia con la justificación del persistente interés por la pintura y el arte, para pasar a su particular valoración estética del paisaje. A través del paisajismo se aproxima al arte vasco y a la pintura castiza española e introduce una serie de disquisiciones acerca del arte y de los artistas, sobre la técnica pictórica, el gusto y el deseo de fama que tanto desvirtuará la esencia del verdadero artista. Desde sus inicios se opone a las nuevas formas de expresión, como la fotografía y, en contraposición formula el concepto de intrahistoria aclamando la urgente necesidad de renovación.

La segunda etapa (de 1896 a 1900) comienza con la recuperación intrahistórica y el reclamo del arte eterno, universal, que pervive fosilizado en la memoria colectiva, a la vez que apuesta por la socialización y democratización del arte en comunión con los ideales de Jonh Ruskin y William Morris. Ante su anhelante fórmula del “arte para el pueblo” denuncia el lamentable estado de una patria encharcada y profetiza el papel humanizador del arte. De nuevo se refiere al paisajismo y a la pintura al natural y homenajea a los clásicos. La primera y fugaz visita de 1889 a la Ciudad Condal hace que tome contacto con los amigos catalanes entusiastas de los ensayos de *En torno al casticismo*. Todavía en estos momentos las alusiones al arte y artistas vascos son escasas. Manifiesta su oposición a la fotografía y hace apreciaciones acerca de la iconografía de Cristo.

La tercera etapa (de 1901 a 1914) se inicia con el papel regenerador del arte y con puntualizaciones acerca del arte y la naturaleza, el arte eterno, la ciencia, el dibujo, la escultura y arquitectura. A principios de siglo abarca la crítica de arte y los tratados de estética con especial atención a Croce y su *Breviario de estética*, para a continuación rendir merecido homenaje a Velázquez, El Greco, Goya y los italianos: Leonardo, Miguel Ángel y Tiziano. A lo largo de esta etapa se explaya en elogios a la escultura vasca y a los artistas vascongados con los que comparte afinidad estética y sentida amistad, en especial con Zuloaga, Darío de Regoyos, Iturrino y Juan de Echevarría. La segunda visita a Barcelona en 1906 le causa tristeza y desaliento, motivo que le lleva en parte a posicionarse a favor de la pintura de ascendencia cántabra frente a la pintura mediterránea y en concreto la de levante representada por Sorolla. El arte de vanguardia es igualmente juzgado bajo una óptica negativista y hasta desacredita el Cubismo y Futurismo así como a sus creadores. Esta amplia tercera etapa es crucial para comprender el pensamiento estético de Unamuno ya que en los escritos de este período

vierte sus preferencias artísticas y teoriza sobre el arte en *De arte pictórica I y II* de 1912.

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial la cuestión política y social acapara la opinión pública y Unamuno relega sus apuntes sobre las artes en esta cuarta etapa (de 1915 a 1924) a un plano secundón. Frente a la imposición de un arte germánico de dimensiones colosales, impersonal y totalitario, Miguel de Unamuno refuerza la coraza del arte vascongado con dos artículos clave: “La obra de arte de Adolfo Guiard”, de mayo de 1918 y “La labor patriótica de Zuloaga” de agosto de 1917. Es la obra del pintor eibarrés ensalzada hasta tal punto que crea un nexo ineludible entre Velázquez y su *Bobo de Coria*, Zuloaga y *El enano Botero de Segovia* y el propio Unamuno. Es en estos personajes intrahistóricos donde se concentra la filosofía de los olvidados de la historia, de los que confiesan al espectador la crudeza de su existencia en completo silencio, resignados ante su alma desnuda expuesta a la luz pública.

En la quinta etapa (de 1925 a 1936) Unamuno continúa con sus santas campañas a favor de Zuloaga e Iturrino. Este período marcado por la dictadura de Primo de Rivera, el exilio voluntario y la inestabilidad política, provocan en el pensador un distanciamiento de la cuestión artística. Tan sólo la correspondencia mantenida con José Piedrabuena en 1935 y Quintín de la Torre en 1936 y, la experiencia compartida en el taller de los pintores que trataron de inmortalizar su figura, dan fe de su predilección por lo artístico. Juan de Echevarría, Gutiérrez Solana, Daniel Vázquez Díaz, entre otros, retrataron al escritor en el tramo final de su existencia. El legado de Miguel de Unamuno no es sólo su extensa obra sino también la proyección de su imagen en estas pinturas de honda introspección psicológica, reflejo fiel del pensamiento unamuniano.



## 2. PRIMERA ETAPA “UNAMUNO Y LAS ARTES” DE 1888 A 1895

### 2.1 INTERÉS POR LA PINTURA Y EL ARTE

Es rasgo característico de casi todos los literatos de fin de siglo el interés que suscitó la problemática artística y muy especialmente la crítica de arte. Incluso algunos de ellos llegaron a inmiscuirse en la praxis artística como Pío Baroja y el propio Unamuno. De igual modo también algunos artistas se dedicaron a la escritura, poesía, teoría o crítica artística, tal es el caso de Beruete, Rusiñol y Ricardo Baroja. Si bien se pueden encontrar ciertos paralelismos entre literato y pintor, como entre Azorín-Beruete, Baroja-Solana, Valle-Inclán-Romero de Torres<sup>1</sup>. Merecería estudio aparte una correlación estética concienzuda entre literatura e imagen artística, sobre todo gestada ésta a partir de las tertulias en los cafés que frecuentaron tanto pintores como literatos, como las del Nuevo Café de Levante protagonizadas por Valle-Inclán. También cabe destacar el papel incentivador que ejerció el Fomento de las Artes, fundado en 1847 y cuyo período de máximo esplendor se extiende de 1885 a 1892 y que destacó por el impulso de exposiciones y congresos. Es objetivo del presente trabajo desvelar los preceptos artísticos que aproximaron a Miguel de Unamuno a la estética de Ignacio Zuloaga hasta llegar a una plena identificación o al menos pretendida simbiosis.

A lo largo de toda su trayectoria los escritos de Miguel de Unamuno han estado salpicados de incisos, anotaciones y juicios relativos al campo artístico. Santos Torroella en el artículo “Unamuno y el arte” sostiene que *el arte tiene, para don Miguel, un valor subidísimo. Se cuenta entre sus predilecciones más constantes, unido como está, además, a sus recuerdos de infancia y adolescencia*<sup>2</sup>. Fue temprana su tímida incursión en la praxis artística, sus inicios se sitúan en 1876, cuando recibió clases en la acondicionada buhardilla del pintor guipuzcoano Antonio M<sup>a</sup> de Lecuona Echaniz<sup>3</sup>. Allí el joven Unamuno sirvió de modelo para el cuadro de San Ignacio de Loyola, copió modelos y aprendió los rudimentos del dibujo. En dicho estudio coincidió con Anselmo Guinea y Ugalde<sup>4</sup>, Adolfo Guiard y Laurri<sup>5</sup>, y también asistieron Losada y Gustavo de Maeztu<sup>6</sup>. A Adolfo Guiard dedicó un escrito en la revista Hermes nº 17 de 1918, que lleva por título "La obra de arte de Adolfo Guiard". Por su parte Anselmo Guinea puso

---

<sup>1</sup>Eva Llorens analiza la relación de la obra de Valle-Inclán con las de los pintores gallegos, Castelao y Corredoira, ver al respecto Llorens:1975:75-81

<sup>2</sup> Santos Torroella, Rafael (1964): “Unamuno y el arte”. CMU: C.18-97

<sup>3</sup>Tolosa 17-1-1831-Ondarroa 26-9-1907

<sup>4</sup>Bilbao 1-4-1854-Bilbao 10-6-1906

<sup>5</sup>Bilbao 10-7-1860- Bilbao 8-3-1916

<sup>6</sup>Sostiene Jon Jauristi que mientras Guiard y Losada continuaron su formación en París, donde descubrieron el impresionismo, Maeztu, más joven, fue el principal divulgador bilbaíno del impresionismo. Según el autor Unamuno sólo coincidió en el taller de Lecuona con Guiard. Juaristi: 2012: 103

en contacto a Unamuno con Santiago Rusiñol, una relación que vinculó al escritor vasco con Barcelona y Catalunya, con el movimiento modernista catalán, con Utrillo y Ramón Casas, entre otros.

Si bien la Casa Museo Unamuno alberga algunos ejemplos de su obra gráfica es de suponer que ésta fue mucho más extensa. Básicamente en sus intervenciones plásticas Miguel de Unamuno se centró en el dibujo, en el trazado de perfiles y siluetas, habilidad en la que se ejercitaba con relativa frecuencia. Así lo constata el hijo mayor de éste, Fernando, en una entrevista concedida a José Monleón el 3 de octubre de 1964 al responder que su padre era *un hombre sencillo y despreocupado. Jugaba con nosotros, nos enseñaba a dibujar (...) Hablábamos y dibujábamos (...) Y es que él se daba mucha maña para distraernos con sus dibujos, sus pajaritas de papel y los cuentos que se le ocurrían*<sup>7</sup>. Prefería el lápiz de grafito a las manchas de color y confesó en repetidas ocasiones que el color se le resistía. Seguramente fue éste el motivo de no profundizar en esta faceta y relegar sus dotes como dibujante a un segundo término sin olvidarse por completo de discretas ilustraciones que acompañarán en ocasiones a sus escritos. Tal es el caso de los tres artículos que publicó en 1886 en *La Ilustración Gimnástica* bajo el título: “Influencia de la gimnasia en la formación de carácter”, los cuales aparecieron ilustrados con dibujos suyos muy sugerentes. En ellos revela su angustia, temor a la enfermedad así como los beneficios de la práctica del deporte.

También mostró un interés constante por los autorretratos, tema recurrente de numerosos pintores. El primer autorretrato de Miguel de Unamuno data de 1882, el cual mantiene un parecido más que evidente con la fotografía de la orla de fin de carrera. El segundo autorretrato es de 1886, a los veintidós años, y realizado en lámina de apuntes entre cuentas y notas. El tercero y cuarto datan del 27 de febrero de 1888, los cuales fueron realizados en el Museo de Historia Natural de Madrid durante una de las visitas a Antonio de Lecuona en dónde trabajaba éste como dibujante. En dicha visita Unamuno dejó hecho también su estudio anatómico.

No sólo prestó atención a la anatomía humana, representó en ocasiones animales y en concreto anfibios en posturas humanas. Existe el testimonio de 1890, cuando en una de las reuniones con Ángel Ganivet después de almorzar en el café, Miguel dibujó en la mesa unas ranas un tanto antropomórficas. Sugerido por un dibujo japonés pensaba en ilustrar la obra de Homero *Batracomiomaquia*, o *La guerra de las ranas y los ratones*.

No obstante el tema frecuente de sus dibujos fueron los paisajes. En sus numerosas excursiones tomaba apuntes del natural como si de un pintor a *plen aire* se tratase. Tal y como lo testimonia la carta que dirigió a Múgica el 17-08-1891, Miguel le informa que ha ido a Somorrostro a tomar dibujos y vistas. En otra carta de julio de 1892 le habla de la precisión del dibujo, de las líneas verdaderas, de saber dibujar frente

---

<sup>7</sup> Monleón, José (1964): “La otra vida de Unamuno”, *Triunfo* (nº 122), 3-10-1964, CMU: C.18-43

a desdibujar (trazos inseguros). Adelanta con estas manifestaciones toda una teoría estética, a la vez que el interés por el dibujo desvela una concepción pictórica del paisaje.

## 2.2 PAISAJISMO

### 2.2.1 BILBAO NATAL: REVOLUCIÓN INDUSTRIAL Y SOCIALISMO

Es de suponer que el alejamiento de su Bilbao natal y la estancia en la capital por período de cuatro años, de 1880 a 1884 mientras estudia filosofía y letras, suscitó en Miguel sentimientos de profunda añoranza. Madrid de alguna manera le induce a valorar estéticamente el paisaje por oposición, recuerda con nostalgia su Bilbao natal, el cual a su vez sufre los cambios ocasionados por la rápida industrialización, la “revolución siderúrgica” (1878-1882), y el considerable aumento demográfico. Todo ello provocó en el joven estudiante inquietudes cada vez más afines al movimiento socialista. En el momento de las grandes huelgas obreras de Bilbao, alude Unamuno en sus escritos a las condiciones de trabajo y de vida de los mineros, a las reivindicaciones obreras, a la jornada laboral de ocho horas, a la huelga de Somorrostro, así como también a la gran huelga de 1890. En *Cuaderno sin título* de 1890-91 se trasluce su sensibilidad hacia las ideas socialistas y en 1892, inducido por una serie de reflexiones sociales, ataca violentamente a la burguesía bilbaína mediante una serie de 6 artículos publicados en *La Democracia* de Salamanca bajo el título “El movimiento socialista”. Si bien ya en carta a Múgica el 20 de marzo de 1892 se había proclamado socialista, no es hasta 1894 cuando se declara abiertamente como tal apareciendo su carta de suscripción bajo el título de “Un socialista más” el 21 de octubre en *La Lucha de Clases*.

Con la obtención de la cátedra de griego el 5 de junio de 1890, Miguel de Unamuno llega a Salamanca para tomar posesión e instalarse en la ciudad castellana e impartir docencia. No obstante este físico distanciamiento no impide la implicación en el ámbito político bilbaíno y su voluntad de influir en la vida política local. Seguramente imbuido por las lecturas de Henry George y por el ideal socialista, Unamuno critica a la sociedad de su época y lo hace mediante 12 artículos publicados en el *Eco de Bilbao*. En “El Bilbao del porvenir”, del 24 de abril de 1893, se muestra escéptico ante el progreso y el ensanche de la ciudad, y a su vez también contrario a la modernización excesiva de su villa natal. Y sigue en esta misma línea en 1895, cuando en “Bilbao por dentro” presenta una imagen poco agradable de la ciudad con tensiones sociales y económicas. No obstante, algunos años antes, en concreto en 1889, Miguel hace una valoración positiva de los cambios recientes que ha sufrido su país como

consecuencia de la revolución industrial. Esto tendría relación con su oposición al ensanche de la ciudad y vendría a ilustrar su planteamiento muchas veces dualista sobre una misma cuestión. En el párrafo siguiente reconoce a su interlocutor Lecanda cierto valor poético concedido al contexto urbano:

*Usted no ve en nuestro país mucho más que las chimeneas de las fábricas, las calderas de vapor, las líneas paralelas del ferrocarril, los tinglados de hierro y los depósitos de cartón de piedra. Aun esto tiene su poesía, una poesía más honda de lo que se cree*<sup>8</sup>.

Si bien exalta el entorno industrial de su Bilbao natal, lo hará en contadas ocasiones y en consecuencia, la valoración de Bilbao le conducirá a la comparación inevitable con la gran ciudad de Madrid.

### 2.2.2 BILBAO – MADRID

Ya en 1888 Miguel de Unamuno, conocedor de la cultura artística de ambos núcleos urbanos, reconoce la existencia de mal gusto y plantea con ello cierto atraso artístico y científico. Llega a afirmar que mientras que en Bilbao hay poco gusto, el de Madrid es muy malo en general:

*Nada más frecuente en nuestro Bilbao que oír, a la par que jactanciosos himnos a nuestro bienestar material, elegías a nuestro atraso científico y artístico (...) Si se parangona la cultura científica y artística de Bilbao con la de Madrid, no sale perdiendo en la comparación nuestra villa; en ésta habrá poco gusto, pero el de aquí es muy malo en general.*<sup>9</sup>

Manifiesta más adelante la preferencia por su pueblo, el hermoso y fértil campo a los páramos exhaustos y cansados:

*A pesar de todo, prefiero mi pueblo a este amasijo de pueblos; nuestro hermoso y fértil campo sin roturas, a estos páramos exhaustos y cansados que imploran largos años de barbecho; el rápido despertar de Bilbao, a este eterno crepúsculo poniente de Madrid.*<sup>10</sup>

Mediante la contraposición despertar-crepúsculo, apunta Unamuno cierto rasgo esperanzador para su pueblo industrializado. Después ampliará el radio de acción para centrarse en Vizcaya y Castilla.

---

<sup>8</sup>Unamuno: 1958: I: p.224, “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”, noviembre de 1889

<sup>9</sup>Unamuno: 1958: X: p.59, “Madrid y Bilbao. Reflexiones de un bilbaíno en la corte”, *El Noticiero Bilbaíno*, 19-03-1888

<sup>10</sup>Unamuno: 1958: X: p.63, “Madrid y Bilbao. Reflexiones de un bilbaíno en la corte”, *El Noticiero Bilbaíno*, 19-03-1888

### 2.2.3 VIZCAYA Y CASTILLA

Si bien el interés por el paisaje ya era evidente en 1886, momento en el que comienza a practicar el montañismo y toma contacto directo con la naturaleza, no es hasta 1889 cuando contrapone los paisajes de Vizcaya con los de Castilla. A semejanza de Giner de los Ríos, emprende Unamuno una búsqueda de los valores estéticos y morales de los paisajes. Básicamente celebra el escritor la hermosura de la Meseta que nace de su tristeza austera, de la aridez de sus tierras y de sus viejas ciudades (tal y como lo constata Azorín en *Madrid*<sup>11</sup>). Ya en 1889 alude y describe dos cuadros que le recuerdan a Castilla, la inspiración pictórica es evidente y, sin nombrar al autor en ninguno de los casos, exalta en ambos el campo seco, el páramo castellano iluminados con luz igualmente crepuscular:

*Vi, hace ya tiempo, un cuadro, cuyo recuerdo me despierta estos campos. Era en el cuadro un campo seco, escueto, seco y caliente, un cielo profundo y claro. Inmensa muchedumbre de moros llenaba un largo espacio, todos de rodillas con la espingarda en el suelo, hundidas las cabezas entre las manos y apoyadas éstas en el suelo.... Aquellos campos bien podían ser los de Arabia que los de Castilla.*

*Vi otro cuadro, en el cual se extendía muerto el inmenso páramo castellano a la luz muerta del crepúsculo; en primer término, quebraba la imponente monotonía un cardo, y en el fondo, las siluetas de Don Quijote y su escudero Sancho.*

*En estos dos cuadros veo yo a Castilla*<sup>12</sup>

Resulta digna de mención la diferenciación que establece Miguel Zuzaga entre los intelectuales regeneracionistas (con Francisco Giner de los Ríos, Carlos de Haes, Beruete) y la proclama casticista de Miguel de Unamuno y de otros escritores del 98. Entre los últimos radica el interés por sondear el alma de Castilla para descubrir la Castilla fosilizada en su paisaje y presente en su pueblo. Frente al paisajismo realista del regeneracionismo, los pintores del 98<sup>13</sup> llevan al hombre al primer plano relegando el paisaje a telón de fondo. Planteamiento éste presente en la reivindicación unamuniana del ser intrahistórico analizada más adelante.

En contraposición a la sequedad castellana concluye Unamuno el artículo argumentando su preferencia por el paisaje verde, con sus nubes y días grises, el bullicio de su tierra natal. Antes alude a un pintor que sufre un desengaño al descubrir la monotonía del paisaje montañoso:

---

<sup>11</sup>Azorín: 1995: 58, al afirmar que *Castilla ha sido amada por los escritores del 98 en sus viejas ciudades*

<sup>12</sup>Unamuno: 1958: I: p.218, “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”, noviembre de 1889

<sup>13</sup>Zuzaga: 1999: 66-67



*Recuerda usted a aquel pintor que, atraído por la fama de los encantos de nuestro país, fue a él con todos los chismes de pintar y sufrió un cruel desengaño al ver dibujarse por todas partes la misma silueta de montañas, de un verde agrio, monótono e ingrato.(...)*

*En Castilla, el espíritu se desase del suelo y se levanta, se siente un más allá y el alma sube a otras alturas a contemplar sobre estos horizontes inacabables y secos una bóveda azul y transparente, inmóvil y serena.*

*Comprendo esta afición. El sueño y la muerte tienen su poesía, a la que prefiero la poesía de la vigilia y la vida.*

*Comprendo en su carácter y afición que a esto le ata. Comprendo que estos campos hayan producido almas enamoradas del ideal, secas y cálidas, desasidas del suelo o ambiciosas, místicos como Santa Teresa y San Juan de la Cruz, espíritus inmensos como el de Don Quijote y el de Segismundo calderoniano, conquistadores que van a sujetar las tierras que se extienden más allá de donde se pone el sol.(...)*

*Nada me extraña el desencanto del pintor. Acostumbrado a los tonos vivos, su ojo no descubriría en la aparente monotonía de nuestros montes la infinita variedad de matices tibios, (...)*

*Yo soy menos grave, menos melancólico que usted, y prefiero mis encañadas frescas, mis paisajes de nacimiento de cartón, el cielo de nubes, los días grises.<sup>14</sup>*

Miguel de Unamuno expresa su admiración por los místicos Santa Teresa y San Juan de la Cruz, espíritus de una tierra de conquistadores como Don Quijote y Segismundo, a la vez que confiesa a su interlocutor Lecanda que en Alcalá la gente apenas pasea, que las casas están solitarias, las casas terrosas no dan ni sombra, no hay bullicio, con lo cual este ambiente es propicio para el recogimiento y la meditación. Unamuno declara abiertamente la preferencia por sus valles, por la monotonía de sus montes, aunque no le extraña el desencanto que sufre el pintor. Halla en este personaje la excusa para exponer su propio punto de vista y argumentar que el vascongado gusta del movimiento, la agitación y el cambio:

*Yo nada encuentro como mis montes, que me cobijan; mis valles, que en una mirada se acarician; los caseríos blancos, los árboles hojosos y pensar en el mañana viendo sobre el humo de las chimeneas el penacho de humo de las fábricas.<sup>15</sup>*

El paisaje nativo, evocador de recuerdos infantiles, se une en los escritores del 98 tal como propone Laín Entralgo con ese otro paisaje *descubierto y conquistado ya avanzada su juventud: el paisaje de Castilla. Estos dos paisajes, el provincial y el castellano, nupcialmente enlazados en las almas de todos, incitan en ellas, con rara*

---

<sup>14</sup> Unamuno: 1958:I: p. 221, “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”, noviembre de 1889

<sup>15</sup> Unamuno: 1958:I: p. 222, “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”, noviembre de 1889

*constancia, un sentimiento complejo, en el cual se funden el gozo y el descanso, cuando la tierra se ofrece desnuda e intacta, y una acerba desazón humana y española, cuando el hombre proyecta su sombra sobre la tierra.*<sup>16</sup>

En relación a lo expuesto Carlos Blanco Aguinaga<sup>17</sup> discierne entre dos tipos contrarios de paisajes presentes *En torno al casticismo*, el uno en el que Castilla aparece con claro valor simbólico, descrito éste de manera negativa, paisaje duro con formas y colores contrariados, y el otro con claro valor metafórico, reclamo de aquella otra naturaleza disidente a la castellana, la apacible, matizada y honda. Entre una y otra naturaleza y mediante esta compleja proyección del hombre sobre la tierra se amalgama una valoración pictórica del paisaje en la que se conjugan la visión y emoción que suscita dicho entorno paisajístico.

## 2.2.4 VALORACIÓN ESTÉTICA DEL PAISAJE

En esta primera etapa, la que se inicia en 1888 hasta aproximadamente 1895, se aprecia en los escritos de Unamuno una rica descripción pictórica del paisaje. Parece buscar la captación de matices y dibujar formas y siluetas como si de un lápiz de grafito se tratase:

*A un lado el Henares, la sierra, y la campiña al otro. No las montañas en forma de borona, verdes y frescas, de castaños y nogales, donde salpican al helecho las flores amarillas de la argoma y las rojas del brezo. Colinas recortadas que muestran las capas del terreno, resquebrajadas de sed, cubiertas de verde suave, de pobres hierbas, donde sólo levantan cabeza el cardo rudo y la retama olorosa y desnuda, la pobre **gisnesta dei deserti** que cantó el pobre Leopardi en su último canto.*

*Al otro lado, la tierra rojiza; a lo lejos, el festón de árboles de la carretera, amarillos ahora; en el confín, las tierras azuladas que tocan al cielo, las que al recibir al sol, que se recuesta en ellas, se cubren de colores calientes, e un rubor vigoroso.*

*¡Ancha es Castilla! ¡Y qué hermosa la tristeza enorme de sus soledades, la tristeza llena de sol, de aire, de cielo!*<sup>18</sup>

Este artículo destaca especialmente por la precisión del trazado, por la riqueza cromática, por la sensibilidad de la luz al incidir sobre las superficies. Como antecedentes de esta valoración estética del paisaje cabe destacar a Carlos de Haes como inductor del método de pintar al aire libre tal y como sostiene Carmen Pena<sup>19</sup>, mientras

---

<sup>16</sup>Lain Entralgo: 1963: 401

<sup>17</sup>Blanco Aguinaga:1997: 285-286

<sup>18</sup>Unamuno: 1958: I: p. 218, “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”, noviembre de 1889

<sup>19</sup>Pena: 1993: 43-48

que Calvo Serraller<sup>20</sup>, pese a reconocer el talento de éste como uno de los mejores paisajistas españoles de fin de siglo (el cual impartió la cátedra de Paisaje en la Escuela de San Fernando ejerciendo con ello enorme influjo en las jóvenes generaciones), distingue a Aureliano Beruete como el heraldo del moderno concepto de paisaje plenairista ya que fue éste *el mejor exponente del regeneracionismo ilustrado de la Institución Libre de Enseñanza, fundada en 1877, y precursor del ideario estético del 98*. Continuando en la misma línea Javier Tusell<sup>21</sup> sostiene que Giner de los Ríos impulsó la dedicación al paisajismo influyendo de forma decisiva en el objetivo de los pintores finiseculares por captar la esencia de lo español. El papel preponderante de la Institución Libre de Enseñanza a favor de la formulación de una nueva estética del paisaje<sup>22</sup> evoluciona de forma particular y enriquecedora en las interpretaciones de pintores y escritores, en concreto en Miguel de Unamuno, quien al cabo de cuatro años, en Pagazarri, hace una descripción muy plástica resaltando los aspectos de forma y color, tonos y vagas líneas que confieren al conjunto una apariencia irreal en el caso de que dicho paisaje se plasmase en un lienzo:

*He tenido ocasión de ver todo esto en día en que una niebla baja se recostaba sobre los valles sin alcanzar á las cimas. Parecía un mar vago, fantástico y de otro mundo, en que flotaban acá y allá islotes montañosos entre golfos profundos, y en el fondo del mar una ciudad sumergida. La línea indecisa y vaga, su blancura vaporosa y transparente le daban aspecto de un mar de otro mundo más etéreo. Un compañero no dejó de observar que si eso se pintara, lo tendrían más por mentira y cosa de escuela ó extravagancia los que se fatigan en subir hasta Begoña y se creen depositarios del sentido de la realidad porque viven en ella, aunque no ella en ellos.*<sup>23</sup>

Llegados a este punto Unamuno plantea un nuevo concepto, el del artista como transmisor del mundo misterioso cuyo papel consiste en traducir en formas y matices aquello que los demás no apreciamos. El artista aparece entonces como visionario que expresa el misterio mediante las obras de arte divino:

*En las obras de arte divino y puro, el reflejo de este mundo misterioso escondido en el alma del artista y hallado por él en ella con labor paciente, imagen más real del mundo real que la que nos da la conciencia ordinaria, nos revela el alma de las cosas de fuera en matices y formas que por su inutilidad práctica no vemos.*<sup>24</sup>

Para transmitir la descripción literaria de una emoción paisajística-arquitectónica, emplea Miguel términos puramente pictóricos, tales como “dibuja, bóveda celeste, azul, violeta, diferentes intensidades y tonos, perspectivas, trama de matices, montes

---

<sup>20</sup>Calvo Serraller: 1993: 36

<sup>21</sup>Tusell: 1998: 25

<sup>22</sup>Pena: 1993: 43

<sup>23</sup>Unamuno: 1893: C.1-82, 1.5.2/41 :“ En Pagazarri”

<sup>24</sup>Unamuno: 1893: C.1-82, 1.5.2/41 :“ En Pagazarri”

repujados, aire aromático, tintas y líneas”. Al final llega a una comunión perfecta entre lo visual, lineal, escultórico y ambiental:

*En los días serenos, después de puesto el sol, se dibuja la lontananza, las montañas teñidas de azul y violeta, que sostienen la bóveda celeste, tan clara y nítida, tan cercana como la mata de argoma ó brezo al alcance de la mano; las diferencias de distancia se reducen á diferencias en intensidad y calidad de tonos, la perspectiva á infinita variedad y trama de matices, parece que se puede tocar lo más lejano, aquellas crestas á tantas leguas de distancia.(...)Los montes son entonces parte del cielo, en que se dibujan repujados, y el aire aromático y fresco parece venir á la vez de la tierra verde, de los montes violeta y del cielo azul trayendo la frescura de sus tintas y la sutileza de sus líneas, y siendo consustancial con ellas.*<sup>25</sup>

### 2.2.5 ARTE COMO MÚSICA

No podría percibirse una sensación totalitaria sin el componente musical, y Unamuno más adelante en este mismo artículo identifica el paisaje con la música, la cual se convierte en el medio para acceder a los sueños, a lo ideal e intangible, al subconsciente. Quizás se trate de una premonición del surrealismo, posiblemente el escritor inmerso en estos escenarios muchas veces inaccesibles e inmateriales desee desvelar el efecto sedante y hasta visionario de la música:

*Son los paisajes como la música, que nos lleva dulcemente al país de los sueños informes, de las ideas inefables, de las representaciones incorpóreas, donde se alza del lecho del alma en extraño concierto de ideas olvidadas y sentimientos adormecidos todo el riquísimo mundo subconsciente.*<sup>26</sup>

## 2.3 SOBRE EL PAÍS VASCO

Es más que evidente el constante interés que suscitó en Unamuno su origen vasco. Estuvo en todo momento en contacto con su entorno natal, mantuvo relación epistolar con sus coetáneos, publicó en las páginas de sus periódicos, impartió conferencias en la sociedad El Sitio, propagó sus ideas e influyó activamente en la vida política y cultural de su añorada tierra. En sus inicios Miguel de Unamuno se centró en el estudio de lo autóctono con una visión un tanto romántica. En 1884 defendió su tesis doctoral “Crítica del problema sobre el origen y prehistoria de la raza vasca” y a su vez compuso un diccionario etimológico vasco- castellano. Proyectaba también por aquel

---

<sup>25</sup>Unamuno: 1893: C.1-82, 1.5.2/41 :“ En Pagazarri”

<sup>26</sup>Unamuno: 1893: C.1-82, 1.5.2/41 ,“ En Pagazarri”

entonces escribir una historia del pueblo vasco en 16 o 20 tomos. A partir de 1886 se aprecia una evolución política a medida que el extasiado fervor fuerista va desapareciendo. No obstante las referencias a la tierra vasca, a los paisajes, a las guerras civiles y a las costumbres de sus paisanos estarán presentes en sus escritos. Es en este año, concretamente el 9 de marzo de 1886 cuando se produce un punto de inflexión y proclama la agonía del vascuence en una conferencia titulada “Orígenes de la raza vasca”. Si bien la escisión con sus nexos originarios no es total, las duras críticas provocaron cierto temporal distanciamiento. Aunque el tema de la raza vasca inspiró frecuentemente al filósofo bilbaíno, el asunto social y político estuvo presente en todo momento, sobre todo en aquellos artículos de ascendencia socialista. También se preocupó por el urbanismo de su ciudad natal y disertó sobre la situación del arte vasco.

### 2.3.1 ACERCA DEL ARTE VASCO

La primera mención al arte vasco aparece en el artículo anteriormente comentado “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya” de noviembre de 1889. Éste se lo dedica a Lecanda con quien compartió buenos ratos los dos primeros días de noviembre del año anterior y los tres primeros del mismo mes de 1889. Mediante una comparación entre el paisaje castellano y el vasco apunta Unamuno la falta de arte en el país Vasco:

*Alcalá me ha llevado a comparar el paisaje castellano a nuestro paisaje, y de aquí he pasado a discurrir un poco sobre la falta de arte (sobre todo, pictórico) en las Provincias Vascongadas.<sup>27</sup>*

A partir de esta afirmación plantea una serie de incógnitas acerca del arte vasco, se pregunta sobre el paradero de los pintores y aunque no niega la existencia de arte, reconoce la pobreza de éste:

*Me refiero al arte. Aquí hay artistas; en las provincias vascongadas no digo que no los haya, pero aún no han hallado su camino. Nuestro país es pobre en arte, no sirve negarlo. Descarte usted nuestra música, ¿y qué nos queda? ¿Dónde están nuestros poetas, dónde nuestros pintores? ¿Tiene de esto la culpa el suelo, como usted parece suponer?<sup>28</sup>*

Toda la disquisición anterior acerca del paisaje parece confluir en este interrogante crucial acerca del arte vasco. En la parte tercera da respuesta a su interlocutor, el cual sostiene la carencia de sentimiento artístico en las provincias vascongadas, motivo éste de cierto resentimiento en el escritor:

---

<sup>27</sup>Unamuno: 1957: I: p.215, “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”, noviembre de 1889

<sup>28</sup>Unamuno: 1957: I: p.223, “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”, noviembre de 1889

*Notaba usted en las provincias vascongadas la carencia absoluta de sentimiento artístico, de gusto estético, de ese quid divinum en que moja su pluma el poeta del mediodía y que arranca con sus pinceles el pintor para dar forma a sus grandes concepciones.*

*Usted observa que en nuestro país ni el arte ni la naturaleza se atavían con los ropajes clásicos de la belleza (...)*

*Yo no sé que se pueda afirmar que en el país vasco hay absoluta carencia de sentimientos artísticos: esto es muy duro.*<sup>29</sup>

Busca entonces solución en el futuro, aboga por el tiempo venidero y cree Unamuno que no hay que impregnarse de un romanticismo que riñe con el espíritu vasco, no hay que nutrirse de las leyendas vascongadas del siglo VIII, no hay que copiar a los clásicos haciendo una recreación gratuita e inadaptada. Él cree que:

*Nuestras glorias están más en el futuro que en el pasado. Aún no hemos despertado del todo a la vida del arte, a la vida del espíritu. Acaso venga la explosión, como sucedió en los Países Bajos, de la plenitud de florecimiento material.*<sup>30</sup>

Y además añade:

*Fuera de algunos artistas, el arte vascongado no ha brotado aún. ¿Brotará?*<sup>31</sup>

Es precisamente éste el enigma primordial de su pensamiento artístico y que intenta resolver mediante aproximaciones reflexivas acerca del panorama artístico y circundante de su época así como del pasado histórico. Este hecho le lleva a relacionar el arte vasco con la escuela holandesa.

### 2.3.2 CONCOMITANCIAS CON LA ESCUELA HOLANDESA

La fascinación que ejerció el paisajismo en la obra de Miguel de Unamuno le llevó a hallar ciertas similitudes de los paisajes vascos con los de la escuela holandesa. Volviendo al artículo que ampliamente nos ocupa cita Unamuno al gran maestro holandés Teniers, el cual retrató las romerías y la vida cálida de sus aldeanos a la manera de las romerías vascas. El paralelismo es para el pensador más que evidente:

*¡Mi país, mi país verde, húmedo, graso, pletórico de sangre, linfático! Me parece estar viendo los cuadritos de Teniers.*

---

<sup>29</sup>Unamuno: 1957: I: p.224, “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”, noviembre de 1889

<sup>30</sup>Unamuno: 1957: I: p.226, “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”, noviembre de 1889

<sup>31</sup>Unamuno: 1957: I: p.229, “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”, noviembre de 1889

*Cuando veo los cuadritos de la escuela holandesa me acuerdo de mi tierra. Aquellos interiores, con olor a humo y vaho de cerveza, en que unos hombres coloradotes, grasos, satisfechos, beben a jarra, recuerdan nuestros chacolies, nuestras sidrerías. Y ¿Hay nada más parecido a nuestras romerías que las de Teniers? Romería vascongada hay en cuadro que parece una del maestro holandés.*<sup>32</sup>

Cobra vital importancia la vida cotidiana del vasco, con sus tabernas, las ferias de ganado, las partidas de bolos, las romerías *a la caída de la tarde, el cielo rojo, las mejillas rojas, todo rojo, rojo como la sangre y como el vino, y el fondo verde, verde agrio.*<sup>33</sup> Cabe destacar la maestría con la que Unamuno combina estos dos colores complementarios para exagerar el contraste y la pasión que produce dicha confrontación: el rojo y el verde, el color de la vida y de la naturaleza por excelencia respectivamente, la expresión y el sentimiento afloran entonces.

### 2.3.3 ARTE VASCO, EXPRESIÓN DE SENTIMIENTO. PINTORES LOCALES

Llegados a este punto aparece un tema crucial que repetirá más tarde al referirse a los pintores de la luz en contra de los de las tinieblas de su país vasco. Manifiesta su clara preferencia por los pintores que plasman sentimiento ya que *nosotros tenemos el calor de dentro, no el de fuera(...)*Yo sé más de un cuadro, sobre todo uno, de cuya factura nada diré, pero cuyo tono, cuyo espíritu es nuestro: son dos aldeanos en una taberna<sup>34</sup>.

No especifica a qué cuadro se refiere. Superpone Unamuno el tema, la intención, a la capacidad pictórica y técnica. Aboga por una pintura propagandística que refleje el sentir de un pueblo en su cotidianidad. Habla de la factura para seguir disertando acerca del arte en cuestiones fundamentales. Nombra a Trueba y comulga con sus ideas.

Posteriormente, en la publicación del artículo ampliamente comentado “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya” e incluido en las Obras Completas, volumen I, Miguel de Unamuno en nota a pie de página reconoce que desde que esto fue escrito se ha desarrollado grandemente en Bilbao la afición a la pintura así como su cultivo. Destaca a Zuloaga como el pintor vascongado que más fama tiene, habiendo logrado que figuren en el Museo del Louvre obras suyas. Añade que el pintor eibarrés ha resucitado la manera de pintar castellana, la del Greco y Velázquez, mientras que aquellos que pintan escenas del país lo hacen bajo cierto tono triston y melancólico. No figura la inscripción cronológica de este apunte, si bien puntualiza que hay *En torno al*

---

<sup>32</sup>Unamuno: 1957: I: p.227, “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”, noviembre de 1889

<sup>33</sup>Unamuno: 1957: I: p.227, “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”, noviembre de 1889

<sup>34</sup>Unamuno: 1957: I: p.228, “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”, noviembre de 1889

*casticismo* párrafos rehechos y que rectificaría (en el momento de la nota) no poco de ello.

Después de 1895 citará con frecuencia a los pintores locales y exaltará sus dotes frente a los pintores de la luz. Sobre todo será Zuloaga el más laureado, pero a lo largo de su vida serán numerosos los pintores vascos que le retrataron y con los que mantuvo a su vez una relación de profunda y sincera amistad. Tal es el caso de Adolfo Guiard, a quien nombrará en un artículo de 1891 dedicado a la muerte de su amigo íntimo Julio Guiard Larrauri, nacido en Bilbao en 1862 y estudiante en Salamanca de Filosofía y Letras. Expresa el escritor el dolor que le produce esta pérdida de su amigo del alma y al final nombra al hermano, el cual será consuelo para la pobre madre:

*Algún consuelo le será Adolfo, tan noble como su querido hermano.*<sup>35</sup>

Mientras Adolfo Guiard será un artista más localista, insistirá en la idea de un Zuloaga que resucita la manera de pintar castellana, en concreto la de Velázquez. De esta forma hallará un persistente interés por lo genuinamente castizo.

## 2.4 LA PINTURA CASTIZA ESPAÑOLA: VELÁZQUEZ Y EL GRECO

Al referirse Miguel de Unamuno a la luz en el País Vasco nombra a Ribera con su potente efecto de luces y sombras y valora el efecto volumétrico producido por la iluminación focal:

*El cielo nos negó la luz esplendente, es verdad; esa luz que dibuja, como Ribera, sombras fuertes en claros vivos.*<sup>36</sup>

No obstante más adelante critica la escuela castellana, en concreto a la escuela de pintura realista representada por Ribera y Zurbarán, los cuales pintan anacoretas de huesosa complexión, con pobreza de tintas y matices y figuras recortadas del fondo, como ajenas al contexto. Contraponen a éstos al gran Velázquez, el más castizo de los pintores castellanos, pintor de hombres. Habla también de la disposición arquitectónica de las partes, se trata de una composición estudiada, donde nada es aleatorio:

*Si estáis en ciudad, y hay en ella algunos cuadros de la vieja y castiza escuela castellana, id a verlos, porque esta casta creó en los buenos tiempos de su expansión una escuela de pintura realista, de un realismo pobre en matices, simplicista, vigoroso y rudo, de que sale la vista como de una ducha. Tal vez topéis con algún viejo lienzo de*

---

<sup>35</sup>Unamuno: 1958: X: p.76, “Julio Guiard”, *El Nervión*, Bilbao, 22-XII-1891

<sup>36</sup>Unamuno: 1958: I: p.226, “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”, noviembre de 1889



*Ribera o de Zurbarán, en que os salte a los ojos un austero anacoreta de huesosa complexión, en que se dibujan los músculos tendinosos en claros vivos sobre sombras fuertes, un lienzo de gran pobreza de tintas y matices, en que los objetos aparecen recortados. Con frecuencia las figuras no forman un todo con el fondo, que es mero accesorio de decoración pobre. Velázquez, el más castizo de los pintores castellanos, era un pintor de hombres, y de hombres enteros, de una pieza, rudos y decididos, de hombres que llenan todo el cuadro.*

*No encontraréis paisajistas, ni el sentimiento del matiz, de la suave transición, ni la unidad de un ambiente que lo envuelva todo y de todo haga armónica unidad. Brota aquí ésta de la colocación y disposición más o menos arquitectónica de las partes; muchas veces las figuras son pocas.*

*A esa seca rigidez, dura, recortada, lenta y tenaz, llaman naturalidad; todo lo demás tiénelo por artificio pegadizo o poco menos.<sup>37</sup>*

La reivindicación que hace Unamuno de la figura emblemática de Velázquez es constante a lo largo de toda su labor como crítico de arte. A priori es posible que influyera en ésta la lectura de la monografía sobre el pintor malagueño que Beruete publicó en 1898. Posteriormente se unirá a éste el reconocimiento de El Greco como pintor representativo del casticismo más genuino debido en parte a las diversas actuaciones emprendidas por los institucionistas y secundadas después por los escritores y artistas finiseculares. Francisco Giner de los Ríos hizo alusión al cretense en un escrito de 1885 sobre el paisaje castellano al afirmar que Velázquez y El Greco son los pintores que mejor representan el carácter de lo que pudiera llamarse la espina dorsal de España<sup>38</sup>.

En el registro de copistas del Museo del Prado, el 6 y 23 de diciembre de 1884 Regoyos solicitó poder copiar dos retratos de El Greco (80x80cm), petición que repitió en diciembre de 1885 y se le autorizó hacer una copia (61x80cm) del mismo autor. De este hecho se desprende el interés y atracción tempranos que despertaban El Greco ya por aquella época. En una carta del 30 de noviembre de 1884 escribe Darío a Theo Van Rysselberghe:

*Querido Theo: En este momento he leído tu carta. Vengo del museo del Prado pues ya hace algunos días que estoy en esta capital odiosa. Como voy a estar tres semanas lo menos voy a copiar uno de los retratos de nobles de El Greco que se encuentra a la derecha de las hilanderas; ya sabes que no me gusta copiar- no lo he*

---

<sup>37</sup>Unamuno: 1958: III: p.216, “La casta histórica”, *En torno al casticismo*, 1895

<sup>38</sup>Giner de los Ríos, F (hacia 1885): “Paisaje”, *La Lectura*, I, pp.361-370, 1915, citado por Álvarez Lopera: 1996: 30

*hecho nunca- pero El Greco puede más que yo y quiero sin remedio copiar esa cabeza noble para mi aunque salga mal (...)*<sup>39</sup>

Otro hecho crucial que reimpulsó la fama del cretense se remonta a la Tercera Fiesta Modernista de Sitges organizada por Santiago Rusiñol en 1894. Durante el acto homenaje a El Greco se trasladaron en procesión dos obras de éste (adquiridas por el pintor catalán) desde la estación de Sitges hasta el Cau Ferrat. Se trata de *Las lágrimas de San Pedro*<sup>40</sup>, el cual representa el momento anterior a la Crucifixión<sup>41</sup> y la *Magdalena penitente con la cruz*<sup>42</sup>, tema éste que fue tratado por El Greco en distintos momentos de su trayectoria<sup>43</sup>.

La visión institucionalista de El Greco como pintor castellanizado e intérprete del paisaje, el alma y la religiosidad de los españoles, es readaptada a la visión unamuniana en las etapas que siguen. Con todo lo expuesto queda demostrado que tal y como declaró el propio Unamuno algunas de sus ideas cruciales fueron expuestas ya en 1889 y recogidas posteriormente en algunos de los ensayos de *En torno al casticismo*. El interés por la pintura religiosa queda patente en varios comentarios, de los cuales se desprende su permanente preocupación por la espiritualidad y el misticismo.

## 2.5 MISTICISMO ITALIANO: GIOTTO, FRA ANGÉLICO, GHIRLANDAIO

Si bien en 1882 brota en Miguel de Unamuno la crisis religiosa y deja de ir a misa, cuestiona los dogmas e intenta a su vez revivir la fe de la infancia, no será hasta aproximadamente 1895 cuando aflore en él un período de misticismo el cual

---

<sup>39</sup> Coll i Miravent: 1998: no figura página, la cita se incluye en el comentario de la obra nº 8 de Darío de Regoyos, *La creiente* de 1898

<sup>40</sup>1595-1614, 100x88cm

<sup>41</sup>De este cuadro nos han llegado 17 versiones, de las cuales se cree que tan sólo 5 fueron ejecutadas íntegramente por El Greco, mientras que las restantes, entre las que se incluye la obra de Sitges, fueron ejecutadas por su taller o escuela

<sup>42</sup>1585-1590, 106x95cm

<sup>43</sup>Se conservan 21 obras de El Greco sobre esta representación: unas obras en las que María Magdalena está sentada en una cueva, con un libro, una calavera. Hacia 1580 se produce un cambio iconográfico a raíz de que El Greco conoce la leyenda provenzal de la meditación de la santa en una cueva y delante de una cruz transportada por ángeles. La actitud de la santa cambia a partir de entonces, en la representación del Cau Ferrat el pintor confiere mucha importancia a la expresividad de las manos, una situada sobre el pecho mientras que la otra se dirige a la mirada del espectador y a la calavera. Al fondo se divisa la forma de un crucifijo. Ver al respecto: Coll i Miravent: 1998: comentario ilustración 2, y el dibujo de LLuís Labarta de 1894: *La procesión de los Grecos (3ª Fiesta Modernista)*(26.7x39.2cm) que describió la entrada de los citados cuadros al Cau Ferrat el 4 de noviembre de 1894 con toda la comitiva de literatos, políticos, artistas y científicos. Coll i Miravent: 1998: comentario ilustración 9

desembocará irremisiblemente en la crisis de 1897. El problema religioso fue en esencia el eje sobre el que giró su alma extremadamente sensible.

1889 es un año de apertura cultural, Miguel de Unamuno tomó contacto con Barcelona en el momento de la Exposición Universal, y prolongó su viaje por Francia, Suiza e Italia durante dos semanas, visitó Marsella, Florencia, Nápoles, Roma, Milán, Lucerna, Ginebra y París. Ya en carta a Gilberto Beccari confesó su honda admiración por Florencia y es indudable la huella que dicha visita le causó. Pese a que se trataba de un viaje de estudios, parece indudable que su percepción pictórica iba más allá que la de un mero visitante y que aprovechó el influjo italiano para adaptarlo a su pensamiento. En las siguientes apreciaciones nombró a Trueba para divagar a continuación acerca de las vírgenes de Fray Angélico, Ghirlandaio, Giotto y Morelli y cuestionar de paso la veracidad de algunas de estas vírgenes:

*El buen instinto de Trueba no le engañaba. El arte no es sólo la factura, eso es más bien oficio: el arte es la intuición del medio en que se vive, saber qué se pinta, dónde se pinta y para qué y quiénes se pinta. Las vírgenes larguiruchas, de color de lirio, pintadas con los colores del alba, de Fray Angélico; los sublimes mamarrachos del Ghirlandaio o del Giotto son más verdaderos, más reales en su idealidad que la verdad mentirosa de las vírgenes de Morelli.*<sup>44</sup>

Expuso Unamuno las diferencias entre el misticismo italiano, el cual floreció en el S. XIII, y el misticismo castellano del S.XVI. Mientras el primero recurre al símbolo religioso de la crucifixión impulsando los valores de sumisión y fe, el segundo se basa en la pobreza y la libertad, laico, del cual nacieron los autos sacramentales y las canciones de San Juan de la Cruz. Nombra a continuación a Giotto, Fra Angélico y Ghirlandaio, los cuales pintaron el alba, la aurora, el azul inmaculado, mientras que Ribera y Zurbarán dibujaron atormentados anacoretas y Murillo lozanas Concepciones. Esta referencia al misticismo aporta importantes valoraciones y preferencias pictóricas.

*El símbolo religioso italiano son los estigmas de Francisco, señales de crucifixión o redimir a sus prójimos; el castellano, la transverberación del corazón de Teresa (...); el uno es de sumisión y fe sobre todo, el otro, sobre todo, de pobreza y libertad; regular y eclesiástico el uno, secular y laico el otro. Del italiano brotó el arte popular de las florecitas y de los juglares de Dios, como Jacopone de Todi; el nuestro dio los conceptuosos autos sacramentales o las sutiles y ardorosas canciones de San Juan de la Cruz. Giotto, Fran Angélico, Ghirlandajo, Cimabué, pintaron con las castas tintas del alba, con los arreboles de la aurora, el azul inmaculado del cielo umbrío y el otro del sol figuras dulcísimas e infantiles del campo diáfano; Zurbarán y Ribera dibujaron atormentados anacoretas, Murillo, interiores domésticos de sosegado*

---

<sup>44</sup>Unamuno: 1958: I: p.228, “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”, noviembre de 1889

*bienestar y lozanas Concepciones. Cierta es que el misticismo italiano floreció en el siglo XIII y en el XVI el nuestro.*<sup>45</sup>

Insiste en la figura representativa del anacoreta y de esta forma enlaza el misticismo italiano con el castellano, sugiere un nexo temático entre épocas, y no sólo se refiere a las figuras que retrataron, sino también a la luz y al color. El juicio estético de Miguel de Unamuno trasciende de lo meramente formal y en ocasiones intenta desvelar la esencia del trazo, del efecto de claroscuro. Sus opiniones salpican sus escritos, hace puntualizaciones y diserta acerca del arte y de los artistas.

## 2.6 DISQUISICIONES ACERCA DEL ARTE Y DE LOS ARTISTAS

### 2.6.1 SOBRE LA TÉCNICA PICTÓRICA: DIBUJAR- DESDIBUJAR

Si bien Ribera, Zurbarán y Murillo dibujaron figuras e interiores, destaca Unamuno la existencia de otros dibujantes incapaces de trazar líneas verdaderas, torpes, de trazo inseguro. En 1892 puntualiza entre el saber dibujar y el desdibujar (la destrucción del dibujo provocada por la rectificación) y teoriza acerca del dibujo, de la integración de la figura con el entorno. Hay en la siguiente intervención una voluntad de definición:

*¿Conoces ese fatigoso abuso de los sinónimos que constituye uno de los jaeces de la oratoria española?*

*¿No has oído nunca: ¡... esta atonía, este marasmo, esta inercia, esta languidez, señores!... o cosa por el estilo?*

*¿Quieres saber lo que es eso? Sencillamente inseguridad imaginativa: como lo oyes.*

*Hay dibujantes de ojo torpe que trazan una línea, y apenas trazada sienten que no es la precisa. Culpan de ello a la inseguridad del pulso, y rectifican la línea primera con otra que en muchos puntos se confunde. Entre las dos dan una línea compuesta mucho más vaga que lo sería una sola bien recortada, pero que se acerca más a la verdadera que busca el dibujante sin dar con ella, que se acercaba la primera. Sobre las dos primeras traza una tercera, y aun una cuarta y una quinta, y al cabo de la superposición de varias líneas de tanteo obtiene una línea resultante que vista de lejos, y sobre todo para un miope, produce cierta ilusión y suple, mal o peor, a la línea ideal, pura y sin grosor.*

---

<sup>45</sup>Unamuno: 1958: III: p.267, "De mística y humanismo", *En torno al casticismo*, 1895

*Esto se llama desdibujar, pero lo cierto es que como procedimiento escenográfico puede pasar, y sabido es que la escenografía es de efecto seguro y sorprendente por el momento.*

*En cambio, ¿No has visto dibujos precisos cuyos contornos son líneas verdaderas, quiero decir, líneas ideales? Esto de ideales te parecerá un disparate, y no lo es.*

*¿No has visto terminar el color de un cuerpo donde empieza el del ambiente sobre que se destaca?*

*Esto no es escenografía, pero es verdad.*

*Son líneas que parecen dibujadas a escalpelo, verdaderas líneas, sin grosor aparente. Pues esto es saber dibujar.<sup>46</sup>*

A continuación establece el símil con los oradores y concluye que la abundancia de sinónimos es signo de pobreza mental. Los citados sinónimos se convierten en esta línea imprecisa anteriormente descrita, el contorno queda difuso y todo ello induce a la confusión generalizada, el orador no sabe si ha dicho lo que quería ni tampoco sabe lo que quería decir:

*Lo mismo, exactamente lo mismo, sucede con lo que se habla y con lo que se escribe.*

*Esta atonía... primera línea. El orador, mientras pronuncia esta palabra, que apenas entiende, se da cuenta de que no expresa netamente todo lo que él quiere decir, y añade: este marasmo... Segunda línea. En la mente del orador se funden atonía y marasmo, pero la línea no resulta y añade: esta inercia. Presa del rapto oratorio vuelve a repasar la línea y dice: esta languidez... Vacila un momento, el pulso mental flaquea, y concluye: señores. (...)*

*El abuso de sinónimos y de epítetos que califica el público de butacas y de cazuela de fluidez y facundia, no es más que signo de pobreza mental.<sup>47</sup>*

Ensalza Unamuno en este texto el teatro calderoniano, y lo hace empleando un léxico en ocasiones propio del grabado, tal es el caso de: siluetas, cielo bruñido, buriladas representaciones. Habla antes de los romances de la literatura castellana, los cuales son como grabados al aguafuerte, exalta el potencial dibujístico de las representaciones, del perfil de los personajes:

*Por toda la literatura castellana campea esa sucesión caleidoscópica, y donde más, en otra su casticísima manifestación, en los romances, donde pasan los hombres y los*

---

<sup>46</sup> Unamuno: 1958: XI: p.694, “A propósito y con excusa del estilo. Cartas abiertas a la libre divagación”, *El Nervión*, Bilbao, 18 y 31-7 -1892

<sup>47</sup> Unamuno: 1958: XI: p.695, “A propósito y con excusa del estilo. Cartas abiertas a la libre divagación”, *El Nervión*, Bilbao, 18 y 31-7 -1892

*sucesos grabados al aguafuerte, sobre un fondo monótono, cual las precisas siluetas de los gañanes a la caída de la tarde, sobre el bruñido cielo.*<sup>48</sup>

En la anterior descripción realmente parece dibujar la escena con trazo firme, surcando el fondo para distinguir las siluetas sobre una luz crepuscular. Más adelante hace mención a “las buriladas representaciones calderonianas”. No sólo contempla Unamuno el tratamiento de la línea sino también tiene en cuenta los contrastes lumínicos y el uso que de la luz hicieron Velázquez y los místicos castellanos.

*Calderón nos presenta la realidad con sus contrastes de luz y sombra, de alegrías y de tristezas sin derretir tales contrastes en la penumbra del nimbo de la vida, mezcla lo trágico y lo cómico.*<sup>49</sup>

Este trazo tan definido contrasta con aquel otro confuso, plagado de indecisión, empleo de sinónimos innecesarios, de manera que la idea original queda desdibujada. El pensamiento aquí expresado rescata aseveraciones manifestadas con anterioridad, posiblemente en 1894. Resulta compleja la comparación entre la pintura y el teatro calderoniano. Comienza hablando del cuadro y de la unidad del conjunto, de manera que los objetos subordinados al todo producen un efecto escenográfico:

*Cuando se alza mal a repartir en un cuadro los matices y medias tintas de tal suerte que en la unidad del conjunto aparezcan los objetos encajados, subordinados al todo, se cae en el desenfreno del colorismo chillón y de mosaico, de brillos metálicos, corriendo tras el enorme despropósito de que las figuras **se salgan del cuadro**, que vale tanto como desquiciarlas de su puesto y disociarlas de la realidad, acudiendo para ello a procederes de efecto escenográfico, más que sean pintar en el marco la sombra de la pazuña de un caballo o cualquier otro desatino tan desaforado. El ver las cosas destacarse a cuchillo es no percibir que es su forma en parte la del molde que les da el fondo, y así, por no dibujar tanto hacia fuera como hacia dentro, se busca la línea **continente** por serie de rectificaciones que engendran perfil confuso e incierto, **desdibujada** resultante de tanteos.*

*La poca capacidad de expresar el matiz en la unidad del nimbo ambiente lleva al desenfreno colorista y al gongorismo caleidoscópico, epilepsia de imaginación que revela pobreza real de ésta; la dificultad en ver la idea surgiendo de su nimbo y dentro de él, arrastra a la escenografía intelectualista del conceptismo; y la falta de tino para dibujar las cosas con mano segura a la par que suave, en su sitio, brotando del fondo a que se subordinan, conduce a las tranquilas oratorias de acumular sinónimos y frases simétricas, desdibujando las ideas con rectificaciones, paráfrasis y corolarios. Y de todo ello resulta un estilo de enorme uniformidad y monotonía en su ampulosa amplitud*

---

<sup>48</sup>Unamuno: 1958: III: p.224, “El espíritu castellano”, *En torno al casticismo*, 1895

<sup>49</sup>Unamuno: 1958: III: p.226, “El espíritu castellano”, *En torno al casticismo*, 1895

*de estepa, de gravedad sin gracia, de periódicos macizos como bloques, o ya seco, duro y recortado.*<sup>50</sup>

Desenfreno colorista, epilepsia imaginativa, todo ello calificativos que infunden negatividad. El escritor permeabiliza su juicio en las declaraciones y a su vez sentencia y se declara en contra de las oratorias recargadas, de las ideas difusas, de la indefinición en el trazado. Desde el artículo “En derredor de la oratoria”, del 23 de abril de 1889 ya se percibe cierta inquietud estética por el gusto.

## 2.6.2 CUESTIÓN DE GUSTO

Unamuno discierne entre el gusto individual y el gusto oficial, argumenta que entre ambos hay discordancia. A su vez aboga por una oratoria viva carente de formulismos. Argumenta también que la proporción del canon tradicional patente en la Venus Olímpica no es sinónimo de gracia, sí de hermosura, pero a las veces insustancial y carente de interés. En este punto valora la belleza de lo ocasional, lo próximo, la mujer anónima:

*Entre el gusto vivo individual y la fórmula tradicional del gusto transmitido, del oficial, hay discordancia... Así es que veinte hombres declaran a una misma mujer menos hermosa que otra porque no guarda tan bien las proporciones estatuarías del canon tradicional, y los veinte añaden “pero nos gusta más”. Esto es, porque en realidad es más guapa. Cualquiera costurerilla, vivaracha y graciosa, vale más que la sosísima Venus olímpica, tan insustancial como un gran discurso.*<sup>51</sup>

En el siguiente extracto parece entablar diálogo con Lecanda acerca de la cuestión del gusto, defiende el escritor la belleza del paraje castellano e introduce un interrogante sobre preferencia estética. Es ésta quizás la primera referencia al gusto estético que cuestiona en sus escritos. A su vez se nota que la descripción que hace del paisaje requiere ciertos conocimientos pictóricos que seguramente adquirió en el estudio de Lecuona.

*Es corriente entre las gentes, tanto de aquí como de allí (allí es nuestro país), aborrecer este paisaje y admirar el nuestro, hallar esto horrible y aquello atractivo. Con afirmar que este paisaje tiene sus bellezas, como el nuestro las suyas, (...)*

*Yo concibo, mejor o peor, todos los gustos y opiniones y hallo fundamento en todos, aun en los más disparatados (...) me bastaría, digo, que usted, siendo hijo de nuestras montañas, prefiriera esta sequedad severa a aquella frescura, para que buscara la razón de tal gusto.*

---

<sup>50</sup>Unamuno: 1958: III: p.231, “El espíritu castellano”, *En torno al casticismo*, 1895

<sup>51</sup>Unamuno: 1889: C.1-25, 1.5.2/11, “En derredor de la oratoria”, *La Justicia*

*¿Es esto más hermoso que nuestro país? ¿Tiene la preferencia de usted fundamento estético?*<sup>52</sup>

Personalmente se declara tolerante con todos los gustos y opiniones, y aunque no manifiesta abiertamente sus preferencias, defiende los criterios que sustentan cualquiera de las opciones.

### 2.6.3 SOBRE EL DESEO DE FAMA Y LA FORMACIÓN DE ARTISTAS

Si bien se mostraba perceptivo a las diferencias de criterio, Miguel denunció ya en marzo de 1888 a aquellos artistas que lejos de embelesar al público, tenían como objetivo primordial una fama recompensada. Así lo expresó en el siguiente artículo:

*No soy tan cándido que crea que hay orador, artista o literato que se dirija al público con el único y purísimo fin de instruirle o embelesarle, pero sé que hay quienes buscan un renombre que a las veces para nada sirve, y quienes van tras la tajada más jugosa.*<sup>53</sup>

Otro asunto que preocupó al escritor fue la formación de artistas. Él sostuvo que en el País Vasco había grandes pintores, los cuales debían prepararse fuera. En todo momento reclamó que la formación debía emprenderse desde dentro, y este dato sería clave para emprender una regeneración del arte vasco.

*Dicen que hay en el país vasco pintores jóvenes de grandes esperanzas. Si acertaran con el género aún se podría esperar algo. Fuera van a prepararse; el verdadero estudio debe empezar en su país; fuera han aprendido el oficio, el arte lo aprenderán dentro; la ciencia no tiene patria, pero el arte sí.*

*Yo prefiero a un maestro mediano a un discípulo aventajadísimo. Los jóvenes traen la cabeza llena de las lecciones de los maestros de fuera, de los que les enseñaron a hacer; no han hallado aún el maestro de dentro, el que les enseñe lo que hay que hacer.*<sup>54</sup>

Esta misma idea es defendida por Ángel Ganivet unos años más tarde en “La pintura española juzgada en el extranjero” al escribir que *enviamos a los artistas al extranjero, y cuando vuelven echados a perder o, cuando menos, extranjerizados, y nos presentan sus obras, experimentamos la misma sensación que la gallina que ha empollado los huevos de pava y se extraña viendo salir los pavipollos.*

---

<sup>52</sup>Unamuno: 1958: I: p.219, “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”, noviembre de 1889

<sup>53</sup>Unamuno: 1958: X: p.61, “Madrid y Bilbao, Reflexiones de un bilbaino en la corte”, *El Noticiero Bilbaino*, 19-03-1888

<sup>54</sup>Unamuno: 1958: I: p.228, “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”, noviembre de 1889



*Nada más ridículo que hablar de patriotismo cuando se trata de arte; pero los artistas deben formarse en su patria, no por patriotismo, sino para que la educación esté de acuerdo con su temperamento y su carácter. Sólo un hombre ya formado puede resistir aclimataciones ideales sucesivas y sacar provecho de ellas (...)*

*Si Velázquez naciera en nuestros días, le enviaríamos a Italia pensionado en cuanto apenas supiera dibujar, y nos volvería pintando “Perlas” y lo que es peor, pintando “Perlas”...falsas.<sup>55</sup>*

En sintonía con lo expuesto Miguel de Unamuno también criticó el pensionado que se concedía a jóvenes artistas (pintores y músicos) en detrimento de otras formaciones, como por ejemplo el magisterio. Destacó el filósofo la importancia de la primera enseñanza en la formación integral de la persona y condenó que ni los padres de familia ni la conciencia pública concedían valor e importancia a la instrucción y educación de la niñez. Si bien en otras profesiones, como ingenieros y médicos, se les exigían muchos conocimientos, no sucedía lo mismo con el profesor de escuela, el cual requería de tanta ciencia para ejercer su magisterio.

El tema que trata el siguiente artículo parte del pensionado que la Corporación Municipal de Bilbao y la Provincial de Vizcaya concedía a dos jóvenes artistas para ayudarles en su carrera. Al final sintetiza todo el contenido en una pregunta:

*¿No estaría mejor, que el pueblo de Bilbao, dando de ello elevado ejemplo, pensara seriamente en si el provecho que un buen maestro le pudiera traer de una adecuada educación pedagógica adquirida allá donde florecen la teoría y la práctica pedagógicas y que le permitiera regir una escuela modelo, serían tan grande el provecho, grande sin duda, que un artista puede proporcionar a su pueblo?<sup>56</sup>*

Parece incuestionable la relevancia de la docencia y a su vez también el papel del artista para con su pueblo. A partir de aquí Unamuno formula una idea clave: “la ciencia no tiene patria mientras que el arte sí”.

## **2.6.4 SOBRE LA PATRIA DEL ARTE Y DE LA CIENCIA**

Ya se ha destacado con anterioridad la importancia del artículo “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”. Formula en él un precepto acerca de la patria del arte y de la ciencia el cual se repetirá en escritos posteriores:

---

<sup>55</sup>Ganivet, Ángel: 1948: I: “la pintura española juzgada en el extranjero”. 1895? Incluido en catálogo *Varia Velazqueña*, p. 202. Se refiere a la obra que más admiraba Velázquez, la “Perla” de Rafael.

<sup>56</sup>Unamuno: 1892: C.1-59, 1.5.2/33, “Un asunto que merece pensarse”, *El Nervión*, 30 de diciembre de 1892

*el verdadero estudio debe empezar en su país; fuera han aprendido el oficio, el arte lo aprenderán dentro; la ciencia no tiene patria, pero el arte sí.*<sup>57</sup>

Tal y como comenta el propio escritor a pié de página bastantes de las ideas aquí apuntadas pasaron a uno de los cinco ensayos de *En torno al casticismo*, el cual se publicó en *La España Moderna* de Madrid, de febrero a junio de 1895.

En 1895 Miguel de Unamuno se posiciona en una serie de temas que serán constantes a lo largo de su carrera. En este artículo alude directamente al arte castizo, arte nacional, el cual en apariencia está más ligado a la nacionalidad. Sin embargo el arte no puede desligarse de la lengua en comparación con la ciencia. Habla también de que el arte y la música parecen ser más universales:

*Por natural instinto y por común sentido comprende todo el mundo que al decir arte castizo, arte nacional, se dice más que al decir ciencia castiza, ciencia nacional, que si cabe preguntar qué se entiende por química inglesa o por geometría alemana, es mucho más inteligible y claro el hablar de música italiana, de pintura española, de literatura francesa. El arte parece ir más asido al ser y éste más ligado que la mente a la nacionalidad, y digo parece porque es apariencia.*

*El arte no puede desligarse de la lengua tanto como la ciencia, ¡Ojalá pudiera! Hasta la música y la pintura, que parecen ser más universales, más desligadas de todo laconismo y temporalismo, lo están y no poco; su lengua no es universal sino en cierta medida, en una medida no mayor que la de la gran literatura. El arte más algebraico, la música, es alemana o francesa o italiana.*<sup>58</sup>

Más adelante sigue insistiendo en la dicotomía arte-ciencia e introduce la existencia de un arte universal, clásico, que sobrevivirá al olvido. Quizás es éste el punto de partida de la intrahistoria, pues habla del color local, del ahora y del aquí, y de lo individual. Parece que Unamuno quiere rescatar lo genuinamente castizo, para resaltar su atemporalidad y permanencia en el sustrato de la realidad.

*El arte por fuerza ha de ser más castizo que la ciencia, pero hay un arte eterno y universal, un arte clásico, un arte sobrio en color local y temporal, un arte que sobrevivirá al olvido de los costumbristas todos. Es un arte que toma el ahora y el aquí como puntos de apoyo, cual Anteo la tierra para recobrar a su contacto las fuerzas; es un arte que intensifica lo general con la sobriedad y vida de lo individual.*<sup>59</sup>

Otro de los temas que preocupó a Unamuno fue la disociación y a veces enfrentamiento entre la ciencia y el arte. Dado que el pensamiento de los científicos es abstracto, éstos carecen de arte, mientras que los literatos exhiben una bohemia románticoide:

---

<sup>57</sup>Unamuno: 1958: I: p.228, “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”, noviembre de 1889

<sup>58</sup>Unamuno: 1958: III: p.181, “La tradición eterna”, *En torno al casticismo*, 1895

<sup>59</sup>Unamuno: 1958: III: p.186, “La tradición eterna”, *En torno al casticismo*, 1895

*Una de las disociaciones más hondas y fatales es la que aquí existe entre la ciencia y el arte y los que respectivamente los cultivan. Carecen de arte, de amenidad y de gracia los hombres de ciencia, solemnes **lateros**, graves como un corcho y tomándolo todo en grave, y los literatos viven ayunos de cultura científica seria, cuando no desembuchan, y es lo peor, montón de conceptos de una ciencia de pega mal digerida. Se cuidan los unos de no manchar la inmaculada nitidez del austero pensamiento abstracto, y huyendo de ponerle flecos y alamares lo esquematizan que es una lástima; huyen los literatos de una sustancia que no han gustado, y todavía se arrastra por esas cervecerías del demonio la bohemia románticoide(...) Y aquí no puede separarse una de otra la literatura y la ciencia, porque ésta ha de venir concretada en ameno ropaje para que penetre y aquélla tiene que tener entre nosotros función docente.<sup>60</sup>*

Sin embargo Unamuno aboga por una compenetración ciencia- arte. Se refiere el arte en este caso a la literatura y destaca de nuevo la función docente, tan presente a lo largo de su vida. En este intento de aproximar arte-ciencia con frecuencia se manifiesta reticente a las nuevas tecnologías, y así lo manifiesta sobre todo a partir de 1894.

## 2.7 CONTRA LOS –ISMOS Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

La oposición de Miguel de Unamuno hacia las nuevas tecnologías es más tardía a la época que nos ocupa. Su postura ante los movimientos de vanguardia fue en la mayoría de los casos de negación, mostrando entonces una visión más convencional y conservadora del arte.

### 2.7.1 LA ÓPTICA

En el siguiente ejemplo Unamuno se refiere a la óptica más bien como recurso, como método de formación. Critica la utilización de nuevos procedimientos para la enseñanza del latín, de manera que los que aplican los métodos apenas los conocen o los conocen mal. Resulta interesante únicamente por la comparación que hace con la formación de un pintor a partir de los conocimientos de óptica y sin la práctica del pincel. ¿Ante el inminente fracaso se cuestionaría la inutilidad de la óptica?

*Una razón de desprestigio en que para muchos han caído los modernos procedimientos, estriba en que ha habido quienes han pretendido aplicarlos para conseguir resultados antiguos, quienes han querido hacer que los adelantos de la*

---

<sup>60</sup>Unamuno: 1958: III: pp. 285-286, “Sobre el marasmo actual de España”, *En torno al casticismo*, 1895

*filología sirvan para fines extraños. Es como si algún modernista (que suelen ser los menos modernos) pretendiera hacer un pintor enseñándole óptica y sin darle un pincel en la mano, y en vista de su fracaso se pronunciara la inutilidad de la óptica. Es cierto que con los nuevos métodos no aprenderán tal vez a entender mejor los clásicos, como no lo conseguían ya con los antiguos empequeñecidos, pero aprenderán acaso otra cosa acaso más útil.*<sup>61</sup>

Insiste a continuación en la mala aplicación de la filología al pretender variar los procedimientos para obtener idéntico fin.

### 2.7.2 LA FOTOGRAFÍA

La oposición a la fotografía es constante en la obra del escritor vasco a partir de los ensayos de *En torno al casticismo*. Si se tiene en cuenta el estado emergente de esta forma de representación, ya que en 1886 aparece la primera revista especializada: *La Fotografía*, y en 1899 el Círculo de Bellas Artes de Madrid crea una sección de fotografía, es de extrañar que Unamuno no haga mención a esta novedosa técnica en sus artículos hasta 1895, momento a partir del cual su enfrentamiento a la fotografía será una constante en su obra. Frente a la lectura de los simbolistas, los cuales advierten que el arte tiene un sentido espiritual y oculto que la fotografía no puede llegar a descubrir, y la visión de los realistas e impresionistas que defienden la fotografía como manera automática y eficaz de crear arte, Unamuno se posiciona con criterio independiente y hace gala de una oposición sistemática y progresiva en los ensayos de *En torno al casticismo*. En el primer ensayo hay dos menciones y otra en el tercero relativa a las fotografías compuestas. En “La tradición eterna” arremete contra los fotógrafos y los retratos de familia, los cuales están condenados a muerte, sujetos a la ley de lo efímero, e insiste en la permanencia de lo eterno, aquel que duerme dentro de nosotros y permanece inalterable con el paso del tiempo:

*Cuando se haga polvo el museo de retratos que acumulan nuestros **fotógrafos**, retratos que sólo a los parientes interesan, que en cuanto muere el padre arranca de la pared el hijo del abuelo para echarlo al Rastro, cuando se hagan polvo, vivirán los tipos eternos. A ese arte eterno pertenece nuestro Cervantes, que en el sublime final de su *Don Quijote* señala a nuestra España, a la de hoy, el camino de su regeneración en Alonso Quijano el Bueno; a ése pertenece porque de puro español llegó a una como renuncia de su españolismo, llegó al espíritu universal, al hombre que duerme dentro de nosotros.*<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup>Unamuno: 1958: III: p.326, “La enseñanza del latín en España”, septiembre de 1894

<sup>62</sup>Unamuno: 1958: III: p.183, “La tradición eterna”, *En torno al casticismo*, 1895

Al calificar de invasión a las minucias fotográficas está exaltando su carácter peyorativo, despectivo, A la vez que recalca la salvación en el arte eterno. Hay que buscar un nexo entre este arte eterno y la pintura castiza española, Velázquez, entre otros.

*Volveremos a mirar el costumbrismo, el localismo y temporalismo, la invasión de las minucias fotográficas y nuestra salvación en el arte eterno.*<sup>63</sup>

Al describir el proceso de elaboración de las fotografías compuestas hace una aproximación a la técnica cubista, la superposición de planos desde distintos puntos de vista, diferentes individuos proyectados sobre una misma placa.

*Recuérdese cómo se hacen fotografías compuestas, para lo cual se toman varios individuos de una familia, por ejemplo, y si son seis, se proyecta a cada uno sobre una placa, con la misma enfocación y postura en todos ellos, la sexta parte del tiempo necesario para obtener una prueba clara y distinta. De este modo se sobreponen las imágenes, los rasgos análogos, los de familia, se corroboran, y los individuales o diferenciales forman en torno de aquéllos un nimbo, una vaga penumbra. Cuanto mayor el número de individuos o de analogías entre ellos, más acusada resulta la imagen compuesta.*<sup>64</sup>

Con esta descripción se hace evidente el conocimiento que de la técnica fotográfica poseía Unamuno. Si bien en ocasiones critica los nuevos procedimientos de representación, en otras los emplea para expresar matices de su pensamiento. Llegados a este punto parece interesante retomar sus propias declaraciones de la página 183 citada anteriormente de “La tradición eterna”: *La invasión de las minucias fotográficas y nuestra salvación en el arte eterno*. Al enfrentar la fotografía con el arte eterno y proclamar la “invasión” con una posible “salvación”, el escritor propone el retorno a los clásicos, al arte eterno, universal.

## 2.8 REFERENCIA A LOS CLÁSICOS

En la página anterior del mismo ensayo sentencia Miguel de Unamuno que:

*Hay un arte eterno y universal, un arte clásico, un arte sobrio en color local y temporal, un arte que sobrevivirá al olvido de los costumbristas todos. Es un arte que toma el ahora y el aquí como puntos de apoyo, cual Anteo la tierra para recobrar a su*

---

<sup>63</sup>Unamuno: 1958: III: p.183, “La tradición eterna”, *En torno al casticismo*, 1895

<sup>64</sup>Unamuno: 1958: III: p.220, “La casta histórica, Castilla”, *En torno al casticismo*, 1895

*contacto las fuerzas; es un arte que intensifica lo general con la sobriedad y vida de lo individual,*<sup>65</sup>

Este arte clásico pero a su vez expresión de lo individual, impregnado de presente a la vez que universal, es la importante apuesta de Miguel de Unamuno, es la contribución de su particular lectura. Personalmente no concibe un arte desvinculado del ahora y del aquí, el arte perdurable debe ser sobrio y a su vez localista. De ahí la importancia de la formulación del concepto de intrahistoria en su obra, concepto éste clave en su pensamiento de 1895 a 1902.

## 2.9 FORMULACIÓN DEL CONCEPTO DE INTRAHISTORIA

Unamuno formuló por primera vez el concepto de intrahistoria en los ensayos de *En torno al casticismo* publicados entre febrero y junio de 1895 en *La España Moderna*. Basándose en una idea localista de la historia creó Unamuno el ser intrahistórico, aunque antes de esta fecha ya había subrayado en 1889 en el artículo “En Alcalá de Henares” la existencia del arte vascongado así como los temas que éste debe desarrollar para llegar a ser expresión pura de un pueblo. El concepto de intrahistoria se cuestiona entonces como insinuación al hablar el escritor vasco de la savia del *jebo* de la que debe brotar el arte, vocablo éste clave para entender la ulterior exposición. Mientras en Castilla pintan historia, pintura anecdótica con fuertes sombras y dramatismo, los pintores vascos deberían retratar la poesía de la vida, la naturaleza en *jebo*, presente en los antepasados, toda una filosofía de subsistencia:

*En Castilla pintan historia, con mucha sangre, ceños fruncidos, sombras fuertes, claros vivos. ¿Por qué nuestros pintores no pintan la poesía de la vida al día, la dulzura algo triste del vegetal azaroso, la agitación del trabajo, el hogar lleno de humo donde chillan las castañas?*

*Fuera de algunos artistas, el arte vascongado no ha brotado aún. ¿Brotará?*

*En la clase culta de ahí se ha estancado la savia del jebo, esa savia que es la única que hará brotar al arte; es una clase que apenas tiene nada de típico. El arte vendrá cuando la costra de cultura bulla y estalle la sangre de nuestros tatarabuelos; hay que ver la vida y la naturaleza en jebo, como ellos la ven en sus filosofías de sobremerienda, como ve el paisaje el pobre casero cuando, descansando junto a la laya, se limpia el sudor con el pañuelo de hierbas.*<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup>Unamuno: 1958: III: p.182, “La tradición eterna”, *En torno al casticismo*, 1895

<sup>66</sup>Unamuno: 1958: I: p.229, “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”, noviembre de 1889

Esta visión en *jebo*, esta filosofía de la vida cotidiana, va configurando el concepto aquí tratado el cual se inspira en los antepasados y en las abundantes lecturas de Taine así como en la Historia natural de Hegel. La intrahistoria es la tradición para Unamuno, pero no la tradición muerta, sino la tradición como sustancia que vivifica el presente, tradición que se halla en el fondo del presente. Los paisajes salmantinos y vascos, la vida de los labriegos, el habla popular, suscitan su interés. Sólo el labriego posee la naturaleza prima del arte y a la cultura agonizante contrapone un auténtico fondo de cultura popular: cuentos, refranes, tradiciones, romances.

La idea expresada por Unamuno “En Alcalá de Henares” coincide cronológicamente con los ensayos de Leopoldo Alas “Clarín” recogidos en *Mezclilla* (1889) en los que secunda un pensamiento de planteamiento intrahistórico afín al unamuniano y de clara ascendencia Krausista e innegable influencia del naturalismo. La deuda contraída con su preceptor espiritual F. Giner de los Ríos, le induce, además de adentrarse en los dominios de la estética, a bucear en las entrañas del ser y del entramado de la narrativa psicológica, tal y como sostiene el profesor Adolfo Sotelo Vázquez<sup>67</sup>. Las tres novelas cortas aquí estudiadas plantean la necesidad de indagar en las interioridades psicológicas de los personajes con claro afán de introspección a su vez, intrahistórica. *Doña Berta*, que se había publicado en *La Ilustración Española y Americana* entre el 8 de mayo y el 15 de junio de 1891, *Cuervo*, que se publicó en el periódico madrileño *La Justicia* en enero de 1888 y en el suplemento de ciencias, literatura y artes de *La Correspondencia de España* entre el 9 de noviembre y el 21 de diciembre de 1890, y por último, *Superchería* que se publicó por entregas en *La Ilustración Ibérica* entre el 6 de julio de 1889 y el 22 de febrero de 1890, plantean todas ellas una de las polaridades temáticas de la *nouvelle*: la oposición campo- ciudad. Noël Valis en “La función del arte y la historia en *Doña Berta*, de Clarín”<sup>68</sup> sostiene que la historia de *Doña Berta* se articula desde una dialéctica pre-unamuniana, entre historia e intrahistoria. La protagonista, doña Berta de Rondaliego vive, anciana y sola, en un lugar asturiano apartado, sordo, aparentemente aislado de la historia. Fruto de la “catástrofe moral” propia de la *nouvelle*, doña Berta busca su identidad en la identidad del hijo perdido y arrebatado. Con la llegada a Posadoiro de un pintor impresionista, la protagonista empieza a recuperarse gracias al arte, hecho que la impulsará a viajar a Madrid en busca de la tan anhelada y verdadera identidad. De aquí se desprende tanto el valor moral del arte como la función de regeneración espiritual que el arte debe llevar siempre consigo. Al respecto corrobora el profesor Adolfo Sotelo Vázquez que *es decisivo entender que el arte, todo arte (la pintura histórica o la impresionista, la narración realista o la poética), tiene su sustancia matriz en lo intrahistórico, traducido*

---

<sup>67</sup> Alas Clarín, Leopoldo (2003): *Doña Berta. Cuervo- Superchería* (ed. Adolfo Sotelo Vázquez). Madrid: Cátedra

*en el pensamiento del pintor como el polvo anónimo de los heroísmos oscuros, de las grandes virtudes desconocidas, de los grandes dolores sin crónica.*<sup>69</sup>

Estos “dolores sin crónica” conectan directamente con aquellos otros a los que se refiere Alas al hacer crítica de la obra de su tan admirado Pérez Galdós : “Realidad” en *La España Moderna* el 3 de abril de 1890:

*La novela psicológica, la que atiende al carácter, necesita siempre, según Bouget, referirse a los extremos, a una de las otras dos capas que indica el escritor ruso, a los seres excepcionales, en los que no se estudia un término medio de su género, sino una individualidad bien acentuada, original y aparte.*<sup>70</sup>

Además cabe hallar antecedentes de esta “visión en *jebó*” en uno de los ensayos que Galdós escribió al comienzo de su carrera novelística con claro propósito teorizador, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” (1870), en el cual pretendía el autor *una novela de caracteres, basada en la observación directa (novela realista) llamada por el autor “novela moderna de costumbres”, y cuyo tema sería la clase media*<sup>71</sup>. Una clase media que Unamuno convierte en popular a la vez que la ubica en un entorno campestre alejado del nefasto influjo urbano. También Galdós, consciente de la heterogeneidad del pueblo español al querer abarcar en sus narraciones la sociedad española en su totalidad, en su ámbito social, religioso, económico, político y hasta erótico, se percata de que el presente de España debe nutrirse del pasado ya que tal y como sostiene Ignacio Elizalde *un pueblo no puede prescindir de su pasado, base de su propio ser, ni puede vivir al margen de sus corrientes históricas*<sup>72</sup>.

A la manera unamuniana, Galdós rescata un fondo de cultura popular mediante refranes y tradiciones en su mayoría de procedencia oral, pero a su vez el lenguaje galdosiano busca la captación espontánea del habla del pueblo. El lenguaje constituye para él la “marca de la raza”<sup>73</sup> ya que fue el primero en conseguir que el lenguaje conversacional (con inflexiones, el tono y las resonancias de la palabra hablada) sirviera para expresar los estados mentales más complejos. Asimismo el prolífico Galdós, con su visión pesimista de los pueblos de España, se aproxima a la visión de los escritores finiseculares de la denominada Generación del 98. Posiblemente Miguel de Unamuno se inspiró en esta toponimia galdosiana que aglutina toda España en la geografía inventada de Orbajosa, Ficóbriga y Socartes, lugares todos ellos en los que transcurre la acción de *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1877) y *Marianela* (1878), respectivamente, y que bien podrían enmarcar la acción, o más bien la inacción del pueblo anclado en la

---

<sup>68</sup>*Bulletín of Hispanic Studies*: LXIII

<sup>69</sup>Clarín: 2003:73

<sup>70</sup>Leopoldo Alas “Clarín”: 1890: “Realidad”, *La España Moderna*, III/IV-1890, Citado en Clarín: 2003: 68 y en Clarín : 1991: 198

<sup>71</sup>Elizalde :1988: 28-29

<sup>72</sup>Elizalde :1988: 25

<sup>73</sup>Aunque el propio Unamuno en *De esto y aquello* subraya en 1912 su carácter monótono sin alteraciones palpables. Ver Unamuno: 1951: 357



intrahistoria desconocida pero presentida en el fondo de la conciencia colectiva. Puede encarnar Orbajosa simbólicamente a los pueblos todos de España sumidos en la más absoluta ignorancia pero a su vez poseedores de la verdad, tal y como desvela el profesor Adolfo Sotelo Vázquez:

*¿Qué es Orbajosa, la ciudad que nos pinta el señor Pérez Galdós? Un pueblo en su sepultura; pero el tañido de la campana revela que allí hay un alma todavía. El autor estudia el alma de aquel pueblo y la encuentra degradada, enferma, aprisionada en las redes de su fanatismo, desgraciada ella, y haciendo desgraciados a cuantos se le acercan (...) Orbajosa es toda España. ¿Qué mayor realismo? Qué desgracia para la patria, que el autor pintando el cuadro con negros colores haya dado a su obra la mayor verosimilitud posible.*<sup>74</sup>

El pueblo en contraposición a la metrópoli, el núcleo geográfico rural en peligro de extinción. La Orbajosa de Galdós (*Doña Perfecta*, 1876), bien podría ser la localidad de Posadoiro localizable en *Doña Berta* (1892) de Clarín y en la propuesta intrahistórica formulada por Unamuno en sus ensayos de *En torno al casticismo* en 1895. Al respecto Jean- Claude Rabaté ofrece certero y detallado análisis en la edición de *En torno al casticismo*<sup>75</sup>.

Entre septiembre de 1895 y febrero de 1896 emprende Unamuno la redacción de *Nuevo Mundo* bajo el influjo de esta idea intrahistórica. Este auténtico diario íntimo, de carácter radicalmente autobiográfico, el cual pudo convertirse en su primera obra narrativa y que gestó al compás de la publicación de los ensayos de 1895, quedó circulando entre diversos amigos, especialmente entre los núcleos barceloneses de *Ciencia Social* y *La Vanguardia*. En él se recogen las confesiones atormentadas de Eugenio Rodero (joven ser intrahistórico) y a su vez trasunto literario del propio Unamuno.

El ser intrahistórico se encarna simultáneamente en Eugenio Rodero y en la anciana ciega, arquetipo del habitante que pervive en la memoria colectiva de la aldea donde se ha depositado la riqueza demótica de cuentos y leyendas. Miguel insiste en el objetivo de despertar al pueblo campesino, aquel que dormita en el inconsciente de la historia y es poseedor de la tradición eterna, anhelo que se perfila ya en sus precedentes ensayos. En el quinto ensayo, “Sobre el marasmo actual de España”, denuncia que España está por descubrir, que se ignora el paisaje así como la vida de nuestro pueblo y convierte esta sentencia en su particular batalla. Ya en el segundo ensayo, “La casta histórica” nombra a Velázquez como el más castizo de los pintores castellanos y le convierte en estandarte para presentar y defender tal vez al hombre intrahistórico:

---

<sup>74</sup>Clarín: 1991: 30

<sup>75</sup>Rabaté: 2005: 25

*Velázquez, el más castizo de los pintores castellanos, era un pintor de hombres, y de hombres enteros, de una pieza, rudos y decididos, de hombres que llenan todo el cuadro.*<sup>76</sup>

Más adelante el escritor se refiere a los hombres con alma viva, quizás a los hombres rudos que llenan todo el cuadro a la manera velazqueña:

*Estos hombres tienen un alma viva y en ella el alma de sus antepasados, adormecida tal vez, soterrada bajo las capas sobrepuestas, pero viva siempre. En muchos, en los que han recibido alguna cultura sobre todo, los rasgos de la casta están enterrados, pero están allí.*<sup>77</sup>

En el cuarto ensayo, “De mística y humanismo”, Miguel celebra con Fray Luis de León los encantos de la vida pastoral; los pastores son los antepasados del pueblo de la intrahistoria. A partir de esta idea vertebral Unamuno va entretejiendo su pensamiento. Su dilatada labor de articulista alcanza todos los temas de la cotidianidad política, religiosa y social, pero es el constante empeño de denuncia, de crítica, el que le mantiene alerta y activo para incidir directamente en la opinión pública. Su persistente deseo de justicia, de provocación para promover el cambio, le lleva en ocasiones tanto a dirigirse al pasado para ahondar en éste y buscar raíces en el ser intrahistórico, y a la vez cuestionar el presente histórico para sugerir una necesidad inminente de renovación, de transformación de los valores esenciales del ser humano y de la realidad.

## 2.10 NECESIDAD DE RENOVACIÓN

El estado mental y deplorable que se vivía por aquel entonces preocupó al escritor vasco y así lo plasmó en numerosos artículos (sobre todo los publicados con posterioridad en *Las Noticias* de Barcelona). Las siguientes aseveraciones tienen que ver con la charca, espectáculo deprimente, atmósfera de bochorno, costra de gravedad formal, ramplonería comprimida:

*Es un espectáculo deprimente el del estado mental y moral de nuestra sociedad española, sobre todo si se la estudia en su centro. Es una pobre conciencia colectiva homogénea y rasa. Pesa sobre todos nosotros una atmósfera de bochorno; debajo de una costra de gravedad formal se extiende una ramplonería comprimida, una enorme trivialidad y vulgachería. La desesperante monotonía achatada de Taboada y de Cilla es reflejo de la realidad ambiente, como lo era el vigoroso simplismo de Calderón. Cuando se lee el tole-tole que promueve París, por ejemplo, un acontecimiento científico o literario, el hormiguar allí de escuelas y de doctrinas y aun de*

---

<sup>76</sup>Unamuno: III: p.216, “La casta histórica. Castilla”, *En torno al casticismo*, 1895

<sup>77</sup>Unamuno: III: p.217, “La casta histórica. Castilla”, *En torno al casticismo*, 1895

*extravagancias, y volvemos en seguida mientes al colapso que nos agarrota, de honda pena.*<sup>78</sup>

Sin embargo Unamuno ya en 1889 había proclamado la necesidad de inminente renovación, de aire fresco, de despertar. Periódicamente insistirá en este reclamo, lo repetirá para conmover al público o al lector y provocar así una reacción. En el siguiente texto trata de los oradores de pacotilla preferidos por el público, aplaudidos por la muchedumbre y cuyo discurso carece de interés y sentimiento:

*Hace falta una avalancha de aire fresco que mate a las plantas de estufa, despierte a los pinos y de salud al rosal silvestre.*<sup>79</sup>

Retomando el quinto ensayo es éste fiel reflejo de la desesperación cultural que sufre el país. Con frecuencia Unamuno denuncia la inexistencia de nuevas corrientes a la vez que bucea en la charca nacional (metáfora frecuente del panorama español):

*No hay corrientes vivas internas en nuestra vida intelectual y moral, esto es un pantano de agua estancada, no corriente de manantial. Alguna que otra pedrada agita su superficie tan sólo, y a lo sumo revuelve el légamo del fondo y enturbia con fango el pozo. Bajo una atmósfera soporífera se extiende un páramo espiritual de una aridez que espanta. No hay frescura ni espontaneidad, no hay juventud.*<sup>80</sup>

Algo similar ocurre con Leopoldo Alas Clarín<sup>81</sup>, el cual denunciaba a la manera unamuniana el estado de descomposición nacional que urgía remediar con una inminente apertura hacia el exterior y un socorrido europeísmo redentor.

Todo lo hasta aquí expuesto sirve como aproximación al pensamiento estético de Miguel de Unamuno en los años de 1888 a 1895. No existe en este período un rasgo distintivo de sus opiniones artísticas con respecto a las posteriores. Su hilo discursivo sufre lógicamente leves variaciones en el tiempo sin apreciarse en ningún momento cambios sustantivos. Las situaciones personales así como el panorama político de la época apenas variaron su particular visión y valoración del arte y de los artistas. Y si bien denunció lo deplorable de la época que le tocó vivir y propugnó una renovación inminente, en el terreno artístico se manifestó reticente al cambio y a las nuevas corrientes de vanguardia tal y como se analizará en el conjunto de su obra.

---

<sup>78</sup>Unamuno: III: pp.287-288 “ Sobre el marasmo actual de España”, *En torno al casticismo*, 1895

<sup>79</sup>Unamuno: 1889: C.1-25, 1.5.2/11, p.18, “En derredor de la oratoria”, *La Justicia*, 23 de abril de 1889

<sup>80</sup>Unamuno: III: p.288 “ Sobre el marasmo actual de España”, *En torno al casticismo*, 1895

<sup>81</sup>Sotelo: 1988: 198

### 3. SEGUNDA ETAPA “UNAMUNO Y LAS ARTES” DE 1896 A 1900

#### 3.1 ANHELANTE INTRAHISTORIA

##### 3.1.1 LA INTRAHISTORIA SEGÚN UNAMUNO

Si bien los postulados ideológicos de la intrahistoria se habían gestado en los ensayos de *En torno al casticismo*, éstos se desarrollarán en la obra posterior, concretamente en *Paz en la guerra* y en *Nuevo Mundo*. El deseo de chapuzarse en el pueblo para hallar la materia prima del arte, para captar la verdadera historia del pueblo vasco, se convierte en *leiv motiv* de su primera novela histórica, *Paz en la guerra*, situada en la segunda mitad del siglo XIX. Mediante un paciente trabajo de recopilación de datos acerca del carlismo, Miguel de Unamuno acude a memorias escritas durante el bombardeo de Bilbao, visita el campo de batalla de Somorrostro, para recuperar las impresiones primeras de su recuerdo, para redactar esta obra que fue iniciada en 1884 y que no se publicó hasta 1896.

*Paz en la guerra* parte del sitio de Bilbao, momento en que los habitantes descubren la serenidad y la tranquilidad de las profundidades de la tradición eterna. Ignacio encarna el carlismo arcaico, él es el heredero de los valores del padre, huye de la ciudad y vive al margen del presente histórico, se inspira en los “pliegos sueltos de cordel” para penetrar en la conciencia popular, para sumergirse en la anhelada intrahistoria. Su muerte en la trinchera supone la desacralización del mito de la guerra carlista. Pachico Zabalbide, en contraposición, es trasunto literario del autor, el intelectual que siembra la duda y que en actitud escéptica reflexiona sobre su fe, él debe superar la contradicción para proyectar la tradición eterna hacia el porvenir, para influir en esta dirección sobre las nuevas generaciones.

Se trata de recuperar el pasado para incidir en el presente, la teoría intrahistórica que propone Unamuno es un parcial retorno a la tradición para proyectar sobre ésta un prometedor devenir. En varios artículos de este año de 1896 insiste el escritor sobre esta idea: el retorno al pueblo como vía de salvación y fuente reveladora de inspiración, tal es el caso de “La regeneración del teatro español”:

*Al teatro que languidece por querer nutrirse de sustancia propia, no le queda otra salvación que bajar de las tablas y volver al pueblo.*<sup>1</sup>

*Hay que chapuzarse en pueblo, plasma germinativo, raíz de la continuidad humana en espacio y tiempo, sustancia que nos une con nuestros remotos antepasados y nuestros lejanos contemporáneos, fuente de toda fuerza.*<sup>2</sup>

Posteriormente y en concreto en “De mal gusto”, artículo publicado en 1899 en *Las Noticias* de Barcelona, retoma el escritor vasco una solución intrahistórica de la búsqueda de inspiración en las coplas de los ciegos callejeros, no obstante es la suya en este caso una propuesta curativa: ahondar en las raíces para sanar del *mal gusto imperante*.

*Tal vez haya que ir a buscar inspiración épica en las coplas que cantan y venden los ciegos callejeros. Y sobre todo podría muy bien suceder que de una inundación “de mal gusto”, del mal gusto que ataca los nervios de los distinguidos, saliéramos purificados.*<sup>3</sup>

Lo hasta aquí expuesto guarda íntima relación con el concepto de demótica y el *volksgeist* de los alemanes. En el estudio “Sobre el cultivo de la demótica” leído en la Sección de Ciencias Históricas del Ateneo de Sevilla el 4 de diciembre de 1896, sienta Unamuno las bases para toda su teoría de la intrahistoria. El protoplasma social, el plasma germinativo, el eterno Pueblo en mayúscula, éste es el espíritu colectivo que hay que recuperar del fondo subconsciente:

*Lo que a los individuos sucede también a los pueblos. Su espíritu colectivo, el **Volksgeist** de los alemanes, tiene su fondo subconsciente, por debajo de la conciencia pública, que es la única que en la historia se nos muestra.*

(...)

*¿Habéis parado alguna vez la atención en el labriego que sale al campo cada mañana con el sol, cada tarde, con él, se vuelve a dormir el reconfortante sueño en el duro escaño de la alquería? ¿Qué es para la historia, lo que dicen los papeles? ¿Qué las hazañas de los grandes capitanes, cuando no van reducidas a cantares que le lleven el compás del baile? Él vive con todo rigor en la eternidad más que en el tiempo; en el permanente fondo de los hechos sociales, más que en la pasajera forma de los sucesos históricos. Él forma parte del protoplasma social, del plasma germinativo, del eterno*

---

<sup>1</sup>Unamuno: 1958: III: p.340, “La regeneración del teatro español”, *La España Moderna*, número 91, Julio 1896, pp. 5-36.

<sup>2</sup>Unamuno: 1958: III: pp.343-344, “La regeneración del teatro español”, *La España Moderna*, número 91, Julio 1896, pp. 5-36

<sup>3</sup>Sotelo: 1993: 121, “De mal gusto”, *Las Noticias*, Barcelona, 04-03-1899

*Pueblo, perdurable materia prima de donde surgen los pueblos pasajeros que aparecen y desaparecen con más o menos ruido en la historia.*<sup>4</sup>

Los sucesos históricos enfrentados al eterno pueblo, dicotomía también presente en Clarín y Galdós tal y como atestigua el profesor Adolfo Sotelo:

*Clarín compartía con Galdós (y con Balzac) que una nación no sólo tiene una historia, sino que, es una historia. Los Episodios Nacionales son novela nacional porque en ellos quiere desentrañar el sentido de un conglomerado de sucesos y hechos históricos que Galdós recrea con la única intención de acceder a la verdadera historia, la de los existentes que la conforman con su vida, haciendo su historia, haciendo la nación. Desde un nacionalismo liberal, tolerante e integrador, recrea no sólo la historia exterior, la de los sucesos históricos, sino sobre todo la interna, la de los hechos.*<sup>5</sup>

Esta historia exterior de los hechos históricos se conjuga con la de los hechos en sí, también éstos, *hechos históricos encarnados en las luces y las sombras de unos ciudadanos de carne y hueso*<sup>6</sup>. Hinterhäuser coincide con este planteamiento al exponer que desde el principio había intentado Galdós exponer la historia oficial y privada, la grande y la pequeña historia en su paralelismo, en sus interferencias y en sus mutuas relaciones dialécticas<sup>7</sup>. El propio Benito Pérez Galdós había asentado las bases en 1875 en la segunda serie de los *Episodios Nacionales*, en concreto la que lleva por título “El equipaje del Rey José” al exaltar frente a los grandes hombres, los hechos insignificantes del anonimato:

*Los libros nos vuelven locos con su mucho hablar de los grandes hombres...Sabemos por ellos las acciones culminantes, que siempre son batallas, carnicerías horrendas o empalagosos cuentos de reyes y dinastías que agitan al mundo con sus riñas y sus casamientos; y entretanto la vida interna permanece oscura, olvidada, sepultada. Reposo la sociedad en el inmenso osario sin letreros ni cruces ni signo alguno: de las personas no hay memoria, y sólo tienen estatuas y cenotafios los vanos personales (...) Si en la Historia no hubiera más que batallas; si sus únicos actores fueran las personas célebres, ¡cuán pequeña sería! Está en el vivir lento y casi siempre doloroso de la sociedad, en lo que hacen todos y en lo que hace cada uno. En ella nada es indigno de la narración, así como en la Naturaleza no es menos digno de estudio el olvidado insecto que la inconmensurable arquitectura de los mundos.*<sup>8</sup>

A partir del comienzo de la tercera serie (después de la continuación del ciclo en el año 1898) Galdós expresa más radicalmente el ideal de una historia anónima: *es decir, de aquella historia que podría y debería escribirse sin personajes, sin figuras*

---

<sup>4</sup>Unamuno: 1958: VII: pp.476-477, “Sobre el cultivo de la demótica”, noviembre de 1896, Estudio leído en la Sección de Ciencias Históricas del Ateneo de Sevilla el 4 de diciembre de 1896.

<sup>5</sup>Sotelo: 2001: 117

<sup>6</sup>Sotelo: 2001: 119

<sup>7</sup>Hinterhäuser: 1963: 108

<sup>8</sup>Citado en Hinterhäuser: 1963: 108-109

*célebres, con los solos elementos del protagonista elemental, que es el macizo y santo pueblo, la raza, el fulano colectivo.*<sup>9</sup>

Este “fulano colectivo” representación del pueblo llano entronca con la propuesta unamuniana intrahistórica y con la misión imposible del Pepe Fajardo de la cuarta serie de los *Episodios nacionales*:

*Esa historia no puedo escribirla....Para conocer sus elementos necesito vivirla, vivirla en el pueblo y junto al trono mismo. Y ¿cómo he de estudiar yo la palpitación nacional en esos dos extremos que abarcan toda la vida de una raza?...El ideal de esta historia me fascina, me atrae...; pero ¿cómo apoderarme de él? Por eso estoy enfermo (...) Me confirmo en que sólo conoces la superficial apariencia, la vestidura de las cosas. Debajo está el ser vivo, que ni tú ni yo conocemos.*<sup>10</sup>

Sostiene Hinterhäuser que ciertas ideas galdosianas hacen pensar en la teoría unamuniana de la “Intrahistoria” y que aunque no se ha ahondado en este punto, seguramente Galdós conocía los ensayos de *En torno al casticismo* o bien sabía de su utilización literaria en *Paz en la guerra* (1897). No obstante se muestra escéptico Hinterhäuser<sup>11</sup> en cuanto a la comprensión por parte del canario del núcleo filosófico de la “Intrahistoria”, término éste, a su vez, de una indefinición un tanto vaga. Lo incuestionable de la propuesta intrahistórica es su innegable vinculación con la demótica y los elementos populares que perviven en el pueblo como sabia en constante retroalimentación. Retomando el artículo de 1896 se refiere Unamuno a la labor de recolectar elementos para la demótica, a los cuentos, leyendas y relatos populares que se han sedimentado en la memoria colectiva:

*Esa profunda tradición, oculta en los senos del espíritu público, encerrada en su subconsciencia, esa tradición que se revela en cuentos, leyendas, relatos, narraciones, es la que pretende explotar y sacar a la luz, haciendo de ella material científico, el **folklore**, o demótica.*<sup>12</sup>

*Pues tal sucede con los que, perdiéndose en fantásticas síntesis históricas, o mejor, pseudohistóricas, o en oratorias amplificaciones, desdeñan la labor de recolectar elementos para la demótica, de recoger humildes hechos enterrados en la profunda vida de los pueblos, leyendas o dichos que son tal vez el último resto de potentes mitologías enterradas en el augusto silencio de los siglos dormidos.*<sup>13</sup>

La fórmula básica del pensamiento unamuniano, su esencia intrahistórica, se resume en la siguiente premisa: *hay que buscar en el pueblo la materia prima del arte tal y como lo expone a continuación:*

---

<sup>9</sup>Citado en Hinterhäuser: 1963: 109

<sup>10</sup>Citado en Hinterhäuser: 1963:110

<sup>11</sup>Hinterhäuser: 1963: 111

<sup>12</sup>Unamuno: 1958: VII: p.483, “Sobre el cultivo de la demótica”,noviembre de 1896

<sup>13</sup>Unamuno: 1958: VII: p.487, “Sobre el cultivo de la demótica”,noviembre de 1896

*Tal movimiento sólo puede ser fecundo en fructuosos resultados a virtud de otro correspondiente a él y con él concurrente; a virtud de que se vaya a buscar en el seno mismo del pueblo la materia prima del arte con que se trata de dignificarlo. Hay que devolverle lo suyo propio, embellecido y purificado; todo lo demás es inútil. Hay que mostrarle la belleza misma de su alma, para que se vea, se conozca, se sienta y cobre fe en sí mismo, fe robusta, transportadora de montañas y madre del ideal.<sup>14</sup>*

Si bien hay que sumirse en el pueblo para extraer de él sus tesoros, la demótica genera un proceso de retroalimentación: en la medida que el arte se popularice, el pueblo se hará más artista. Introduce entonces el escritor un nuevo precepto, el de *arte popular de pueblo artista*.

*A medida que el arte se popularice se hará más artista y más culto el pueblo, y así se podrá llegar al ideal del arte humano, a un arte popular de pueblo artista.*

*¿Qué mejor vía para preparar tan altos destinos que sumirse en el pueblo a extraer de él los tesoros vivos que encierra? Tal el fin de la demótica, humilde siempre en su aparición primera.*

*En esta región sevillana, donde, como en cada región, especiales instintos artísticos del pueblo piden un arte popular especial, es donde se inició en España la abnegada labor de la investigación demotística.<sup>15</sup>*

El arte popular es el presente convertido en tradición. Hay que aunar progreso y tradición para que a partir de la sedimentación surja el arte. El Unamuno de 1899 aboga por un arte definitivo hecho tradición, no percibe el presente sino a través del pasado, el futuro a partir del ayer, del recuerdo, de lo poético y en esencia lo artístico.

*La culminación artística y literaria de un pueblo sigue, y sigue a regular distancia, a su eflorescencia económica y material. Hay que digerir el progreso, para que convertido en tradición, dé la flor del arte. La belleza es ahorro de utilidad y el ahorrar cuesta afanes y sudores. El arte recoge lo cristalizado ya, lo que del torbellino de la vida va sedimentándose en la memoria de los pueblos.*

*He dicho que no brotará de allí un arte definitivo, clásico en el mejor sentido, mientras la vida poderosísima que hoy se inicia no se haga tradición, porque profeso el principio de que sólo lo tradicional es poético.*

*El presente lo vivimos y gozamos, pero sólo cantamos y poetizamos en realidad el pasado, más o menos remoto, y de tal modo es esto así, que aun los cantos al porvenir y a la esperanza me resultan siempre, en su fondo, endechas al pasado y al*

---

<sup>14</sup>Unamuno: 1958: VII: pp.491-492, “Sobre el cultivo de la demótica”, noviembre de 1896

<sup>15</sup>Unamuno: 1958: VII: p.492, “Sobre el cultivo de la demótica”, noviembre de 1896



recuerdo. *Un espejismo naturalísimo nos hace poner como ideal en el futuro el ayer hecho ensueño.*<sup>16</sup>

En este contexto se inserta el genio también popular que es el alma del pueblo individualizada. Unamuno se manifiesta en contra de aquellos que intentan sobresalir a toda costa para diferenciarse del pueblo por exclusión; los cerebrales o desarraigados, los que no piensan ni sienten con alma de pueblo:

*El genio es lo más profundamente popular que hay, como que es el alma del pueblo individualizada. Un genio es el resumen de todo un pueblo, una hipóstasis del alma colectiva. Y nada más lejos de él que cuantos pretenden alcanzar la exquisitez elevada, no por inclusión, sino por exclusión, no pensando ni sintiendo con toda el alma de su pueblo, sino con el cerebro, en pensamiento gimnástico o profesional. Estos son los que podemos llamar **cerebrales**, lo que otros llamarían **desarraigados**, porque no tienen raíces más que en sí mismos, siendo como esponjas flotantes.*<sup>17</sup>

### 3.1.2 ARTE, ETERNIZACIÓN DE LO MOMENTÁNEO

Durante el período aquí tratado persiste una idea clave ligada al tiempo: arte eterno. Concibe Miguel de Unamuno este binomio como una entidad suprema; el arte es aquello que permanece y perdura inalterable, ajeno a las pasajeras modas, a lo mutable y al constante cambio imperante. En 1896 se refiere a un teatro eterno expresión del verdadero pueblo:

*En esta edad el teatro, recojiendo su proceso histórico todo en un supremo momento crítico, volverá a ser el de ayer, el de hoy y el de mañana, el eterno, recobrando vigor como Anteo al contacto de la tierra, al contacto del pueblo, entonces verdadero pueblo. Disipanarse los modernismos todos ante el eternismo triunfador.*<sup>18</sup>

En 1898 concluye que sólo la sinceridad nos puede llevar al eternismo en literatura y arte, ya que lo permanente es lo eterno. Repite esta aseveración para sedimentarla en la conciencia pública en la medida que desecha lo pasajero, la versatilidad del presente. Acaba clamando el eternismo para acallar los ecos individuales de nombres que temporalmente se escriben en la historia.

El proceso de sedimentación reclama frecuentemente su atención y concibe a éste como paso previo para alcanzar lo eterno. La cultura debe depositarse como capas de estratos inalterables que permitan la contemplación posesiva:

---

<sup>16</sup>Unamuno: 1958: VIII: pp.77-78, “Sobre la literatura hispano-americana”, *La Nación*, Buenos Aires, 19-05- 1899

<sup>17</sup>Unamuno: 1958: XI: p.92, “Los cerebrales”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22-10-1899

<sup>18</sup>Unamuno: 1958: III: p.362, “La regeneración del teatro español”, *La España Moderna*, Julio, 1896

*En literatura como en todo, lo permanente es lo eterno, y al decir eterno quiero decir lo que sale de las limitaciones de tiempo, lo que revela la esencia del espíritu humano.*

*Pasan las escuelas, los procedimientos, las novedades y las modas todas como pasan las riadas que bañan, inundan, fertilizan ó asuelan a un país, pero dejan un poso de rica tierra de acarreo, cuando no lo arrastran consigo. De todo queda algo, y de eso que llaman modernismo algo quedará sin duda.*

*Si no fuese por caer en el mismo pecado que censuro, metiéndome a inventar motes, diría que lo que nos hace falta es eternismo, noble aspiración á ser de siempre y no tan sólo de ahora. Magnánimo es, sin duda, el empeño de vivir en la historia, de legar un nombre que se extienda por la serie de los tiempos venideros, que es mucho más magnánimo tender á vivir en la eternidad, á salirse del tiempo, despreciando la sobrevivencia temporal del nombre.<sup>19</sup>*

La intrahistoria de Unamuno, el constante buceo hacia las entrañas de una entidad común, el redescubrimiento del pueblo en esencia, desemboca todo ello en la concepción de un arte que sea eternización de lo momentáneo, el presente convertido en tradición.

*El arte debe ser eternización de lo momentáneo. De nada hay que huir tanto como del cromo (...)*

*La impresión pasajera sedimentada, es lo que debe buscar este joven; la eternización de lo momentáneo- me decía leyendo las páginas de este libro.*

*Y es lo que busca, lo momentáneo y fugitivo, el matiz, la transición, lo que sirve de engarce a las impresiones que se suceden.<sup>20</sup>*

Intrahistoria, tradición, arte eterno, son parte de un programa ideológico que apunta hacia la socialización y democratización del arte como objetivo primero del pensamiento unamuniano.

### 3.2 SOCIALIZACIÓN Y DEMOCRATIZACIÓN DEL ARTE

Paulatinamente se va gestando un Unamuno crítico que enjuicia no sólo el momento histórico, sino también los acontecimientos sociales y políticos de un siglo que agoniza con la pérdida de las colonias. Por estos años Miguel colabora de forma

---

<sup>19</sup>Unamuno: 1898: 1.5.2/82, “Sobre el modernismo”, *Ecos literarios*, 29 de septiembre de 1898

<sup>20</sup>Unamuno: 1958: VII: pp.156-157, “Prólogo a las estrofas de Bernardo G. de Candamo”, 1900

intensa en *La Lucha de clases* de Bilbao <sup>21</sup> y ante las guerras coloniales y la cuestión militar se pronuncia fervorosamente por la paz y por la independencia de la isla de Cuba en enero de 1897. A su vez propone el socialismo para imponer el lema de *paz y justicia*.

No obstante, si bien el final de su novela *Paz en la guerra* y de su relato *Nuevo Mundo* corresponde a los años del socialismo, el Unamuno de los años 1896-98 se caracteriza por un progresivo abandono de los supuestos socialistas.

Hay varios artículos de este período que permiten enlazar la faceta socialista de Unamuno con el objetivo de socializar el arte. Si bien es cierto que el entusiasmo socialista pierde intensidad, la lectura que hace del arte sigue siendo eminentemente socialista. Así lo demuestran varios extractos de “Socialismo y arte” (del 1 de febrero de 1896), “Sobre el cultivo de la demótica” (de noviembre de 1896), “Arquitectura social” (16-1-1898) y “Descentralización de la cultura” (del 7 de diciembre de 1900).

El artículo que lleva por título “Socialismo y arte” es el máximo exponente del tema que nos ocupa. Combate primero Miguel a aquellos que acusan al socialismo de utilitario, de enemigo de las Bellas Artes, y que en definitiva éstos son los que se vanaglorian de la fama del artista cotizado:

*Hay quienes acusan al socialismo de brutalmente utilitario, de poco nutrido de elevados ideales, de enemigo de las artes bellas y de la cultura más elevada. Dicen que quiere matar los más exquisitos y refinados productos, temen por esa balumba de bibelotes y cachivaches bizantinos o japoneses que adornan desde el baudoir de cualquier horizontal a la moda o el cuarto de un solemne majadero, hasta las ciudades monumentales. Esos son los que se extasían ante un país (así llaman a un cuadro de paisaje) que lleve firma cotizante y no ven nada ante un magnífico panorama al natural.* <sup>22</sup>

El arte de unos pocos no es arte, el arte exclusivista es antisocial. La búsqueda de lo raro, de lo cotizante, desvaloriza todo ideal artístico. La burguesía que propugna una producción literaria y artística de procedencia industrial se opone frontalmente al ideal unamuniano.

*Arte de escojidos, de refinados, de iniciados, de aristócratas... eso no es arte. (...)*

*El arte que no es social no es arte, es otra cosa que se le parece, como el mono al hombre.*

*Todos estos burgueses, entre cándidos e ignorantes (...) son como los que temen por el porvenir del arte si desaparecen las mezquindades ruines del arte falsamente individualista, que ha hecho que de la producción literaria y artística una producción*

---

<sup>21</sup>Cumpliendo según Carlos Blanco Aguinaga una importante función de propaganda y divulgación de un socialismo de tipo marxista, ver al respecto: Blanco: 1997: 77

<sup>22</sup>Unamuno: 1958: IX: p.575, “Socialismo y arte”, *La Lucha de Clases*, Bilbao, 1 de febrero, 1896

*industrial. No buscan lo grande, lo verdaderamente hermoso, sino lo raro; en la literatura y el arte, el valor de cambio ha matado el valor intrínseco, y todo está lleno de perritos ingleses de esos muy feos y muy delicados y que cuestan mucho.*<sup>23</sup>

Esta misma idea es repetida a principios de siglo por Pío Baroja en *Aurora Roja* (1904) al expresar el anhelo del protagonista Juan, el cual *soñaba con hacer un arte social para las masas, un arte fecundo para todos, no una cosa mezquina para pocos*<sup>24</sup>. En un diálogo de *César o nada* (1908) confiesa su aversión hacia Ruskin<sup>25</sup>, opinión que comparte también en *La caverna del humorismo* (1919)<sup>26</sup>, mientras que más adelante reclama el papel del inglés en la revalorización de Botticelli y los prerrafaelistas<sup>27</sup>.

En noviembre de 1896 expone Unamuno sus ideas con una afirmación rotunda que sintetiza a la perfección la incidencia del socialismo:

*A medida que el arte se popularice se hará más artista y más culto el pueblo, y así se podrá llegar al ideal del arte humano, a un arte popular de pueblo artista.*<sup>28</sup>

José Carlos Mainer apunta un apogeo de la pintura social española en la década de los 90. Añade que *fue Vicente Blasco Ibáñez quien bautizó como “Triste herencia” el cuadro de Sorolla que muestra a los desdichados niños de un hospicio bañándose en el Mediterráneo, bajo la mirada de los hermanos que los cuidan.*<sup>29</sup>

A mediados de febrero de 1900 el propio Sorolla revela en una carta a Pedro Gil refiriéndose a “Triste herencia”:

*Esa triste herencia es mi pesadilla y mis temores, representa el momento en que un hermano de San Juan de Dios ayuda a unos pobres niños tullidos a que se metan en el mar, todo está lleno de niños desnudos (enfermo) (...) Era tan bello y tan triste que me decidí a ponerlo en práctica aun a pesar de todo lo que puedan decirme; pero tengo miedo; te guardo apuntes de esto*<sup>30</sup>. Un año antes el pintor había confesado al mismo interlocutor la profunda desazón que le causaban los males de España en carta de 12 de julio de 1898:

---

<sup>23</sup>Unamuno: 1958: IX: p.575, “Socialismo y arte”, *La Lucha de Clases*, Bilbao, 1 de febrero, 1896

<sup>24</sup>Baroja: 1994a: 52-53

<sup>25</sup>Baroja: 1994b: 102

<sup>26</sup>Baroja: 1986: 79-82

<sup>27</sup>Baroja: 1986: 120-121

<sup>28</sup>Unamuno: 1958: VII: p.492, “Sobre el cultivo de la demótica”, noviembre de 1896

<sup>29</sup>Mainer: 1998: 40. La obra de 1899 “Triste herencia” (212x288cm) supuso la consagración internacional de su autor y es a su vez la culminación de la pintura social de Sorolla. El drama social integra la luz y el paisaje.

<sup>30</sup>Sorolla: 2009: 269. Carta nº88, en *Joaquín Sorolla 1863-1923*

*Estoy tan dolorido, me llegan tan a lo hondo las tristezas de nuestra patria, que he llegado a un estado de abatimiento que ni pinto, ni como, ni vivo a gusto.*<sup>31</sup>

Retomando a Unamuno y “Sobre el cultivo de la demótica”, el objetivo está claramente delimitado: alcanzar un *arte popular de pueblo artista*. La demótica señala en esa dirección, el pueblo y el arte entrelazados, complementándose mediante una adjetivación premeditada y crucial: pueblo artista, toda una filosofía de Unamuno concentrada en dos términos al parecer independientes, ajenos, pero que en contacto cobran un sentido común indisociable.

Al cabo de dos años plantea un nuevo binomio: socialismo-organismo en su afán por definir dicho movimiento. Una vez más queda patente cómo las preocupaciones políticas del pensador incidieron directamente sobre sus percepciones artísticas, buscando en ocasiones una fusión y equiparación de conceptos. Para Unamuno *el socialismo es a la construcción social lo que la catedral gótica a la de edificios: un organismo*. La cita se plantea como una regla de tres, como una ecuación de fácil resolución. Los términos aquí planteados quizás exceden del tema que nos ocupa con la única finalidad de exponer toda una praxis social a la manera de la catedral gótica. El escritor concluye su discurso con matemática precisión, conjuntando presiones y choques de fuerza para contribuir finalmente a la socialización de los medios productivos:

*El socialismo es a la construcción social lo que la catedral gótica a la de edificios: un organismo. Pretende que la sociedad vaya dejando de ser sistemática para ser orgánica, que la presión actual grave sobre todo organismo, que se resuelvan los choques de fuerzas de la concurrencia mercantil e industrial y disminuya el desgaste que sus razonamientos implican, que se organice el trabajo sobre la base de la socialización de los medios productivos.*<sup>32</sup>

Con esta declaración de principios queda demostrado que el abandono de los preceptos socialistas no fue absoluto, que las concomitancias con la política dejaron secuela en su pensamiento sobre todo en determinados artículos de clara ascendencia socialista.

La socialización de los medios productivos a que aludía Miguel se podría equiparar con la socialización de la cultura. En 1900 en “Descentralización de la cultura” aboga por la modesta biblioteca popular para instruir a la sociedad, en concreto a las clases obreras:

*Por todo lo cual creo que, si bien las Bibliotecas populares y los centros de lectura de una gran capital son beneficiosísimos para las clases obreras y para los que,*

---

<sup>31</sup>Sorolla: 2009: 271. Carta n°84, en *Joaquín Sorolla 1863-1923*

<sup>32</sup>Unamuno: 1958: XI: pp. 56-57, “Arquitectura social”, *El Progreso*, Madrid, 16-1-1898

*en general, no se dedican directamente a la ciencia o al arte, centros como el Ateneo pueden llegar a ser dañosos para el intelectual que padezca de voracidad de saber.*<sup>33</sup>

Unamuno escribía para las masas, para el pueblo rural y para las clases obreras, se dirigía al público para modificar los hábitos detestables y comportamientos denunciados, siempre con el objetivo claro, en ocasiones como dirigente político, pero las más de las veces como semejante, como integrante activo de la sociedad. Es por eso que admiró a Ruskin y William Morris y exaltó sobre todo a éste último por haber interiorizado los ideales socialistas.

### 3.2.1 JOHN RUSKIN Y WILLIAM MORRIS

Aparte de su evidente vinculación con el ámbito estético, John Ruskin y William Morris se preocuparon por la cuestión social llegando incluso a formular un peculiar planteamiento de revalorización de los oficios artesanales en oposición a la Revolución industrial. La teoría de Ruskin, de ascendencia esencialmente espiritual, se rebeló contra el entumecimiento estético ocasionado por los medios de producción imperantes y halló su fuente de inspiración en el gótico de finales de la Edad Media. De igual manera William Morris propugnaba el retorno a la artesanía medieval como paradigma de la superioridad del ser humano sobre la máquina para, a partir de la manufactura artesanal, hacer llegar la cultura a las áreas más desfavorecidas de la sociedad. Tanto Ruskin, el cual abogó por un socialismo cristiano, como Morris, que en 1883 fundó la Federación Social Democrática y más tarde la Liga Socialista, estuvieron íntimamente relacionados con el movimiento socialista y profesaron sus doctrinas. Motivo éste que seguramente suscitó interés y una corriente de simpatía en el joven Unamuno. Miguel Zuzaga estudia este aspecto<sup>34</sup> en su exposición.

Las inquietudes de índole social se multiplicaron con el desarrollo industrial. Desde una perspectiva socialista en el artículo “La dignidad humana” publicado en *Ciencia Social* en una Barcelona progresista e industrial, expone Miguel su particular punto de vista para contribuir a la mejora de la clase obrera. En tanto que se aumenten las necesidades y el consumo, se incrementará la producción de cosas útiles, al popularizar el arte y la ciencia, se aspirará al consumo de arte y ciencia de primera necesidad. Este es el hilo discursivo de su reflexión social, su implicación máxima de agitador para promover el cambio y amenguar la producción dañosa de un arte aristocrático.

*Y la vida es consumo, tanto como producción. El resultado más útil de la mejora de la clase obrera y de su instrucción es que así aumentan sus necesidades y aumenta el*

---

<sup>33</sup>Unamuno: 1958: V: p.686, “Descentralización de la cultura”, 07-12-1900

<sup>34</sup>Zuzaga: 1999: 63

*consumo y no se satisface ya con el mismo jornal y tiene que aumentar la producción de cosas generalmente útiles, amenguando la de objetos de puro lujo. Cuanto más exigente el pueblo tanto mejor para una producción sana. Cuando llega a ser de primera necesidad para el obrero cierto vestido y cierta alimentación entran a determinar el mínimo salario a que trabajan, el mínimo que queda fuera de la concurrencia, y recibe un golpe el consumo de vestidos y manjares de lujo de las clases más o menos holgazanas.*

*Y esto que digo de los artículos de consumo material lo digo del arte y de la ciencia. Popularizarlos es sanearlos, es hacer que aumente el consumo de arte y ciencia de primera necesidad y que se hagan de primera necesidad el arte y la ciencia sanos, y es a la vez amenguar la producción dañosa de toda clase de extravagancias científicas y artísticas a que se entregan los atacados del prurito de diferenciación a toda costa.*

*Así acabaría toda esa literatura de mandarinato, todas esas filigranas de capillita bizantina, todo lo que necesita de notas y aprendizaje especial para entenderlo, todo el arte que se empeñan algunos en llamar aristocrático, y con él toda la pseudo-ciencia de ingeniosidades y matooidismos, si subsisten es porque aún tienen función que cumplir.<sup>35</sup>*

Para que el arte y la ciencia sean artículos de primera necesidad, los pequeños museos y las modestas bibliotecas populares se convierten en el medio idóneo para impulsar una cultura popular, un bien social. Reconoce el escritor vasco que el objetivo del artista es el de satisfacer al prójimo, no para distinguirse y buscar con ello la fama, sino para fundirse con el pueblo en el anonimato de éste, tal y como lo hicieran los artesanos de la Edad Media tan vanagloriados por los prerrafaelistas:

*No, el primer deber del hombre no es diferenciarse, es ser hombre pleno, íntegro, capaz de consumir los más de los más diversos elementos que un ámbito diferenciado le ofrece. Y el deber de quien quiera se consagre a la ciencia o al arte es estimar su obra más grande que él mismo y buscar con ella, no distinguirse, sino la mayor satisfacción del mayor número de prójimos, la intensificación mayor de la vida propia y del mayor número posible de vidas ajenas.<sup>36</sup>*

Con anterioridad ya se había referido a la insistencia por separarse del pueblo para combatir el miedo al anonimato:

*Si el lector examina despacio todos estos fenómenos patológicos de nuestro **fin de siècle**, a los que hay que añadir un **soi disant** misticismo de borrachos y morfínómanos, reconocerá que todo ello procede del olvido de la dignidad humana, de*

---

<sup>35</sup>Unamuno: 1958: III: pp.449-450, “La dignidad humana”, *Ciencia Social*, Barcelona, enero 1896.

<sup>36</sup>Unamuno: 1958: III: p.450, “La dignidad humana”, *Ciencia Social*, Barcelona, enero 1896.

*la caza por la distinción, del temor a quedar anónimo, del empeño por separarse del pueblo.*<sup>37</sup>

Pero en medio de estos fenómenos patológicos de *fin de siècle*, Unamuno rescata a Ruskin para ensalzar el idealismo y misticismo que emana de su ideal de belleza predominantemente espiritual, una estética prerrafaelita que irrumpe como la esperanza artística de Inglaterra:

*Enseña Ruskin, en sus Mañanas florentinas, que el cuidado en la pleguería y la minucia en su expresión, son signos de idealismo y misticismo, citando los pliegues de las canéforas del Partenón y las sobrepellices de nuestros sacerdotes; mientras el amplio ropaje, por grandes masas, el del Tiziano, verbigracia, rebela artistas menos preocupados del alma que del cuerpo. Se ha dicho que al pasar los pueblos del paganismo al cristianismo vistieron imágenes de diosas desnudas, haciendo de ellas vírgenes.*<sup>38</sup>

El vasco reconoce la repercusión del pensamiento económico social de Ruskin y la integración de éste en su discurso al confesar unos meses antes, concretamente el 13 de marzo de 1896, a Leopoldo Gutiérrez Abascal que *las obras económico-sociales de Ruskin me han sacudido no poco y sigo con interés el movimiento de democratización del arte en Inglaterra, ponerlo al alcance de todos, embellecer con él la vida hasta que la vida misma sea arte.*<sup>39</sup>

En noviembre de 1896, en “Sobre el cultivo de la demótica”, expone el filósofo su particular visión sobre la democratización del arte, se trata de aplicar una preocupación estética a los objetos de uso cotidiano y a su vez buscar en el seno del pueblo la materia prima para perseguir este fin. Para ello de nuevo rememora al esteticista inglés:

*Acentúase hoy en todo el mundo culto una vigorosa corriente de democratización del arte, corriente que, iniciada en Inglaterra, merced sobre todo a los esfuerzos de Ruskin, va extendiéndose por todas partes. Trátese de llevar la belleza a donde quiera, de hermohear los objetos de cotidiano uso doméstico, los más familiares utensilios, de poner al alcance de todos lo bello, de hacer constante preocupación la preocupación estética, de embellecer el hogar, de dar con el arte, ornato y decoro a la vida, ya que la belleza sólo le da justicia.*<sup>40</sup>

Al cabo de dos años, en febrero de 1898, continúa Miguel alabando en el *Diario Catalán* las nobles campañas de Ruskin las cuales consisten en embellecer la vida y democratizar el arte. Retoma el tema expuesto con anterioridad y añade en su empeño a

---

<sup>37</sup>Unamuno: 1958: III: p.447, “La dignidad humana”, *Ciencia Social*, Barcelona, enero 1896.

<sup>38</sup>Unamuno: 1958: III: p.381, “El caballero de la triste figura”, 1 noviembre 1896. *La España Moderna*, , , Madrid, noviembre 1896, p.22-40

<sup>39</sup>Carta de Miguel de Unamuno a Leopoldo Gutiérrez Abascal, del 13 de marzo de 1896 incluida en Unamuno: 1986: 26

<sup>40</sup>Unamuno: 1958: VII: pp. 491-92, “Sobre el cultivo de la demótica”, 1896.



Guillermo Morris, poeta y pintor cuyo lema es hacer arte por y para el pueblo, y toda su doctrina lleva implícita además toda una renovación social que enlaza con los ideales socialistas:

*¡Nobilísima figura la del venerable Ruskin, que con muy digna simpatía evocaba usted poco ha, querido amigo! Sus campañas por embellecer la vida y democratizar el arte son una de las obras más elevadas de este siglo. Coronólas con su campaña de redención del trabajo en aquellos admirables ensayos de economía política, entre los que sobresale el titulado Unto this last (“Hasta esto último”). Continuó sus empeños, como es bien sabido, el socialista Guillermo Morris, espíritu nobilísimo, poeta y pintor delicado y puro, cuyo deseo era que se haga el arte por el pueblo y para el pueblo y que sea un goce tanto para el que lo hace como para el que de él se sirve. En su libro News from nowhere (“Noticias de Utopía”) fundió con arte exquisito sus nobles ensueños de renovación social.”<sup>41</sup>*

Resulta curiosa la referencia a Guillermo Morris con la traducción del nombre, hecho que denota cierta proximidad y comunión con sus ideas, en concreto con la que sintetiza su pensamiento: *que se haga el arte por el pueblo y para el pueblo*. William Morris fundó en 1861 junto a Gabriel Rosseti, Burne-Jones y Madox Brown una empresa de arquitectura y diseño que tuvo gran repercusión en las artes visuales y en el diseño industrial del S.XIX. Pretendían incidir en los medios de producción de masas inspirándose en las artes y oficios medievales. De esta forma quiso aproximarse Morris al pueblo a través de la artesanía, y a partir de ésta, gestó su anhelo de renovación social.

En consonancia con la estela del inglés Miguel de Unamuno reclama una versión social del artista, una preocupación por el prójimo, a la vez que expone de nuevo sus preceptos socialistas. Alaba el esteticismo de los Ruskin, Morris, Blatchford, Amicis, aquel que tiene un fundamento social, un firme cimiento altruista:

*¡Cuánto daño hace en general a los literatos y artistas la atmósfera cerrada en que se confinan! Los dolores que traspasan la carne y embotan el alma sólo pueden llegarles “estilizados”, y los toman como materia de arte. (...)*

*Mientras haya quienes sufran hambre, sed y frío, el problema estético será secundario. Lo más bello es dar de comer al hambriento, de beber al sediento, vestir al desnudo; la suprema belleza es la de las obras de misericordia. El arte adorna la vida; sólo la embellecen la caridad y la justicia fundidas en uno. Cuando unos se amodorraron en el aplanamiento de la miseria fisiológica y otros se retuercen en las angustias de la miseria espiritual que les presenta el terrible espectro de la nada en ultratumba, créame amigo Verdes, que el esteticismo anuncian resulta un sarcasmo cruel; es como dar una piedra preciosa, un diamante, al que necesita de momento pan.*

---

<sup>41</sup>Unamuno: 1958: VIII: p.657, “El esteticismo anuncian”, *Diario Catalán*, Barcelona, 8-02-1898

*Para el “lírico”- quiero decir pesetero-, el diamante es algo que se vende a buen precio. El otro esteticismo, el de los Ruskin, Morris, Blatchford, Amicis, es otra cosa, sirve de medio para algo grande y noble.*

*¿Por qué los literatos y artistas mantienen esa actitud de suspicacia frente al socialismo, sin tomarse en general la molestia de estudiarlo sin prejuicios y se arrojan en cambio al anarquismo antisocialista y diletantesco? ¿Por qué no van a purificar y ennoblecer los sentimientos de justicia que duermen en las masas, en vez de erigirse en los mejores y distinguidos?*<sup>42</sup>

El pueblo que sufre y que padece las carencias materiales se muestra en septiembre del mismo año como un pueblo grosero, falto de la sensibilidad artística. Deduce Unamuno que el arte que brota de la organización burguesa es producto del industrialismo y en consecuencia nocivo para las masas, habría que proceder a una tarea de saneamiento en concordancia a lo expuesto anteriormente, al arte y la ciencia de primera necesidad, sanos.

*La filosofía, la ciencia, el arte mismo que de la organización burguesa brotan son productos de ella, de ese industrialismo á que sirven muchos de los que de él reniegan, todos esos espíritus archi-exquisitos que se alimentan de belleza pura y sienten ascos de la damisela junto al pueblo grosero, falto de sensibilidad artística, y que tiene las manos tan torpes que no sabe manejar un bibelote sin romperlo ó mancharlo. Todos esos distinguidos y refinados invocan la selección y serían seleccionados por cualquier viento sano, oxigenado, viento de campo libre, que como á inútiles monigotes los barrería en bien de la cultura y del arte mismo.*<sup>43</sup>

En 1899 reconoce en William Morris como el poeta que mejor ha entendido los ideales socialistas y alude a su procedencia prerrafaelita; artistas dominados por el sentimiento e inmersos en una atmósfera de misticismo y exaltación anímica, se refiere a un enamorado de la Edad Media:

*El poeta que a mi entender mejor ha sentido, con alma de artista, los ideales socialistas, Guillermo Morris, procedía del prerrafaelismo y era un enamorado de la Edad Media. El ideal es el pasado con ropaje luminoso de porvenir.*<sup>44</sup>

En este contexto la última frase es crucial no sólo para definir el sentir de Morris sino para el del propio Unamuno: *El ideal es el pasado con ropaje luminoso de porvenir*. Ésta es también la propuesta del filósofo: el arte eterno debe vivir en el presente, la intrahistoria debe perdurar y proyectarse en el mañana para superar así el ambiente de ramplonería imperante.

---

<sup>42</sup>Unamuno: 1958: VIII: p.660, “El esteticismo anunciano”, *Diario Catalán*, Barcelona, 8-02-1898

<sup>43</sup>Unamuno: 1898: “El desarme”, *Vida Nueva*, Madrid, 25 de septiembre de 1898

<sup>44</sup>Unamuno: 1958: VIII: p.78, “Sobre la literatura hispano-americana”, *La Nación*, Buenos Aires, 19-05-1899

### 3.3 LA CHARCA NACIONAL

#### 3.3.1 RAMPLONERÍA ARTÍSTICA

De nuevo parte Miguel de Unamuno de los ensayos de *En torno al casticismo* para denunciar el estado deplorable de la madre patria. Convencido defensor del regionalismo apuesta por una España que emerja de la vida intrahistórica y del europeísmo integrando a su vez los movimientos regionalistas con sus diferencias en una patria regeneradora.

Son exponentes evidentes de la ramplonería artística que asola el país el estudio “Sobre el cultivo de la demótica” de 1896 y en especial los artículos publicados en *Las Noticias* de Barcelona: “La marmota” y la “Muerte del aceitunero” de abril y septiembre de 1899, respectivamente. Mordaz y directo hace Miguel en el primer escrito un certero diagnóstico de la situación en que se vive: apatía mental, charca de rutina y ramplonería generalizada:

*En esta región sevillana, donde, como en cada región, especiales instintos artísticos del pueblo piden un arte popular especial, es donde se inició en España la abnegada labor de la investigación demotística. Está, pues, obligada a resucitar y fomentar un estudio casi muerto en la tremenda y general apatía mental, que sume a España en una verdadera charca de rutina y de ramplonería literarias, artísticas y científicas.*<sup>45</sup>

Con el fin de siglo proclama el urgente cese del aletargamiento, la rotura de la campana y la consecuente renovación mediante el aire del exterior, la europeización inminente para poder combatir el casticismo en estado de descomposición. La comparación con la marmota que duerme plácidamente en el interior de una campana de vidrio y que al despertar consume una elevada dosis de oxígeno y muere al respirar sus propios gases, le sirve al escritor para exponer al público el lamentable estado que padece la patria y que afecta a todos los ámbitos de la vida cotidiana:

*Largo tiempo ha vivido la mayor parte de nuestro público, en lo económico, en lo intelectual, en lo religioso y en lo artístico, de sí mismo, aletargado como la marmota dentro de su campana, cerrados cuidadosamente con cemento los resquicios de ésta, no fuera que entrase aire y se constiparan los delicados patriotas, adoradores de lo castizo.*<sup>46</sup>

Sólo aspirando el aire de fuera, superando la ramplonería, se podrá superar el estado de sopor terminal, cabe una urgente renovación para no perecer del todo inmersos en los desechos de nuestro propio casticismo. Y así lo expone el filósofo:

---

<sup>45</sup>Unamuno: 1958: VII: p.492, “Sobre el cultivo de la demótica”, 1896

<sup>46</sup>Sotelo: 1993: 130, “La marmota”, *Las Noticias*, Barcelona, 06-04-1899

*El último golpe ha sido violento. ¿Despertará a la marmota? Si la despierta, si sale nuestro pueblo de su letargo, o muere asfixiado después de vanas agitaciones o rompe la campana y aspira a borbotones el aire de fuera, el aire europeo.*

*Así, y sólo así volverá la vida a sus entrañas. Sólo respirando a bocanadas el aire libre de la cultura universal podrá revivir lo propio de sí, lo castizo vivo; sólo europeizándonos nos españolizaremos. Sólo sumergiéndose en lo universal humano se llega a las raíces de la propia individualidad y se exalta.*

*Si por vía de ejemplo nos fijamos en nuestra literatura, pronto echaremos de ver que su actual ramplonería es, a pesar de aparentes influencias extranjeras, efecto de detritus de nuestro casticismo, que corrompen su sabia. Se está en lo íntimo nutriendo de sangre ya agotada, de sangre que no se ha oxigenado con aire exterior, de sangre venenosa que llena de productos excrementicios, de verdaderos autos literarios.<sup>47</sup>*

En septiembre del mismo año parodia Miguel una España sumida en la ignorancia a través de la figura del “aceitunero”, diestro muerto en una corrida por no haberse esterilizado las astas del toro. Propone que hay que aunar tradición (toros) y progreso, sin dejar de exponer las grandes carencias de nuestro pueblo moribundo, entre otras, la falta de escuelas de artes y oficios:

*“Señores: ¡El cangrejo es inmortal! He dicho”, dice el “Papamoscas” y todos nuestros bachilleres aplauden. Y así nos pasamos la vida, sin canales, sin pantanos, ni escuelas de artes y oficios. Somos un pueblo moribundo.<sup>48</sup>*

Pero ante la evidencia del pueblo moribundo sólo cabe la renovación, la rotura de la campana, la apertura hacia Europa a partir de lo castizo propio, tal y como queda patente en “La marmota”:

*Así, y sólo así volverá la vida a sus entrañas. Sólo respirando a bocanadas el aire libre de la cultura universal podrá revivir lo propio de sí, lo castizo vivo; sólo europeizándonos nos españolizaremos. Sólo sumergiéndose en lo universal humano se llega a las raíces de la propia individualidad y se exalta.<sup>49</sup>*

### **3.3.2 INDUSTRIALISMO, PROGRESO, ARTE Y ECONOMÍA**

Para que exista renovación se precisa de progreso e industrialismo. Tal y como reconoció Unamuno en el fondo de todo problema estético se halla una base económica:

*En el fondo de todo problema literario y aun estético se halla, como en el fondo de todo lo humano, una base económica y un alma religiosa (...)*

---

<sup>47</sup>Sotelo: 1993: 131, “La marmota”, *Las Noticias*, Barcelona, 06-04-1899

<sup>48</sup>Sotelo: 1993: 178, “La muerte del aceitunero”, *Las Noticias*, Barcelona, 15-09-1899

<sup>49</sup>Sotelo: 1993: 131, “La marmota”, *Las Noticias*, Barcelona, 06-04-1899

*La literatura, el arte y la ciencia misma se sustentan y arraigan en la estructura económica.*<sup>50</sup>

Y es esta estructura económica la que posibilita la culminación artística. La clave de todo ello es el progreso, ya que éste convertido en tradición puede generar arte. Esta idea se repite en 1899 en “Sobre la literatura hispanoamericana” y en “La muerte del aceitunero”:

*La culminación artística y literaria de un pueblo sigue, y sigue a regular distancia, a su eflorescencia económica y material. Hay que digerir el progreso, para que convertido en tradición, dé la flor del arte.*<sup>51</sup>

*Hay que saber aunar la tradición y el progreso, hermanar la libertad y el orden, la razón y la fe...*<sup>52</sup>

Miguel Zuzaga propone dos terapias para superar el estado de postración que conllevan a su vez dos estéticas diferenciadas, la primera supone la renuncia de la realidad anacrónica que trunca las aspiraciones de modernidad e industrialización y una segunda que conlleva el reconocimiento de la cruda realidad a partir del casticismo y la regeneración<sup>53</sup>.

En los “Juegos Florales” de 1900 continúa Miguel de Unamuno apostando por el nexo riqueza-arte, ambos mejoran complementándose:

*La riqueza sin arte es barbarie, y el arte el mejor digestivo de la riqueza. Y de ésta suele sacarse aquél.*

(...)

*La vida desborda, y al desbordar, se hermosea hermoseando cuanto toca.*

*No hay arte sano, clásico, que el que arranca del bienestar económico, en la ciencia se apoya y enmienda á la naturaleza con las mismas leyes de ella.*<sup>54</sup>

También en 1900 presta atención al desarrollo económico según la zona geográfica de España, el esplendor material de las regiones costeras contrasta con la austeridad castellana. Reclama la urgencia de crear necesidades para impulsar la cultura y superar de esta forma la sobriedad, la carencia de codicia mediante un obligado examen de conciencia.

---

<sup>50</sup>Unamuno: 1958: III: p.359, “La regeneración del teatro español”, *La España Moderna*, Julio 1896

<sup>51</sup>Unamuno: 1958: VIII: pp. 77-78 , “Sobre la literatura hispano-americana” A Rubén Darío, , *La Nación*, Buenos Aires, 19-05-1899

<sup>52</sup>Sotelo: 1993: 180, “La muerte del aceitunero”, *Las Noticias*, Barcelona, 15-09-1899

<sup>53</sup>Zuzaga: 1999: 60

<sup>54</sup>Unamuno: 1900: 1.5.2-3.2.6, “Los Juegos Florales”, *El Liberal*

*Las costas adquieren vida más robusta cada vez; las razas costeras, hasta hoy bastante apartadas de la cultura nacional, empiezan a pesar sobre el beduino central. Vascos, catalanes, asturianos..., aprietan más cada vez, y al esplendor material de sus regiones seguirá eflorescencia artística, científica y literaria. La industria nos traerá cultura creando necesidades.*

*Porque es lo que más falta hace, crear necesidades, acabar de una vez con esta tan ponderada sobriedad castellana que nos está perdiendo, con esta sobriedad, madre de la codicia, para que venga la insaciabilidad, madre de la ambición, que lo es, a su vez, de las grandes y generosas empresas.<sup>55</sup>*

Miguel de Unamuno somete a constante revisión la actualidad y ensarta los hechos y juicios en un discurso lógico y coherente, en tanto que la industria crea riqueza, ésta genera necesidades y en este punto se gesta el arte. La finalidad del arte es descubrir la belleza en la naturaleza, premisa ésta constante en numerosos escritos del momento.

### **3.3.3 PAPEL HUMANIZADOR DEL ARTE**

Suple el binomio anterior, progreso-arte, por el de arte-naturaleza ya que ambos se complementan debido a que la función del arte es revelarnos la belleza de la naturaleza. En el estudio “Sobre el cultivo de la demótica” alude Unamuno a la pintura de paisaje como medio para descubrir la belleza:

*Ha de ser un proceso de conjunción análogo al que en la labor secular siguen la naturaleza y el arte humano, pues es la más honda función de éste revelarnos a aquélla, purificándola a la vez. El arte y la naturaleza se hacen mutuamente. La más honda trascendencia de la pintura de paisaje, por ejemplo, es educarnos la visión a ver la natural belleza de todo el paisaje; el arte es el que embellece a la naturaleza al enseñarnos a verla.<sup>56</sup>*

Unos meses antes había precisado ya Unamuno que todo arte es docente en tanto que nos enseña a ver, aproxima al pueblo y pinta la realidad. En “La regeneración del teatro español” extiende su tesis al ámbito del teatro, el cual también es docente y reflejo fiel del pueblo, espejo de sus costumbres.

*¿Será preciso acaso repetir una vez más que todo arte, como toda realidad, es docente, que todo argumento si es vivo y real es tesis por ser tesis la realidad viva misma? Si la obra genial no envejece, es por ser, como la realidad viva, eternamente*

---

<sup>55</sup>Unamuno: 1958:XI: p.100, “Examen de conciencia”, *La Nación*, Buenos Aires, 29-04-1900

<sup>56</sup>Unamuno: 1958: VII: pp.491-492, “Sobre el cultivo de la demótica”, 1896

*docente, y educativa siempre. El teatro es docente, escuela de costumbres por ser espejo de ellas, y para enseñar al pueblo hay que aprender primero de él.*<sup>57</sup>

Este persistente empeño educador ancla sus raíces en la Institución Libre de Enseñanza y en concreto en su máximo exponente, F. Giner de los Ríos, el cual fundó, junto a otros profesores universitarios privados de su cátedra, la tan ponderada Institución cuyo eje principal fue la educación como medio de regeneración. Las deudas contraídas con Giner no sólo fueron relativas al ámbito académico sino que también se hicieron perceptibles en numerosos aspectos del pensamiento unamuniano. La valoración del paisaje mediante el contacto directo con la naturaleza, la técnica de enseñanza basada en la reflexión y en la negación de los conocimientos memorísticos, la predilección por la libertad y la experimentación constantes, aproximan a estos dos insignes educadores del espíritu, los cuales proyectan su última esperanza en una juventud regenerada que se sobreponga a la atonía del espíritu nacional, ya que tal y como asevera Francisco Giner en 1887 en su trabajo “Lo que necesitan nuestros aspirantes al profesorado”: *El defecto característico de nuestra juventud actual (...) es la anemia, la falta de vigor, la apatía.*<sup>58</sup>

Seguramente hizo mella en la conciencia del joven Unamuno el discurso inaugural del curso 1880-1881 pronunciado por Giner en el que apuesta por el papel redentor de lo bello:

*El arte de lo bello depura el sentimiento, ordena y disciplina la fantasía, remueve las entrañas y la faz de la Naturaleza, nos abre el inagotable veneno de goces sanos, íntimos, varoniles y desenvuelve en nosotros un sentido ideal, que sabe hallar mundos y regueros de luz aun allí donde el vulgo tropieza entre tinieblas.*<sup>59</sup>

Con anterioridad a la fecha del discurso el gran pedagogo ya había divulgado sus ideas en *Estudios de literatura y arte*, trabajo que había visto la luz por primera vez en la granadina *Revista Meridional* en 1862 y que fue editado en Madrid por Victoriano Suárez en 1876. En materia estética se incluye el importante ensayo “El arte y las artes” de 1871, el cual había sido publicado el año de su redacción en la *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias* de Sevilla y en el que el autor pondera la libertad en el arte ya que *el arte consiste en el poder de realizar libre y hábilmente las ideas del espíritu (...) no hay arte sin esta libre producción de las ideas en obras individuales y efectivas.*<sup>60</sup>

A la vez que asocia de forma indisoluble la belleza y la utilidad:

*Aparecen belleza y utilidad indisolublemente unidas. Estas producciones, en tal caso, jamás deben confundirse con aquellas otras que, concebidas y ejecutadas con*

---

<sup>57</sup>Unamuno: 1958: VII: pp.491-492, “La regeneración del teatro español”, 1896

<sup>58</sup>Giner de los Ríos: 1933: XII: p.83. Resulta indudable la influencia que tales doctrinas ejercieron en el joven Unamuno.

<sup>59</sup>Giner de los Ríos: 1933: VII: p.28, “El espíritu de la educación en la Institución Libre de Enseñanza”

<sup>60</sup>Ver F. Giner de los Ríos, “El arte y las artes” (1871), Giner de los Ríos: 2007: 5-6

*intención puramente útil, reciben luego la yuxtaposición de ciertos accidentes estéticos (los llamados adornos), los cuales pueden desaparecer sin menoscabo alguno del carácter y destino de la obra principal a que se hallan agregados (...) Toda obra bella es juntamente útil, ya en cuanto satisface necesidades superiores del espíritu.*<sup>61</sup>

Las opiniones que el institucionalista vierte en “La pintura contemporánea en Inglaterra. Los prerrafaelitas” de 1885 (dedicado temáticamente a Burne Jones como máximo representante del movimiento con alusión a Ruskin), “Paisaje” de 1886 ( en el que discierne entre el paisaje histórico en dónde se reproducen escenas campestres junto a otras de la vida social, y el paisaje puro en el que la figura humana se reduce a forma y color) y “La pintura impresionista francesa” de 1894 ( en dónde analiza las características de la pintura romántica, tales como composición, luz <sup>62</sup>) seguramente modularon el juicio estético de Unamuno y le confirieron una visión panorámica de la pintura del momento. Si en 1896 había apostado el escritor vasco por el carácter educativo de la pintura de paisaje, en 1898 repite en “Oracions” la misma idea, pero introduce un nuevo matiz más trascendental y a su vez intangible: el arte promueve la ascensión que nos lleva de la creación al creador, el arte tiene un papel humanizador en tanto que humaniza la naturaleza.

*Siempre he creído que el fin capital del arte es irnos descubriendo poco a poco la belleza de la naturaleza, y forjándonos el espíritu para que de ella nos aprovechamos. La pintura de paisajes, verbigracia, nos educa a ver la belleza del paisaje natural, y el día en que todo ojo, hecho artista, descubriese cuánto de belleza hay o embelleciese cuanto viera- cosas ambas que se producen en una-, la pintura de paisaje estaría de más. En el fondo de todo esto no hay otra cosa que el proceso de adaptación refleja entre el hombre y la naturaleza, proceso merced al cual a medida que el hombre humaniza a la naturaleza por el arte, se hace más y más natural él mismo. (...) el arte, obrando sobre la naturaleza, nos ayuda a subir **ad invisibili Dei per ea quae facta sunt**, nos sostiene en la continua ascensión que nos lleva de la creación al Creador, de quien somos imagen.*<sup>63</sup>

Para Azorín *el arte es vida, vida que se extiende á todos los hombres, á todos los seres* llegando a una plena identificación de la *vida expresada en la obra de arte*<sup>64</sup> mientras que para Unamuno el arte se presenta como medio para acceder a una entidad superior. La tarea regeneradora que emprende el vasco en 1900 se resume en lo siguiente *educar á las gentes á que gusten del paisaje*, potenciar el sentimiento de la naturaleza para hallar en ésta la fuente de inspiración:

---

<sup>61</sup>Ver F. Giner de los Ríos, “El arte y las artes” (1871), Giner de los Ríos: 2007: 8

<sup>62</sup>Ver F. Giner de los Ríos, “El arte y las artes” (1871), Giner de los Ríos: 2007: 72

<sup>63</sup>Unamuno: 1958: V: pp.484-485, “Oracions por Santiago Rusiñol”, 19-07-1898

<sup>64</sup>Azorín: 1899: “La crítica sociológica. Teoría de Guyau”, *La evolución de la crítica* (1899), citado por Lozano Marco:1998: 203



*Es una de las obras más hondamente regeneradoras que hay que emprender aquí en Castilla, y en general en toda España; el educar á las gentes á que gusten del paisaje.*<sup>65</sup>

### 3.4 PAISAJISMO Y PINTURA AL NATURAL, FUENTE DE INSPIRACIÓN

Las alusiones al paisajismo y a la pintura al natural en esta etapa datan de 1898 a 1900, año en el que escribe a Joan Maragall *sé que toda mi vida he soñado la fusión de la ciencia y el arte, así como del hombre y de la naturaleza.*<sup>66</sup>

Al respecto del paisajismo Calvo Serraller proclama a Beruete como el heraldo del moderno concepto de paisaje *plenairista*<sup>67</sup>, el cual seguramente influyó en las apreciaciones del bilbaíno. Únicamente en 1896 se refiere Unamuno a la pintura de estudio del natural como prevención a los males que conlleva la copia de modelos.

*Todo el mundo sabe lo que va en pintura del estudio del natural a la copia de los modelos, y cuán inagotable fuente de males es la que los artistas pinten, en vez de la realidad visible, otros cuadros, cayendo así en el cromo. Este y no otro es hoy en España el mal mayor del teatro, el convencionalismo del cromo teatral.*<sup>68</sup>

También en 1896 escribe acerca del retrato, en concreto sobre la imagen física de Alonso Quijano y el intento de concretar su figura. Aduce Unamuno que la hermosura del alma es la que debe penetrar el pintor que quiera retratar el alma de Don Quijote para captar su espiritualidad. Si bien a lo largo de su vida rescató en numerosas ocasiones la figura emblemática del héroe, en este caso concreto se preocupó por su físico, la representación del Quijote en los diversos tiempos y países, es quizás éste una parte de la indagación de las transformaciones del quijotismo:

*Porque hay un tipo diverso de Don Quijote para los diversos pueblos que más o menos le han comprendido. Hay el francés, apuesto, de retorcidas y tiasas guías de bigote, no caído éste, sin mucho asomo de tristeza, más parecido al aragonés de Avellaneda que al castellano de Cervantes; hay el inglés, que se acerca mucho más al español, y al verdadero, por tanto. Los más verdaderos son los españoles, como es natural (1), y si se cojieran todos ellos y se fundiesen en uno, como se hace con las fotografías compuestas, de manera tal que los rasgos comunes se reforzaran dejando en penumbra a los diferenciales, neutralizados unos con otros, obtendriase un arquetipo empírico, como tal nebuloso y gráficamente abstracto, de donde poder sacar el pintor*

---

<sup>65</sup>Sotelo: 1993: 228, “Música y paisaje”, *Las Noticias*, Barcelona, 24-04-1900

<sup>66</sup>Carta de Unamuno a Joan Maragall del 6 de junio de 1900 incluida en Unamuno: 1951: 10-11

<sup>67</sup>Calvo Serraller: 1993: 36

<sup>68</sup>Unamuno: 1958: III: p.340, “La regeneración del teatro español”, Julio de 1896

*la verdadera figura de Don Quijote. Tal arquetipo es la imagen que han sentido confusamente en su retina mental nuestros pintores y dibujantes, y aun los que no lo son; la que hace exclamar: “¡ Cómo se parece ése a Don Quijote!”. A tal arquetipo, confusamente vislumbrado, daría un pintor de genio expresión individual y viva, pintándole con la nimia escurpulosidad con que ciertos pintores ingleses pintan ángeles y seres ideales, con aquella encarnizada minucia con que Hunt perseguía sus modelos, con la vigorosa realidad castellana que dio Velázquez ( 2) a los héroes mitológicos.*<sup>69</sup>

Aunque Miguel realizó en este período algunos autorretratos, en concreto el quinto realizado en Vitigudino dónde pasó unos días de descanso en 1898, su afición se dirigió más hacia el terreno paisajístico. Así lo corroboran las cartas que escribió a Narcís Oller el 6 de febrero de 1898 y a Leopoldo Palacios el 25 de febrero del mismo año, informándoles de que había pasado los carnavales en el campo tomando notas para grabados con los que ilustrar el libro de su amigo Barco. También en julio de 1898 le comunicó a Gutiérrez Abascal que había vuelto al dibujo los 16 días que pasó en Vitigudino y que no está descontento. Dichos dibujos se conservan y según cuenta a Múgica el 15 de septiembre y a Ángel Ganivet el 14 de octubre desea publicar dibujos y artículos ilustrados por sí mismo. El 7 de marzo de 1899 escribe a Amadeo Vives que *la pintura (he pintado en algún tiempo) me penetra* y sigue declarando que *mi estilo literario mismo más que musical es pictórico, y dentro de lo pictórico más que pintoresco, gráfico.*<sup>70</sup>

El interés plástico-gráfico que suscitó el paisaje en el joven Unamuno es evidente en la sensibilidad de las siguientes líneas al describir la obra de Santiago Rusiñol:

*El tono general es de una hermosa monotonía, pero de una monotonía llena de íntimos matices, de casi imperceptibles transiciones, de medias tintas y suaves cambiantes. Forma el libro con su rosario de **oraciones** una monodía lánguida y, sobre todo, triste.*

*La naturaleza que nos revela el libro de Rusiñol es la naturaleza vista por el hijo de las ciudades, por el hombre moderno formado en la aglomeración de sus semejantes, en lo que se llama **sociedad**; es la naturaleza vista por un refinado a través del arte y por mediación de éste.*<sup>71</sup>

Todas las percepciones visuales del escritor parecen solaparse para poder plasmarse sobre el papel y captar un instante de inspiración. En 1900 en el “Prólogo a las estrofas de Bernardo G. de Candamo” revela su propósito artístico:

*Tengo a la vista, mientras esto escribo, la sierra de Gredos. Viéndola de continuo, antes del alba, al romper el sol, al medio día, a la caída de la tarde, en días*

---

<sup>69</sup> Unamuno: 1958: III: pp. 383-384 “El caballero de la triste figura” , 1 noviembre 1896, *La España Moderna*

<sup>70</sup> Carta de Unamuno a Amadeo Vives del 7- 03-1899, incluida Unamuno: 1991: 64

<sup>71</sup> Unamuno: 1958: V: p.484, “Oracions por Santiago Rusiñol”, 19-07-1898

*claros y en días velados, con nieve y sin ella, he pensado muchas veces en dibujar la silueta de su más alta montaña en las diferentes hojas de un álbum e iluminarla luego, reproduciendo sus diferentes revestimientos de coloración y tonalidad.*<sup>72</sup>

Y continúa desvelando el secreto del artista, aquél que posee la intuición de la momentaneidad:

*El artista ve momentos de las cosas y a las cosas mismas en su proceso; para el artista no es nada un árbol sino a tal hora, con la luz, en tal sitio. Quien no tenga la intuición de la momentaneidad de todo lo vivo, no es verdadero artista.*<sup>73</sup>

La contemplación de la naturaleza produce el efecto sedante de una obra perfecta. Descubre de nuevo el filósofo la Sierra de Gredos para equiparar la visión con una sinfonía de líneas y matices:

*El paisaje es una especie de música, de música sutil y honda. Sentado muchas veces en el balcón de mi casa, desde el cual descubro á lo lejos, allá, sobre los tejados, cúpulas, torres y chapiteles de la ciudad, la lejana sierra de Gredos, suelo quedarme contemplando sus líneas puras, el perfil que parece burilado sobre el cielo, como si fuese una sinfonía de líneas y matices. Parece perder su materialidad y no ser más que pura forma, libre y limpia de todo grosero contenido material; parece la lejana sierra mera vestidura del espacio. Diríase que la nevada cima de la Serrota, es un esmalte del cielo.*<sup>74</sup>

Líneas puras, perfil burilado, sinfonía, todo ello remite a una repetida concepción: el paisaje como música, como expresión de un estado inmaterial y a su vez sublime, y va más allá el filósofo increpando directamente al lector, presenta la música como evocación de paisajes espirituales:

*Y ¿no podría acaso, violentando algo la comparación y forzando la paradoja, afirmar que no es la música más que la evocación de paisajes espirituales? ¿No surgen a sus ecos en nuestra alma montañas ideales de nivea blancura, horizontes vastos, ríos de sosegada corriente, valles y sotos?*<sup>75</sup>

En “Música y paisaje” denuncia Unamuno la poca afición que existe en España a la música y al paisaje<sup>76</sup>, y hasta afirma que el pueblo castellano es rebelde a ambos y que gusta más del ruido y de la calle, que padece de un maléfico urbanismo. Presenta a Teófilo Gautier como el gran descubridor de Castilla y de su belleza interna:

*No encontrareis, en efecto, castellano que no os declare rotundamente que el paisaje de su tierra es feo á más no poder, y vino un soberano colorista, un hombre como pocos que ha tenido el sentido de la forma y de lo visible, Teófilo Gautier, y*

---

<sup>72</sup>Unamuno: 1958: VII: pp.155-56 , “Prólogo a las estrofas de Bernardo G. de Candamo” , 1900

<sup>73</sup>Unamuno: 1958: VII: p.156 , “Prólogo a las estrofas de Bernardo G. de Candamo” , 1900

<sup>74</sup>Sotelo: 1993: 227, “Música y paisaje”, *Las Noticias*, Barcelona, 24-04-1900

<sup>75</sup>Sotelo: 1993: 227-228, “Música y paisaje”, *Las Noticias*, Barcelona, 24-04-1900

<sup>76</sup>F. Giner de los Ríos había denunciado en “Paisaje” (1886) el escaso reconocimiento de la riqueza paisajista en España. Consultar Giner de los Ríos: 2007: 62, “El arte y las artes” (1871)

*quedó encantado con el vasto parámetro de Castilla, describiéndolo con brillantísimo color.*<sup>77</sup>

Rescata Unamuno a Teófilo Gautier, soberano colorista, apasionado viajero que visitó España en 1840 cuando finalizaba la Primera Guerra Carlista. Es evidente que el escritor vasco tuvo acceso al libro de Gautier *Viaje a España* de 1843. También el poeta francés en sus inicios quiso ser pintor pero sus inclinaciones literarias modificaron el rumbo profesional. Ambos compartieron el gusto por el paisaje y narraron sus experiencias viajeras, describieron los escenarios con mirada fotográfica y plasmaron con sensibilidad pictórica los parajes de la meseta castellana.

En *Paisajes* recoge Unamuno recuerdos de excursiones realizados entre 1897 y 1900, en los que el campo y la naturaleza son los protagonistas. Es probable que recurriera entonces a la técnica de los bocetos y tomase apuntes del natural para *a posteriori* elaborar sus relatos. Esto en definitiva es lo que propone en “Un artículo más”. Sugiere un práctico recurso, que los artículos de prensa sean bocetos de un trabajo superior para la elaboración de los libros, a la manera de los que empleaban los artistas para sus cuadros.

*¿Aprovechará los artículos como materia prima de sus libros? ¿Recogerá las ideas de éstos esparcidas para organizarlas en un conjunto? Esto es lo natural y esto es lo que debiera hacerse. Mucho mejor que publicar colecciones de artículos sería considerar a éstos como los cartones de estudios para un cuadro, como los apuntes preparatorios, que en tal respecto, se han dado al público, y sobre ellos debería trazarse un cuadro, dándole unidad y colorido. Pero esto, casi nunca se hace, y aún no lo tolera el público.*<sup>78</sup>

En 1899 continúa interesado por el proceso de consecución de la obra artística y en “Los cartones de Miguel Ángel” distingue dos épocas: una primera calificada de artística en la que elaboraba cartones o estudios de modelos, y una segunda de decadencia, en la que partía de dichos cartones:

*Dicen algunos críticos é historiadores de pintura que tuvo el gran Miguel Ángel dos épocas en su carrera artística: una, la primera, en que trabajó sobre el natural, estudiando lo vivo y tomándolo de modelo, época en que sacó no pocos cartones ó estudios, y otra época, la segunda ó de decadencia, en que no trabajaba ya del natural, sino sobre los cartones que en la primera, del natural había tomado. Era su labor inmediatamente artística en su primera época, medianamente tan sólo en la segunda. Tenía sus recetas y se atenía á ellas.*

*¡Triste cosa es ver á grandes escritores y grandes artistas luchando por la subsistencia ó por la vanidad, atendidos a sus cartones!! Triste cosa es ver entrar á un grande ingenio en el período del auto-plagio! Y lo más triste de todo que en vez de*

---

<sup>77</sup>Sotelo: 1993: 227-228, “Música y paisaje”, *Las Noticias*, Barcelona, 24-04-1900

<sup>78</sup>Sotelo: 1993: 190-191, “Un artículo más”, *Las Noticias*, Barcelona, 04-12-1899

*envolverle en un piadoso y significativo silencio, suele ser cuando más elogios y más disparatados suelen dirigirles sus más aconsejados idólatras.*<sup>79</sup>

Si bien pone en boca de los críticos lo referente a las dos épocas de Miguel Ángel, esto le sirve de preámbulo para arremeter contra aquellos artistas que se inspiran en sus cartones a modo de bocetos. Incluso este proceder lo califica de auto-plagio. Sigue en la misma línea y ataca a los críticos como responsables de la fama que adquieren algunos de estos artistas.

*También entre nosotros hay Migueles Ángeles chicos que andan á vueltas con sus cartones, sin que falten críticos que afirmen muy serios que es ahora cuando mayor frescura respiran, que por ellos no pasan los años. Hay sobre todo un crítico, el más famoso, que pone singular empeño en realzar las ñoñeces de los resobados cartones y en fruncir el cejo ó hacer que no se entera ante los cuadros que los principiantes arrancan á la realidad y á la naturaleza.*<sup>80</sup>

Aboga Unamuno por el estudio de la realidad a partir de los cartones, pero después sugiere la destrucción de éstos, al igual que el escultor debe romper el molde con el que ha elaborado la estatua, de esta forma se evitará la auto-imitación, el auto-plagio:

*¡Trabaja, trabaja, trabaja, trabaja sobre la realidad y rompe los cartones así que concluyas las obras para que te sirvieron! ¿Has fundido la estatua? ¡Rompe el molde! Si quiere otro, que lo saque, y que lo imite; tú no te imites nunca, nunca, nunca. ¡Librete Dios de caer en el auto-plagio!*<sup>81</sup>

### 3.5 REFERENCIA A LOS CLÁSICOS

Son escasas las referencias al arte clásico y a los artistas en el período que oscila de 1896 a 1900. Aunque asevera en todo momento su clara preferencia por el arte y la literatura clásicos tal y como queda patente en el siguiente extracto de “*Oracions por Santiago Rusiñol*” de 1898:

*Con todo y lo dicho, prefiero en general la literatura y el arte clásicos a los de decadencia.*<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup>Unamuno: 1958: V: 1.5.2/256, C.1-213, “Los cartones de Miguel Ángel”, *El Correo*, Valencia, 23-02-1900

<sup>80</sup>Unamuno: 1958: V: 1.5.2/256, C.1-213, “Los cartones de Miguel Ángel”, *El Correo*, Valencia, 23-02-1900

<sup>81</sup>Unamuno: 1958: V: 1.5.2/256, C.1-213, “Los cartones de Miguel Ángel”, *El Correo*, Valencia, 23-02-1900

<sup>82</sup>Unamuno: 1958: V: p.483, “*Oracions por Santiago Rusiñol*”, 19-07-1898

Tan sólo una vez nombra Miguel a Tiziano y lo hace para referirse a los artistas más preocupados del cuerpo que del alma. La cita ya ha sido en parte reseñada con anterioridad en relación a la socialización del arte y en concreto a Ruskin.

*Enseña Ruskin, en sus Mañanas florentinas, que el cuidado en la pleguería y la minucia en su expresión, son signos de idealismo y misticismo, citando los pliegues de las canéforas del Partenón y las sobrepellices de nuestros sacerdotes; mientras el amplio ropaje, por grandes masas, el del Tiziano, verbigracia, rebela artistas menos preocupados del alma que del cuerpo. Se ha dicho que al pasar los pueblos del paganismo al cristianismo vistieron imágenes de diosas desnudas, haciendo de ellas vírgenes.*<sup>83</sup>

A partir de 1896 se produce un prolongado salto cronológico hasta 1900, cuando en “Descentralización de la cultura” rescata una hermosísima Concepción de Ribera. Destaca el valor didáctico de seleccionadas obras en contraste con la despersonalización de los grandes museos:

*Hay aquí en Salamanca muy pocos cuadros buenos, pero muy pocos: el mejor una hermosísima Concepción de Ribera. Viéndolos un día, y otro, me han enseñado más que algunos museos que he visitado por esos mundos de Dios de prisa y corriendo. Y de prisa y corriendo tiene que hojear revistas quien quiera ir al día, estar al tanto del movimiento.*<sup>84</sup>

## 3.6 REFERENCIA A LOS CONTEMPORÁNEOS

### 3.6.1 UNAMUNO Y LOS CATALANES: RUSIÑOL

Su primer contacto con Barcelona fue en 1889 cuando se dirigía a Italia y Francia en el momento del apogeo del catalanismo, el anticlericalismo y el fenómeno denominado “cuestión social”. Un interesante trabajo de Pedro Corominas: “La trágica fi de Miguel de Unamuno”, publicado en *Revista de Catalunya*, núm. 83, en febrero de 1938, da idea de aquellos días en los que Unamuno comenzó a vincularse a los círculos literarios y políticos de Barcelona.

No obstante esta primera y fugaz visita, debemos partir de la publicación de los cinco ensayos de *En torno al casticismo* en la revista de Lázaro Galdiano, *La España Moderna*, entre febrero y junio de 1895 y del interés que suscitaron éstos en los medios intelectuales barceloneses debido a su opinión favorable sobre las fuerzas periféricas y a los emergentes movimientos regionalistas. Miguel de Unamuno se siente atraído por la

---

<sup>83</sup>Unamuno: 1958: III: p.381, “El caballero de la triste figura”, *La España Moderna*, 1 noviembre 1896

<sup>84</sup>Unamuno: 1958: V: p.686, “Descentralización de la cultura”, 07-12-1900

alternativa catalana, por el modernismo barcelonés, el cual supondrá un puente hacia Europa <sup>85</sup>. A partir de septiembre de 1892 Jaume Brossa convierte *L’Avenç* (revista que desapareció en diciembre de 1893) en la plataforma del modernismo, tarea a la que se suman Raimon Casellas desde las columnas de *La Vanguardia*, Rusiñol y Ramón D. Perés. Un grupo de intelectuales barceloneses iniciaron entonces una fervorosa relación epistolar, entre ellos Perés, Corominas, Brossa, Soler i Miquel, Pérez Jorba. Jaume Brossa (el cual le facilita la relación epistolar con Soler i Miquel, Perés y Joan Maragall) en enero de 1896 le confiesa la fuerte impresión que le causaron dichos artículos y le informa a su vez de que en Barcelona cuenta con bastantes seguidores a sus teorías. Confidencia que comparte Unamuno con Leopoldo Gutiérrez Abascal el 13 de marzo de 1896 al informarle de que *he descubierto que tengo en Barcelona un grupo de lectores cultos y atentos. Me han dedicado ejemplares de obras suyas, entre otros Rusiñol el pintor, que me gusta más como literato* <sup>86</sup>. En febrero Ramón D. Perés le confiesa el fecundo aliento que inspiran los ensayos. A finales de 1897 Pérez Jorba le profesa en catalán su más sincera admiración. Josep Soler i Miquel (discípulo de Giner y Salmerón) elogia desde las páginas de *La Vanguardia* la fisonomía intelectual unamuniana. <sup>87</sup>

Debido al fuerte impacto que provocaron sus teorías, Jaume Brossa y Pedro Corominas, redactores ambos de *Ciencia Social*, la revista mensual literaria y artística de Barcelona dirigida por Federico Urales y editada por Cayetano Oller en la calle Nueva de la Rambla, solicitaron la colaboración de Unamuno con la ambición de promover a partir de sus páginas un cambio social de renovación espiritual. Durante los primeros meses de 1896, antes del cierre de la revista en el Corpus con motivo del proceso de Montjuïc, publicó cuatro ensayos impregnados de regionalismo como verdadero medio para la regeneración de España. Dedicó el vasco su libro *Paz en la guerra* a Corominas con motivo de dicho proceso. Las reseñas entusiastas de *Paz en la guerra*, la de Perés en *La Vanguardia* y la de Jordà en *La Publicidad*, determinaron su definitiva aproximación a la Cataluña finisecular.

Los ensayos de la *España Moderna* le habían dado a conocer en Cataluña y ejercieron gran fascinación en el *modernisme*, mientras que su participación en *Ciencia Social* le aproximó a la cultura catalana de fin de siglo. A través de la ineludible correspondencia epistolar con los amigos catalanes, Unamuno se forja una idea bastante aproximada de la realidad catalana.

Hacia 1898 colabora en el *Diario Catalán*, en cuyas efímeras páginas aparece “El esteticismo annunciano”. Desde entonces y hasta 1900 el intenso y permanente contacto con la cultura catalana suscitó su interrelación e influencia mutua que

---

<sup>85</sup>Al respecto decía Marcelino Menéndez y Pelayo que Barcelona en el fin de siglo estaba *destinada acaso en los designios de Dios a ser la cabeza y el corazón de la España regenerada*. Menéndez Pelayo : 1942: V: 133-175, citado en Sotelo: 2001: 230

<sup>86</sup>Carta de Miguel de Unamuno a Leopoldo Gutiérrez Abascal del 13 de marzo de 1896 incluida en Unamuno: 1986: 23

<sup>87</sup>Para mayor profundización en el tema Sotelo: 2005: 71-87

desembocó finalmente en un progresivo distanciamiento al entrar en desacuerdo el vasco con el nacionalismo político catalán. No obstante a esta discrepancia Unamuno responde a las repetidas muestras de admiración y en concreto contesta a Oller en febrero de 1898 que es aquí en dónde mayores muestras de aprecio ha recibido, y el 25 de enero de 1899 le escribe otra vez:

*Es ahí, en Barcelona, donde mejores relaciones tengo, es ahí donde han hallado un eco más simpático mis trabajos y es ahí donde el movimiento intelectual y artístico es más de mi agrado.*

Tarín- Iglesias <sup>88</sup> ahonda en la relación que mantuvo el insigne vasco con los catalanes, entre otros con Joaquín Montaner, en cuya biblioteca atesoraba recortes y primeras ediciones de libros de Unamuno con expresivas dedicatorias:

*Un día, en las postrimerías de la revisión de las cajas del archivo de Montaner, apareció un sobre que contenía una carpetilla azul, en la que decía “Unamuno”, “Cartas a Valentí Camp” (...) Eran 16 cartas, algunas de ellas de extraordinario interés. En ellas no había ninguna nota relacionada con la forma en que fueron a parar al archivo de Montaner. En muchas otras, no dirigidas a él, incluso anotaba Joaquín lo que le habían costado y a quién se las había comprado (...) Santiago Valentí Camp y Joaquín Montaner eran amigos y habían sido compañeros de redacción en El Día Gráfico.* <sup>89</sup>

El entramado amistoso abarca personajes relevantes de la intelectualidad barcelonesa, entre otros Valentí Camp, el cual publicó el 16 de julio en *La Publicidad* un largo artículo dedicado a Unamuno, en el que se vislumbran datos que el propio futuro rector le había suministrado. Miguel había colaborado en la vieja *La Publicidad*, cuando este periódico barcelonés aparecía en castellano y era órgano, más o menos, del republicanismo histórico. Es en el instante en que conoce, posiblemente, a Santiago Valentí Camp (de cuyo padre era amigo). Ambos comparten un persistente “amor a la verdad”, en palabras del propio Unamuno y un mismo ideal regenerador. Frente a la Sala Parés, la casa del escritor barcelonés aglutina a escritores, políticos y artistas de la época. El anfitrión alimenta allí la ilusión de fundar una revista para difundir su doctrina, empresa de la que le disuade Unamuno. No obstante el 1 de octubre de 1905 aparece *Labor Nueva* con el subtítulo de *Revista Internacional*, de tirada dos veces al mes y en forma de folleto de 32 páginas. Testimonio de esta fluida relación es la carta que le envía Valentí Camp en verano de 1902 para reclamarle el original de *En torno al casticismo*, cuya publicación inminente ya ha anunciado en prensa <sup>90</sup> y espera hacerlo para octubre, tarea que se demora hasta diciembre con un extenso prólogo. Los ensayos se publican en forma de libro en la Biblioteca Moderna de Ciencias Sociales bajo la

---

<sup>88</sup>Tarín- Iglesias (1966): *Unamuno y sus amigos catalanes (Historia de una amistad)*. Barcelona: Ed. Peñíscola

<sup>89</sup>Tarín- Iglesias :1966: 14-15

<sup>90</sup>Valentí Camp anuncia la próxima publicación de los ensayos bajo el título de *Alma castellana*, título que no podrá ser debido a la aparición del libro de Azorín



dirección de Alfredo Calderón y S. Valentí Camp. Joan Maragall escribe en *El Diario de Barcelona* el 25-1-1903 una crítica elogiosa acerca del reciente trabajo de Unamuno<sup>91</sup>.

Seguramente impulsado por estas cordiales relaciones acepta Miguel de Unamuno la petición de Rafael Ferrero para colaborar en *Las Noticias* de Barcelona, la cual se extiende desde el 8 de febrero de 1899 al 9 de diciembre de 1902, con un paréntesis que va del 3 de agosto de 1901 hasta el 15 de abril de 1902. El casi centenar de artículos que aquí publica le permiten divulgar algunas de las “ideas madres” de *En torno al casticismo*.

La visión positiva de finales de siglo empieza a desmoronarse tal y como se vislumbra en un artículo publicado en el periódico madrileño *El Globo* en verano de 1899. Brossa le reprochará por carta algunas de las afirmaciones allí vertidas. Es entonces cuando la relación con Cataluña empieza a adquirir matices peyorativos, debido entre otros a la emergencia del catalanismo en torno a Prat de la Riba y *La Veu de Catalunya*, y al progresivo distanciamiento respecto al *modernisme* literario. Con motivo de la visita del ministro de la Gobernación, Eduardo Dato, a Barcelona el 4 de mayo de 1900, y las protestas que este hecho conlleva a nivel popular, Miguel de Unamuno publica una réplica en la *Revista Política y Parlamentaria* denunciando la soberbia, la ignorancia y la mentira que envuelven las relaciones entre Castilla y Cataluña, juicios que reitera por vía epistolar a Valentí Camp en agosto de este año. Estas discrepancias provocan que muchos de sus amigos catalanes le exhorten a visitar la Ciudad Condal. Sus libros, no obstante, siguen teniendo buena acogida, como por ejemplo *Tres ensayos* de 1900, momento a partir del cual se inicia la amistad con Maragall, cuya obra poética conoce gracias a Brossa. Al respecto Joan Maragall informa a Miguel de Unamuno el 1 de junio de 1900 del entusiasmo que le ha provocado la recepción y lectura de los *Tres ensayos*. Se inicia por entonces una amistad que perdurará hasta 1911, truncada por la prematura muerte del poeta. Se vislumbra entre ellos una influencia mutua, ambos creen en una Iberia aglutinadora de todos los pueblos que la integran.

En el ámbito artístico los intercambios epistolares con Rusiñol denotan un somero conocimiento de su obra y un evidente acercamiento a su estética. El 10 de octubre de 1898 le comunica Miguel a Rusiñol que ha oído hablar de él a su paisano Anselmo Guinea<sup>92</sup> y que detecta cierto deje pagano en su espíritu:

*Conocía algo de su labor pictórica- también yo, a mi manera, dibujo- y había oído hablar de usted a varios artistas, entre ellos a mi amigo y paisano Anselmo Guinea. (...)*

---

<sup>91</sup>Unamuno: 2005: 46

<sup>92</sup>Ver al respecto la carta que le escribe Guinea a Unamuno el 28 de diciembre de 1897 en la que le comenta el libro *Impresiones de Arte*, el cual fue editado en Barcelona en 1897 por *La Vanguardia* como obsequio a sus suscriptores. Contiene los escritos de Rusiñol de la época en que vivía en L'Île de St. Louis en 1894, en París. Panyella: 1981: 184

*Hay algo, por fuerza, en su espíritu de usted que me es extraño, pero precisamente por serlo trato de penetrarlo. Eso extraño es cierta forma de culto a la Belleza plástica, que si bien comprendo no siento, es el lado pagano de su espíritu de usted.*<sup>93</sup>

Pese a este oculto presentimiento, unos meses antes ya había dedicado al poeta y pintor catalán dos artículos: “*Oracions* por Santiago Rusiñol” y “*Fulls de la vida* por Santiago Rusiñol” del 19 de julio de 1898 y del 26 de marzo de 1899, respectivamente. El análisis de la obra *Oracions* sitúa a Santiago Rusiñol en la perspectiva de un hombre moderno en su mayoría contaminado por la melancolía triste de un refinado. La descripción que hace el escritor vasco discurre en la misma apacible serenidad que la prosa del catalán:

*El tono general es de una hermosa monotonía, pero de una monotonía llena de íntimos matices, de casi imperceptibles transiciones, de medias tintas y suaves cambiantes. Forma el libro con su rosario de **oraciones** una monodía lánguida y, sobre todo, triste.*

*La naturaleza que nos revela el libro de Rusiñol es la naturaleza vista por el hijo de las ciudades, por el hombre moderno formado en la aglomeración de sus semejantes, en lo que se llama **sociedad**; es la naturaleza vista por un refinado a través del arte y por mediación de éste.*<sup>94</sup>

Insiste Unamuno en la idea de presentar la naturaleza a través del arte:

*Volviendo a lo que decía respecto al libro de Rusiñol, añadiré que representa el baño de un alma enferma en plena naturaleza vista a través del arte.*<sup>95</sup>

Y más adelante, entre esta graduación de luz crepuscular aparece como de soslayo la referencia a un pintor paisano cuyo nombre no desvela, formado en París, y el cual califica a este momento crepuscular como la hora sagrada del anochecer. Es de suponer que se refiere a Darío de Regoyos:

*Rusiñol, dedicado principalmente a la pintura, parece que los pintores crepusculares, enamorados de las medias tintas, de los tonos fundidos, de las languideces y desmayos de lo que otro pintor paisano mío, pero formado como artista en París llama **la hora sagrada del anochecer**. La **oración** a la bruma (a la boira) es en este respecto típica.*<sup>96</sup>

En marzo de 1899 Unamuno hace una importante mención a la complicidad del pintor catalán con otros artistas afincados en París. Es un hecho relevante ya que relaciona a Rusiñol con Sitges y concretamente con el grabador Canudas. Esta cruz de

---

<sup>93</sup>Carta de Miguel de Unamuno a Santiago Rusiñol del 10- 10-1898. Rusiñol :1968: 207-208. Resulta curioso el supuesto paganismo de Rusiñol, el cual emparenta con similar concepción sorollista.

<sup>94</sup>Unamuno: 1958: V: p.484, “*Oracions* por Santiago Rusiñol”, 19-07-1898

<sup>95</sup>Unamuno: 1958: V: p.485, “*Oracions* por Santiago Rusiñol”, 19-07-1898

<sup>96</sup>Unamuno: 1958: V: p.485, “*Oracions* por Santiago Rusiñol”, 19-07-1898

hierro que nombra el autor quizás guarde secreto nexos con el Museo del Cau Ferrat de esta localidad costera:

*En La casa de París, una de las hojas más sentidas en que Rusiñol nos cuenta la cofradía que en París formaron con él Utrillo, Clarassó y Canudas, nos refiere la muerte de este último, “bohémio declarado, grabador de planchas finas, pintor después de burilador, de pecho enfermo y corazón grande”, y nos la refiere con rasgos de inolvidable y sobrio sentimiento. En caso lo más profundamente humano que tiene el libro. Al concluir este relato de serena y reposada tristeza, cuando enterrado el pobre grabador de corazón grande en su querida tierra catalana, en el país del buen sol, junto al mar de Sitges, al pie de los lozanos cipreses y bajo una cruz de hierro que tenían en el jardín de su rinconcito de Montmartre, se dice el lector en silencio: ¡Pobre Canudas! Y en esta exclamación trivialísima, trivial como toda la que arranca un espontáneo sobresalto del sentir, en esa exclamación se encierra toda la impresión que nos deja esa corola de siemprevivas ideales y no de porcelana ni de papel cuero, que su amigo Rusiñol ha colgado a su memoria. ¡Pobre Canudas!<sup>97</sup>*

Resulta curioso que en ningún momento Unamuno subraye el papel preponderante del Rusiñol, junto a Zuloaga, en la revalorización de El Greco en el período que nos ocupa. Al respecto Josep Pla narra la visita de Rusiñol y Utrillo a Madrid el 10 de febrero de 1896 con motivo del interés que suscitó El Greco en los pintores. En el Museo del Prado Rusiñol desbordó entusiasmo ante el *Caballero de la espada*. Pla describe cómo surgió la idea de erigir un monumento al Greco en Sitges por suscripción popular<sup>98</sup>. Rusiñol hizo apología del pintor cretense y encargó a Casellas un artículo para divulgar la vida y obra del pintor laureado. También acordaron encargar a Reynés el monumento a El Greco<sup>99</sup>. En mayo de 1898 Ignacio Zuloaga escribe a Santiago Rusiñol lo siguiente:

*He recibido carta de Utrillo donde me dice que estás dispuesto a darme los 100 duros por mi cuadro. Creo que no te parecerá caro; pero yo gozo al mismo tiempo en pensar que mi cuadro vivirá entre amigos. El cuadro es tuyo desde hoy mismo; pero con la condición de que el día que se inaugure la estatua del Greco me paguéis el viaje a esa en 2ª; pues si por falta de dinero no pudiese estar en ésa ese día creo que me moriría de pena.<sup>100</sup>*

El cuadro al que se refiere es *Antes de la corrida*, de Zuloaga, adquirido por Rusiñol por la cantidad estipulada en 1898. Al año de venderle el cuadro Zuloaga se lo pidió para presentarlo en la Exposición Universal de París, en dónde recibió una oferta del estado belga para destinarla al Museo de Bruselas y Rusiñol accedió a la venta a

<sup>97</sup>Unamuno: 1958: V: pp.494-495, “*Fueros de la vida* por Santiago Rusiñol”, 26-3-1899

<sup>98</sup>Juan Espina le comunica a Rusiñol que han abierto una suscripción para el Monumento al Greco de Sitges: Carta nº 80 de Juan Espina, Presidente del Círculo de Bellas Artes de Madrid, a Santiago Rusiñol del 5 de febrero de 1898, incluida en Panyella: 1981: 186

<sup>99</sup>Pla: 1981: 153-157

<sup>100</sup>Carta de Ignacio Zuloaga a Santiago Rusiñol, de mayo 1898. Panyella: 1981: 190-191

condición que le diese otro cuadro, que resultó ser *La partición del vino*. Obra de clara similitud con los tres personajes de la derecha del *Entierro del Conde de Orgaz* que comentan el milagro. La mujer con la cesta en la cabeza rememora a la figura que se encuentra en el lateral de la obra de El Greco *Expulsión de los mercaderes del templo*. En 1897 Rusiñol realiza una copia de *El caballero de la mano en el pecho* de El Greco<sup>101</sup>. El 22 de septiembre de 1897 Santiago Rusiñol solicita al Museo del Prado hacer una copia (de 98x67cm) de un retrato de El Greco. El 28 de agosto de 1898 se inauguró la estatua del Greco a la que asistieron Casas y Zuloaga, entre otros muchos<sup>102</sup>. Raimon Casellas publicó “La estatua del Greco por Reynés” en *La Vanguardia* de Barcelona el 29 de agosto de 1898<sup>103</sup>.

Isabel Coll i Miravent analiza la incidencia en las obras del Cau Ferrat<sup>104</sup>. Tanto Rusiñol como Zuloaga coleccionaron obras del pintor cretense y adoptaron en su obra elementos derivados de El Greco, ambos valoraban la modernidad de El Greco, su espontaneidad y le situaban como claro antecedente de las nuevas tendencias estéticas. Mientras que el punto de vista unamuniano colocaba a El Greco en una óptica casticista historicista, quizás distanciándose de los valores innovadores de su estética expresionista, pero a su vez reconociendo en todo momento su papel preponderante en el desarrollo de la pintura española.

### 3.6.2 ESCUELA VASCA

Apenas hay en esta etapa reflexiones acerca del arte vasco y de sus artistas, sin embargo a través de la contestación a la carta de Unamuno del 13 de marzo de 1896, Gutiérrez Abascal le escribe el 28 de marzo de 1896 informándole acerca del paradero de Guinea y hasta le describe el cuadro de éste, representación del “Kurding Club”, pequeña sociedad recreativa de reunión de jóvenes artistas y amigos:

*Guinea vive en Bilbao y sigue trabajando para vivir. Recientemente ha pintado un gran lienzo para el Curdin. Una especie de símbolo de la borrachera y de la “minette”. Es un campo iluminado por la pálida luz de la luna. En primer término hay un castaño cuyo tronco en su parte superior representa el busto de una mujer. Al pié de él está tumbado Gorbeña, cerca del cual nace una fuente. Echado de bruces sobre ella abrevando Abrisqueta, a cuatro patas, y con ansiedad espera otro curdin su vez(...) Un poco más allá, Losada de pié, levanta con unción un cáliz como quien consagra (...) el cuadro me parece una verdadera caricatura de la sociedad*<sup>105</sup>.

<sup>101</sup>Obra de Santiago Rusiñol, 1897, óleo sobre tela, 85x64cm, Museu Cau Ferrat

<sup>102</sup>*La Voz de Sitges* 28-08-1898 y *El Heraldo* (Madrid), 2-09-1898

<sup>103</sup>Fontbona: 1996: 48

<sup>104</sup>Coll Miravent (1998): *El Greco i la seva influencia en les obres del Museu Cau Ferrat*. Sitges: Ajuntament i Consorci del Patrimoni de Sitges

<sup>105</sup>Carta de Leopoldo Gutiérrez Abascal a Miguel de Unamuno del 28 de marzo de 1896 incluida en Unamuno: 1986: 32

Teniendo en cuenta que a finales de los 90 se publicó el libro de Darío de Regoyos, *Viaje a la España Negra*, compuesto principalmente con el material creado junto a Verhaeren durante su viaje por España <sup>106</sup>, sorprende que Miguel de Unamuno haga caso omiso a la aparición de una obra crucial a cuyo autor profesará gran estima de por vida. Cabe sin embargo hacer un inciso al elogio y reconocimiento de Pío Baroja en el prólogo el cual asevera no haber conocido *a ningún pintor que tuviera el ingenio y originalidad más que a Regoyos*<sup>107</sup> y además exalta su valía epistolar, ya que *Regoyos escribía bien; a mí me escribió varias cartas llenas de observaciones cómicas, pintorescas, sobre la pintura y las gentes conocidas, cartas que se perdieron en la destrucción de mi casa.*

*A pesar de la imperfección frecuente de dibujo, puede ser que Regoyos quede con el tiempo como el más original paisajista español de su tiempo. (...)*

*En Regoyos se veía la espiritualidad por encima de la técnica, como se ve en los pintores impresionistas buenos. De aquí su encanto para la gente sencilla, cosa que no se advierte en los demás paisajistas españoles de su tiempo, vulgares y fotográficos. A veces no acertaba, eso es evidente; pero ello no quitaba nada su mérito.*

*Regoyos era un asturiano, vasco de adopción, y en pintura, francesista.*

*De los pintores con los que he tenido más relación ha sido con Regoyos, con Echevarría y con Arteta.*<sup>108</sup>

También Unamuno mantuvo estrecha y cordial relación con los pintores citados, y de igual manera valoró al Regoyos paisajista de ascendencia espiritual sin poner nunca reparo alguno en sus dibujos, tal y como se analizará en las etapas siguientes.

Por el momento obvia la mención tanto de artistas como del arte vasco, tan sólo en 1900 en “Los Juegos Florales” alude al estilo puramente vasco y a una hipotética escuela vasca en gestación dentro de la literatura.

*Algo aportaremos acaso, dejadme que lo sueñe, al arte y á la ciencia mismos. No ha tomado aún aquí el arte carácter específico alguno, ni puede en nada, exceptuando tal vez la música, hablarse de estilo vasco. Hay, sin embargo, quien cree adivinar la iniciación de algo así como una escuela vasca dentro de la actual literatura en lengua castellana.*<sup>109</sup>

Mientras que en “Examen de conciencia” subraya que el esplendor material de las regiones costeras frente a la austeridad castellana es signo de eflorescencia artística,

---

<sup>106</sup>*Viaje a la España Negra* se gestó partiendo de los cuatro artículos que el belga había publicado bajo el título *Impressions d'artiste* en la revista bruselense *L'Art Moderne* entre julio y agosto de 1888, Regoyos los tradujo parcialmente, intercalando párrafos propios y añadiendo unas cuantas ilustraciones

<sup>107</sup>Regoyos y Verhaeren: 1983: 19

<sup>108</sup>Regoyos y Verhaeren: 1983: 22-23

<sup>109</sup>Unamuno: 1900: 1.5.2-3.2.6, “Los Juegos Florales”, *El Liberal*, 1900

científica y literaria, en “Descentralización de la cultura” enfatiza este vínculo al reconocer que la localidad determina en gran medida el ambiente literario y artístico:

*Es indudable que la diferencia de localidad modifica grandemente el ambiente literario, artístico o científico, y hasta crea una diferente tradición.*<sup>110</sup>

Cada vez más inmerso en la problemática local salmantina y asumiendo más funciones en la Universidad de Salamanca, se va distanciando temporalmente Unamuno de su tan querida tierra vasca y en consecuencia las disquisiciones acerca del arte vasco pasan a un segundo término en un momento tan crucial como es el del cambio de siglo, con todas las inestabilidades políticas que asolan al país.

### 3.7 CONTRA LOS –ISMOS Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

#### 3.7.1 MODERNISMO

La actitud combativa de Miguel de Unamuno se manifiesta también en este período al oponerse al modernismo de manera sistemática. Parece afilar su arma más fehaciente, la palabra, para herir a este fenómeno patológico de fin de siglo, ejército de borrachos y morfinómanos que persigue la exclusión del pueblo. El modernismo atenta contra la teoría de la intrahistoria, se opone a los principios unamunianos y ante todos los excesos modernistas sólo cabe la reacción irónica del escritor:

*Si el lector examina despacio todos estos fenómenos patológicos de nuestro **fin de siècle**, a los que hay que añadir un **soi disant** misticismo de borrachos y morfinómanos, reconocerá que todo ello procede del olvido de la dignidad humana, de la caza por la distinción, del temor a quedar anónimo, del empeño por separarse del pueblo.*<sup>111</sup>

Continúa con la retahíla de peyorativos atributos para definir el arte aristocrático de los refinamientos artísticos:

*Así acabaría toda esa literatura de mandarinato, todas esas filigranas de capillita bizantina, todo lo que necesita de notas y aprendizaje especial para entenderlo, todo el arte que se empeñan algunos en llamar aristocrático, y con él toda la pseudo-ciencia de ingeniosidades y matoidismos, si subsisten es porque aún tienen función que cumplir.*

---

<sup>110</sup>Unamuno: 1958: V: p.684, “Descentralización de la cultura”, 07-12-1900

<sup>111</sup>Unamuno: 1958: III: p.447, “La dignidad humana”, *Ciencia Social*, enero, 1896

*Debemos esperar que llegue el día en que un diamante no se aprecie sino en cuanto sirva para cortar cristales y usos análogos, en que no se estime en más un incunable que una edición bien hecha de miles de ejemplares de tirada, ni se dé importancia a los refinamientos artísticos de mero valor de cambio.*<sup>112</sup>

En 1898 extiende a un amplio público la crítica a un arte decadente o de fermentación. Por oposición éstos reclaman sencillez, lógica y clasicismo, Unamuno al respecto se muestra parcial tal y como lo corroboran las siguientes líneas de “*Oracions por Santiago Rusiñol*”:

*Empiezan muchas gentes a maldecir de todas esas corrientes turbias que apasionan a gran parte de la juventud, a prevenir el peligro del **filoneísmo**, de los aborrecedores sistemáticos del **misonieísmo**, a clamar contra el **snobismo y posse** y la modernistería a toda costa, y a pedir en voz en cuello sencillez, transparencia, coherencia, lógica, clasicismo, en fin. En toda esta campaña hay una base fortísima de razón que le sobra a los que la promueven; mas como quiera que en punto a razón suele ser tan malo que sobre como que falte, no estaría de más juzgar más desapasionadamente el arte decadente o de fermentación.*<sup>113</sup>

Subraya en el mismo artículo la prevención a cualquier tipo de estancamiento que impida nuevas búsquedas y ataca a los que reducen el arte a mera distracción. Por de pronto parece Unamuno mostrarse a favor de las obras decadentes por lo que tienen éstas de sugestivas, frente a las clásicas que promueven quietud y reposo:

*Lo nocivo es el instinto de estancamiento de los bien hablados con lo que les rodea, y en literatura lo más dañoso para todo progreso es el espíritu de los que sólo buscan deleite pasivo, sin ansia por nuevos goces, aunque sea a costa de esfuerzos, y el de aquellos que reducen el arte a amena distracción y a elegante tejemaneje de sutilezas y discreteos o a la habilidad de vestir de toda gala y de adornar con gracia meros lugares comunes de primero, segundo, o enésimo grado.*

*Ocurre además que las obras clásicas nos adormecen no pocas veces con su encanto, llevándonos insensiblemente a cierto reposo muy parecido a la absoluta quietud y fomentando nuestra pereza mental. Las obras decadentes, por el contrario, aquellas en que es más lo que se quiere decir que lo que en realidad se dice; aquellas en que abundan ya larvas, ya abortos de ideas, nos excitan y cosquillean, son más sugestivas, dejan más campo al lector, le espolean la actividad espiritual.*<sup>114</sup>

Finalmente asevera su clara preferencia por el arte y la literatura clásicos:

---

<sup>112</sup>Unamuno: 1958: III: p.447, “La dignidad humana”, *Ciencia Social*, enero, 1896

<sup>113</sup>Unamuno: 1958: V: p.478, “*Oracions por Santiago Rusiñol*”, 19-07-1898

<sup>114</sup>Unamuno: 1958: V: pp. 481-482, “*Oracions por Santiago Rusiñol*”, 19-07-1898

*Con todo y lo dicho, prefiero en general la literatura y el arte clásicos a los de decadencia.*<sup>115</sup>

El 30 de octubre del mismo año dedica un artículo a “Un pensador desconocido”, aquel que sintetiza el conocimiento actual y huye de extravagancias, equipara finalmente el modernismo con la aspiración a la originalidad:

*Nada de extravagancias ni de ingenuidades, ni de aventuradas hipótesis, ni de salidas de tono; ¡Siempre sólido! Y no sólo huye de caer en extravagancias, sino que las detesta en lo demás, no siendo la del modernismo, porque á fuer de hombre, por antonomasia, moderno, se cree obligado á condescender con la modernistería, “laudable aspiración á la originalidad”, dice con benévola condescendencia.*<sup>116</sup>

El carácter peyorativo del esteticismo contagia sus artículos y llega a la prensa barcelonesa a través de *Las Noticias*. “La Balada de la prisión de Reading” es testimonio del desprecio que le merecieron los estetas, mártires del placer que convierten el arte en juego estéril:

*Aquí también, en España, por lo menos entre ciertos literatillos que revolotean en Madrid, hay sus Oscar Wilde, muy rebajados, en verdad, con menos audacia. Afectan vivir en una torre ebúrnea de sus exquisiteces y refinamientos, en la atmósfera sofocante de los cotarrillos de cervecería.*

*No parece interesarles nada hondamente humano. El arte se convierte en sus manos en un bibelote indigno, en un juego estéril, como suelen ser estériles juegos sus amores.*<sup>117</sup>

Con anterioridad el filósofo se había cuestionado sobre la naturaleza intrínseca del término, sobre su definición exacta:

*Pero vamos a ver, en resumidas cuentas, ¿qué es eso del modernismo?*<sup>118</sup>

El 4 de marzo de 1899 rescata el interrogante para plantear de nuevo al lector la duda a través de una pregunta retórica:

*Por lo menos arrastrarían las aguas de ese diluvio todo género de bibelotes, materiales espirituales y todo “snobismo”, más o menos modernista (qué quiere decir esa palabra ?con ellos.*<sup>119</sup>

---

<sup>115</sup>Unamuno: 1958: V: p.483, “Oracions por Santiago Rusiñol”, 19-07-1898

<sup>116</sup>Unamuno: 1898: 1.5.2/87, “Un pensador desconocido”, *Vida Nueva*, Madrid, 30 octubre 1898

<sup>117</sup>Unamuno: 1958: VIII: pp. 730-731 , “La Balada de la prisión de Reading”, *Las Noticias*, Barcelona, 14-X-1899 y Sotelo: 1993: 187-189

<sup>118</sup>Unamuno: 1898: 1.5.2/82 , “Sobre el modernismo”, *Ecos literarios*, 29 de septiembre de 1898

<sup>119</sup>Sotelo: 1993: 121, “De mal gusto”, *Las Noticias*, Barcelona, 04-03-1899



Parece que el 26 de marzo pretende concluir con la dificultad para definir el término tan prolífico como fue en la época el modernismo.

*El término **modernismo** me resulta en realidad tan vago, tan indeterminado e indeciso como el **romanticismo** lo era. Es, más que una escuela, una tendencia, y aun mejor una tonalidad. Es el mismo viejo romanticismo que renace, como renacerá el romanticismo más tarde. En rigor nunca desaparecen.*

*Declaro que aún no me he enterado bien de lo que sea específicamente eso de modernismo; no he conseguido comprenderlo. Ni a lograrlo me ayuda el **somni rosa** de Rusiñol, con su hermosísima crisantema, cada una de cuyas hojas tiene diferente tono, perfume distinto y todas juntas olor a incienso;*<sup>120</sup>

Concluye Miguel de Unamuno el comentario de la obra de Rusiñol anotando su definitivo escepticismo ante el modernismo, el cual se relaciona más con un estado de ánimo:

*Pero dejándonos de teorías para ir a la práctica, al recorrer las Hojas de la vida, de Rusiñol, es el caso que podrá no averiguarse qué sea el modernismo, pero sí que se nos revela el alma del poeta- poeta en prosa- melancólica y tierna de dulcísima monotonía.*<sup>121</sup>

De todo ello podría desprenderse que es el modernismo más que una tendencia o movimiento, un medio para sugerir una emoción ligada a la melancolía quizás como remedo del simbolismo anterior. Lo que queda al descubierto fue la pusilánime simpatía que ejerció este -ismo en el gran pensador del siglo. Tampoco fue de su agrado el influjo que ejercieron las nuevas tecnologías, en concreto la fotografía, sobre la vida moderna. Aunque ya se apuntó en la etapa anterior, en el período de 1896 a 1900 se ensaña con este nuevo medio de representación.

### 3.7.2 LA FOTOGRAFÍA, LA ÓPTICA Y LOS MANUALES

Pese a poseer un conocimiento bastante exhaustivo de la técnica fotográfica, nunca se mostró Miguel de Unamuno partidario de la aplicación de este recurso con fines artísticos. Mantuvo siempre una posición de distanciamiento e incluso de reticencia a la hora de valorar sus ventajas y en 1896 hasta denunció el influjo maléfico de la fotografía:

*Pocas cosas buenas han producido más daños del momento que la fotografía instantánea y la taquigrafía; han hecho avanzar la más deplorable hechología.*<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup>Unamuno: 1958: V: p.492, “*Folls de la vida* por Santiago Rusiñol”, 1899

<sup>121</sup>Unamuno: 1958: V: p.493, “*Folls de la vida* por Santiago Rusiñol”, 1899

<sup>122</sup>Unamuno: 1896: 1.5.2/56, C.1-109, “Informacionería y reporterismo”, *La Justicia*, Madrid, 11-01-1896.

Sigue en esta tesitura apuntando lo pernicioso de la instantánea aplicada a la pintura y al arte en general. Asimila el ojo a una cámara oscura y describe su funcionamiento a partir de la superposición de imágenes.

*Pocas cosas han ocasionado, con grandísimos y numerosos beneficios, mayores daños a la pintura que la fotografía, o mejor dicho, el fotografismo. Su influencia es tal que se extiende a todo arte, pues por todas partes va haciendo estragos el pseudo-impresionismo y la condenada instantánea. Tómase por lo sumo de la realidad total la fotografía instantánea, sin pensar que el ojo humano es algo más que una cámara oscura. Se sabe de sobra que en el ojo se funden instantes sucesivos, se sobreponen imágenes consecutivas, y se verifica verdadera síntesis psíquica y combinatoria de impresiones en nuestro sensorio.*<sup>123</sup>

En definitiva es éste el procedimiento que emplea el cinetoscopio para la captación del movimiento. En “La regeneración del teatro español” reconoce Unamuno el valor pragmático de las instantáneas como potente recurso para la praxis pictórica:

*Hoy es muy conocido el cinetoscopio, aparato en que fundiéndose en la retina las imágenes sucesivas de un curso rápido de instantáneas representativas de sucesivos momentos del movimiento complejo de un objeto cualquiera, se engendra con maravillosa verdad la impresión de tal movimiento, impresión psíquicamente más real que cada una de las instantáneas. Y sin embrago de esto, se persiste en pintar con instantáneas sin discernimiento como si alguien pintara una rueda en reposo en coche en marcha, y si no véase los caballos a toda carrera que se pintan.*

*Por de contado las instantáneas son de poderoso auxilio para el pintor, como datos componentes y fuente de estudios, y como gimnasia para educar la vista y corregir ilusiones ópticas.*<sup>124</sup>

A partir de 1896 se produce un salto cualitativo y no es hasta 1900 cuando alude al cromo, producto de imagen compuesta, paisaje de cromo, inanimado, inartístico e impersonal, próximo al retrato fotográfico, aquél que carece del alma del retratado:

*Hay en pintura una cosa horrible, que es el cromo, porque el cromo es una imagen compuesta, el abstracto de lo concreto. Un paisaje de cromo es un paisaje abstracto, en que no hay hora, ni día, ni estación de año, ni momentaneidad alguna. Satisface el recuerdo inartístico del común de las gentes, y hasta tal punto que declararían falsa una imagen que se eternizara en un espejo. El cromo tiene de compañero al retrato fotográfico, al de aquel a quien el fotógrafo le colocó la cara.*

*El arte debe ser eternización de lo momentáneo. De nada hay que huir tanto como del cromo,*<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup>Unamuno: 1958: III: p.344, “La regeneración del teatro español”, Julio de 1896. *La España Moderna*

<sup>124</sup>Unamuno: 1958: III: p.345, “La regeneración del teatro español”, Julio de 1896. *La España Moderna*

<sup>125</sup>Unamuno: 1958: VII: p.156, “Prólogo a las estrofas de Bernardo G. de Candamo”, 1900

La siguiente descripción, procedente también de “Prólogo a las estrofas de Bernardo G. de Candamo”, es reveladora de una gran capacidad de observación y sensibilidad hacia los cambios tonales, el ojo fotográfico de Unamuno que capta a la manera de instantáneas la versatilidad de la naturaleza.

*Si obtuviésemos fotografías instantáneas y en color de un soto o de un monte o de un árbol, veríamos cuánto diferían entre sí esas diversas imágenes, esos trasuntos de diversos momentos del árbol, del monte o del soto. Y si, proyectando sobre un mismo lugar las distintas imágenes, se fundieran éstas, tendríamos la imagen compuesta, una especie de abstracto. Porque la imagen de un objeto que nos es familiar, que al cerrar los ojos se nos pinte en la memoria, es ya una abstracción- abstracción concreta- , es la fusión de diversas impresiones que en distintos momentos nos ha dado el objeto.<sup>126</sup>*

Esta especie de abstracto al fusionar varias imágenes es lo que vendría a ser una composición puramente cubista. Este abstracto- fusión de diversas impresiones- viene a concretarse en un objeto visualizado desde distintos puntos de vista. Quizás Unamuno, seguramente de forma involuntaria, esté ya teorizando acerca de esta corriente estética que desarrollará años más tarde Picasso.

De innegable interés artístico es el artículo “Manuales” publicado en *Las Noticias* de Barcelona el 28 de agosto de 1900. Como preámbulo recomienda el filósofo la edición y lectura de manuales para vulgarizar la cultura y destaca la existencia de una editorial de Barcelona que ha empezado a publicar manuales de ciencias, letras y arte. Más adelante se refiere a la experiencia de un amigo pintor, el cual en París sucumbe ante el tremendo influjo de los conocimientos de óptica y de perspectiva. Tal desconcierto le provoca eliminar el color negro de la paleta, a lo cual Unamuno aconseja la lectura y estudio de manuales:

*Recuerdo a este propósito, lo que me sucedió con un pintor amigo mío y condiscípulo, de la época en que manchaba yo lienzos al óleo. Fuese él a París con una incultura tremenda, y allí le metieron en la mollera una porción de embolismos de óptica y perspectiva y teoría de los colores, que le produjeron la más tremenda indigestión que he conocido.*

*Fui un día a verle pintar, y me encontré con que había suprimido de su paleta el negro, cosa que no me pareció mal ni mucho menos. Pero seguro como estaba de que él no lo hacía por moda e imitación, le pregunté que por qué suprimía el negro. Y recibí esta estupenda contestación: porque el negro no existe en la naturaleza. Al oír desatino semejante, fui a su caja de colores y de entre los tubitos saqué, arrinconado y endurecido ya, el del negro... Abrílo, apreté el tubo, y salió un poco de pasta negra. “Esto qué es?” le pregunté. Callóse él y se quedó mirándome. Y yo viendo que no respondía, le dije: “Si es negro, existe el negro en la naturaleza, porque no me negarás que esto es naturaleza, y si no es negro ¿por qué no lo usas?” El dilema no tenía vuelta*

---

<sup>126</sup>Unamuno: 1958: VII: p.156, “Prólogo a las estrofas de Bernardo G. de Candamo”, 1900

*de hoja, y se quedó mi amigo callado. Y entonces, le dije: “Anda, hombre, compra un manual de óptica o de teoría de los colores, y estudia”*.<sup>127</sup>

La procedencia del recuerdo se remonta a los tiempos del Unamuno-pintor. Aunque no desvela la identidad del amigo, la anécdota le sirve para recalcar el valor de los manuales de óptica o de teoría del color.

### 3.8 ACERCA DEL ARTE

La prolífica participación de Unamuno en la prensa dificulta la tarea de extracción de los temas artísticos, aunque su labor periodística se intensifica notablemente a partir de 1900, año en el que comienza a colaborar en *El Imparcial* de Madrid, en *La Ilustración Española y Americana* y en *La Nación* de Buenos Aires de forma periódica.

En 1896 apenas hay una reflexión acerca del desnudo en el arte y tras concebir el desnudo de la estatuaria griega como reflejo del alma helénica, sondea Miguel de Unamuno la actualidad en “El caballero de la triste figura” y sostiene que el alma moderna se expresa mejor mediante los pliegues del ropaje:

*“! El desnudo en el arte!”, exclaman muchos. Sí; el arte de representar el bípedo implume, no al **homo politicus**, al hombre social o vestido (1). El desnudo de la estatuaria griega refleja en parte el alma helénica; pero la moderna, la que va surgiendo lenta y trabajosamente entre dolores y agonías, se expresa mejor con la riquísima complejidad de las plegaduras del traje, que es el ambiente adaptado a sí por el sujeto.*<sup>128</sup>

En 1898 sigue interesado por la belleza pero en este caso ligada a la funcionalidad. En “Arquitectura social”, del 16 de enero de 1898, distingue la labor del arquitecto de la de los artistas secundarios. Una cosa es la mecánica y otra las labores ornamentales, los arabescos y las esculturas superfluas. La belleza del conjunto debe someterse a la utilidad, subyugarse, la belleza debe perdurar y superar a la funcionalidad:

*Lo mismo para restaurar que para edificar, y hasta para destruir catedrales hacen falta arquitectos que sepan mecánica, resistencia de materiales y otras cosillas así. Luego vendrán artistas secundarios que, sobre el motivo general que la construcción mecánica dé, la adornen con todo género de labores ornamentales, arabescos, frisos y alicatados, y escultores que llenen los huecos con estatuas.*

---

<sup>127</sup>Sotelo: 1993: 264-265, “Manuales”, *Las Noticias*, Barcelona, 28-08-1900

<sup>128</sup>Unamuno: 1958: III: p.381, “El caballero de la triste figura”, 1 noviembre 1896. *La España Moderna*

*Pero no hay que perder de vista que la arquitectura es una cosa y la ornamentación otra; que la belleza misma del conjunto brota de la feliz resolución del problema mecánico; que es la belleza esplendor de la verdad de una ecuación no pocas veces, y que los simbolismos **a priori** cuando no llevan a desgastes conducen a meros acrósticos y pentacrósticos arquitectónicos, con los que nada se resuelve, ni mecánica ni estéticamente. Hay una gran profundidad en aquello de que la belleza es lo que de la utilidad queda una vez perdida o aprovechada del todo ésta.*<sup>129</sup>

Todo esto guarda relación con el eternismo y el deseo de conferir atemporalidad al arte. Otro de los temas sobre los que incide y que retoma de la época anteriormente comentada es el de lograr la fusión del arte y de la ciencia. En diciembre de 1898, en “La Academia de la Lengua” busca el escritor la complementariedad de ambos para de esta forma dotar a las verdades de impresión estética:

*Yo no sé cuándo lograremos la fusión del arte y de la ciencia, cuándo nuestros artistas fecundarán su instinto con estudio reflejo y se esforzarán nuestros hombres de ciencia por dar vida palpitante á las verdades que descubren, cuándo fundiremos el plano topográfico tomado con arreglo á las cuidadosas triangulaciones, con el paisaje arrancado de la impresión estética.*<sup>130</sup>

En una carta a Pedro Jiménez Ilundain del 24 de mayo de 1899 repite en la misma dirección *aspiro a la fusión de la ciencia y el arte, del pensar y del sentir, a pensar el sentimiento y a sentir el pensamiento, y esto en unidad.*

La búsqueda constante de la unidad y de la belleza inquietó al pensador a lo largo de su carrera. Indagó también Unamuno en el origen de las artes y en el artículo publicado en *Las Noticias* el 28 de febrero de 1899, “Carta de un ocioso” asevera que sólo aquellos que disponen de tiempo, los ociosos en su mayor parte, pueden buscar la hermosura y explayarse en el arte:

*De aquí nacieron tantas y tan bellas cosas como en honor y alabanza del trabajo se han dicho, pues los no sujetos a él disponían de tiempo para ensalzarlo y buscarle la hermosura. De aquí, en fin, nacieron la filosofía, las artes y la religión misma,*<sup>131</sup>

En marzo del mismo año divaga el pensador entre el buen y el mal gusto a través de una crítica mordaz a la sociedad de su época que parece inspirarse en una belleza particular y que a su vez se sustenta en la inmoralidad de unos pocos, es en definitiva un atentado contra los valores socialmente consagrados:

*Perdida la fe en la “verdad” y en el “bien”, sólo queda la “belleza”, y la belleza como único criterio supremo se acogen todos los ilógicos y los inmorales. Y*

---

<sup>129</sup>Unamuno: 1958: XI: p.58, “Arquitectura social”, *El Progreso*, Madrid, 16-1-1898

<sup>130</sup>Unamuno: 1958: VII: 1.5.2/99, C.1-151 , “La Academia de la Lengua”, *Vida Nueva*, Madrid, 18 diciembre 1898

<sup>131</sup>Sotelo: 1993: 115, “Carta de un ocioso”, *Las Noticias*, Barcelona, 28-02-1899

*hasta para la belleza se ciegan, incapaces de ver la más alta y más fecunda, la belleza de la verdad y del bien. Su empeño constante, su más tenaz tarea consiste en hallar belleza a lo falso y a lo malo, la monstruosidad les atrae.*<sup>132</sup>

A continuación se cuestiona si mediante un exceso de mal gusto se puede llegar a la purificación de la cursilería literaria y del “snobismo” modernista. El punto final a estas disquisiciones acerca del arte lo pone Unamuno en 1900 al mencionar la socorrida fórmula del “arte por el arte” y los estragos que ésta ha producido:

*La famosa fórmula de “el arte por el arte” ha producido verdaderos estragos, llevando a no pocos artistas a lo menos artístico que cabe, cual es la **virtuosidad**. Y la virtuosidad literaria en su más amplio sentido es el literatismo, la literatura para literatos.*<sup>133</sup>

Y cabe añadir también arte para artistas, fórmula paradójica que hay que rescindir.

### 3.8.1 SOBRE LA ICONOGRAFÍA DE CRISTO

En este período cobra relevancia la iconografía de carácter religioso y en especial la figura de Cristo, de un Cristo que agoniza en las postrimerías del siglo y que halla consuelo en el mito del retorno de Cristo según Hinterhäuser. El decadentismo y el simbolismo habían impregnado el ambiente de un misticismo enfermizo, a las veces visionario para sumir al ser en reflexiones existencialistas. En este contexto Unamuno cada vez más acuciado por hondas congojas de muerte y angustias frente al porvenir se sume paulatinamente en una sensación de acabamiento que desemboca en la crisis religiosa de 1897. Enfermo de “yoísmo” anhela volver a encontrar la fe para olvidar el temor pagano a la nada, absorto y obsesionado, la noche del 21 al 22 de marzo, ya exhausto, sufre una violenta crisis y pasará en el Oratorio de San Felipe Neri del 11 al 18 de abril en Alcalá de Henares junto a José Lecanda el período de convalecencia.

En *Diario íntimo* vierte Unamuno el cúmulo de experiencias vitales, emocionales, intelectuales y religiosas que se venían produciendo a partir de 1895 hasta 1897. En octubre de 1897 parece repuesto de la crisis y restablece la correspondencia a la vez que toma contacto con la vida política. En febrero de 1898 opina que va entrando en *mayor calma y sosiego internos*.

El *Diario íntimo* junto a *El Cristo de Cabrera* son ambos exponentes de esta etapa mística marcada por un profundo dolor interno. En *El Cristo de Cabrera* aparece el tema de la soledad de la naturaleza circundante y del dolor de los habitantes rezando, retrata la fe humilde y profunda de los campesinos que seguramente está en comunión

---

<sup>132</sup>Sotelo: 1993: 119-120, “De mal gusto”, *Las Noticias*, Barcelona, 04-03-1899

<sup>133</sup>Unamuno: 1958: V: p.679, “Turriemburnismo”, *El Correo*, Valencia, 02-08-1900

perfecta con el ser intrahistórico, la esencia de su filosofía ligada con la tradición. En carta a P. Jiménez Ilundain del 24 de mayo de 1899 alude a *El Cristo de Cabrera* como a un Cristo impasible, sedante, que parece abrazar el campo en abrazo eterno y silencioso. Es ésta una visión que parece inspirada en el Cristo amarillo de Gauguin, con la aldea de Brianzelo al fondo, la Alberca, el pueblo de la intrahistoria clamando la memoria colectiva del pueblo en silenciosa oración.

“La verdad histórica” publicado en *El Correo* el 17 de octubre de 1900 es fiel testimonio del interés que suscitaron en el filósofo los cuadros religiosos así como la representación de las vírgenes. De igual manera la obra de Burckhardt despertó profunda admiración tal y como lo demuestran las siguientes citas:

*De esto me acordaba el otro día cuando, en la obra de Burckhardt acerca de la cultura del Renacimiento, leía cómo los pintores de aquel tiempo, al representar el nacimiento de Cristo, ponen de ordinario de fondo al cuadro las magníficas ruinas de un palacio, mientras que los santos padres todos y los peregrinos no nos hablan más que de una cueva.*

*No es que los pintores del Renacimiento dieran sentido simbólico a tales ruinas, queriendo expresar con ellas la ruina de la antigua civilización greco-romana, sino que viviendo en Roma, entre augustas ruinas, se aficionaron a las derruidas bóvedas y columnatas esparcidas de plátanos, laureles y cipreses. Pero a mi esos fondos con ruinas me resultan profundamente históricos.*

*Y más profundamente históricos encuentro los grandes cuadros religiosos de los grandes pintores italianos, flamencos y alemanes que nos presentan a Cristo en traje de la época del pintor, que no los cuadros rigurosamente documentados, la pintura religiosa a lo Strauss o a lo Renán. Las vírgenes que pinta Morelli tomando por modelo una doncella judía de Palestina de hoy me parecen unas vírgenes antihistóricas.<sup>134</sup>*

*Lo que no se justifica tan fácilmente es lo que hace el pintor alemán Gebhard, que representa escenas evangélicas pintando a Cristo, a sus discípulos y contemporáneos como alemanes del siglo XV.*

*Casos ha habido, en Francia sobre todo, en que se ha pintado a Cristo como a un obrero de hoy o en medio de una escena moderna, pero en los cuadros de tal sentido que conozco no se ve bien que su autor esté penetrado del sentido moderno del Cristianismo ni de lo que para nosotros significan el Cristo histórico y el Cristo eterno. Son obras de **dilettanti** por lo común.<sup>135</sup>*

Ya había citado con anterioridad la obra de Burckhardt sobre el Renacimiento italiano. En el presente texto exalta a los pintores que representan a un Cristo según los

---

<sup>134</sup>Unamuno: 1958: XI: p.544, “La verdad histórica”, *En torno a las Bellas Artes, El Correo*, Valencia, 17-10-1900

<sup>135</sup>Unamuno: 1958: XI: p.545, “La verdad histórica”, *En torno a las Bellas Artes, El Correo*, Valencia, 17-10-1900

cánones de la época en contra de aquellos otros como el alemán Gebhard <sup>136</sup> que pintan escenas evangélicas a la manera de sus antepasados. Es fiel devoto Unamuno del Cristo de Cabrera rodeado, no de ruinas ni de atributos renacentistas, sino inmerso en la madre naturaleza en perfecta armonía con ésta. La fe que emana de esta estampa es expresión íntima del sentir religioso de un hombre que se debate constantemente en la búsqueda reveladora del ser desde una perspectiva existencialista.

---

<sup>136</sup>Gebhard Fugel ( 1863-1939)





## 4. TERCERA ETAPA “UNAMUNO Y LAS ARTES” DE 1901 A 1914

### 4.1 PAPEL REGENERADOR DEL ARTE

#### 4.1.1 SOBRE LA EXISTENCIA DEL ARTE

El período aquí estudiado comprende una amplia cronología, de 1901 a 1914, punto éste de inflexión provocado por dos hechos cruciales en la vida del escritor, por un lado la destitución el 20 de agosto de 1914 como Rector de la Universidad de Salamanca, lo cual llega a convertirse en asunto nacional, y el estallido de la Primera Guerra Mundial, que le lleva a posicionarse políticamente adheriéndose un año antes a una asociación antigermánica.

A principios de siglo continúa Miguel de Unamuno en su papel de divulgador de ideas, vocacional publicista que desde la tribuna de la prensa busca, a la vez que promover un cambio, agitar la conciencia pública. Con relativa frecuencia introduce en sus escritos reflexiones sobre arte y es en este período cuando dedica artículos íntegramente a artistas así como a determinadas tendencias artísticas de actualidad. Pero el punto de partida confluye al cuestionar la existencia del arte mostrando una actitud escéptica respecto a éste. En 1902 en *Amor y Pedagogía* se pregunta Unamuno qué es el arte <sup>1</sup>y en “El sepulcro de Don Quijote”, en contestación a un supuesto interlocutor, plantea una doble versión de arte y ciencia, remedos ambos de aquellos otros verdaderos:

*Si quieres, mi buen amigo, llenar tu vocación debidamente, desconfía del arte, desconfía de la ciencia, por lo menos de eso que llaman arte y ciencia y no son sino mezquinos remedos del arte y de la ciencia verdaderos.*<sup>2</sup>

La desconfianza como método ante un arte inexistente. Aseveración ésta que parte de los artículos de *Las Noticias* y que denuncia la ramplonería que aún perdura a principios de la década. En “La cultura española en 1906”, desde las páginas de *Los Lunes de El Imparcial*, el 31 de diciembre de 1906, escribe Unamuno:

*Entretanto no tenemos ni arte, ni ciencia, ni literatura, ni menos filosofía que puedan llamarse nuestras. Se ahogarían en este infecto ciénago de cobardía y de*

---

<sup>1</sup>Unamuno: 2007: 173

<sup>2</sup>Unamuno: 1958: IV: p.80, “El sepulcro de Don Quijote”

*ramplonería, dónde sólo pueden vivir sin indignaciones ni lástimas los repugnantes neutros, los repulsivos indiferentes.*<sup>3</sup>

Postura totalmente agnóstica que repite unos meses más tarde al afirmar que *no hay vida civil no hay vida artística, ni literaria, ni científica, ni menos religiosa* en un artículo dirigido “A los Jóvenes de *Lunes de la Tierra*” el 16 de marzo de 1907 como intento reaccionario para rejuvenecer el alma del pueblo a través de la acción y superar así la ramplonería ambiente.

Al cabo de unos días, armado de nuevo con una prosa hiriente e ironía punzante, Unamuno expresa en *Los Lunes de El Imparcial* su actitud despreciativa hacia un arte mayormente inexistente:

*(...) y lo que llamamos belleza no pasa de ser una alcahueta de la cobardía y la mentira. Lo que entre nosotros se llama arte no suele pasar de ser sino la verde capa florida que encubre y protege el charco de aguas estancadas y mefíticas portadoras de la fiebre consuntiva.*<sup>4</sup>

En este artículo de homenaje a Ibsen y a su maestro espiritual Kierkegaard, evoca la imagen del charco, recuerdo fiel de aquella otra sugerida en los artículos de *Las Noticias*. Ya en septiembre de 1904 en “A lo que salga” había denunciado la ramplonería como *el indiscutible sello de nuestra producción científica, literaria y artística*<sup>5</sup> Y el 3 de agosto de 1905 en “Carta abierta”<sup>6</sup> adopta una actitud combativa para no transigir con la ramplonería ambiente reinante. Porque en la recámara parece el escritor guardar un halo de esperanza para el porvenir y el progreso y lo expresa también metafóricamente mediante una mudanza epidérmica, ya que *la nación cambia por debajo de su vieja piel y los parásitos de ésta no lo observan. Un día u otro caerá en jirones esa piel vieja, cuando la nueva esté formada, fresca y tersa, por debajo. Y muchos de nuestros prohombres envejecerán en un día más que han envejecido en veinte años.*<sup>7</sup>

En 1911 retoma el discurso desesperanzador quizás conmovido por el pesimismo creciente que le va invadiendo y en “No soberbia” publicado en *La Nación* el 30 de noviembre insiste en que *aquí no se ha hecho nunca nada en nada; que no hay aquí, ni ha habido jamás, ni arte, ni literatura, ni ciencia, ni filosofía, ni religión; nada, nada; nada más que un pobre pueblo atrasado, al que hay que redimir.*<sup>8</sup>

---

<sup>3</sup>Unamuno: 1958: V: p.234, “La cultura española en 1906”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 31-12-1906

<sup>4</sup>Unamuno: 1958: IV: p.428, “Ibsen y Kierkegaard”, *Los Lunes del Imparcial*, Madrid, 25-03-1907

<sup>5</sup>Unamuno: 1958: III: p. 803, “A lo que salga”, *Nuestro Tiempo*, septiembre 1904

<sup>6</sup>Unamuno: 1905: C.2-132: pp.2-3, “Carta abierta”, *Juventud*, 03-08-1905

<sup>7</sup>Unamuno: 1958: V: p.235, “La cultura española en 1906”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 31-12-1906

<sup>8</sup>Unamuno: 1958: XI: p.195, “Ni soberbia”, *La Nación*, Buenos Aires, 30-11-1911

Redención para un pueblo, para un país que condena a sus hijos al fracaso, que somete a sus artistas a múltiples barreras para dar a conocer su arte y que, en definitiva, multiplica los obstáculos para la creación <sup>9</sup>.

Más adelante reconoce Miguel el progreso en las artes y las letras mientras que la política se halla en un estado de lamentable descomposición <sup>10</sup>. Acusa al positivismo de los males de la época y en 1914, es de suponer que imbuido por el transcurso bélico de los acontecimientos, apostilla que la guerra promoverá un resurgir de la genialidad artística:

*El último tercio del pasado siglo XIX, siglo de la técnica y de aquella lamentable vaciedad que se llamó positivismo, nos dejó un legado de ramplonería, ya intelectual, ya sentimental, que esta guerra, así lo espero, ha de venir a quebrantar. Yo me prometo de ella un resurgir de la genialidad científica, artística, filosófica y hasta religiosa, que parecía adormecida en esta nuestra época de epígonos.* <sup>11</sup>

Es el grito desesperado del inconformista eterno, del que clama la redención de la patria para exaltar el papel regenerador del arte como motor para el progreso y la educación de masas.

#### 4.1.2 PAPEL REGENERADOR DEL ARTE

Si bien en 1901 parte Unamuno de una concepción peyorativa para el arte al considerarlo no ya inútil sino hasta dañino: *Meditaba acerca de la contemplación y la acción y el valor del Arte, inclinándome a estimarlo, no ya inútil, sino dañino*<sup>12</sup>. Hay que apuntar al respecto que la cita queda como huérfana ya que el escritor no insiste en esta idea y continúa argumentando que en tales circunstancias se hallaba cuando recibió las poesías de Manuel Machado.

En julio del mismo año Unamuno comenta la obra de Díaz Rodríguez, *Ídolos rotos*, y rescata un párrafo del venezolano que conecta con las ideas del filósofo, en concreto con el carácter purificador del arte; el arte como arma útil al servicio del pueblo con la urgencia de hacer llegar el arte a las masas. Díaz Rodríguez pone en boca de Sandoval su pensamiento, el cual a su vez enlaza con el de Unamuno:

*Quería Sandoval purificar con el arte aquel ambiente, redimirlo: “Es necesario obligar a los ojos a posarse en la escultura y el cuadro: es necesario obligar, siquiera un día, a los dignos habitantes de nuestra muy culta ciudad a ennoblecerse los ojos,*

---

<sup>9</sup>Unamuno: 1958: XI: p.194, “Ni soberbia”, *La Nación*, Buenos Aires, 30-11-1911

<sup>10</sup>Unamuno: 1912: C.3-106, “Finalidad política y económica”, marzo 1912, *Mercurio*, New Orleans, 01-03-1912

<sup>11</sup>Unamuno: 1914; C.4-64 , “A propósito de la Catedral de Reims”, *La Nación*, Buenos Aires, 29-11-1914

<sup>12</sup>Unamuno: 1958: V: p.194, “Alma de Manuel Machado” , *Heraldo de Madrid*, 19-03-1901

*antes de cerrarlos para el sueño, con la visión de una obra de arte, y por supuesto aconseja a Alberto que exponga en el café, adonde van todos “los hombres a beber la indispensable copa de brandy, el brebaje más embrutecedor y venenoso y uno de los principales factores de “nuestra grandeza material y política”, y las mujeres a continuar con el **flirt** emprendido en el teatro o en la plaza. Una palabra bella y luminosa de ciencia o arte, pronunciada en ocasión propicia, tiene un alcance incalculable aun para quien la pronuncia y siembra como simiente de oro; “pero el arte y la ciencia en nuestros pueblos jóvenes, en nuestras democracias recién nacidas, no pueden ser sino lujo superfluo o armas útiles.”*<sup>13</sup>

Resulta incuestionable que una de las máximas del pensamiento unamuniano se nutre de los postulados de la Institución Libre de Enseñanza y con ella del valor educador de la cultura. En el discurso pronunciado en el acto de apertura del curso 1903-1904 en la Escuela Superior de Industrias de Béjar, Miguel de Unamuno plantea el concepto del arte como educador del espíritu y expresa la esperanza de que los obreros adquieran sentido estético así como afición a las artes:

*El arte educa al espíritu y nos enseña los gustos más exquisitos, que son los más nobles y los más baratos a la vez. Y no pocos males se evitarían si los obreros todos adquirieran sentido estético y afición a las artes.*<sup>14</sup>

Este presupuesto enlaza directamente con la vertiente socialista del filósofo y con su permanente anhelo de justicia social. En enero de 1903 en “Contra el purismo” proclama que ningún pueblo puede vivir aislado y que la civilización es el conjunto de instituciones públicas de que se nutre el pueblo, su religión, gobierno, ciencia y arte. El 22 de diciembre del mismo año, en “Los naturales y los espirituales” proclama la necesaria renovación espiritual en su constante empeño por educar a la masa obrera. E insiste en esta urgencia por inquietar y despertar al pueblo para provocar nuevas necesidades y promover el progreso en el artículo “Necesidades espirituales” del 9 de abril de 1907. Hasta que en 1908 afirma que el socialismo es el método para mejorar las condiciones de trabajo humano y poder ahondar más en la cultura. Insiste en la desaparición de la propiedad privada de los medios de producción a la manera de William Morris.

En el artículo que Azorín publica en *Alma Española*, “Crónica. Arte y utilidad”, el 3 de enero de 1904, se muestra éste partidario del arte utilitario cuya *finalidad propia, que es la belleza* y que es el *producto de la fina sensibilidad de unos pocos, ha afinado la sensibilidad de la masa y ha preparado así una nueva conciencia social*<sup>15</sup>. Opinión que entronca directamente con las del Unamuno socialista.

---

<sup>13</sup>Unamuno: 1958: VIII, p.110, “Una novela venezolana”, junio, 1901

<sup>14</sup>Unamuno: 1958: VII: p.608, “Discurso pronunciado en el acto de apertura del curso 1903 a 1904 e inauguración del nuevo local de la Escuela Superior de Industrias de Bejar”

<sup>15</sup>Azorín: 1904, “Crónica. Arte y utilidad”, *Alma Española*, 3 enero 1904. Lozano: 1998: 211-212

En septiembre de 1909 Manuel Ugarte difunde para *La Nación* sus particulares sugerencias para europeizar el arte español instalando en Europa estudiantes de talento, hecho que contribuiría no sólo a la difusión de los valores culturales y artísticos, sino también a la apertura del país hacia el exterior, objetivo compartido con el Unamuno de las etapas precedentes:

*Fundar una Academia de Bellas Artes en París, para dar asilo a nuestros artistas, enviar delegaciones a los concursos, tomar parte por intermedio de especialistas en los congresos, favorecer la difusión de las obras nacionales, instalar en Europa a los estudiantes de talento, abrir en ciertas capitales pequeñas exposiciones permanentes y hacer valer por todos los medios ante los extraños las manifestaciones de nuestro espíritu, tendrá que ser el fin al cual tiendan los esfuerzos futuros, si queremos entrar realmente en el alma y en la estimación de Europa.*<sup>16</sup>

Con la nueva década el afán de regeneración sigue tan arraigado como en los años precedentes. Así lo entiende Francisco Calvo Serraller en su estudio comparativo “Del futuro al pasado: La conciencia histórica del arte español” al sostener que la Generación del 98 apostaba por la regeneración política a través de la cultura, hecho que halla su eminente reflejo en la producción literaria y artística de antaño<sup>17</sup>. Esta misma postura adopta Unamuno al divulgar el papel regenerador de la cultura y contribuir al fomento de una enseñanza positiva y práctica, que le lleva a encabezar el artículo “Puñado de verdades no paradójicas” el 20 de marzo de 1912, con el siguiente reclamo:

*Lo que hace falta para regenerar a este pobre país abúlico, que tan necesitado de regeneración se halla, es hablar menos y hacer más.*<sup>18</sup>

Y más adelante reconoce el papel preponderante del arte en esta tarea regeneradora, ya que *la alta cultura, el arte, la filosofía, deben tener también un puesto en nuestra obra regenerativa*<sup>19</sup>. Por estas fechas Azorín coincide en este planteamiento y añade un matiz patriótico a la existencia y perseverancia de los grandes artistas, ya que el 22 de octubre de 1912 escribe para *La Vanguardia* que *mientras existan grandes artistas en un país, ese país estará siendo, su creación, su vida ideal, no se interrumpirá (...) consideramos que un gran artista, por el mero hecho de serlo, colabora poderosamente a la formación y continuación de una patria.*<sup>20</sup>

En diciembre de este mismo año publica en *Los Lunes de El Imparcial*, “Ver claro en nosotros mismos”, muestra inefable de sus principios doctrinales y que, en este punto de la exposición, nos es de enorme utilidad para pasar al siguiente apartado, el que aglutina los apuntes sobre arte y en concreto el ineludible binomio arte-naturaleza, sugerido ya en esta acertadísima declaración:

---

<sup>16</sup>Ugarte: 1909: C.13-89, “América en Europa”, *La Nación*, Buenos Aires, septiembre 1909

<sup>17</sup>Calvo Serraller: 1998: 32

<sup>18</sup>Unamuno: 1958: XI: p.201, “Puñado de verdades no paradójicas”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 20-03-1912

<sup>19</sup>Unamuno: 1958: XI: p.202, “Puñado de verdades no paradójicas”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 20-03-1912

<sup>20</sup>Azorín: 1912, “Alrededor de Galdós”, *La Vanguardia*, Barcelona, 22 octubre 1912. Azorín: 1956: 58-60

*El arte es, pues, docente, y que enseña belleza. Expresa realidad concreta y nos enseña a percibirla y a sentirla normalmente. Y la belleza, preciso es no olvidarlo, es, aunque no conceptual, algo intelectual. Se pinta, se compone música, se hace poesía, con la inteligencia. Y lo malo artísticamente es lo que no nos enseña nada.*<sup>21</sup>

## 4.2 APUNTES SOBRE ARTE

### 4.2.1 ARTE-NATURALEZA

El influjo que ejercen tanto los preceptos teóricos como la obra sobre estética resumida en *El arte y las letras* de Francisco Giner de los Ríos (influencia que ha sido analizada ampliamente en la etapa anterior), se percibe en la concepción unamuniana de arte y naturaleza también en este período que abarca de 1901 a 1914. Sostiene el profesor Adolfo Sotelo Vázquez que Giner busca indagar bajo la superficie de la historia externa, la intrahistoria de los pueblos peninsulares, de manera que el paisaje debe facilitar dicha caracterización intrahistórica, tal y como Galdós noveló en los *Episodios Nacionales* y Unamuno teorizó en los ensayos de *En torno al casticismo*<sup>22</sup>. El paisaje como clave para desvelar lo intrahistórico emparenta a Giner con Galdós, Clarín y Unamuno.

Siempre conmovido ante el espectáculo natural, comienza Miguel de Unamuno el siglo interrogándose al respecto de la naturaleza y el arte, *¿es que hay barrera o linde entre la naturaleza y el arte, entre lo que hace el hombre y lo que al hombre le hace?*<sup>23</sup>

Al margen de la existencia de una barrera entre naturaleza y arte, parece indudable que se puede traducir artísticamente un paisaje objetivamente o bien de manera subjetiva, plasmando la emoción que éste nos suscita<sup>24</sup>. Opina a continuación que los paisajes de la obra de Manuel Ugarte, *Paisajes Parisienses* son de tonalidad monocroma, de naturaleza melancólica y retratados todos a la misma hora con idéntica luz enfermiza. Muy distintos éstos de los aparecidos en la obra de Miguel de Unamuno, *Paisajes*, editada en 1902 y que recopila cinco escritos publicados entre 1898 y 1900 en *El Noticiero Salmantino, La Ilustración Española y Americana y Vida Nueva*. Los relatos localizados en tierras salmantinas: Ermita de Cabrera, la Alberca, Sierra de Francia, los Arribes del Duero, la Flecha, pretenden dar a conocer rincones de la geografía castellana relevantes por su potencial artístico y paisajístico. Reclama el

---

<sup>21</sup>Unamuno: 1958: XI: pp.235-236, “Ver claro en nosotros mismos”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 09-12-1912

<sup>22</sup>Giner de los Ríos: 2007: 29

<sup>23</sup>Unamuno: 1958: VII: p.170, “Prólogo a *Paisajes parisienses*, de Manuel Ugarte”, julio de 1901

<sup>24</sup>Unamuno: 1958: VII: p.171, “Prólogo a *Paisajes parisienses*, de Manuel Ugarte”, julio de 1901

escritor su papel activo como descubridor de las tierras de España junto a Teófilo Gautier en septiembre de 1906 en “España sugestiva”<sup>25</sup>.

Para la revisión del paisajismo de principios de siglo resulta interesante releer las páginas de *Madrid* de la mano de un joven Azorín, el cual sitúa a Carlos de Haes como *el maestro, o por lo menos, el inspirador de los paisajistas españoles (...) El paisaje en pintura es cosa moderna. Moderno en el acento de personalidad, subjetivo*<sup>26</sup>. Reconoce la atracción que por entonces ejercía el paisaje y se declara *visitante asiduo de la antigua sala de Haes, en el Museo Moderno (...) Nuestro paisajista era Darío de Regoyos. De Regoyos a Baroja, de uno a otro paisaje, del pictórico al literario no hay más que un paso. Sin embargo, Haes tenía la perseverancia y el ahínco que teníamos nosotros- era nuestro hermano, sin que lo quisiéramos-, en tanto que Regoyos tenía nuestro color y muestra exactitud*<sup>27</sup>. De Haes pasa Azorín a Beruete (1845-1912), paisajista impresionista muy admirado por el escritor y al que dedica su libro *Los pueblos. Castilla 1912* con la siguiente dedicatoria:

*A la memoria de*

AURELIANO DE BERUETE

*Pintor maravilloso de Castilla.*

*Silencioso en su arte.*

*Férvido*<sup>28</sup>

Continuando con el empeño de redescubrimiento del paisaje, este mismo año de 1912, en contestación al artículo que publicó Cristóbal de Castro sobre la Unión Ibero-Americana titulado “Filosofía barata- Las embajadas de América” en *El Heraldo de Madrid*, Miguel de Unamuno responsabiliza a *los españoles, los obligados a descubrir las bellezas de España, y por mi parte creo cumplir con mi cometido.*<sup>29</sup>

El contacto con la naturaleza mediante excursiones, senderismo y vivencias rurales inspiran al filósofo parte crucial de su obra. En el artículo “Excursión” de 1910 comenta su necesidad vital de viajar y descubrir parajes de la península. Toma apuntes en sus cuadernillos y la relación con el ámbito rural, acuciado por el ojo de justiciero crítico, le llevan a involucrarse en el problema agrario potenciado por el éxodo rural que afectaba en 1905 no sólo a Andalucía sino también a Castilla y León.

---

<sup>25</sup>Unamuno: 1906: C.2-10, “España sugestiva”, septiembre de 1906

<sup>26</sup>Azorín: 1995b: 170

<sup>27</sup>Azorín: 1995b: 55-56

<sup>28</sup>Azorín: 1986: 2

<sup>29</sup>Unamuno: 1958: VIII: pp.466-473, “Algo de Unión Ibero-Americana”, *La Nación*, Buenos Aires, 11-12-1912



En este período, el que abarca aproximadamente de 1906 a 1912 se produce un cambio definitivo en su valoración de una serie de conceptos. Si bien el concepto de intrahistoria desaparece a partir de 1902, en 1906 destaca el papel de la ciudad como “conciencia del país” frente al campo inconsciente, indicando a su vez que los órganos de conciencia popular son las grandes ciudades como Barcelona y Bilbao. En “Conversación”, de enero de 1913, identifica la vida intrahistórica con la vida vegetativa. Mientras las ciudades se instalan en la edad moderna, el campo permanece inalterable en la edad media. A principios de año de 1913 reanuda su campaña agraria en defensa del campo castellano y condenando así la acción de los latifundistas, campaña que describe en “Campaña agraria” publicado en abril de 1914 en *La Nación* de Buenos Aires.

En “Arte y cosmopolitismo” sugiere que el poeta vuelva la vista al campo para apreciar la vida que allí se gesta. Incluye una bella reflexión respecto a la pintura de paisaje:

*¿No es acaso la mayor utilidad de la pintura de paisaje enseñarnos a embellecer con la mirada el paisaje real? Y en tal sentido, el decadentismo y el exotismo ahí, como en todas partes, han llevado a cumplimiento una tarea meritoria, justo es confesarlo, y es la de educar los ojos de no pocos poetas, para que los vuelvan al campo y a la vida que les rodea y los descubran.*<sup>30</sup>

La finalidad de la pintura de paisaje es la de ensalzar lo bello natural, tal y como proclama en el “Prólogo a la versión castellana de la *Estética* de B. Croce”. Rescata a Shiller el cual *dijo que también el arte es naturaleza, y bien podemos añadir que la naturaleza es arte. Y así es uno y lo mismo.*<sup>31</sup>

A la pregunta: ¿Qué es el arte? Croce no procede a la plena identificación de arte- naturaleza, sino que sostiene que *el arte es visión o intuición. El artista produce una imagen o fantasma, y el que gusta del arte dirige la vista al sitio que el artista ha señalado con los dedos y ve por la mirilla que éste le ha abierto, y reproduce la imagen dentro de sí mismo*<sup>32</sup>. Con ello destaca el papel profético del artista.

Ya en 1906 Unamuno había profetizado que las obras de arte perecerán en el momento en que el hombre no necesite el intermediario del arte para apreciar la belleza de la naturaleza:

*Sucede con las grandes obras maestras poéticas, con los grandes poemas clásicos, lo que sucede con el paisaje, y es que las pinturas que de él hacen los hombres son las que nos sirven para admirarlo y gustarlo, y aun para verlo. Y cuando el espíritu del hombre, educado merced al arte a ver la hermosura de la naturaleza, vea éstas*

---

<sup>30</sup>Unamuno: 1958: IV: p.916, “Arte y cosmopolitismo”, no figura ni lugar ni fecha de publicación

<sup>31</sup>Unamuno: 1958: VII; p.253, junio 1911

<sup>32</sup>Croce: 1985: 16-17

*derechamente, cara a cara, sin medianería alguna, las obras de arte se secarán y pudrirán, como las hojas que sorbieron ya el aire luminoso que hizo al árbol.*<sup>33</sup>

En este punto difiere del pensamiento hegeliano y de su postulado de la superioridad de lo bello artístico frente a la naturaleza. Hegel en *Lecciones sobre la estética* había escrito que *puede sin embargo afirmarse ya de entrada que lo bello artístico es superior a la naturaleza. Pues la belleza artística es la belleza generada y regenerada por el espíritu, y la superioridad de lo bello artístico sobre la belleza de la naturaleza guarda proporción con la superioridad del espíritu y sus producciones sobre la naturaleza y sus fenómenos.*<sup>34</sup>

Marcelino Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*, manual repetidamente consultado por Miguel de Unamuno, sostiene que *Hegel considera la belleza artística como muy superior a la belleza natural, porque emana directamente del espíritu, que es siempre más elevado que la naturaleza. La misma hermosura del mundo físico no tiene valor sino en cuanto es reflejo de la belleza del espíritu*<sup>35</sup>. Y más adelante enfrenta arte y naturaleza para desembocar en la concepción simbólica del arte; el arte como representación de ideas, ya que *el arte emplea las formas de la naturaleza, y debe estudiarlas, pero no copiarlas y reproducirlas. Más alta y noble es su misión. Rival de la naturaleza, como ella y mejor que ella representa ideas, usa de las formas como símbolos.*<sup>36</sup>

Y en este campo, en el de las ideas, se adentra Unamuno para dotar a las obras de arte de la perdurabilidad más allá de lo material y que a su vez las hace eternas.

#### 4.2.2 SOBRE LAS IDEAS Y EL ETERNISMO

Ideólogo prolífico e interesado desde un punto de vista crítico por cualquier aspecto de lo tangible e intangible de la vida y de la existencia, concibió Unamuno no sólo la naturaleza como arte sino también las ideas como materia prima para el arte. Así lo declara en el enternecedor escrito acerca de la locura del doctor Montarco, el cual por escribir relatos humorísticos y fantásticos fue perdiendo paulatinamente los pacientes y acabó ingresando en un centro de salud. En una entrevista con el doctor Atienza, director de dicho centro de salud, el catedrático defiende los cuentos sugestivos de Montarco y sus sorprendentes puntos de vista, a lo cual responde Atienza:

*-No, no eran locuras, tiene usted razón, no lo eran; pero han conseguido que acaben por serlo. Yo que le leo ahora, desde que le tengo aquí, comprendo que el error estuvo en empeñarse en ver un escritor de ideas en uno que, como este desgraciado, no*

---

<sup>33</sup>Unamuno: 1958: V: p.707, “El entierro del clasicismo”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 20-08-1906

<sup>34</sup>Hegel; 1989: 8

<sup>35</sup>Menéndez Pelayo: 1974: 182

<sup>36</sup>Menéndez Pelayo: 1974: 186

*lo era. Sus ideas eran una excusa, una primera materia, y tanta importancia tienen en sus escritos como las tierras de que se valiera Velázquez para hacer las drogas con que pintaba o el género de piedra en que talló Miguel Ángel su Moisés. ¿Qué diríamos del que para juzgar la Venus de Milo hiciese, microscopio y reactivos en mano, un detenido análisis del mármol en que está esculpida? Las ideas no son más que materia prima para obras de filosofía, de arte o de polémica.*<sup>37</sup>

Asevera Unamuno coincidir con la opinión del doctor: ideas como primera materia, al igual que las tierras de Velázquez, o la piedra para Miguel Ángel. La obra de arte en todos los casos se gesta a partir de las ideas del creador.

Este es el punto de partida para producir un arte duradero con reducidos materiales, tal y como puntualiza el escritor en la “Vida de don Quijote y Sancho”:

*Miles de veces se ha dicho y repetido que lo más grande y duradero en arte y literatura se construyó con reducidos materiales, y todo el mundo sabe que cuánto se pierde en extensión se gana en intensidad.*<sup>38</sup>

En la etapa que comprende de 1901 a 1914 son menos frecuentes las alusiones al eternismo<sup>39</sup>. La tesis propugnada por Unamuno en la etapa precedente acerca de que lo permanente es lo eterno, parece revivir en la primera década en las “Notas de la Exposición” de Valle-Inclán. En 1908 el literato convertido en crítico de arte en “Un pintor” y en defensa obcecada de Julio Romero de Torres, escribe para *El Mundo*:

*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 (...) 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*

*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, (...) 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 (...)*

*El pintor ha realizado una obra triunfadora en el tiempo, porque ha conseguido hacer las cosas mudas y quietas, más intensas que la vida misma.*<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup>Unamuno: 1958: III: pp. 697-698, “La locura del doctor Montarco”, *La España Moderna*, febrero 1904

<sup>38</sup>Unamuno: 1958: IV: p.292

<sup>39</sup>Unamuno: 1958: IV: p.914, “Arte y cosmopolitismo”

<sup>40</sup>Valle-Inclán: 1987: 231-233, “Notas de la Exposición: Un pintor”, *El Mundo*, 3 de mayo de 1908

De esta manera Valle-Inclán concede primacía al recuerdo, a lo que permanece, a lo eterno y estático en el tiempo. Insiste en esta idea también en 1911 al afirmar que *es pues, la aspiración del arte perpetuar las formas, perpetuar los ritmos, y dar a todas las cosas un sentido esotérico de eternidad y de unidad. Y, así, todo artista ha de disciplinar su espíritu con tan austera disciplina que todas las cosas le revelen lo que tienen de efímeras y aquello que tienen de permanente o, cuando menos, de durable. Para llegar a esta disciplina conviene ante todo adiestrarse en evocar y recordar, porque en el arte, y en cuanto a la obra de arte atañe, nada es como es, sino que todo es como se recuerda*<sup>41</sup>. Y en 1912 otorga al artista la capacidad del místico para captar la esencia eterna del entorno, ya que *el artista, como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los ojos y los oídos, entrever en la ficción del momento el gesto en que todas las cosas se inmovilizan como en un éxtasis.*

*(...) Porque el inspirado ha de sentir las comunicaciones del mundo invisible para comprender el gesto en que todas las cosas aspiran a ser eternas.*<sup>42</sup>

Continúa Unamuno en esta dirección cuando en 1914 al final del artículo “Culto al porvenir” publicado el 22 de enero de 1914 en *La Nación*, en clara oposición a las teorías que propugnaba Marinetti, declara que *mi culto al porvenir no es, como mi culto al pasado, sino culto a la eternidad. Sólo hay una cosa que disuena con lo eterno, y es la moda, la ridícula moda.*<sup>43</sup>

#### 4.2.3 ARTE - CIENCIA / ARTE – INDUSTRIA

Las disertaciones acerca del binomio arte-ciencia disminuyen ostensiblemente en este período. El 6 de junio de 1903 confía a Salvador Padilla su propósito de *convertir a la patria en una escuela* mediante su afán y perseverancia por *vulgarizar y popularizar ciencias y artes*<sup>44</sup>. Ramiro de Maeztu el 29 de octubre de 1909 en el artículo “Los tres embozados desembosados por Don Miguel”, declara que *los españoles somos, a su juicio, incapaces de arte y de ciencia*<sup>45</sup>. Y sigue en la misma tesitura el 16 de noviembre de 1909 cuando escribe que *la tesis que D. Miguel sostiene en sus artículos de “The Englishwoman”, puede resumirse brevemente en tres proposiciones: El espíritu español es incapaz de estética, de ciencia y de ética*<sup>46</sup>. Afirmación ésta seguramente llevada al extremo y un tanto descontextualizada. Cronológicamente sólo a partir de 1911 discierne Miguel Unamuno acerca del límite entre arte y ciencia

---

<sup>41</sup>Valle-Inclán: 1994: 63-65, “Conferencia en el Círculo de Bellas Artes de Valencia”, *El Mercantil Valenciano*, 31 de mayo de 1911

<sup>42</sup>Valle- Inclán: 1987: 257-258, “Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1912: Romero de Torres”, *Nuevo Mundo*, 30 de mayo de 1912

<sup>43</sup>Unamuno: 1958: VIII: p.678, “Culto al porvenir” , *La Nación*, Buenos Aires, 22-01-1914

<sup>44</sup>Carta de Unamuno a Salvador Padilla del 6 de junio de 1903, incluida en Unamuno: 1991: 132

<sup>45</sup>Maeztu: 1909: C.13-90, “Los tres embozados desembosados por Don Miguel”, 29 de octubre 1909

<sup>46</sup>Maeztu:1909: C.13-92 “España y el Renacimiento”, 16 noviembre 1909

aludiendo a la *Estética* de Croce. Mientras la ciencia define, el arte narra <sup>47</sup>. Pero es en 1912 cuando enfrenta el conocimiento lógico con el estético, los problemas lógicos con los estéticos, la ciencia que enseña a comprender mientras que el arte induce a percibir, en el trasfondo común de la inteligencia:

*Así como hay un conocimiento lógico a que la ciencia sirve, así también hay un conocimiento estético a que sirve el arte. Y si la ciencia resuelve, propóngaselo o no se lo proponga, problemas lógicos, resuelve el arte, proponiéndoselo o sin proponérselo, problemas estéticos. Y nos enseña no sólo a sentir, sino a ver mejor la realidad concreta que nos rodea. La ciencia enseña a comprender y el arte a percibir. Los pueblos más y mejor educados artística y estéticamente tienen más finos sentidos. ¿Quién puede dudar de que la pintura de paisaje al enseñarnos la belleza del paisaje natural nos enseña a percibirlo mejor?*

*El arte es, pues, docente, y que enseña belleza. Expresa realidad concreta y nos enseña a percibirla y a sentirla normalmente. Y la belleza, preciso es no olvidarlo, es, aunque no conceptual, algo intelectual. Se pinta, se compone música, se hace poesía, con la inteligencia. Y lo malo artísticamente es lo que no nos enseña nada.* <sup>48</sup>

Pío Baroja quiso también desenmarañar los parámetros de la ciencia y el arte y en *Divagaciones Apasionadas* (1910) sentencia que *la obra científica o filosófica es, pues, por su carácter, universal, y no puede suponersele, después de creada, nacional o regional; en cambio, la obra artística es siempre nacional, aunque puede llegar por su intensidad o por su belleza a universalizarse* <sup>49</sup>. Idea que repite al defender que *la ciencia es lo más inmediato para un país que quiera ser algo en el mundo; es lo que da el prestigio más rápido. Los hombres de ciencia interesan más que los literatos o los artistas, que son más nacionales* <sup>50</sup>. La evolución de Pío Baroja se dirige a discernir acerca de la objetividad de la ciencia y la subjetividad del arte <sup>51</sup> hasta que llega a la conclusión de que *ni en la literatura, ni en el arte, ni en la ciencia, puede haber ni reglas ni métodos para una cosa tan íntima y subjetiva como la creación.* <sup>52</sup>

Retomando a Unamuno son escasas también las referencias al arte vinculado a la industria. En 1910 al hablar del arte de consumo sujeto a la ley de la oferta y la demanda sostiene que *a medida que la cultura y la ilustración se hacen más un género de comercio, entran más cada vez en la ley general de la oferta y la demanda. Se*

---

<sup>47</sup>Unamuno: 1958: VII: pp.247-248, “Prólogo a la versión castellana de la *Estética*, de B. Croce”, junio 1911

<sup>48</sup>Unamuno: 1958: XI: pp.235-236, “Ver claro en nosotros mismos”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 09-12-1912

<sup>49</sup>Baroja: 1985: 60, “Cultura y nación”

<sup>50</sup>Baroja: 1985: 79, “Las posibilidades”

<sup>51</sup>Baroja: 1986: 30-33 y 127, “Egotimus, idealimus” *La caverna del humorismo* (1919)

<sup>52</sup>Baroja: 1986: 196-197, “Intuición y método” *La caverna del humorismo* (1919)

*fabrica ciencia, arte, filosofía y poesía a gusto del consumidor. ¡Y vaya un gusto! El peor mecenas es el público.*<sup>53</sup>

Si el arte es alienado como medio de producción de masas, pierde su carácter exclusivista y su condición de obra única e irreproducible. En noviembre del mismo año proclama que la industria es arte:

*¿Por qué al escritor, al artista, al actor, no ha de serle permitido, sin censura pública, lo que se encuentra naturalísimo en un industrial cualquiera? Pues sencillamente porque los escritores y los artistas se han empeñado en hacer de su función algo más sublime, más puro y, por decirlo así, más divino que la industria. ¡Y esto sí que es petulancia!*

*Y no es que yo quiera “rebajar” la poesía, la pintura, la música al nivel de la fontanería, de la carpintería o de la farmacia, no; es que quiero elevar éstas al nivel de aquéllas. Es que creo que la industria es también arte, y bella arte.*<sup>54</sup>

Seguramente Unamuno estaba por entonces imbuido por la preocupación que mostraron algunos artistas por embellecer el objeto de uso cotidiano y vincular su creación con la producción en serie. Es éste en definitiva el motor ideológico de la Bauhaus, consecuencia directa de la fusión arte-industria y de la aplicación de los medios de producción masivos al objeto de diseño artístico.

### 4.3 ACERCA DE LAS ARTES

#### 4.3.1 SOBRE EL DIBUJO Y EL COLOR

Al igual que en las anteriores etapas, durante la casi primera quincena de siglo Miguel de Unamuno salpica sus escritos de juicios estéticos que se integran en la temática más variopinta de actualidad.

Al referirse el escritor a su tierra natal y en concreto a los recuerdos de juventud y mocedad, evoca con frecuencia sus incipientes dotes como dibujante. En la carta que le dirige a Santiago Valentí Camp el 8 de abril de 1900 escribe:

*Como he estado unos quince años dedicado al dibujo (creo que es una de las cosas que menos mal hago, dibujar) soy exigente en tales cosas.*<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup>Unamuno: 1958: IV: p.690, “Vulgaridad”, *La Nación*, Buenos Aires, 15-02-1910

<sup>54</sup>Unamuno: 1958: IV: pp.628-629, “Confidencias”, *La Nación*, Buenos Aires, 14-11-1910

<sup>55</sup>Tarín- Iglesias: 1966: 121-122

El 6 de febrero de 1902 le remite de nuevo una carta para informarle acerca de sus gustos y del proyecto para ilustrar su novela:

*Conozco a Álvarez Dumont como dibujante y me gusta muy poco. Es vulgar. Creo, por otra parte, que lo que mi novela pide son caricaturas, caricaturas y no dibujos; que la ilustración debe ser tan humorística como el texto. Si dispusiera de tiempo y de modelos, me ofrecería yo mismo a hacerlas. De todos modos vean si hay ahí algún verdadero caricaturista, alguno que sepa hacer figuras grotescas con vida. ¿Conoce usted las ilustraciones a Dickens? Algo así.<sup>56</sup>*

La implicación de Unamuno en la ilustración de *Cocología* le lleva a mantener copiosa correspondencia con Valentí Camp, al cual confía el 15 de febrero de 1902:

*Las ilustraciones de la Cocología quiero verlas antes de que se estampen, y aún así sería preferible que las hiciese yo mismo, para lo cual basta con que me indiquen el procedimiento técnico. Si las hace otro es menester que copie las pajaritas del natural.*

*Si dispusiera de tiempo me habría ofrecido a ilustrar mi novela; tan bien como A. Dumont creo que lo haría y aún mejor.<sup>57</sup>*

Y añade el 1 de marzo de 1902:

*Respecto a las ilustraciones, lo que ya le dije al saber que las hacía Álvarez Dumont: no me gustan. Está dibujado de memoria. Si yo no estuviese cargado de quehacer me hubiera ofrecido a hacerlas. De todos modos, no son tan malas que no puedan pasar. Lo que son es vulgares. Los personajes de mi novela se mueven en un mundo entre fantástico y grotesco, y los de las ilustraciones son más bien personajes de Taboada.<sup>58</sup>*

Finalmente el 26 de abril le informa del resultado satisfactorio: *me gusta cómo ha quedado el libro y celebro que no hayan cabido en él las ilustraciones.<sup>59</sup>*

Parte de la obra gráfica de Miguel de Unamuno se conserva en la Casa Museo Unamuno, entre la que se encuentra la reproducción del dibujo inédito del escritor que rescató Francisco Antón en un artículo el 19 de junio de 1960: “Don Quijote crucificado. Un dibujo inédito de Unamuno, de 1904” y que describe en los siguientes términos:

*Aquí, en el dibujo está Don Quijote crucificado sobre una encina de cualquier dehesa en Salamanca: al pie llora Sancho, solo, sin más testigos de la increíble felonía que los fieles compañeros, “Rocinante” y, acaso, el “Rucio”. En torno, soledad y abandono absoluto. Don Quijote está muerto (...) Sobre la copa de la gran encina*

---

<sup>56</sup>Tarín- Iglesias: 1966: 143-144

<sup>57</sup>Tarín- Iglesias: 1966: 147

<sup>58</sup>Tarín- Iglesias: 1966: 150

<sup>59</sup>Tarín- Iglesias: 1966: 157

*sacrificial puso un gran rótulo; “Don Quijote de la Mancha, rey de España”. Obsesión de Unamuno; quijotizar a España, y España sacrificó a su rey.* <sup>60</sup>

Un tema recurrente en Unamuno es la evocación de sus inicios como dibujante en la buhardilla de su mentor Lecuona, pintor guipuzcoano al que elogia el 26 de noviembre de 1906 en el artículo, “La boina” publicado en *Los Lunes de El Imparcial*. Seguramente este hecho será crucial para su ulterior incursión en el campo artístico como crítico y como aficionado dibujante. En 1912 rememora de nuevo este episodio a la vez que reconoce sus pocas aptitudes para el colorido, motivo que le lleva a optar por el claroscuro y el grabado, reproducción gráfica sin color para verificar la calidad pictórica de una obra:

*Desde muy niño me adiestré en el arte del dibujo y luego en el de la pintura, y si he abandonado este último es por haber descubierto mis escasas aptitudes para el colorido. La línea y el claroscuro, sí, pero el color no; éste me era rebelde. Y no sé si es por esto que prefiero a los pintores que podríamos llamar claroscuristas, aquellos que pintan poco más que a blanco y negro, y no esos otros coloristas que degeneran fácilmente en colorinistas y cuyo arte decorativo no encaja del todo dentro de la severa y clásica pintura. Un buen cuadro no pierde tanto como se cree una buena reproducción gráfica sin color, en un buen grabado, en una excelente fotografía. Lo que no cabe reproducir en un grabado es un caleidoscopio o un mantón de manila. Los nobles retratos de Velázquez conservan mucho de su nobleza en un buen grabado y su estupendo Cristo es, gracias a Dios, bastante reproducible.* <sup>61</sup>

A finales de julio de 1913 Miguel ejerce sus talentos de dibujante en un viaje por Las Hurdes, La Alberca y Las Batuecas durante 10 días.

En ocasiones dirige Unamuno una crítica despiadada hacia algunos ilustradores. En concreto en julio de 1901 escribe que *el tal París debe de amodorrar el alma con sus dibujos de Steinlen y sus estrofas de Rictus* <sup>62</sup> con un cierto deje despectivo, opinión que se repite en varias ocasiones. También en 1902 en una carta que remite a Santiago Valentí Camp con motivo de la edición de *Amor y pedagogía* escribe que no le gustan las ilustraciones de Álvarez Dumont por vulgares.

Como fervoroso egotista realizó varios autorretratos. Data del 15 de septiembre de 1902 el sexto autorretrato de Miguel de Unamuno cuando tenía 38 años. Se lo dedica a su amigo Villaespesa ante la petición de éste de enviarle un retrato, a lo cual responde el escritor vasco con la siguiente carta publicada en *Revista Ibérica* el 30 de septiembre de 1902:

---

<sup>60</sup>Antón, Francisco (1960): “Don Quijote crucificado. Un dibujo inédito de Unamuno, de 1904”, C.28-2, 19-06-1960

<sup>61</sup>Unamuno: 1958: XI: p.554-555, “De arte pictórica I”, *La Nación*, Buenos Aires, 21-07-1912

<sup>62</sup>Unamuno: 1958: VII: p.173, “Prólogo a *Paisajes parisienses*, de Manuel Ugarte, Salamanca, julio de 1901



*Y aquí me encuentro con que apenas tengo fotografías, y ellas no muy buenas, de mi semblante y traza corporal, y en este apuro acudo a la pluma misma con que trazo estas líneas y con ella dibujo mi perfil. Y en esto ha de permitirme que eche mano del egotismo y le diga que yo tengo más fisonomía visto de lado que no de frente.*<sup>63</sup>

Adjunta el retrato a la propia carta, a la vez que justifica la preferencia por el perfil, así como el tratamiento de la luz y la ausencia de algunas canas:

*Como usted verá también, a poco que mire, he procurado darme poca expresión y esto por razones que me ha de permitir me las reserve. No me he **sombreado** porque prefiero aparecer a toda luz y como si ésta viniese de todo el ambiente. Me he quitado carnes en efigie (...)*

*En el retrato no se me conocen canas, de que me voy cargando, aunque todavía me faltan catorce días (hoy 15 de septiembre) para cumplir los treinta y ocho años,*<sup>64</sup>

Dicho retrato ilustra el escrito de Emilio Salcedo, “Releer a Unamuno”<sup>65</sup>.

El séptimo autorretrato data también de 1902. La figura de Miguel de Unamuno suscitó interés no sólo desde el punto ideológico sino también por su representación física. Varios artistas contemporáneos lo retrataron a lo largo de su vida y en estos años, de 1901 a 1914, fueron, a juzgar por el testimonio “De arte pictórica I”, Manuel Losada, Ramón Zubiaurre y Sorolla:

*Uno de los mayores encantos secundarios que tiene para mí la piadosa visita que todos los años hago a mi nativa tierra vasca es el ser hoy Bilbao uno de los principales centros de producción artística pictórica de España. Allí me encuentro rodeado de pintores, algunos de los cuales son algo más que “virtuosos”, es decir, que hábiles técnicos de su arte, pero sin emoción alguna estética fuera de él. Allí me acompaño de Manuel Losada, uno de los más dignos e hidalgos artistas que conozco, tal vez el que inició la restauración de nuestra antigua manera castiza, artista tenaz que aguarda con la paciente dignidad la hora en que se le descubra y de quien guardo un retrato que me hizo, que me gusta tanto más cuanto menos gusta a mis allegados. De este retrato creo que puede decirse lo que Benavente dice de los retratos de Anselmo de Miguel, y es que no tienen ese parecido de presente, pasmo de los allegados, sino un parecido de futuro.*

*Y pues que hablo de ese mi retrato hecho por Losada- ya conocéis el impenitente egotismo a que me ha traído la vida en este retiro de la recogida ciudad provinciana- os diré que me hizo otro retrato otro artista vasco, uno de los hermanos Zubiaurre, Ramón. Es éste un retrato algo fantástico, de notable parecido, con una vista de la universidad en el fondo y un cielo aborascado, a lo Greco, “al fragor de un relámpago” como me escribió Zubiaurre- que es sordomudo- al mostrármelo. Los dos*

---

<sup>63</sup>Unamuno: 1958: X: p.110, “Autorretrato”, *Revista Ibérica*, Madrid, 30-09-1902

<sup>64</sup>Unamuno: 1958: X: pp.111-112, “Autorretrato”, *Revista Ibérica*, Madrid, 30-09-1902

<sup>65</sup>Salcedo: C.17-160: “Releer a Unamuno”, 7 enero 1963

*retratos son de dos pintores vascos, y de un escritor vasco, como yo soy, y no sé si sea fantasía mía suponer que al pintarme ellos y yo posar para que me pintaran, nos pusimos en comunión de casta.*

*Sorolla, el gran pintor valenciano, el que representa acaso el otro polo de la escuela española, tiene el encargo de Mr. Huntington de hacer otro retrato mío para el museo hispánico que en Nueva York sostiene ese benemérito y opulento hispanófilo, y estoy ansiando por ver cómo me deja cuando en otoño vuelva acá a hacerlo. Espero y confío que saldré de sus habilísimos pinceles mucho mejor librado que salió mi pueblo, Bilbao, y el alma de mi casta vasca, de la pluma de su paisano, Blasco Ibáñez, que probó en su novela El intruso que hay almas y pueblos a los que no se les sorprende con una rápida ojeada, como quien toma una instantánea fotográfica.<sup>66</sup>*

Todos los retratos han sido ampliamente divulgados. Resulta curioso el comentario referente al de Losada, el cual tiene más parecido de futuro que de presente. El de Ramón Zubiaurre es fiel reflejo del gran impacto que ejerció El Greco sobre los artistas de finales y principio de siglo. El retrato, aunque algo fantástico, capta la esencia del retratado, con la Universidad y esa velada alusión al gran pintor laureado creando un nexo con el escritor tantas veces atormentado y sometido al pesimismo existencial. Y en contraposición ese otro retrato de Sorolla, todavía en proyecto y encargo de Mr. Huntington. Se desprende cierto escepticismo respecto al resultado aunque disfrazado de esperanza por la habilidad técnica del pintor valenciano.

Como queda expuesto y demostrado con sus perseverantes dibujos y bocetos tomados en sus cuadernillos en sus múltiples viajes, también Miguel de Unamuno se interesó por el tratamiento de la luz y hasta teorizó sobre el color. En “Prólogo *De mi país*” de noviembre de 1902 anota algunas consideraciones acerca del color azul preponderante en su tierra vasca. Percibió allí en una de sus estancias la concordancia del tono azul desteñido del paisaje con el azul desteñido del traje de los aldeanos. Esto le lleva a teorizar sobre el color local y expone entonces las divisiones de los colores de Goethe, los cuales se dividen en positivos y negativos en relación directa con la temperatura del color:

*Me puse entonces a teorizar, ¡fatal manía!, sobre la afición que muestran unos pueblos a un color y otros a otro, y a querer sacar consecuencias de ello. Recordé la división que establecía entre los colores Goethe, dividiéndolos en positivos y negativos, a los que llamó luego Fechner activos y receptivos, respectivamente. Los positivos o activos son el púrpura, el rojo, el anaranjado y el amarillo, siendo su influencia estimulante, excitando a la acción y al movimiento. Hoy se dice que el rojo es dinamógeno, y se establecen experimentos de psicofisiología para probarlo. Los receptivos o negativos son los azules, y tienen acción moderadora y detenedora; no impulsan a obrar. El amarillo y el azul nos ofrecen los dos representantes típicos de cada serie. Cuando se mira un paisaje sombrío, de tarde inverniza, a través de un*

---

<sup>66</sup>Unamuno: 1958: XI: pp.556-557, “De arte pictórica I”, *La Nación*, Buenos Aires, 21-07-1912

*cristal amarillo, dice Goethe que “la vista se alegra, se dilata el corazón y el espíritu se serena; parece animarnos un calor instantáneo”. Y como el amarillo recuerda la luz, así el azul recuerda la oscuridad. Goethe nos dice que “como vemos en azul el cielo profundo y las montañas lejanas, una superficie azul parece que huye ante nosotros”, y que “el azul nos da un sentimiento de frío, haciéndonos pensar, además, en la sombra”. “Un cristal azul-añade-nos muestra los objetos bajo un aspecto triste.” La transición entre las dos series se forma, de un lado, por el verde, que nos da la impresión de reposo lleno de vigor, sin la frialdad del azul ni la fuerte excitación del rojo, y de otro lado, por el violeta, que tiene, a la vez que la severidad del azul, la vivacidad del rojo.*

*Todas estas doctrinas de óptica estética o psicológica, recordaba.<sup>67</sup>*

Es la división de los colores de Goethe una réplica de los colores cálidos y fríos tantas veces divulgada, de manera que los positivos se identificarían con los cálidos y los negativos con los fríos. Introduce también el filósofo los principios perceptivos de la temperatura del color al declarar que los fríos se alejan del espectador mientras que los cálidos producen un efecto de acercamiento.

Más adelante pasa a dilucidar sobre el color pardo, el color castellano, con que se visten sus aldeanos. Y en medio de estas reflexiones nombra la teoría de su amigo pintor Losada según el cual la razón lógica del color de las vestiduras se halla en el color natural de la lana.

*Cuando a la noche de aquel día de mi subida a Archanda, de vuelta en la villa empecé a sacar consecuencias de aquello de los colores, un amigo mío, el pintor Losada, hombre inteligente, culto y artista, si los hay, me echó todo por tierra con unas cuantas observaciones sencillísimas e inapelables. Porque el vestir pardo de los castellanos no se debe a más que a ser ese el color natural de la lana, el color de los borregos de que la lana se saca, y si dejan las telas de tal color, es porque eso cuesta menos que el teñirlas. Luego de establecido el tal color, por semejante razón, la costumbre puede hacer que se tiñan de ese mismo otras telas. Y el vestir de azul los aldeanos de mi tierra- que en otro tiempo vestían también de pardo- se debe a que usan telas no de lana, sino de otras materias, telas de fábricas a las que se les da consistencia y vista con tinte azul, por ser el más económico.<sup>68</sup>*

La predilección por el color local se resuelve en una cuestión pragmática más vinculada a la economía que a razones sentimentales. Al final del escrito, el autor retorna al color azul local, el de sus montañas y su cielo, el de la cuna, azul para siempre arraigado a su recuerdo.

---

<sup>67</sup>Unamuno: 1958: I: pp.165-166, “Prólogo *De mi país*”, noviembre de 1902

<sup>68</sup>Unamuno: 1958: I: pp.166-167, “Prólogo *De mi país*”, noviembre de 1902

### 4.3.2 LA ESCULTURA

Las reflexiones hacia la forma son más tardías y se sitúan ya a inicios de la primera década. El 2 de diciembre de 1912 publica en *Los Lunes de El Imparcial* “Sobre el fragmentarismo” y expone una particular teoría sobre el procedimiento de elaboración de la obra de arte. Distingue entre las obras ejecutadas según un plan previo de aquellas otras más desordenadas e improvisadas que producen la impresión de una obra orgánica. Lo ilustra con una estatua de barro y otra esculpida a cincel. Mientras la primera guarda cierta apariencia de artificio por lo que tiene de trabajo controlado y que permite rectificación, la segunda no admite retoque, se somete a lo accidental de la producción artística en mármol o granito y mantiene un semblante natural y hasta de integración con el entorno paisajístico:

*Tan obra de arte es una estatua que el “heñidor”- más bien que escultor- hiñó o modeló primero en barro y vació el bronce luego, como la que esculpió, a cincel y martillo, en el mármol, o en un berrueco de granito; pero la primera tiene, yo no sé por qué, alguna mayor apariencia de artificialidad y desde luego, mucho más de fingimiento, en el sentido etimológico de este vocablo. En un caso cabe rectificar la obra, pasar y repasar el barro, poner tanto como quitar, retocar tantas veces se quiera y no dar el modelo al vaciado hasta que no satisfaga; mientras que en el otro caso cada golpe de cincel es irreparable y cacho que se hace saltar no cabe volver a pegarlo. Y esto obliga a cambiar de pronto el plan previo, a modificar el primer intento para aprovechar una entalladura inesperada, a aceptar una colaboración externa del material mismo (...). Todo lo cual hace que la labor del que esculpe sea más de naturaleza que no la del que hiñe.*

*Y luego sucede que esta obra esculpida, sobre todo si es en granito y no en mármol, puede fundirse mejor con la naturaleza.*<sup>69</sup>

El siguiente juicio se refiere a la escultura honrada, título que toma de la expresión de Menéndez y Pelayo al hablar de la “honrada poesía vascongada”. Según el criterio unamuniano la pintura está más sujeta a las variantes dialectales mientras que la escultura es más universal, eterna y en consecuencia, honrada:

*Pero aún la pintura está más sujeta a lo que podríamos llamar particularidades dialectales que no la escultura. Se pinta, mucho más que se esculpe, en castellano, en francés, en catalán, en italiano, en flamenco, etc. El colorido, el claroscuro y la perspectiva tienen más patria chica que la línea, que la pura forma. La escultura es acaso la más universal, la menos dialectal de las artes. Y si la España central logró crear un estilo escultórico fue en la talla de madera policromada tal como en Berruguete y Hernández se nos muestra, que es un arte mixto de escultura y pintura. Mas la escultura propia, la estatuaria clásica, es el arte en el que sin excluirse, claro está, las determinaciones dialectales, mejor se nos patentiza la visión amorosa de lo*

---

<sup>69</sup>Unamuno: 1958: XI: p.717, “Sobre el fragmentarismo”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 2-12-1912

*universal y eterno del hombre, de la forma humana; es el arte más profundo y más entrañadamente humano. Y en él es donde la honradez triunfa.*

*La escultura, en efecto, para ser fuerte, para ser intensa, para ser duradera, tiene que ser honrada y sincera.*<sup>70</sup>

Nombra la talla policromada de Berruguete y Hernández, arte mixto de escultura y pintura. El 4 de junio de 1914 en “Divagación sobre el canto del arroyo”<sup>71</sup> se declara fiel defensor de la escultura de desnudo, sin tapujos y en contra de las buenas formas y convencionalismos. El interés por la escultura se extiende también al marco contextual, a la arquitectura.

### 4.3.3 APUNTES SOBRE ARQUITECTURA

Casi todas las referencias arquitectónicas de este período se localizan en Salamanca, ciudad por antonomasia del Renacimiento, prolífica en plateresco. Unamuno la describe amorosamente en “España sugestiva” en septiembre de 1906 y la compara con la ruda Zamora:

*Y entrando ya en la ciudad ¡Qué encanto el de sus iglesias románicas, robustas y recogidas, severas y rudas! Salamanca es una ciudad del Renacimiento, toda ella afiligranada, toda ella llena de una producción de labores platerescas en sus piedras doradas. Zamora es más ruda, más fuerte, más ingenua, más campesina y á la vez más belicosa.*<sup>72</sup>

Vuelve a dirigirse a su villa adoptiva en “Culto al porvenir”<sup>73</sup> al comentar la obra que Manuel Gálvez dedica a Salamanca, *El solar de la raza*, de 1913. Autor que cuestiona la existencia en España de otra ciudad comparable en belleza a Salamanca, sede del renacimiento arquitectónico español. Sostiene además que en la arquitectura plateresca hay calor, sentimiento y cierto misticismo, opinión secularizada por el escritor vasco, el cual en “Salamanca” de abril de 1914 corrobora toda la riqueza arquitectónica de esta ciudad, con sus fachadas de riquísima ornamentación plateresca, estilo recargado y una fachada de la Universidad que peca de profusión. Dos años antes había proclamado el desnudo arquitectónico encarnado en el Monasterio de El Escorial y a su vez había cuestionado la utilidad del adorno:

*He dicho ya que nada hay tan difícil como gustar el encanto del desnudo arquitectónico. El desnudo escultórico y el pictórico, como suelen ser desnudo humano, están mucho más al alcance que el desnudo arquitectónico, y más si éste es de un*

---

<sup>70</sup>Unamuno: 1958: XI: pp.574-575, “La escultura honrada!, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 1-05-1913

<sup>71</sup>Unamuno: 1914: C.4-16, “Divagación sobre el canto del arroyo”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 4-06-1914 (recogido en “De esto y de aquello”, Tomo IV)

<sup>72</sup>Unamuno: 1906: C.2-10, “España sugestiva”, septiembre de 1906

<sup>73</sup>Unamuno: 1958: VIII: p.678, “Culto al porvenir”, *La Nación*, Buenos Aires, 22-01-1914

*templo. A mí, por mi parte, me ocurre que cuando veo en un edificio un adorno, cuya función arquitectónica no comprendo, se me antoja que está allí para tapar una grieta o un defecto de construcción. Y al llegar a El Escorial desde esta plateresca y en gran medida churrigueresca Salamanca, la mayor parte de cuyos edificios no pecan ciertamente por su sencillez y severidad, sino que están recargados de follaje, mi vista descansaba en las líneas puras y severísimas del Monasterio del Escorial; en aquella imponente masa, todo proporción y todo grandeza sin afanosidad.*<sup>74</sup>

Propone el Monasterio de El Escorial de líneas claras y puras como alternativa a la churrigueresca Salamanca y al también recargado Monasterio de Belén según las declaraciones del Padre Sigüenza (también Manuel Bartolomé de Cossío alude al Padre Sigüenza en su obra emblemática sobre El Greco<sup>75</sup>). Unamuno manifiesta al respecto su aversión por el superfluo adorno tal y como se desprende del siguiente fragmento:

*Grandeza proporcionada y desnudez, y nada de florones, morteretes, resaltos, canes, pirámides y otros mil moharrachos, cuyos nombres ni los que los hacen los saben, pues no son cosas definidas y con función propia, tal es el carácter de ese edificio que repugna por su aridez a los que no se detienen lo bastante a dejarse empapar de su austero encanto.*<sup>76</sup>

Mediante esta apuesta por la sencillez y la proporción, esgrime Unamuno sus armas dialécticas contra aquellos que no se dejan empapar del austero encanto y que en consecuencia rechazan con rotundidad esta muestra evidente del desnudo arquitectónico. En definitiva se enfrenta a los que ejercen una crítica de arte despiadada y en ocasiones sin conocimiento de causa.

#### 4.4 SOBRE LA CRÍTICA DE ARTE Y LA INMORTALIDAD DEL ARTISTA

El contexto común en que se desenvolvía la vida artística promovía que frecuentemente el literato saltase a la palestra y enjuiciase las obras de los pintores de actualidad. Tal es el caso de Valle Inclán con sus tan polémicas y sentenciosas *Notas para la Exposición de 1912* y las obras estéticas por antonomasia de Unamuno, *De arte pictórica I y II*, de julio y agosto del mismo año. Es indudable que la afición prematura por el dibujo y la pintura acentuó en Unamuno su atención por el arte y propició en él el anhelo de ejercer tanto de teórico como de crítico en el ámbito artístico, consecuencia que no se produce en Galdós, el cual igualmente adiestrado en el dibujo y la acuarela trasladó la inspiración pictórica a su obra sin ánimo de ejercer de crítico<sup>77</sup>. A la manera

---

<sup>74</sup>Unamuno: 1958: I: pp.560-561, “En el Escorial”, mayo de 1912

<sup>75</sup>Cossío: 1983: 95

<sup>76</sup>Unamuno: 1958: I: 565, “En el Escorial”, mayo de 1912

<sup>77</sup>Hinterhäuser: 1963: 80

de Leopoldo Alas, el cual *ejerció desde diversas tribunas el oficio de crítico literario*<sup>78</sup>, también el catedrático de la Universidad de Salamanca extendió los tentáculos de su pluma a todos los acontecimientos de la vida diaria, ya fuesen éstos literarios, artísticos o simplemente sociales o políticos.

Ya refiriéndonos al tema artístico, aunque Miguel de Unamuno aboga por la simplicidad al mostrar su preferencia por una obra arquitectónica de ascendencia racionalista, sin gratuitos ornamentos, como es El Escorial, grandilocuente por su rotundidad, no por ello desdeña otras formas o tendencias artísticas menos de su agrado. En marzo de 1906 en “Más sobre la crisis del patriotismo” asienta las bases del simplicismo, sello que garantiza durabilidad frente a lo complejo, falso, extravagante y en consecuencia sometido al dictado perecedero de las pasajeras modas:

*El simplicismo ha sido siempre el sello característico de las producciones espirituales de este pueblo unitario. Todas las manifestaciones castizas de su espíritu, incluso las más vigorosas, las imperecederas, llevan el cuño de la simplicidad. Lo complicado, lo complejo, se le escapa; declara que no lo comprende, y, como no lo comprende, lo disputa falso, enredoso, artificial, poco sano, extravagante.*

*Su simplicidad misma es lo que hace duraderas a sus grandes obras maestras de arte y de literatura.*

*Así es en el orden del pensamiento, sea en la filosofía, sea en la poesía, sea en el arte.*<sup>79</sup>

El escritor bilbaíno ejerce una crítica encubierta y disfrazada a menudo de juicios literarios, aunque en ocasiones arremete directamente contra artistas ejerciendo de crítico profesional, tarea que mayoritariamente desprecia al relegar a la crítica a medio camino entre la ciencia y el arte. Dedicó el artículo “Sobre la erudición y la crítica” de diciembre de 1905 al nuevo arte que tantas reticencias le provoca, y ataca a Max Norda calificándole de horrendo que hace crítica de la pintura por el tacto:

*Hay críticos verdaderamente horribles, y el prototipo de ellos es acaso Max Norda; el cual me hace el efecto de un ciego de nacimiento que, juzgando por el tacto, hace crítica de pintura. Cuando un cuadro le presenta una superficie lisa y fina, lo declara sano y razonable y bello; y cuando se le presenta rugoso y áspero a los dedos, lo reputa una extravagancia. Y si oye que este cuadro es alabado, declara loco de atar al que lo pintó, y no menos loco a los que lo alaban.*<sup>80</sup>

Valle-Inclán se suma unos años más tarde a la opinión del bilbaíno al relegar a algunos críticos a la más absoluta ignorancia, poseedores de una estética intuitiva, argumenta que *la estética de los pintores españoles, como la de sus críticos, suele ser*

---

<sup>78</sup>Sotelo: 2001: 41

<sup>79</sup>Unamuno: 1958: III: p.1012“Más sobre la crisis del patriotismo”, marzo de 1906, *Nuestro Tiempo*, 10-03-1906

<sup>80</sup>Unamuno: 1958: III: p.921, “Sobre la erudición y la crítica”, *La España Moderna*, diciembre de 1905

*intuitiva. Más frecuente, sin embargo, es que carezcan de ella. Algunos críticos, faltos de las más elementales nociones, hablan del carácter, del verismo y del realismo como de cosas que pueden confundirse (...) La ignorancia de estos señores es disculpable, pero la de aquellos otros que les conceden tribuna es vergonzosa.*<sup>81</sup>

Ángel Ganivet ya había aclamado con cierta previsión la inminente necesidad de verdaderos profesionales de la crítica de arte al opinar que *los pintores suelen ser pésimos críticos, porque se fijan demasiado en la parte técnica y no penetran en lo más íntimo de un cuadro (...) Estamos grandemente necesitados de verdaderos críticos de arte, de hombres con suficiente talla intelectual para estudiar a fondo nuestra pintura y evitarnos la vergüenza de que se pretenda despojarnos de nuestros artistas más grandes*<sup>82</sup>. Y también Azorín en 1899 teoriza acerca del crítico perfecto, *aquel que más emoción sienta ante la obra artística, que más alcance á compenetrarse con ella, y llegue hasta su fondo en una especie de vista interior, el que mejor logre sugerir al lector las bellezas que él admira, “el que mejor sepa admirar y enseñar á admirar”;*- *ese será el crítico perfecto.*<sup>83</sup>

Al respecto Miguel Zuzaga en su estudio “La escuela vasco- castellana”<sup>84</sup> apunta en el período aquí estudiado, la irrupción del género de la crítica de arte por parte de literatos e intelectuales en su mayoría.

Miguel de Unamuno ejerce de crítico en “Literatura al día” aparecido en *Nuevo Mundo* el 7 de septiembre de 1905, denuncia el fracaso de mirar un cuadro a un decímetro de distancia. Recurre a esta comparación para referirse a la inverosimilitud de aislar un hecho del conjunto, del contexto, para analizar la realidad desde un punto de vista fragmentario:

*Me sucede lo contrario que a otros, y es que a medida que voy entrando en años me va hastiando más y más cada vez la prensa llamada informativa. Cada día aborrezco más las noticias y, sobre todo, eso que llaman actualidad. No me convence eso de mirar un gran cuadro a un decímetro de distancia, ni eso de saber fragmentariamente y como por granos un desarrollo histórico.*<sup>85</sup>

Pese a que el escritor confiesa aborrecer la actualidad, los acontecimientos diarios que se precipitan a un ritmo frenético, su incansable labor de publicista hace que tome cualquier tema de la realidad próxima para emitir su parecer. También lo hace Valle-Inclán el cual se erige como reputado crítico de arte con sus repetidas intervenciones en las páginas de *El Mundo* y *Nuevo Mundo* en 1908 y 1912,

---

<sup>81</sup>Valle-Inclán: 1987: 257-258, “Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1912: Romero de Torres”, *Nuevo Mundo*, 30 de mayo de 1912

<sup>82</sup> Ganivet: 1948: I, “la pintura española juzgada en el extranjero” 1895?, Incluido en catálogo de la exposición: *Varia Velazqueña*, p.201

<sup>83</sup>Azorín: 1899: “La crítica sociológica. Teoría de Guyau”, *La evolución de la crítica* (1899), citado en catálogo de la exposición: *Azorín y el fin de siglo (1883-1905)*, p.203

<sup>84</sup>Zuzaga: 1998: 61

<sup>85</sup>Unamuno: 1958: V: p.695, “Literatura al día”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 07-09-1905



respectivamente. En sus juicios despiadados arremete contra la Exposición de Bellas Artes, contra los artistas que allí exponen cuestionando en todo momento su valía y reputación artísticas y todo cuanto mantenga relación con estas muestras de evidente despilfarro y truculentos favores que ensalzan la fama de los elegidos. En “La primera palabra” aboga por la desaparición absoluta de las Exposiciones de Bellas Artes ya que éstas *son una vergüenza y un necio despilfarro. Aquí donde se anda siempre a la caza de economía, ninguna mejor que la desaparición radical de esas Exposiciones bienales donde toda vulgaridad tiene su medalla y su apoteosis de una hora.*

*Cuando digo desaparición radical no solamente quiero referirme a lo porvenir, sino también en un sentido retrospectivo, haciendo almoneda del Museo de Arte Moderno. Para ello podría la Gaceta anunciar la subasta entre los traperos de Madrid y los aficionados de Bilbao. Con reservarse los retratos de Alenza y el “Testamento de Isabel la Católica”, lo demás podría darse por el valor de los marcos (...)*

*Pero la vergüenza de estas Exposiciones de Bellas Artes no está solamente, ni principalmente, en ese centón de obras malas con que cada dos años se aumenta el Museo de Arte Moderno, sino en el cúmulo de intrigas y de miserias que tejen la secreta historia de cada medalla. ¡Una historia que tiene mucha semejanza con esas bajas historias de prostitutas!<sup>86</sup>*

El 2 de mayo en “Las intrigas” corrobora Valle-Inclán los rumores que circulaban al respecto del juicio corrupto del jurado de la Exposición Nacional<sup>87</sup>. El 11 de mayo continúa desde la tribuna de *El Mundo* lamentándose del estado de la pintura española de las Exposiciones y concluye que es la misión del artista la de descubrir la condición esotérica de las cosas y alega:

*Para mí es indudable que el artista que no tiene una estética personal no tiene temperamento, y el que la tiene como una nebulosa, sin haber podido definirla, no tiene talento. Pero el caso de los pintores españoles suele ser una lamentable conjunción de ambos extremos. En sus cuadros se ostenta igual carencia de emoción que de talento. Es desconsolador contemplar esos lienzos, de un realismo mezquino en la composición, humilde en el color y fotográfico en el dibujo. (...)*

*El artista ha de descubrir en todas las cosas una condición esotérica<sup>88</sup>. Como crítico el escritor gallego es categórico en sus sentencias, radical y despreciativo en los juicios, punto éste de leve distanciamiento con las opiniones de Miguel de Unamuno, el cual se muestra en la mayoría de las veces más moderado.*

El 30 de junio del mismo año en “Las hijas del Cid”, artículo dedicado íntegramente al cuadro de Marcelino Santamaría, apuesta Valle-Inclán por una pintura

---

<sup>86</sup>Valle-Inclán: 1987: 228-229, “Exposición de Bellas Artes. La primera palabra”, *El Mundo*, 29 de abril de 1908

<sup>87</sup>Valle-Inclán, Ramón: 1987: 229-231, “Notas de la Exposición. Las intrigas”, *El Mundo*, 2 de mayo de 1908

<sup>88</sup>Valle-Inclán: 1987: 235-237, “Notas para la Exposición: Divagaciones”, *El Mundo*, 11 de mayo de 1908

que haga sentir, ya que : *La pintura no es un remedo muerto de la realidad; la pintura, como todo arte, debe hacer sentir.- Y aquí cabe preguntar: ¿sentir a quién? Porque es cosa indudable que a todas las costureras les hace derramar lágrimas los cuadros de Cecilio Pla* <sup>89</sup>. Al cabo de unos días, en “La clausura”, dilapida de nuevo ese millar de cuadros sin emoción y ese tropel de estatuas sin arte. Todo ese mundo de la tontería y de la vulgaridad, que ahora en el recuerdo se me parece con una justa expresión de su valor. La escultura, como mascarada de yeseros hospicianos, y la pintura, como muestrario de zaradas catalanas (...) Pero no es lo peor ese despilfarro, sino los falsos prestigios que las medallas crean ante el vulgo, y los méritos que otorgan a una caterva de ineptos para ocupar las cátedras en las Escuelas. <sup>90</sup>

La crítica despiadada de Valle se dirige a la supresión de las Exposiciones Bienales de Pintura, Escultura y Grabado y se cuestiona sin tapujos *¿Por qué se celebran en España exposiciones artísticas? ¿A quién importa eso? ¿Por qué no habiendo edificios para escuelas de primeras letras se gasta el Ministerio de Instrucción Públicas y Bellas Artes tanto dinero en pro de la pintura y de la escultura? (...) Se adoban candidaturas, se subastan recompensas, se intriga y se amaña un jurado (...) suprimir estas bienales francachelas llamadas Exposiciones de Pintura, Escultura y Grabado.* <sup>91</sup>

Valle-Inclán inicia en 1911 sus colaboraciones en *Nuevo Mundo*, revista madrileña dirigida por José del Perojo, hasta el 15 de enero de 1915. Entre medias aparecen sus artículos sobre la Exposición de Bellas Artes de 1912, la cual fue inaugurada el 18 de mayo en los palacios de Filipinas y de Cristal en el Retiro. Este mismo año aparece lo que será el máximo exponente de crítica estética de Unamuno, “De arte pictórica I y II “, en los cuales asienta una de las bases de la crítica pictórica; no se debe juzgar una obra por el asunto, así como la temática pictórica debe ser de libre elección:

*Juzgar a un pintor no por la manera como pinta, no por su modo de expresar los aspectos de la realidad visible que escoge para sus cuadros, sino por los asuntos mismos que escoge, no es hacer crítica pictórica, sino literaria. Y harto contaminados suelen estar de literatismo los pintores para que se les contamine aún más.*

*A ningún pintor se le debe ni se le puede exigir que escoja estos o los otros asuntos,* <sup>92</sup>

Otro de los aspectos que disgustó al Unamuno crítico se relaciona con el deseo de fama y el afán de perpetuación del artista que ya ha sido comentado en las etapas

---

<sup>89</sup>Valle-Inclán: 1987: 244-246, “Notas de la Exposición: Las hijas del Cid”, *El Mundo*, 30 de junio de 1908

<sup>90</sup>Valle-Inclán: 1987: 246-247, “Notas de la Exposición: La clausura”, *El Mundo*, 4 de julio de 1908

<sup>91</sup>Valle-Inclán: 1987: 255-256, “Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1912: Divagación”, *Nuevo Mundo*, 23 de mayo de 1912

<sup>92</sup>Unamuno: 1958: XI: p.559, “De arte pictórica I”, *La Nación*, Buenos Aires, 21-07-1912

precedentes. En las postrimerías de 1902 denuncia la codicia de prestigio en viejos y jóvenes:

*Y a nadie debe extrañar que trate esto de la fama y el renombre- en literatura, artes, ciencias, política, etc.-como entidades económicas, porque el rasgo que observo como más saliente en nuestra juventud literaria, es una atroz **codicia** de prestigio.*<sup>93</sup>

Sigue hilvanando la misma idea al comentar la obra de Emilia Pardo Bazán *La Quimera*. El protagonista, Silvio Lago, se muestra preocupado por la inmortalidad y la perpetuación de su nombre y obra. Después de contemplar los delirios pictóricos de Antonio Wiertz se proclama como enfermedad de todo artista la de buscar la inmortalidad del alma por medio de la supervivencia de su obra:

*El pobre Silvio Lago padecía de ansia de inmortalidad. Después de haber contemplado en Bruselas los delirios pictóricos de Antonio Wiertz, que “no era capaz de pintar como un genio y pintó como un loco racionador”, sale del Museo asqueado y escribe a Minia: “yo no podré, probablemente, ni pintar así. Tal vez no consiga ni disparatar de manera que salve mi nombre, relativamente, del olvido...” (pág. 451). Es la raíz misma del quijotismo, como lo tengo mostrado hasta la saciedad en mi Vida de Don Quijote y Sancho; dejar nombre en los presentes y en los venideros siglos. ¿No es acaso la enfermedad, no ya de todo artista, sino de todo propulsor del progreso humano?*

*“¿Qué falta hace el nombre?- dice Minia a Silvio- Usted, de seguro está dispuesto a batallar por la victoria de unas letras y unas sílabas: ¡Silvio Lago! Veneno de áspides hay en el culto del nombre. Por el nombre nos despeñamos tras la originalidad, y el arte uniforme, poderoso, se acaba; sólo hay el picadillo, falta la redoma que nos integre y amase con el jigote la persona (pág.53).”*<sup>94</sup>

El carácter peyorativo del culto al nombre, al deseo de fama, queda explícito en este despeñarse por la originalidad a medida que el arte uniforme perece. La oposición a las nuevas tendencias así como la reticencia a lo original se repite también en 1905.

Este deseo de fama se remonta a la antigüedad greco – romana, se acrecentó en el Renacimiento, mientras que paradójicamente en la Edad Media los artistas eran anónimos al creer en la inmortalidad del alma. Resuelve Unamuno que la sed de renombre no es sino provocada por una enfermedad religiosa.

*Y, ¿qué es este todo que para el artista se disfraza de sed de renombre y fama? Tiene razón Minia; aquellos monjes y oscuros obreros de la Edad Media llevaron a cabo maravillosas obras de arte sin pensar en dejar su nombre; “el arte anónimo es el Romancero, es las Catedrales...” (pág.53). Pero es que esos artistas anónimos creían- ¿creían de veras?- creían con fe infantil en la inmortalidad del alma. El desconocido*

---

<sup>93</sup>Unamuno: 1958: III: p.613, “Viejos y jóvenes. Prolegómenos, 1902-1903”, Salamanca, 31-12-1902, *Nuestro Tiempo*, febrero 1903

<sup>94</sup>Unamuno: 1958: V: p.216, “La Quimera”, 26-6-1905

autor del libro llamado comúnmente el *Kempis*, aspiraba a la inmortalidad personal efectiva y concreta. Esa terrible ansia de renombre y fama, que azotó a los espíritus en la antigüedad greco-romana, y que empezó a enloquecerlos en el Renacimiento, no es sino una enfermedad religiosa;<sup>95</sup>

Se trate o no de enfermedad religiosa, siempre se desea la gloria inminente, los aplausos a modo de reconocimiento público y meritorio. Así lo constata en “Lo pasajero” publicado en *Nuevo Mundo* el 21 de diciembre de 1905 cuando escribe:

*Apenas concibo a un joven dedicado al cultivo del arte o de la poesía que no lo haga ante todo y sobre todo por la gloria, y si luego se queja de que esa gloria no llega tan pronto como esperaba, si se queja de no oír los aplausos del público, es que se siente actor, es que quiere la gloria de una noche, la gloriosa.*<sup>96</sup>

En 1912 arremete de nuevo contra el deseo de fama al detectar que *aún aquí, en la actividad estética, no entra sino la vanagloria, el deseo de renombre y aplauso, al que acaso se sacrifica la fortuna*<sup>97</sup>. Y finalmente en 1914 en el artículo “Sobre el profesionalismo político” de julio de 1914 y que fue publicado en *La Nación* el 12 de agosto, mete en el mismo saco a pintores y políticos, todos ellos igualmente ávidos de medallas, de condecoraciones superfluas. Sentencia que la ambición del gran artista consiste en desdeñar el pasajero éxito y pensar en la posteridad:

*Quiero decir la ambición de un gran artista que, ya que no produzca su obra por puro amor a la belleza, a lo menos piensa en la posteridad y desdeña el pasajero éxito ante sus contemporáneos. Nuestros políticos suelen ser como nuestros artistas pintores, a quienes les atosiga el hipo de conseguir una primera medalla en una exposición, o como esos pobres sedicentes poetas que se dedican a coleccionar rosas marchitas de juegos florales.*<sup>98</sup>

#### 4.4.1 SOBRE LOS TRATADOS DE ESTÉTICA Y BIBLIOGRAFÍA RECOMENTABLE

Es sobre todo a partir de la primera década de siglo cuando Unamuno se detiene en el comentario de obras más que literarias, estéticas, y aparte de ejercer su talento de crítico, recomienda la lectura de tales obras por hallar concordancia con las ideas allí expresadas.

En abril de 1912 la revista *La Lectura* reproduce el “Prólogo a la versión castellana de la *Estética*, de B. Croce” que redactó Unamuno en junio de 1911. Dicho

---

<sup>95</sup>Unamuno: 1958: V: p.218, “La Quimera”, 26-6-1905

<sup>96</sup>Unamuno: 1958: XI: p.638, “Lo pasajero”, *Nuevo Mundo*, 21-12-1905

<sup>97</sup>Unamuno: 1912: C.3-106, “Finalidad política y económica”, *Mercurio*, New Orleans, 01-03-1912

<sup>98</sup>Unamuno: 1914: C.4-30, “Sobre el profesionalismo político”, *La Nación*, Buenos Aires, 12-08-1914

prólogo exhibe las dudas que le suscita la lectura de la obra a la vez que confiesa la poca simpatía que le profesan los tratados de estética:

*Confieso contarme en el número de aquellos a quienes les atraen muy poco o nada los tratados de Estética, y más si son de filósofos. Prefiero con mucho las observaciones que sobre el arte hacen os grandes artistas.*<sup>99</sup>

No obstante el escritor vasco recomienda su *Estética* y la tilda de revolucionaria. A continuación deduce una aseveración que no esté exenta de pocas discrepancias:

*Porque la Estética de Croce, no a pesar de ser una obra de robusta y segura filosofía, sino precisamente por serlo, es una obra liberadora y sugestiva para un artista, una obra revolucionaria, y son los artistas y poetas los que ante todo deben leerla y meditarla.*

*La enemiga entre artistas y críticos creo que sea tan antigua como el arte y la crítica mismos, y el arte y la crítica son hermanos gemelos, si es que no son una misma y sola cosa vista desde dos puntos. Ciertísimo que todo verdadero crítico, si ha de merecer tal nombre a título pleno, es artista, y que reproducir una obra de arte exige a las veces tanto o más genio que producirla.*<sup>100</sup>

Croce reflexiona en su tratado de estética acerca de la crítica artística y distingue tres concepciones de ésta:

1.- La crítica como pedagogo tirado que adquiere el papel de promover y guiar la vida del arte.

2.- La crítica para discernir entre lo bello y lo feo, consagrar lo bello y rechazar lo feo: *¿Necesitamos verdaderamente de la crítica para discernir lo bello de lo feo? La misma producción del arte se reduce, en puridad, a ese discernimiento, porque el artista adquiere la pureza de expresión al eliminar lo feo que trata de invadirle; lo feo son sus pasiones de hombre que luchan contra su pura pasión artística.*<sup>101</sup>

3.- La crítica como interpretación: *limitándose a la humilde profesión del que quita el polvo a las cosas, las coloca con buena luz, cuenta anécdotas del tiempo en que fue pintado un cuadro o de las cosas que representa éste. (...) Muchas veces se necesita de un esfuerzo considerable para preparar la gente a que sienta la belleza de una poesía o de cualquier obra de arte, nacida como quien dice, ayer. Prejuicios, hábitos y olvidos forman una barrera infranqueable en derredor de aquella obra, y necesitamos la mano experta del intérprete o comentador para tirarlos abajo y deshacernos de ellos, la crítica, con esta significación es, ciertamente, utilísima.*<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup>Unamuno: 1958: VII: p.242, “Prólogo a la versión castellana de la *Estética*, de B. Croce”, junio 1911

<sup>100</sup>Unamuno: 1958: VII: p.243, “Prólogo a la versión castellana de la *Estética*, de B. Croce”, junio 1911

<sup>101</sup>Croce: 1985: 77

<sup>102</sup>Croce: 1985: 79-80

Con todo ello queda demostrado el papel que ejerce la crítica para Croce y Unamuno, así como la existencia de ésta se halla supeditada a la evidencia del arte, a la consagración de lo bello y a las dotes de interpretación del experto.

No obstante la identificación del crítico con el artista entra en contradicción con otra idea de Unamuno preconcebida en la etapa que abarca de 1895 a 1900 y que tiene relación con las etapas de Miguel Ángel, con la elaboración de bocetos y el posterior trabajo sobre éstos, de recreación. Por lo cual se llega a la evidente deducción que no es idéntica cosa la obra de arte y su reproducción.

Unamuno y Croce comparten la visión un tanto romántica de una obra que se va enriqueciendo con el tiempo, que va adquiriendo nuevos matices al ser reinterpretada, en definitiva ambos apuestan por la perdurabilidad de la obra artística ya que *una obra de arte sigue viviendo después de producida y acrece su valor según con los años van gozándola nuevas generaciones de contempladores, ya que cada uno de éstos va poniendo algo de su espíritu en ella*<sup>103</sup>. Y continúa alegando que la obra de Croce *destruye, por una parte, la superstición de los géneros y de las reglas, pero es para llevarnos a la conciencia de la ley de la expresión, de la ley de la vida artística y así nos liberta, ya que la libertad no es sino la conciencia de la ley frente a la sumisión de la regla impuesta. Y por otra parte, es la obra de Croce una brillante y sólida defensa de los fueros de la fantasía, desconocidos o negados por tantos filósofos de lo bello.*<sup>104</sup>

Independencia artística, libertad y fantasía, tres principios básicos para que la creación sea expresión no sólo del artista que la engendra sino del público que la recrea con sus múltiples lecturas interpretativas. El arte, argumenta Croce en su *Breviario de estética* de 1912, es *una verdadera síntesis estética a priori, de sentimiento e imagen en la intuición, de la cual puede repetirse que el sentimiento sin la imagen es ciego y que la imagen sin el sentimiento está vacía. Fuera de la síntesis estética, sentimiento e imagen no existen para el espíritu artístico*<sup>105</sup>. De la conjunción de sentimiento e imagen se configura el juicio estético de Unamuno el cual retoma de Croce parte de su inspiración al situar al arte en una dimensión espiritual superior. En este sentido se manifiesta también Hegel al defender *de lo que precisamente gozamos en la belleza artística es de la libertad de la producción y las configuraciones (...) la fuente de las obras de arte es la libre actividad de la fantasía, que en sus imágenes mismas es más libre que la naturaleza. El arte no sólo tiene a su disposición todo el reino de las configuraciones naturales en su múltiple y abigarrado aparecer, sino que, más allá de esto, la imaginación creadora puede verterse inagotablemente en producciones propias.*<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup>Unamuno: 1958: VII: p.244, “Prólogo a la versión castellana de la *Estética*, de B. Croce”, Salamanca, junio 1911

<sup>104</sup>Unamuno: 1958: VII: pp.246-247, “Prólogo a la versión castellana de la *Estética*, de B. Croce”, Salamanca, junio 1911

<sup>105</sup>Croce: 1985: 40

<sup>106</sup>Hegel: 1989: 10

Con sus lecciones estéticas Hegel sitúa al arte en el ámbito de la religión y la filosofía para expresar lo divino, ya que *sólo en esta su libertad es el arte, arte verdadero, y sólo cumple su suprema tarea cuando se sitúa en la esfera común a la religión y a la filosofía y es solamente un modo de hacer conscientes y de expresar lo divino, los intereses más profundos del hombre, las verdades más comprensivas del espíritu*<sup>107</sup>. Y continúa el alemán desenmarañando las perceptibles conexiones entre lo exterior y sensible y el pensamiento puro, meramente conceptual:

*El espíritu (...) crea a partir de sí mismo las obras de arte bello como el primer término medio conciliador entre lo meramente exterior, sensible y pasajero, y el pensamiento puro, entre la naturaleza y la finita realidad efectiva, y la infinita libertad del pensamiento conceptual.*<sup>108</sup>

En concordancia con Hegel y retomando a Croce hace mención Unamuno en el Prólogo de su estética a Marcelino Menéndez Pelayo y su *Historia de las ideas estéticas*:

*El pensamiento estético español ocupa un puesto en la Historia de las ideas estéticas en España, de nuestro gran crítico artista Menéndez y Pelayo, de cuya obra se ha aprovechado B. Croce, citándola con encomio y estimándola en algunas partes y aun fuera de lo que España exclusivamente se refiere,*<sup>109</sup>

Con lo cual queda demostrado la admiración que suscitaron las doctrinas del alemán no sólo en Menéndez Pelayo, sino también en Croce y en el propio Unamuno. Al igual que los anteriores Menéndez Pelayo crea un nexo entre el arte y la religión:

*Entre la religión, la moral y el arte existe armonía íntima y eterna; pero no por eso dejan de ser formas diversas de la verdad, que deben moverse con entera independencia. El arte tiene sus leyes, sus procedimientos y su jurisdicción particular: no debe ofender el sentido moral, pero él se dirige al sentido de lo bello. Cuando sus obras sean puras, el efecto sobre las almas será saludable; pero su fin directo e inmediato no es producir tal efecto. Si invierte los términos y se propone moralizar como principal objeto, no producirá más que obras frías, que no serán morales ni religiosas, sino sencillamente fastidiosas.*<sup>110</sup>

Menéndez Pelayo y Croce niegan el papel preponderante del arte como elemento moralizador<sup>111</sup> y coinciden en que la finalidad del arte consiste en representar la armonía y lo bello en su concreción, no en la abstracción:

---

<sup>107</sup>Hegel: 1989: 11

<sup>108</sup>Hegel: 1989: 11

<sup>109</sup>Unamuno: 1958: VII: p.259, “Prólogo a la versión castellana de la *Estética*, de B. Croce”, Salamanca, junio 1911

<sup>110</sup>Menéndez Pelayo: 1974: 186-187

<sup>111</sup>Croce: 1985: 22

*Representar la armonía, manifestar lo bello, es el fin del arte. Lo demás nos será dado por añadidura, puesto que la contemplación de la belleza no puede menos que producir un goce tranquilo y puro, incompatible con los groseros placeres de los sentidos, y una predisposición a las resoluciones nobles y a los impulsos generosos, por el estrecho parentesco que media entre el bien, la belleza y lo divino.*

*Consiste, pues, la idea de lo bello en la unión y armonía de dos términos que se presentan al pensamiento separados y opuestos: lo ideal y lo real, la idea y la forma, cuya oposición es, en el fondo. El problema capital de la filosofía.*

*La idea artística no es cualquiera idea: no puede ser una abstracción, porque la abstracción no es capaz de ser representada en forma sensible.*<sup>112</sup>

*Y en esta línea traza también un nexo con lo divino, ya que lo divino es el centro de las representaciones del arte; pero concebido como unidad absoluta, lo divino no se dirige a los sentidos ni a la imaginación, sino al pensamiento.*<sup>113</sup>

En el pensamiento unamuniano se aprecia el influjo de todas las fuentes literarias, filosóficas y artísticas que ejercieron algún interés y en consecuencia dejaron su impronta. La fascinación que produjo el descubrimiento de la biblioteca familiar en el joven Unamuno ha sido narrada en diversas ocasiones. Con detallada maestría nombra Miguel, entre nostálgico y retrospectivo, en “Mi visión primera de Méjico” del 14 de enero de 1907, aquellos libros de la biblioteca paterna que le impactaron siendo aún adolescente. Entre ellos destaca *La España pintoresca*, editada en Méjico, cuyos grabados representaban tipos de las distintas regiones españolas, y sobre todo el ejemplar de la *Historia antigua de Méjico* del P. Clavigero que le sugería grabados que dibujaba después de las apasionadas lecturas. Hecho éste que delata una vez más su pasión dibujística y el entusiasmo por las artes, motivo que le induce con cierta frecuencia a consultar manuales y biografías sobre artistas consagrados.

La admiración que suscitó en la época El Greco y la revalorización de sus pinturas, se concentra en las páginas de Cossío y su obra *El Greco* a la cual recurre Miguel a menudo. En carta de Unamuno a Joan Maragall el 19 de diciembre de 1907, reconoce el vasco haber leído lo que en *La Lectura* dice usted del Greco de Cossío- que no he leído aún-<sup>114</sup>. Joan Maragall en “El Greco de Cossío” de diciembre de 1907 pondera su pormenorizado estudio y asegura que *Cossío, a través de la obra y de la erudición, ha penetrado hasta el corazón del artista (...) El ha revivido el Greco, y así su crítica tiene todo el calor de una confesión, especialmente en los capítulos de la crisis, del drama del gran artista (...) Sólo en el retrato está su momento de equilibrio, porque el natural- que es su vocación, su genio- le sujeta y apacigua, llenándole con su presencia. Pero cuando éste no basta, cuando el modelo se ha de convertir en santo o en Dios ¡ay! Entonces su visión realista, su espíritu exaltado por el nuevo ambiente, su*

---

<sup>112</sup>Menéndez Pelayo: 1974: 187

<sup>113</sup>Menéndez Pelayo: 1974: 194

<sup>114</sup>Carta de Unamuno a Juan Maragall de 19 de diciembre de 1907 incluida en Unamuno: 1951: 78



*técnica poderosa, entran en combate todo, y aparecen esos terremotos de líneas y colores que atraen y espantan (...) el “Conde de Orgaz” (...) este cuadro es el momento de equilibrio entre su cielo y su tierra, y los dos están allí. Y en cuanto al libro de Cossío, éste es también el capítulo supremo, es la cúspide luminosa de su estudio y de su compenetración con el artista estudiado*<sup>115</sup>. En el artículo “Público y prensa”<sup>116</sup> aparecido en *La Nación* el 11 de marzo de 1908 informa Unamuno a los amantes de la pintura del libro que acaba de publicar Manuel B. de Cossío sobre El Greco, por lo que se deduce que ya ha tenido acceso a la obra. Manuel Bartolomé de Cossío, discípulo y colaborador de Francisco Giner de los Ríos, publicó en 1908 el primer libro en materia de investigación artística, de minuciosa elaboración y formidable compendio de la obra del cretense. El influjo que ejerció dicho manual se percibe no sólo en la obra de Unamuno sino también en la de sus coetáneos, tal y como se analizará más adelante en el apartado dedicado a El Greco. Miguel de Unamuno vuelve a nombrar el libro de Cossío el 26 de febrero de 1914 en el artículo “El Greco” calificándolo de excelente<sup>117</sup>.

Tal y como ha quedado ampliamente demostrado en los capítulos precedentes, el filósofo profesó auténtica fascinación por las obras de Velázquez y la obra de Justi ocupaba lugar destacado en su biblioteca particular de Salamanca. En “El Escorial” de mayo de 1912 nombra en la primera página a Justi y su conocida obra sobre el pintor sevillano.<sup>118</sup>

Aparte de interesarse por obras monográficas declara estar leyendo en esos momentos *Laocoonte o sobre los límites entre la pintura y la poesía* de Lessing y recomienda su lectura o relectura en “La epopeya de Artigas” publicada en *La Nación* de Buenos Aires el 11 de marzo de 1911. Al respecto opina Menéndez Pelayo que Lessing *pone el fin de las artes plásticas en la expresión de la hermosura corpórea*.<sup>119</sup> Comenta Cossío respecto a “La Muerte de Laocoonte y de sus hijos” que *es el único asunto que hasta ahora se conoce en la extensa labor del Greco, inspirado en la poesía clásica*<sup>120</sup>. También gusta Unamuno de los libros de memorias y autobiografías en los que se retrata mejor el autor alegando que en un cuadro cualquiera el pintor se retrata mejor que en un autorretrato. Denuncia la escasa publicación de éstos.

De todo ello se desprende una auténtica devoción por los grandes de la pintura española así como un culto apasionado por aquellas obras de arte imperecederas.

---

<sup>115</sup>Maragall: 1907: “El Greco de Cossío”, 12-1907, incluido en Unamuno: 1951: 203-207

<sup>116</sup>Unamuno: 1958: IV: p.701, “Público y prensa”, *La Nación*, Buenos Aires, 11-03-1908

<sup>117</sup>Unamuno: 1958: XI: pp.588-599, “El Greco”, 26-02-1914

<sup>118</sup>Unamuno: 1958: I: pp.559-567, “En el Escorial”, mayo de 1912

<sup>119</sup>Menéndez Pelayo: 1974: 193

<sup>120</sup>Cossío: 1983: 248

#### 4.5 REFERENCIA A LOS CLÁSICOS

Siempre fiel a su constante empeño por retratar la vida cotidiana en sus múltiples aspectos, Miguel de Unamuno, amante incondicional de su queridísima España, rescató en sus páginas a aquellos artistas que supieron ensalzar con sus pinceles el alma castellana. Entre ellos destacan Velázquez, El Greco y también Goya, todos ellos definen el espíritu del país y componen genéticamente el alma íntima y última de la tierra, opinión que comparte con Giner, según el cual *el Greco o Velázquez, los dos pintores que mejor representan este carácter y modo de ser poético de la que pudiera llamarse espina dorsal de España*<sup>121</sup>. Con todos ellos se identifica el escritor vasco al contraponer el terreno fértil y clima dulce de Francia, con la península árida, llena de piedras y quemada por el sol pero rica en legado pictórico de incalculable valor. Unamuno en diciembre de 1908 en “Sobre la europeización” manifiesta claramente su renuncia de la vida agradable de Francia a favor de la España de Cervantes, Velázquez, El Greco y Goya:

*Y yo digo: ¿no vale la pena de renunciar a esa agradable vida de Francia a cambio de respirar el espíritu que puede producir un Cervantes, un Velázquez, un Greco, un Goya? ¿No son acaso éstos incompatibles con el vino de Burdeos y las ostras de Arcachón? Yo-arbitrariamente, por supuesto-creo que sí, que son incompatibles, y me quedo con el Quijote, con Velázquez, con el Greco, con Goya, y sin el vino de Burdeos, ni las ostras de Arcachón, ni Racine, ni Delacroix.*<sup>122</sup>

Ángel Ganivet ya había reclamado el reconocimiento internacional del gran Velázquez y El Greco en “La pintura española juzgada en el extranjero”:

*El conocimiento que en Europa se tiene de nuestro arte data, se puede decir, de ayer. No hace un siglo que el nombre de Velázquez atravesó el Pirineo; el Greco ha sido aclamado en nuestro tiempo y glorificado por los simbolistas; bastábales a éstos ver en él “un primitivo”, un independiente con sus puntos de loco o lunático, para remontarle a las alturas. En Inglaterra se ha llegado por algunos a ponerle por encima de Velázquez, a considerarle como el primer maestro de la pintura española.*<sup>123</sup>

Cossío no sólo emparenta a ambos como figuras indisociables, sino que hasta sitúa a El Greco como *antecedente necesario en la obra de Velázquez* tal y como expuso ya en 1897 en el Boletín de la Institución Libre de Enseñanza<sup>124</sup> y prosigue añadiendo que *yo creo que hay suficiente motivo para afirmar que no puede concebirse a Velázquez, el verdadero Velázquez, en su pleno desarrollo, sin el Greco, y que no*

<sup>121</sup>Giner de los Ríos: 2007: 57, “Paisaje”, 1886

<sup>122</sup>Unamuno: 1958: III: p.1112, “Sobre la europeización”, mayo-diciembre 1906, *La España Moderna*, diciembre 1906

<sup>123</sup>Ganivet: 1948: I, “la pintura española juzgada en el extranjero”. 1895. Incluido en catálogo de la exposición: *Varia velazqueña*, p.201

<sup>124</sup>Cossío: 1983: 333

*cabe más adecuada denominación para caracterizar la relación que entre ambos existe, que la de maestro a discípulo.*<sup>125</sup>

También Valle-Inclán en la “Conferencia sobre el modernismo en España” de 1910 rescata a Velázquez (comparado y enfrentado a Rafael) y a El Greco con toda la tragedia que emana de su obra:

*Las mismas esencias forman la obra de Velázquez como la obra de Rafael y, y sin embargo, la diferencia entre uno y otro pintor es profunda. Profunda, pero no esencial. Intervienen los mismos elementos pero alternados en distintas medidas. Nada hay en Velázquez que no haya en Rafael. Lo que cambia es la proporción de las divinas esencias. Pero cuando las esencias son divinas, es igual que unas superen a las otras y la preferencia que concedemos a un artista sobre otro artista, no es de razón sino de corazón. Mi corazón vuelve en un arrobamiento hacia el dulce pintor de Urbino (...)*

*Estudiando las de El Greco, halla la emoción suprema del arte en aquellos rostros trágicos en que la vida no es sino una máscara de la muerte.*<sup>126</sup>

#### 4.5.1 VELÁZQUEZ

A juzgar por la frecuencia con que Unamuno cita al pintor sevillano o a sus obras, debieron de ejercer éstas notable influjo en la sensibilidad artística del escritor. Supo captar la esencia de su pintura y descifró el mensaje de los personajes velazqueños para trasladarlos al campo filosófico de la existencia. Para Miguel de Unamuno es Velázquez un psicólogo y sus personajes exceden de lo estrictamente pictórico, emana de la constitución física de éstos un significado oculto, tal y como lo expone en septiembre de 1904:

*El español, dice un amigo mío, es por lo general un ser apsiquico, no tiene interior; nuestro gran psicólogo es Velázquez, pues cabe dudar de que ninguno de sus personajes tuviese más que lo fijado por el gran pintor en sus cuadros. Yo no lo creo así, ni mucho menos.*<sup>127</sup>

Las figuras retratadas exceden del original, el pintor añade su propia impronta para dotarles de exclusividad. Y eso es lo verdaderamente inherente a la obra de arte, no importa el parecido con el modelo sino lo que el artista ha añadido de sello personal intangible y a la vez eterno. Sostiene Unamuno al hablar de Sarmiento y su *Facundo* ante un supuesto interlocutor que no juzga a los cuadros de Velázquez por el grado de similitud con el retratado ya que esto es ajeno al criterio artístico y contesta en el artículo publicado en *La Nación* el 11 de agosto de 1907:

---

<sup>125</sup>Cossío: 1983: 335

<sup>126</sup>Valle-Inclán: 1994: 47-50, “Conferencia sobre el modernismo en España”, *La Nación*, Buenos Aires, 6 de julio de 1910

<sup>127</sup>Unamuno: 1958: III: p.803, “A lo que salga”, *Nuestro Tiempo*, septiembre 1904

*Y he conocido, en cambio, un argentino a quien hablándole yo de Sarmiento y de Alberdi y de la labor de éstos como publicistas, me salió con una serie de consideraciones basadas en la actuación política de uno y de otro. Y hube de decirle: “Yo no juzgo a Sarmiento como político, ni le conozco en tal respecto, ni me importa gran cosa por ahora; para mí es un escritor; tomo su *Facundo*, verbigracia, y me cuido poco de si el retrato es o no parecido al original; es, como obra de arte, admirable, y me basta. ¿Qué nos importa que los maravillosos retratos de Velázquez tengan o no parecido con sus originales? Y además le tienen, pues todo retrato realmente artístico es siempre parecido, aunque sea parcial, más parecido aún que una vulgar fotografía en que, conservándose todos los rasgos y sin la necesaria punta de caricatura, sólo sirve para los parientes del fotografiado.*<sup>128</sup>

También el sentimiento del paisaje cobra fuerza en los cuadros de Velázquez, el paisaje potencia al hombre y le hace vigoroso en su propio medio. De nuevo relaciona a Cervantes con Velázquez a través de esta valoración paisajística, extracto de “El sentimiento de la naturaleza” de noviembre de 1909, cuando afirma el escritor que *es indudable que en el Quijote el paisaje no es, como en los cuadros de Velázquez, más que un medio de poner más de relieve al hombre; pero ¡qué sentimiento del paisaje en uno y en otro, en Cervantes y en Velázquez!*<sup>129</sup>

Este mismo año, entregado a las lecturas de los poemas de Amado Nervo, vislumbra al fondo Unamuno un paisaje de Velázquez en simbiosis perfecta con el entorno de la Casa de Campo. Al recordar este pasaje en “Amado Nervo, en voz baja” publicado en *La Nación* en junio de 1906 reproduce el escritor vasco tan entrañable momento:

*Nervo no habla a la masa, sino que habla a cada uno de sus lectores, y le habla en voz baja. Algunas de sus poesías las ha leído en público, en voz alta, en el Ateneo de Madrid. Afortunadamente no se las oí allí, pero más afortunadamente aún, se las he oído leer en voz baja a mí, a mí solo, en su cuarto de trabajo de Madrid, frente a la Casa de Campo, contemplando los dos el fondo austero de los encinares, como fondo de un cuadro de Velázquez bajo el arbol muriente del ocaso.*<sup>130</sup>

Las referencias al gran pintor Velázquez no son exclusividad de Unamuno, también Emilia Pardo Bazán admira sus obras tal y como lo hará su protagonista, Silvio Lago. La escritora capta a Velázquez y el entorno de sus obras, el Museo del Prado, y también a las *Meninas*<sup>131</sup>, y Unamuno añade el *Bobo de Coria* y *El Menipo*, para completar el cuadro y así ensalzar al más grande pintor de todos los tiempos.

---

<sup>128</sup>Unamuno: 1958: XI: pp.640-648 , “La política y las letras”, *La Nación*, Buenos Aires, 11-08-1907

<sup>129</sup>Unamuno: 1958: I: p.513, “El sentimiento de la naturaleza”, noviembre de 1909

<sup>130</sup>Unamuno: 1958: VIII: p.441, “Amado Nervo, en voz baja”, *La Nación*, Buenos Aires, 06-1909

<sup>131</sup>Unamuno: 1958: V: p.226, “La Quimera”, 26-6-1905

*Velázquez es el más grande pintor para los pintores, pero para el resto de los mortales, sobre todo para los que tienen el alma poética y soñadora, Velázquez no es más que un pintor, por grande que sea; no es poeta de pintura.*

*¿Qué nos importa a los que no somos ni pintores ni coleccionistas de cuadros, ni eso que llaman aficionados, qué nos importa de la técnica? Figuraos que al ver el **Bobo de Coria** o el **Menipo** o las **Meninas**, os figuráis ver la realidad misma; bien, ¿Y qué? Esa realidad maldito si merece ser vista.*<sup>132</sup>

También Azorín evoca *Las Hilanderas* de Velázquez<sup>133</sup> y *Las Meninas* en “Las nubes”, publicado en *ABC* el 27 de agosto de 1912<sup>134</sup>.

El *Bobo de Coria* o el *Menipo* retratados y elevados de rango; la realidad vestida de harapos dignificada. Velázquez confiere valor simbólico a estas imágenes. La cara desagradable de la realidad invade el lienzo con maestría inigualable, para mostrar el lado oculto, para ensalzar la dignidad del mendigo tal y como lo expresa en las siguientes citas:

*Creo que no me rechazará usted a don Diego Velázquez de Silva como maestro de buen gusto y de elegancia. Si hay escuela de buen gusto es la de sus cuadros. Pues bien, Velázquez, que pintó a Esopo y a Menipo tan distinguidos en sus andrajos, créame que si viviera hoy no le tomaría a usted por modelo de ninguno de sus cuadros.*<sup>135</sup>

*Los grandes pintores, lo que como Velázquez saben expresarnos la dignidad con que un mendigo- que a las veces puede ser un ex rey, como Edipo o ex caudillo, como Belisario se envuelve en sus harapos, podrán no tomarles ustedes de modelos, pero en cambio lo son ustedes para los grandes caricaturistas.*<sup>136</sup>

Efecto que consigue mediante una técnica pictórica bien definida de pinceladas largas, sobria paleta y simplificada. Fragmento que recupera Santos Toroella en su artículo “Unamuno y el arte”<sup>137</sup>. Gracias a su arte Velázquez ennoblece lo deforme y plantea un nuevo reto para la pintura, se trata no ya de ennoblecer sino de mostrar la cruda realidad bajo los parámetros de un nuevo concepto revolucionario que confiere al tema grandilocuencia pictórica. Desvincula Unamuno en “De arte pictórica II” la elección de temas con la manera de interpretarlos y comulga con Croce y su teoría de que la belleza es la expresión, y fiel exponente de ésta, Velázquez:

*Y a este distinto aspecto de la realidad que ve y siente cada artista, corresponde también un distinto modo de interpretarla.*

---

<sup>132</sup>Unamuno: 1958: V: p.226, “La Quimera”, 26-6-1905

<sup>133</sup>Azorín: 1997b:201

<sup>134</sup>Azorín: 1986: 186

<sup>135</sup>Unamuno: 1958: V: p.733, “Sobre las rodilleras”, Octubre 1913

<sup>136</sup>Unamuno: 1958: V: p.737, “Sobre las rodilleras”, Octubre 1913

<sup>137</sup> Santos Toroella: C.18-97, “Unamuno y el arte”, 1964 (aunque no figura la fecha ni el medio de publicación)

*La personalidad del pintor no hay que ir a buscarla tanto en los asuntos que escoge cuanto en su manera de interpretarlos, de expresarlos. En un retrato se ve tanto o más que el alma del retratado el alma de quien lo retrató. Aquella sobriedad de paleta de don Diego Velázquez de Silva, la simplicidad y amplitud de sus trazos de pinceladas largas, la nobleza de sus figuras, aun las de los pícaros, toda aquella serenidad, revelan un alma recogida en sí misma(...). El arte de Velázquez, arte de gran señor, era por esencia un arte liberador. Su paleta lo ennoblecía todo, hasta lo más deforme y monstruoso (...) así Velázquez parece decirnos que todo lo que es, en cuanto es, es bello, que la belleza no está en las cosas, sino en el ojo que las mira. Ningún pintor ejemplifica de más egregia manera que Velázquez la doctrina estética de Benedetto Croce de que la belleza es la expresión.*<sup>138</sup>

Un mes antes Valle-Inclán había ponderado en las páginas del *Nuevo Mundo* la premeditada disposición de las figuras en el *Cuadro de las lanzas* del pintor sevillano. El análisis compositivo de la obra queda patente en la siguiente declaración:

*Entre nuestros gloriosos artistas son muchos los que exaltan la sabia manera de don Diego de Velázquez y muy pocos los que llegan a admirar la suprema y meditada disposición del **Cuadro de las lanzas**, aquel justo equilibrio de todas las cosas- la razón decorativa- y hasta el trazado de las lanzas que están a un lado y su correspondencia ponderada y armónica con las bisarmas que están al otro lado.*<sup>139</sup>

Velázquez es expresión, y hasta en ocasiones se dirá que impresión<sup>140</sup> pero lo evidente de todo ello es que el alma perdura en su obra<sup>141</sup> y que Unamuno supo rescatarla para sumergirnos en su legado pictórico e ideológico, tal y como hiciera también con El Greco.

#### 4.5.2 EL GRECO

La tercera Fiesta Modernista en 1894 de Sitges en homenaje a Domenico Theotokópulos<sup>142</sup> con la anécdota de la entrada triunfal de los cuadros de El Greco adquiridos por Santiago Rusiñol<sup>143</sup> tal y como describe Joan Maragall: *Recuerdo aquella fiesta, que ahora veo de un snobismo un poco pueril, cuando entramos procesionalmente en Sitges, una mañana llena de sol; aquellos cuadros del Greco, tan extraños, en los cuales muy pocos creían en verdad. Pero, en fin, todos creíamos en el modernismo, y aquello era un acto. Enhorabuena.*

---

<sup>138</sup>Unamuno: 1958: XI: pp.565-566, “De arte pictórica II”, *La Nación*, Buenos Aires, 08-08-1912

<sup>139</sup>Valle- Inclán: 1987: 260-261, “Notas de la Exposición”, *Nuevo Mundo*, 20 de junio de 1912

<sup>140</sup>Unamuno: 1958: VIII: p.327, “Un escritor chileno afrancesado”, febrero 1906. Unamuno rebate a Vicuña Subercaseaux por tildar la obra del sevillano de impresionista

<sup>141</sup>Unamuno: 1914: C.4-64, “A propósito de la Catedral de Reims”, *La Nación*, Buenos Aires, 29-11-1914

<sup>142</sup>Cossío: 1983: 342

<sup>143</sup>Lain Entralgo: 1998: 143

*Lo hermoso para todos era el sol, y el cielo azul, y el mar brillante y el aire de fiesta de la población tan linda. En medio de todo esto las Lágrimas de San Pedro eran poca cosa para mí, lo confieso* <sup>144</sup>. El manual de Cossío de 1908 dedicado íntegramente al pintor cretense y el artículo de Miguel de Unamuno titulado “El Greco” de febrero de 1914, constituyen los pilares esenciales sobre los que se encumbra la obra de este pintor vanguardista ya en el S. XVI que destacó por el tratamiento de la luz y el misticismo espiritualista de sus figuras. Así lo concibe el propio Manuel Bartolomé de Cossío al analizar el estado del arte contemporáneo el cual se nutre del legado del cretense:

*El neoimpresionismo, con su desdén hacia la forma; sus alardes de incorrección; su tendencia a provocar simplemente las sensaciones (...) tiene que sentir atractivo hacia Theotocópuli, por sus líneas dislocadas, sus pinceladas explosivas, sus toques sueltos e independientes (...)*

*Y únicamente ahora, en este arte contemporáneo, rebelde, inquieto y desequilibrado como nuestro artista, en este movimiento actual, sin distinción de escuelas, donde, huyendo de la planitud, que es lo único de que se abomina, todo sistema, toda tendencia, toda extravagancia, toda aberración, toda monstruosidad, encuentra- por fortuna- aplauso, con tal de que la obra haga vivir, suscite intensamente la impresión de la vida, es cuanto se ha podido, no ya comprender y perdonar, sino admirar y aplaudir al Greco estrafalario, al Greco escandaloso, al Greco loco.* <sup>145</sup>

De similar manera lo entiende Azorín salvando la distancia temporal cuando escribe en *Madrid: Los escritores del grupo pararon su atención en este pintor extraño. Vieron sus cuadros en Toledo. Encontraron cierta afinidad entre lo que ellos querían y lo que ambicionaba el Greco. De los distintos efluvios que emanan del Greco, lo que más era acepto a esos escritores era el idealismo exaltado y misterioso. Sobre una base de realidad (...) esos escritores elevaban una aspiración al infinito y a lo insondable que se concretaba en esta palabra: Eternidad* <sup>146</sup> y más adelante: *El Greco ha sido revelado al público de España por ese grupo, y al pintor cretense se le ha consagrado un número en un periódico, El Mercurio, que un solo número publicó.* <sup>147</sup>

A principios de siglo se suceden varios hechos, que aunque gestados en la etapa anterior, se materializan y dan consistencia a la revalorización de la obra del cretense. Cronológicamente en 1901 José Martínez Ruiz en *Diario de un enfermo* (1901) ofrece el recuerdo de su viaje a Toledo <sup>148</sup>. También en “Toledo”, publicado el 3 de marzo de 1901 en *Mercurio*, hace Azorín una magistral descripción de su arte y de la estética de *ese divino Greco me hace llorar de admiración y de angustia. Sus personajes alargados, retorcidos, violentos, penosos, en negruzcos tintes, azulados violentos, violentos rojos, palideces cárdenas- dan la sensación angustiosa de la vida febril,*

---

<sup>144</sup>Maragall: “El Greco de Cossío”, 12-1907, incluido en Unamuno: 1951: 203-207

<sup>145</sup>Cossío: 1983: 347

<sup>146</sup>Azorín: 1995b: 61

<sup>147</sup>Azorín: 1995b: 90

<sup>148</sup>Azorín: 1947: I: pp.713-17

*tumultuosa, atormentada, trágica. ¡Qué retrato el del Cardenal Tavera! Irradia luz sombría su cara larga, angulosa, huesuda, tintada de gris, hundidos los ojos, secas las mejillas, rígida, autoritaria, fanática. El brazo extendido, la fina mano puesta sobre el diminuto breviario- viven y se mueren, tienen la expresión de la actitud imperativa, de la altivez del magnate, de la fuerza cerrada y bárbara del dogma. Todas las manos del Greco son violentas, puestas en extraordinarias actitudes de retorcimientos, crispaduras, súplicas, éxtasis. Todas sus caras son largas, cenceñas, amojamadas, pizarrosas, cárdenas. Theocópuli pinta el Espíritu: es el pintor de la Esencia. Ved los grandes y acongojados ojos de su retrato. Exasperado, febril, loco, lucha ante el lienzo, pinta, repinta, borra, vuelve a pintar; se cansa, se fatiga, se extenua, hasta que la visión exacta queda limpia, fija, inalterable en mancha sombría, en “cruels borrones”, en tormentoso dibujo que expresa el dolor, la fe ardiente, la ingenuidad, la audacia, la fuerza avasalladora de un pueblo de aventureros locos y locos místicos.*<sup>149</sup>

En la obra de Picasso de este año, *El entierro de Casagemas*, se percibe en los elementos compositivos un claro referente a El Greco que Picasso había descubierto en Toledo. El paralelismo evidente no sólo en la temática y el título (*El entierro del conde de Orgaz*) sino también en la tendencia espiritualizadora de las figuras y en el esquema compositivo que separa la zona terrenal de la celestial para elevar la muerte del amigo a una visión trascendentalista de mitificación religiosa<sup>150</sup>. También Javier Herrera sostiene que *es a partir de su profunda asimilación de El Greco cuando comienza a manifestarse en Picasso ese pensamiento historicista en el sentido retrospectivo que estamos hablando y cuando también se deja sentir la influencia del cretense a través de infinidad de estudios y apuntes, e incluso óleos, obras todas ellas en su mayoría realizadas ya en Barcelona entre 1899 y 1900, en las que comienzan a manifestarse los primeros síntomas, basándose en la estilización vertical y el particular modelado de las figuras*<sup>151</sup>. Pío Baroja en *Camino de perfección* de 1902<sup>152</sup> alude también a *El entierro del conde de Orgaz* haciendo todo un apostolado descriptivo de la pintura y del ambiente que en ella se desprende. Baroja incorpora el recuerdo de su viaje a Toledo y el descubrimiento del Greco: *Aunque Fernando conocía Toledo, por haber estado varias veces en él, no podía orientarse nunca; así, que fue sin saber el encontrarse cerca de Santo Tomé, y una casualidad hallar la iglesia abierta. Salían en aquel momento los ingleses. La iglesia estaba oscura. Fernando entró. En la capilla, bajo la cúpula blanca, en donde se encuentra **El entierro del conde de Orgaz**, apenas se veía; una luz débil señalaba vagamente las figuras del cuadro. Ossorio completaba con su imaginación lo que no podía percibir con los ojos. Allá en el centro del cuadro veía a San Esteban, protomártir, con su áurea capa de diácono, y en ella, bordada, la escena de su lapidación, y San Agustín, el santo obispo de Hipona, con su barba de patriarca, blanca y ligera como humo de incienso, que rozaba la mejilla del muerto.*

<sup>149</sup>Azorín: 1901: “Toledo”, *Mercurio*, 3 de marzo de 1901, incluido en catálogo exposición: “Azorín y el fin de siglo (1983-1905)”, pp.205-206

<sup>150</sup>Colorado: 1998: 74 y Richardson: 1995: 290-291

<sup>151</sup>Herrera: 1997: 219

<sup>152</sup>Baroja: 1948: VI: p.64



*Revestidos con todas sus pompas litúrgicas, daban sepultura al conde de Orgaz, y contemplaban la milagrosa escena monjes, sacerdotes y caballeros.*

*En el ambiente oscuro de la capilla el cuadro aquél parecía una oquedad lóbrega, tenebrosa, habitada por fantasmas inquietos, inmóviles, pensativos.*

*Las llamaradas cárdenas de los blandones flotaban vagamente en el aire, dolorosas como almas en pena.*

*De la gloria, abierta al romperse por el ángel de la guarda, las nubes macizas que separan el cielo de la tierra, no se veían más que manchones negros, confusos.*

*De pronto, los cristales de la cúpula de la capilla fueron heridos por el sol, y entró un torrente de luz dorada en la iglesia. Las figuras del cuadro salieron de su cueva.*

*Brilló la mitra obispal de San Agustín con todos sus bordados, con todas sus pedrerías; resaltó sobre la capa pluvial el santo obispo de Hipona la cabeza dolorida del de Orgaz, y su cuerpo, recubierto de repujada coraza milanesa, sus brazaletes y guardabrazos, sus manoplas, que empuñaron el fendiente.*

*En hilera colocados, sobre las rizadas gorgueras españolas, aparecieron severos personajes, almas de sombra, almas duras y enérgicas, rodeadas de un nimbo de pensamiento y de dolorosas angustias. El misterio y la duda se cernían sobre las pálidas frentes.*

*Algo aterrado de la impresión que le producía aquello, Fernando levantó los ojos, y en la gloria abierta por el ángel de grandes alas sintió descansar sus ojos y descansar su alma en las alturas donde mora la Madre, rodeada de la eucarística blancura del fondo de la Luz Eterna.*

*Fernando sintió como un latigazo en sus nervios, y salió de la iglesia.*

*Se citó al Greco. Alguien contó que dos pintores impresionistas, uno catalán y el otro vascongado, habían ido a ver **El entierro del conde Orgaz** de noche, a la luz de los cirios.*

*La puerta de la iglesia estaba entornada; fueron entrando todos. El sacristán tenía encendidos los dos ciriales y, entre él y su hijo, los levantaron hasta la altura del cuadro.*

*Fuera por excitación de su cerebro o porque las llamaradas de los cirios iluminaban de una manera tétrica las figuras del cuadro, Ossorio sintió una impresión terrible, y tuvo que sentarse en la oscuridad en un banco y cerrar los ojos.<sup>153</sup>*

---

<sup>153</sup>Baroja: 1948: VI: pp.64-74

También en 1902 se celebró en el Museo del Prado la primera exposición dedicada a El Greco<sup>154</sup>. Deja constancia Cossío que el cuadro de *El entierro del Conde de Orgaz* se trasladó este año al Museo del Prado<sup>155</sup>. En 1903 Zuloaga envió los Grecos y los Goyas de su colección a la Secession de Viena, con lo cual se impulsa internacionalmente su reconocimiento póstumo. De nuevo Cossío ofrece detallado análisis de las obras que poseía Zuloaga:

*A esta época primera corresponde igualmente el maravilloso **San Francisco de la Colección Zuloaga**, en Ginebra.*<sup>156</sup>

*Apocalipsis (...) lienzo el que, también restaurado, poseía el pintor don Ignacio Zuloaga, y era conocido con el inexplicable o arbitrario título de **Amor profano** (ahora en el Museo Metropolitano de New York).*<sup>157</sup>

*Esta joya que perteneció, como ya se dijo (cap II, p.65) a don Ignacio Zuloaga*<sup>158</sup>. Se refiere al San Francisco, se advierte un error en la cita, ya que la mención a dicha obra se halla en la página 95.

En 1903 Vázquez Díaz hizo su primera visita a Toledo y de 1903 a 1906 copió el busto de El Greco<sup>159</sup>. En 1905 Miguel Utrillo publicó la monografía *Domenikos Theotokopolus, El Greco*<sup>160</sup> que consta de 18 páginas y es la primera que apareció sobre el pintor como volumen independiente<sup>161</sup>.

Valle-Inclán en 1908 se refiere a El Greco en los siguientes términos : *el alma de aquel divino griego que, después de haber bañado su espíritu en la azul onda clásica, toda armonía, toda sonora, toda divina y curva, tuvo aquí como una nueva gracia lustral en la gris penumbra de Toledo.*<sup>162</sup>

También este año el Salón de Otoño parisino organizó una exposición con 21 obras del pintor, hecho que coincide con la publicación del libro de Bartolomé Cossío: *El Greco*, el cual adquiere enorme trascendencia en los núcleos de intelectuales.

En España el Marqués de la Vega- Inclán creó la casa y el Museo de El Greco la cual se inauguró en junio de 1910, año en que Sorolla fue nombrado por Romanones vocal del Museo del Greco.<sup>163</sup>

Maurice Barrés publica en 1911 *Greco ou le secret de Tolède* en París<sup>164</sup>. También este año el grupo de artistas expresionistas Der Blaue Reiter ( El Jinete Azul)

---

<sup>154</sup>Azorín: 1995b: 160

<sup>155</sup>Cossío: 1983:246

<sup>156</sup>Cossío: 1983:95 y 338

<sup>157</sup>Cossío: 1983:246

<sup>158</sup>Cossío: 1983:258

<sup>159</sup>Benito: 1971: 42 y 56

<sup>160</sup> Utrillo, M (1905): *Domenikos Theotokopolus, El Greco*. Barcelona: Forma

<sup>161</sup> Fontbona: 1996: 50

<sup>162</sup>Valle-Inclán:1987: 239-241, “Notas de la Exposición: Ricardo Baroja”, *El Mundo*, 1 de junio de 1908

<sup>163</sup>Tusell: 1998: 25

con Vassily Kandinsky y Franz Marc a la cabeza, reivindican en su almanaque la figura del cretense como pintor protoexpresionista por antonomasia ya que *Cézanne y El Greco son hermanos espirituales a pesar de los siglos que les separan.(...)Hoy las obras de ambos señalan el comienzo de una nueva época de la pintura. En su visión del mundo ambos sentían la construcción mística interior que es el gran problema de nuestra generación.*<sup>165</sup>

El 30 de julio de 1912 Sorolla presenta un boceto al encargo de Huntington para conmemorar la fundación del Patronato de la Casa y Museo del Greco. La obra *La junta del Patronato del Museo del Greco, Toledo*, de gran formato (293x251cm), aunque inconclusa, presenta en la pared del fondo un esbozo de un caballero pintado por El Greco<sup>166</sup>.

Rilke viaja a España en 1912 y centra todo su interés en Toledo y en El Greco. Gregorio Marañón da cuenta de la relación que mantuvo el poeta con Zuloaga y de la admiración de ambos por el pintor cretense, así como de la composición del poema la “Asunción de la Virgen” en Toledo ante un cuadro de El Greco, en el que expresa la suprema subida a los cielos<sup>167</sup>.

En 1913 en la Exposición Internacional de la Sonderbund en Colonia se expusieron junto a las obras del Greco, las de Van Gogh y Picasso, contribuyendo de esta manera a la visión cada vez más extendida de El Greco como precursor del arte moderno.

Todo lo expuesto da una somera idea del influjo que ejerció la obra del cretense al que entre 1908 y 1914 se le dedicaron más de 150 artículos y casi una decena de libros<sup>168</sup>. Gregorio Marañón en su libro *El Greco y Toledo* publicado en 1958 en su segunda versión y definitiva, anticipa el redescubrimiento del Greco a los románticos, con Fortuny a la cabeza y secundado por Rusiñol y Zuloaga<sup>169</sup>. Calvo Serraller cree que la influencia de la pintura de El Greco se extiende entre dos vertientes, aquellos que aprovechan su pintura a modo convencional y los que adecúan su modelo a las exigencias revolucionarias del nuevo lenguaje vanguardista<sup>170</sup>. Miguel de Unamuno se incluye entre los del primer grupo, con Zuloaga como miembro destacado. En el cretense se resume el alma castellana tal y como afirma Unamuno que *llegó a darnos mejor que ningún otro la expresión pictórica y gráfica del alma castellana y fue el revelador, con sus pinceles, de nuestro naturalismo espiritualista*<sup>171</sup>. Y más adelante

---

<sup>164</sup>Zuloaga pintó en 1913 el “Retrato de Maurice Barrés, con fondo de Toledo”, propiedad de la colección particular

<sup>165</sup>Álvarez Lopera: 1996: 33

<sup>166</sup>inv.nº A3339, plumilla y tinta china, lápiz plomo y lápiz rojo sobre papel de Robreno; (19.6x28.1cm). Muller: 1998: 129

<sup>167</sup>Marañón: 1973: 255

<sup>168</sup>Álvarez Lopera: 1996: 32

<sup>169</sup>Marañón: 1973: 203

<sup>170</sup>Calvo Serraller: 1996: 39

<sup>171</sup>Unamuno: 1958: XI: p.587, “El Greco”, 26-02-1914

describe su trayectoria y cómo va evolucionando hasta sus obras genuinamente castellanas, claro exponentes *San Mauricio* y el *Entierro del Conde de Orgaz*:

*Y el Greco, que vino a nuestra Castilla medieval del siglo XVI habiendo atravesado la Italia del Renacimiento, sintió aquí cómo el idealismo italiano se le ahogaba bajo el espiritualismo castellano de la austera Toledo. Vino acaso buscando El Escorial, donde quería trabajar, y halló nuestra alma. De sus primeras obras, véneto-romanas, va pasando a sus obras genuinamente castellanas, espiritualistas, con un espiritualismo concentrado, violento y tormentoso, como se ve en el **San Mauricio** y en el **Entierro del Conde de Orgaz**.*<sup>172</sup>

Una impresión parecida se desprende de la lectura de Cossío: *el pintor, absorto en la contemplación de la vida espiritual y humana, y distraída cada vez, o apartado intencionalmente de la naturaleza exterior y del paisaje, amaba con preferencia: el lúgubre ambiente del cielo, en armonía con lo melancólico de la escena terrestre (...)*

*Ningún otro de sus lienzos nos da a conocer tan cumplidamente como éste las cualidades que le caracterizan, no sólo en la época, que puede considerarse de apogeo, o plenitud, sino durante toda su vida artística, después de su llegada a España.*<sup>173</sup>

No hay en sus obras restos del Renacimiento italiano; sólo persiste en ellas el espíritu de Castilla, la austeridad y espiritualidad en sus hombres, la luz irreal de un potente flash y ese cielo abrupto y geográficamente accidentado. Así lo describe magistralmente Unamuno al evocar el inmortal entierro:

*No es ya el soplo paganizante del Renacimiento italiano, la explosión de vida a lo Giorgione, la **joie de vivre**, ni siquiera del más templado de los venecianos, del Tiziano, ni es la violencia miguelangelesca, violencia de vida y de músculos, sino es el austero y triste recogimiento del espíritu de Castilla, que quiere salirse del cuerpo elevándose al cielo. Las almas de los personajes que pintó el Greco, de aquellos hombres enjutos y recios (...), parecen querer salirse de sus alargados cuerpos. El *San Mauricio* que se ve en las Salas Capitulares del Escorial no posa en tierra sus pies, sino que parece flotar en ella o elevarse de ella. Y les ilumina una fantástica luz de ensueño, a las veces una luz de pesadilla.*

*Esos hombres viven abstraídos, reconcentrados. Los caballeros que presencian el enterramiento del Conde de Orgaz, y cuyas cabezas se nos ofrecen en rosario, destacándose de las negruras de sus vestidos y del fondo, están juntos, contiguos, pero no se comunican entre sí, no forman sociedad. No se juntan unos con otros, sino que los junta Dios. Aparecen unidos porque dependen todos de la misma muerte- cuya expresión es el Conde- y del mismo cielo que se les abre encima.*

---

<sup>172</sup>Unamuno: 1958: XI: p.588, “El Greco”, 26-02-1914

<sup>173</sup>Cossío: 1983: 196-197

*Y este mismo cielo es un cielo iluminado por luz de tormenta, por luz de relámpago. Si el relámpago durase algo nos daría una visión luminosa, como las de los cuadros del Greco. Y aquel cielo tiene por nubes hondos barrancos. Son nubes aborascadas con tan material y tangible realidad como la de las abruptas sierras castellanas.*<sup>174</sup>

Inevitable compararlo de nuevo con las citas de Cossío:

*Percíbese en **El Entierro**. Semblantes pálidos de tez morena, con ligerísima y fría transparencia carminosa; cuerpos descarnados; ademanes recogidos; expresiones sobrias; dignos continentes; ojos negros, punzantes, donde asoma un espíritu agresivo, propenso a dispararse con violencia; y la obligada atmósfera de serena tristura penetrando la escena.*<sup>175</sup>

*Caballeros, frailes y clérigos, todos de pie; todos de la misma alargada estatura; todos a un mismo nivel, sobre el oculto pavimento de la iglesia; todos agrupados en uniforme curva abierta; casi todos vestidos de negro y todos formando, de un extremo a otro del lienzo, un mismo, compacto y no interrumpido friso de veintiséis cabezas, en la misma invariable línea horizontal, casi todas en el mismo plano y todas en la misma intensa y reposada contemplación del milagro que ante ellas se realiza- San Agustín y San Esteban inclinados, en el centro del grupo, y en el momento de levantarse para echar a andar, suspendiendo en sus brazos el cuerpo del señor de Orgaz.*<sup>176</sup>

*El Greco ha buscado también el esqueleto de las nubes, y apartándose de las usuales formas, suaves, aborregadas, ha escogido con predilección espesos nimbos y terrosos estratos.*<sup>177</sup>

Con todo asemejan sus cuadros auténticas visiones a la luz de la pesadilla. Sostiene Unamuno que mientras que en los cuadros velazqueños pervive un humorismo humanístico renacentista, en los de El Greco no existe esta reminiscencia, apenas hay sonrisa, y los hombres reconcentrados y en silencio, abrumados, participan de este acto conjunto de ascensión:

*Aquellos hombres que pintó el Greco (...) Ni la luz que los ilumina parece de este mundo, sino venir, sin reflexión alguna, directamente del cielo. Y ellos, aquellos hombres, se atormentan y retuercen dentro de sí mismos, y se alargan y parecen querer subir al cielo; (...) Toda la expresión, toda la vida la recogen hacia dentro (...) Los caballeros del **Entierro** están silenciosos, tan silenciosos como el propio Conde de Orgaz, el que va a ser enterrado. Sólo hablan las manos.*

---

<sup>174</sup>Unamuno: 1958: XI: pp.588-589“El Greco”, 26-02-1914

<sup>175</sup>Cossío: 1983: 179-180

<sup>176</sup>Cossío: 1983: 182-183

<sup>177</sup>Cossío: 1983: 196-197

*Porque es lo que más habla en el Greco: las manos que pintó. Manos que hablan tanto como hablaron las suyas propias. (...) Y hay que oír a aquellas aladas manos posadas sobre los pechos de los caballeros o los santos, o revoloteando en fantásticos escorzos. Hay una, sobre todo, que parece una paloma mística portadora del secreto de la muerte. Es aquella mano que parece ser de uno de los caballeros del **Entierro** y que aparece en éste, surgiendo ceñida de un puño de encaje, de entre las tinieblas, entre San Esteban y San Agustín y encima del cadáver del Conde de Orgaz, a quien despide en su partida de este mundo.*<sup>178</sup>

Paralelismo evidente con las siguientes líneas de Cossío:

*Pero el elemento, el más intenso y de más fondo al par que el más constante, es la extraña intensidad expresiva de los personajes, que viven sólo interiormente y para sí mismos; su absoluta falta de placidez, su aire enfermizo, de resignada protesta.*<sup>179</sup>

Vibración de luz y color en constante movimiento y en consonancia con el lenguaje de las manos y también *hay pies que cuelgan y que son como llamas. Y muchas de las carnes desnudas que pintó el Greco parecen llamas. Dentro de ellas ardían, consumiéndose, espíritus de fuego. Y todo ello expresado con los colores a que se ha dado en llamar fríos. (...) Y los violentos contrastes del Greco, aquel recio claroscuro, reflejo de la violencia de contrastes con la llamura castellana, ¿no son espejo acaso de una tierra encendida?*

*Y luego atrae la pureza de los colores del Greco. “Luces más de luna que de sol”, dice Cossío (...)*

*De paisaje puede decirse que el principal en el Greco es el de sus cielos. Su paisaje son sus celajes; aquellos cielos de sierra brava, aborascados y abarrancados.*<sup>180</sup>

Importante apreciación la de Cossío, luz de luna para describir el efecto escenográfico e irreal de esta iluminación tan peculiar, a la vez que reconoce que *La originalidad, por otra parte, más que en los colores, se halla en el modo de emplearlos, es decir, en el procedimiento y en el predominio resultante de tonos y tintas*<sup>181</sup>. Más adelante habla Unamuno de la castellanización de El Greco patente en los San Franciscos que éste pintó y defiende que el san Francisco del Greco es castellano del siglo XVI, es más bien un San Juan de la Cruz. Pero la gran aportación del cretense es *que descubrió pictóricamente el alma castellana a los castellanos que habían hasta entonces andado a la busca de sí mismos, sin haber acertado a encontrarse*<sup>182</sup>. Y prosigue Unamuno:

---

<sup>178</sup>Unamuno: 1958: XI: pp.590-591, “El Greco”, 26-02-1914

<sup>179</sup>Cossío: 1983: 329

<sup>180</sup>Unamuno: 1958: XI: p.592, “El Greco”, 26-02-1914

<sup>181</sup>Cossío: 1983: 329

<sup>182</sup>Unamuno: 1958: XI: p.593, “El Greco”, 26-02-1914

*Al verse nuestros castellanos retratada el alma en los cuadros del Greco, fuera de las convenciones tradicionales, al encontrarse con aquel rudo confesor, clamaron extravagancia y locura. Por loco fue tenido el Greco, a lo que, sin duda, contribuyó su carácter, algún tanto descontentadizo y altanero.*<sup>183</sup>

Porque en definitiva *El Entierro del conde de Orgaz es, en efecto, una de las páginas más verídicas de la historia de España (...) Un castizo milagro español; un lúgubre oficio de difuntos, y un austero coro de enlutados caballeros neuróticos, entre clérigos, de una parte, y frailes de otra; todos retratos fieles, que no simples modelos; figuras arrancadas de la realidad, y más vivas que cuando respiraban, con acerados instrumentos, que graban profundamente en el espíritu la melancólica impresión de aquellos postreros, miserables días españoles del siglo XVI.*<sup>184</sup>

El Greco se adelantó a su tiempo y no es hasta finales de siglo cuando se convierte en claro precursor de las vanguardias artísticas y en concreto del expresionismo pictórico con el nuevo siglo, e impulsor del impresionismo en tanto que da valor a la impresión. Así lo entiende Unamuno:

*El Greco aspiró a eternizar lo momentáneo, y esto sólo se consigue dando todo su valor a la impresión. Y puede decirse que fue el primer apóstol del impresionismo.*<sup>185</sup>

Lo cual vendría a contradecir en parte la tesis sostenida en contra de Vicuña. Resulta también curiosa la comparación de la iluminación de sus cuadros con la instantánea fotográfica fruto del magnesio, pues *los cuadros del Greco, que parecen, como dije, tomados a la instantánea luz deslumbradora de un relámpago, suelen ser verdaderas instantáneas, como las que se sacan al magnesio, pero instantáneas de arte y de color*<sup>186</sup>. La irrealidad de la escena que confiere el tratamiento de la luz hace que las obras de El Greco sean ampliamente estudiadas por los artistas de esta época.

En “Un nuevo libro inglés sobre España”<sup>187</sup>, habla Unamuno del libro de J. E. Crawford Fritch, *A Little Journey in Spain*, fruto del viaje que realizó por España para estudiar a Goya. Al respecto de los retratos de *hombres desconocidos* que pintó El Greco y que están en el Museo del Prado escribió el citado autor: *Sus rostros pálidos y pensativos parecen indicar una vida interior encendida por tan intensa llama como para casi consumir sus fuerzas corporales. (...) Sus ojos están turbados y perplejos, como si se hubiesen llegado a cansar de la larga contemplación de los altos misterios de la vida y de la muerte. Tienen esa mirada de desilusión que viene, acaso, a todos los que esperan de la vida más de lo que ella puede dar (...) me alegro de poder ir a*

---

<sup>183</sup>Unamuno: 1958: XI: p.594, “El Greco”, 26-02-1914

<sup>184</sup>Cossío: 1983: 177-178

<sup>185</sup>Unamuno: 1958: XI: pp.594-595, “El Greco”, 26-02-1914

<sup>186</sup>Unamuno: 1958: XI: p. 595, “El Greco”, 26-02-1914

<sup>187</sup>Unamuno: 1958: VIII: pp.746-751, “Un nuevo libro inglés sobre España”, *Hispania*, Londres, 1-08-1914

*conversar con estos abandonados que bebieron las lágrimas de la derrota y aprendieron su sabiduría, que es la locura del mundo.*<sup>188</sup>

Según Unamuno Crawford al ir a conversar en silencio con los hombres desconocidos de El Greco, siente toda la grandeza interior de la derrota, descubre a España y se conmueve ante éstos y se empapa del hondo misterio que de ellos emana. A Continuación recomienda ir con Mr. Flicht a Toledo y después mirar los terribles dibujos de Goya sobre los desastres de la guerra: *obra maestra acaso del áspero y trágico humor español*. Únicamente en esta tercera etapa se refiere Unamuno a Goya y en concreto a sus *Desastres*. Sorprende la escasa trascendencia que provocó en el vasco la inauguración del Museo Goya en Fuentetodos el 8 de octubre de 1917 y la enorme implicación de Zuloaga en el acto al cual rindieron homenaje unos 500 forasteros<sup>189</sup>

Eva Llorens estudia ampliamente la incidencia de la obra de Goya en Valle-Inclán<sup>190</sup>, y también la de El Greco y Picasso en *El crimen de Medina*<sup>191</sup>.

Básicamente en esta etapa y en concreto en abril de 1914 Miguel se refiere a los cuadros de Velázquez y del Greco en los que el paisaje, sin estar presente, se adivina en sus figuras portadoras en su seno del paisaje castellano:

*Hay cuadros de Velázquez y del Greco en que apenas hay fondo de paisaje, pero a través de aquellas figuras de hombres, de hombres solos que llenan todo el cuadro, se ve el paisaje castellano, se ve su celaje.*<sup>192</sup>

### 4.5.3 GOYA

En el período que nos ocupa apenas cita Unamuno a Goya, hecho que sorprende por la afinidad existente entre el escritor y Zuloaga, quien actuó en España como el verdadero catalizador del recuerdo de Goya. Ya en 1907 en una visita de Ignacio a Burdeos pagó éste la colocación de una placa de mármol en la casa donde había muerto Goya. Desde 1913 a 1930 se contabilizan unas 10 visitas del pintor a Fuentetodos. Con objeto de allegar fondos para el arreglo de la casa de Goya, se organizó en 1916 la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses* en el Museo de Zaragoza del 13 de mayo al 18 de junio de 1916, a la que Unamuno no alude en ningún momento<sup>193</sup>.

---

<sup>188</sup>Citado en Unamuno: 1958: VIII: 748-749, “Un nuevo libro inglés sobre España”, *Hispania*, Londres, 1-08-1914

<sup>189</sup>Lafuente Ferrari: 1972: 115. Sostiene Lafuente que Zuloaga debió de pronunciar unas palabras, ya que el historiador encontró en uno de sus cuadernos de apuntes el texto que preparó para la ocasión. Véase también sobre la fiesta de Fuentetodos la crónica de Luis Torres en el *Heraldo de Aragón* del 9 de octubre de 1917

<sup>190</sup>Llorens: 1975: 116

<sup>191</sup>Llorens: 1975: 119-123

<sup>192</sup>Unamuno: 1958: I: p.630 “Salamanca”, abril de 1914

<sup>193</sup>Catálogo de la exposición: *La memoria de Goya (1828-1978)*, p.324



Pese a esta omisión sostiene Jon Juaristi que las imágenes que emplea Unamuno para reproducir las sensaciones que le produce el primer impacto con la capital se inspiran en los *Caprichos* de Goya <sup>194</sup>.

#### 4.5.4 LOS ITALIANOS

##### LEONARDO

Las alusiones al gran Leonardo se refieren a su particular fuente de inspiración a partir de los desconchados de las paredes. Ya en las etapas precedentes Unamuno había citado al florentino por este mismo motivo y hasta le llega a dedicar un soneto que incluye en varios artículos de este período. Tal es el caso de “! Ramplonería!”<sup>195</sup> y “El desinterés intelectual”<sup>196</sup>:

*Y ahora va ahí otro soneto:*

*Se cuenta de Leonardo que en los muros*

*Con su mirada de águila seguía*

*Los desconchados que a la fantasía*

*Le daban sus roturas cual conjuros*

*De líneas y de formas. Inseguros*

*Giros y cortes que el azar abría*

*En grietas, a su vista eran la guía*

*De su mano al trazar perfiles puros.*

*De la brida llevando así al Capricho*

*A la obra con empeño daba cima*

*Y de fauna infernal creaba un bicho*

*Que hoy puebla de la fábula la sima.*

*Tal en la forma del soneto, nicho*

---

<sup>194</sup> Se refiere a “Ciudad y campo. De mis impresiones de Madrid”, *Nuestro Tiempo*, julio 1902. Juaristi: 2012: 120

<sup>195</sup> Unamuno: 1958: III: pp.861-867, “Ramplonería”, mayo de 1905, *Nuestro Tiempo*, 10 de julio 1905

<sup>196</sup> Unamuno: 1958: X: pp.218-226, “El desinterés intelectual”, *La Nación*, Buenos Aires, 3-3-1911

*En que el azar llamada rima.*<sup>197</sup>

A posteriori, el 22 de septiembre de 1913 en el artículo “Arabescos” publicado en *Los Lunes de El Imparcial* reafirma la misma idea: *cuentan de Leonardo que solía buscar en los casuales contornos de los desconchados de muros y paredes apoyo para la creación artística de figuras*<sup>198</sup>. Unamuno dice estar al acecho de conversaciones callejeras tal y como lo hiciera antes el gran Leonardo con los desconchados, auténtica fuente de inspiración para ambos.

## MIGUEL ÁNGEL

De 1901 a 1914 apenas en dos ocasiones se refiere a Miguel Ángel y lo hace en relación al mismo tema apuntado anteriormente: la superioridad de los bocetos frente a la obra acabada.

En 1905 en “Sarta de pensamientos” hilvana una sarta de cavilaciones sin aparente conexión *sin cuerda lógica, pero con la impalpable liga de una cadena de agujas que cuelgan de un imán*. Para confluir al final en la sentencia de la probabilidad de que los bocetos sean superiores a la propia obra. En este caso no nombra a Miguel Ángel pero esto conecta directamente con lo expuesto en “La bohemia intelectual” publicado en *Los Lunes de El Imparcial* el 12 de agosto de 1912. Aquí explica las dos épocas del artista renacentista: *una en que trabajaba sobre el natural y otra en que trabajaba sobre los cartones que del natural había tomado en su primera época. A esta segunda y triste edad llegamos aquí antes de tiempo*<sup>199</sup>. Parece una réplica exacta de lo que expusiera a finales de siglo.

Las referencias a otros artistas ya consagrados son más bien escasas. Al respecto nombra sólo una vez a Tiziano, al referirse a un comentario del Padre F. José Sigüenza en su obra *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Habla el monje del cuadro de Tiziano que representa a Santa Margarita y cómo le taparon el desnudo de una pierna. Toma de ello nota Unamuno en “El Escorial” de mayo de 1912<sup>200</sup>.

Al describir la obra de Machado<sup>201</sup>, Unamuno repara en la presencia silenciosa de distintos personajes históricos, y destaca a Olivetto de Fermo y alude a sus retratos, de firme trazo y sobrio color. Con ello el filósofo se muestra sensible una vez más a las cuestiones plásticas.

---

<sup>197</sup>Unamuno: 1958: X: p.222, “El desinterés intelectual”, *La Nación*, Buenos Aires, 3-3-1911

<sup>198</sup>Unamuno: 1958: XI: p.749, “Arabescos”, OC XI, p.749, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 22-09-1913

<sup>199</sup>Unamuno: 1958: XI: p.218, “La bohemia espiritual”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 12-08-1912

<sup>200</sup>Unamuno: 1958: I: pp.563-564, “En el Escorial”, mayo de 1912

<sup>201</sup>Unamuno: 1958: V: p.197, “Alma “de Manuel Machado, *Heraldo de Madrid*, 19-03-1901

A diferencia de Valle-Inclán, Miguel no siente el reclamo de Botticelli, *la obra de aquel divino abuelo que fue Sandro Botticelli. Todo, lo más viejo y lo más nuevo, ha estado en sus pinceles*<sup>202</sup>, ni tampoco del prerrafaelismo patente en la *Sonata de primavera* del gallego, cuya protagonista, M<sup>a</sup> del Rosario, parece reencarnación directa de la figura angelical pintada por Rossetti<sup>203</sup>. Más adelante sostiene Valle-Inclán que *las tendencias prerrafaélicas en España tienen su más alto cultor en Romero de Torres, que posee la pintura al temple de los antiguos maestros*<sup>204</sup>.

Al margen ya de los italianos, en el “Prólogo al libro *Alma. Museo. Los cantares*”<sup>205</sup>, describe Unamuno la gran emoción que le provocan las poesías de Manuel Machado y cita algunos de sus versos. Nombra entre medio a Rodin y su escultura de Balzac como un acto sublime en la página 198. No es hasta 1911 cuando nombra de nuevo a Rodin y a su Sarmiento y duda que para su producción le sirviera gran cosa el conocimiento del hombre espiritual. Alega que el escultor debe ver en el original su alma<sup>206</sup>.

Vuelve Unamuno a la *Venus de Milo* como acto ceremonial, pero a diferencia de las anteriores etapas, ahora lo hace casi como excusa. Al hablar sobre los fragmentos de obras de arte<sup>207</sup>, alega que éstos pertenecen a una obra acabada en su totalidad, de manera que *el escultor que esculpió la Venus de Milo le dio brazos* aunque a continuación reconoce que *hay escultores que esculpen fragmentos, como tales. Rodin nos ha dado un torso.*<sup>208</sup>

El 20 de octubre de 1913 en “Credo optimista” publicado en *Los Lunes de El Imparcial* cree que a la vez que se perfecciona el arte por tener más obras maestras se goza mejor de ellas, y añade que podemos gozar más ahora de la *Venus de Milo* que los artistas que la crearon.

---

<sup>202</sup>Valle-Inclán: 1987: 235-237, “Notas para la Exposición: Divagaciones”, *El Mundo*, 11 de mayo de 1908

<sup>203</sup>Llorens: 1975: 63-64

<sup>204</sup>Valle-Inclán: 1994: 47-50, “Conferencia sobre el modernismo en España”, *La Nación*, Buenos Aires, 6 de julio de 1910

<sup>205</sup>Unamuno: 1958: VII: pp.197-209, “Prólogo al libro *Alma. Museo. Los cantares*”, Salamanca, abril 1907

<sup>206</sup>Unamuno: 1958: IV: p.875, “La epopeya de Artigas”, *La Nación*, Buenos Aires, 11-3-1911

<sup>207</sup>Unamuno: 1958: XI: pp.714-719, “Sobre el fragmentarismo”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 2-12-1912

<sup>208</sup>Unamuno: 1958: XI:p.715, “Sobre el fragmentarismo”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 2-12-1912

## 4.6 REFERENCIA A LOS CONTEMPORÁNEOS:

### 4.6.1 ESCUELA VASCA:

A principios de siglo Unamuno vislumbra un despertar artístico para su ciudad natal y en el prólogo *De mi país* de 1902 presagia la gestación de una vida artística de incierto porvenir:

*No sé qué rumbos tomará al cabo el arte que hoy apunta y se muestra allí en cierne, pero yo tengo siempre a la vista interior aquella cuna de mi espíritu, que me lo envolvió en el azul continuo y apaciguador de sus montañas, el azul oscuro y severo que adormece angustias y pesares que, al nacer, traemos pegados a la carne.*<sup>209</sup>

Idea que repite en diciembre de 1907 en “Otro escritor vasco” al desvelar la incipiente existencia en pintura de una escuela vasca al frente de Zuloaga ya que *hace algunos años pareció despertar el espíritu de nuestro pueblo a una vida más intensa, más robusta y más enérgica y un sentimiento más hondo y más viril del arte. En la pintura ha empezado a dibujarse algo así como una escuela vasca, a cuyo frente figura Zuloaga, y en la literatura pasa algo parecido.*<sup>210</sup>

Texto sobre el que insiste en 1912 al formular los preceptos de “Arte pictórica I y II” de Unamuno de 1912. El artículo se hace eco de las polémicas periodísticas suscitadas con motivo de la edición de la Exposición de Bellas Artes en la que cabe destacar el éxito del joven pintor guipuzcoano Elías Salaverría con “La procesión del Corpus de Lezo”, Julio Romero de Torres fue relegado a los premios de consolación, y no se hacía referencia alguna a Darío de Regoyos. Apunta Unamuno:

*Allá en mi tierra vasca se ha formado últimamente toda una escuela de pintura, cuyo renombre lleva por el mundo Ignacio Zuloaga, el más generalmente conocido de los pintores vascos.*<sup>211</sup>

Y más adelante matiza que:

*Es cosa instructiva y en que antes de ahora han parado algunos la atención, el que esta escuela de pintores vascos que ha surgido potente tan de pronto, no sea, en el fondo, sino la restauración de la vieja y castiza pintura castellana en lo que ésta tenía de más austero y hasta místico.*<sup>212</sup>

Pero esta hipótesis queda en suspenso y en agosto de 1912 distingue entre la escuela vasco-castellana (fusionados por asimilación) y la valenciano-andaluza,

---

<sup>209</sup>Unamuno: 1958: I: pp.167-168, “Prólogo *De mi país*”, noviembre de 1902

<sup>210</sup>Unamuno: 1958: V: p.448, “Otro escritor vasco”, Diciembre 1907

<sup>211</sup>Unamuno: 1958: XI: p.558, “De arte pictórica I”, *La Nación*, Buenos Aires, 21-07-1912

<sup>212</sup>Unamuno: 1958: XI: p.558, “De arte pictórica I”, *La Nación*, Buenos Aires, 21-07-1912

mientras que ignora intencionadamente la escuela catalana por insinceridad artística y en dicho cómputo incluye a Rusiñol y sus artificiosos paisajes:

*Las dos principales tendencias de la pintura española moderna (...) son de un lado la que podríamos llamar escuela vasco-castellana, y del otro, la valenciano-andaluza. (...) Y no hablo de escuela catalana, porque ésta no es, en rigor, española, ni creo que catalana. Los catalanes en general no han logrado todavía sinceridad artística en su pintura. Es ésta entre ellos sobrado literaria. Ahí está Rusiñol, cuyos jardines son tan literarios como sus dramas y no menos exangües y artificiosos que éstos.*<sup>213</sup>

Bilbao se proyecta como centro artístico en una Vasconia emergente, con un arte en esencia honrado, rasgo definitivo en adelante del arte vasco tal y como proclama en “La escultura honrada” publicado el 1 de mayo de 1913 en *La Veu de Catalunya*:

*Las otras artes, la música, la pintura, la escultura, disponen de medios de expresión más universales y, sin embargo, también en ellas se nos muestra la honradez en el arte de mi nativa tierra.*

*Vasconia empieza a contar, y con gran pujanza juvenil, en la vida estética del arte, y no es en el arte literario el que con más brío comienza a florecer. Precédenla la música y las artes plásticas, y como que le abren camino. Son más fácilmente exportables sus productos que no exigen traducción” “los pintores, los escultores y hasta los arquitectos de mi tierra son más y están más caracterizados que somos y lo estamos los escritores de ella.*<sup>214</sup>

A continuación ensalza Bilbao y el Museo de Artes Plásticas para reunir en él la obra del escultor Mogrobejo:

*Bilbao, nuestra villa natal, despierta a la vida del arte y no es, ni con mucho, el mero centro de negocios y de vanidades que algunos intrusos lo han pintado; en Bilbao (...) acaba de establecerse un museo de artes plásticas, que generosos particulares enriquecerán con sus colecciones en que hay muy preciosos ejemplares. Y ese museo tiene que reunir todo lo más que pueda de la obra del gran escultor vascongado y bilbaíno, del honradísimo escultor Mogrobejo.*<sup>215</sup>

En 1911 se constituyó la Asociación de Artistas Vascos que supuso un activo foco de renovación artística de la ciudad y que contó con la participación activa de Unamuno.<sup>216</sup>

Tal y como había hecho un año antes en “De arte pictórica I” al contraponer la fértil Bilbao contra la empobrecida pictóricamente Salamanca en la que apenas pueden verse unos Ribera:

---

<sup>213</sup>Unamuno: 1958: XI: pp.570-571, “De arte pictórica II”, *La Nación*, Buenos Aires, 08-08-1912

<sup>214</sup>Unamuno: 1958: XI: p.573-574, “¡La escultura honrada!, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 1-05-1913

<sup>215</sup>Unamuno: 1958: XI: p.576, “¡La escultura honrada!, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 1-05-1913

<sup>216</sup>Zuzaga: 1999: 66

*Entre estos artistas y entre un número de finos y agudísimos conocedores del arte que en Bilbao, una de las capitales de España de mayor cultura artística, tal vez la que más, abundan, me desquito de los largos meses de ayuno pictórico que aquí paso, sin más que ir a ver de cuando en cuando la docena escasa de cuadros que aquí puede verse, entre ellos dos estupendos de Ribera y algunos de nuestro primitivo Gallegos.*<sup>217</sup>

En el artículo crucial “Nemesio Mogrobejo” incluido en el tomo X de las *Obras Completas*, reclama de nuevo la necesidad de un Museo Provincial de arte. Importantes reflexiones acerca del arte vasco se condensan en este escrito para definir un sentimiento artístico nada decorativo ni frívolo, sino combativo, hondo y en todo momento sincero:

*Porque no es el sentimiento artístico, el sentimiento estético de este nuestro Bilbao el de un arte frívolo y fácil, alegre, a propósito para tener contento y regocijado al huésped volandero; no es el nuestro un arte para adornar comedores de casas de huéspedes y hacer más grata la digestión de la clientela. Ese otro es un arte de mesón, detrás del cual se adivina la propina.*

*Hay aquí, en este nuestro pueblo de luchas políticas, sociales y religiosas, de luchas que abonan el campo para un arte robusto, hay en este nuestro pueblo un grupo de artistas, pintores, escultores, músicos, escritores, que luchan por la eterna belleza, por el arte purificador de todo combate.*<sup>218</sup>

*Yo espero mucho del sentimiento artístico de este nuestro pueblo, sentimiento adusto si se quiere, tal vez rudo, pero hondo y sincero.*<sup>219</sup>

#### 4.6.2 ARTISTAS VASCOS:

##### ZULOAGA

El reconocimiento de Zuloaga al frente de la escuela vasca queda justificado con las anteriores declaraciones. Pero la valoración que hace Miguel de Unamuno de su pintura trasciende del ámbito geográfico y vincula al pintor con la expresión del espíritu más íntimo de Castilla, ya que escribe *que los vascos somos los que mejor hemos sentido a Castilla, y no me dejarán mentir los cuadros de Zuloaga y las novelas de Baroja. Creo más, y es que hay más de un aspecto íntimo de Castilla y de su espíritu que lo hemos revelado a los castellanos mismos*<sup>220</sup>. En defensa de lo expuesto, Martín González en “Literatura y pintura en la generación del 98”, crea un nexo entre ambos ya

---

<sup>217</sup>Unamuno: 1958: XI: p.558, “De arte pictórica I”, *La Nación*, Buenos Aires, 21-07-1912

<sup>218</sup>Unamuno: 1958: X: p.615, “Nemesio Mogrobejo”

<sup>219</sup>Unamuno: 1958: X: p.615, “Nemesio Mogrobejo”

<sup>220</sup>Unamuno: 1958: V: p.450, “Otro escritor vasco”, Diciembre 1907

que tanto Zuloaga como Unamuno penetra en la intrahistoria de España<sup>221</sup>. Probablemente sea el citado lazo intrahistórico el que genere una simbiosis entre escritor y pintor.

En defensa al artista vasco sostiene Lafuente Ferrari que *la fama del artista, aureolada por sus éxitos internacionales, y las polémicas en torno a su arte, hacían de su pintura capítulo inevitable en el proceso de revisión de aquella España, que a todos “nos dolía”, según la frase de Unamuno. Zuloaga era, para el joven estudiante de aquel momento, no sólo un representante de lo nuevo en el arte, un arte que no era el que solían mostrarnos, en su rotación bienal, las exposiciones nacionales, sino algo más importante: un haz de problemas vivos, intelectuales y estéticos*<sup>222</sup>. Azorín disiente de esta opinión en “La España de un pintor” de 1904, la España retratada en sus lienzos no refleja la realidad tangible sino la idealizada por los extranjeros:

*A mi entender, el señor Zuloaga es un pintor de carácter literario; pero su literatura está inspirada más bien en la visión que los extranjeros han tenido de España que no en la propia visión que nosotros tenemos de nuestras cosas (...) No se necesita más que dar un vistazo por España para comprobar que el país que retrata el señor Zuloaga no es la España real y auténtica en que todos los españoles vivimos. Hay algo en España más hondo y más diferencial que esas características que el señor Zuloaga expone en sus lienzos.*<sup>223</sup>

Francisco Ibarne secunda el parecer de Azorín el 18 de diciembre de 1905 al defender en “La pintura de Zuloaga” que *Zuloaga ha pintado una España fantástica y despreciable (...) yo le aplaudo a pesar de haber fantaseado la realidad, a pesar de haber mentido al dibujar nuestras actitudes y nuestras costumbres; su pintura es española.*<sup>224</sup>

José M<sup>a</sup> Salaverría es más crítico al abordar plenamente la cuestión Zuloaga el 19 de mayo de 1910 en “La España pintoresca” en *ABC*. Al respecto de la España que pinta Zuloaga dice que *estamos adulando las llagas españolas, proclamando a todas horas que esas llagas tienen carácter, muchísima fuerza; le engañamos al país dándole como digno de elogio lo que es vituperable; es como si gozásemos con esas propias llagas. Hemos hecho el elogio de la ruina y de la mugre castiza, y cantamos en libros y lienzos los tipos rotos, los mendigos, las beatas, los campos desolados, las aldeas muertas, las gentes petrificadas. Un placer morboso nos guía, además del egoísmo del artista.*<sup>225</sup>

Francisco Alcántara en *El Sol* matiza el contraste mediante una “belleza dolorosa” al reconocer que *debemos a Ignacio Zuloaga gran parte de la sensibilidad*

---

<sup>221</sup>Martín González: 1984: 65

<sup>222</sup>Lafuente Ferrari: 1972: 4

<sup>223</sup>Azorín, “La España de un pintor”, 1904, citado en Garín: 1998: 74

<sup>224</sup>Francisco Ibarne, “La pintura de Zuloaga”, *El País*, 18-12-1905, citado en Lafuente Ferrari: 1972: 310

<sup>225</sup>José M<sup>a</sup> Salaverría, “La España pintoresca”, *ABC*, 19 de mayo de 1910, citado en Lafuente Ferrari: 1972: 316

*adquirida durante los últimos tiempos para la estimación de esa belleza extraña, entre sublime y dolorosa, de nuestra situación en el mundo, que vamos percibiendo gracias a cuadros como los de Zuloaga y otros, despertadores de la sensibilidad y de la potencia antiguas, hasta hace poco completamente aletargadas. Durante los últimos treinta años ha sido Ignacio Zuloaga el hombre que más ha molestado, inquietado y encolerizado a sus compatriotas pachorrudos, ignorantes de nuestra tragedia.*<sup>226</sup>

Para Unamuno “Zuloaga el vasco” es exponente de la profunda admiración que le suscita su obra reveladora a la vez que la antigua castiza pintura ya que *¿Se puede consentir que un vasco como Zuloaga, sin buscar el tacto de codos de los cotarros, resucite la antigua y castiza pintura española? ¿Se puede consentir que un vasco como el hosco Pío Baroja- un Zuloaga en la literatura- renueve la antigua y castiza novela picaresca?*<sup>227</sup>

Todo viene a colación de los cinco sonetos que escribe Eduardo Marquina en *El Heraldo de Madrid* el 22 de abril de 1908 para dar la bienvenida al pintor vasco Ignacio Zuloaga en su llegada a Madrid. Al final de uno de los sonetos Marquina canta el triunfo de Zuloaga sobre el telón de indiferencia nacional y le aconseja la conquista de España:

*Pisa Madrid, y al triunfo de sus soles,  
Da el estandarte y la leyenda dura  
Que impusieron al mundo tus pinceles;  
Que, al cabo, es tradición entre españoles  
- Hijos de la conquista y la aventura-  
El traer extranjeros los laureles.*<sup>228</sup>

El 23 de abril de 1908, tras la lectura del soneto, escribe Unamuno a Eduardo Marquina la siguiente carta que transcribo casi íntegramente por resumirse en ella sus ideas cruciales:

*Sr. D. Eduardo Marquina*

*Acabo de leer, mi buen amigo, su canción del momento a Ignacio Zuloaga, mi paisano, y no resisto a comentarla. Pisar Madrid. Para qué? No, no. Zuloaga ha hecho bien en no intentar siquiera la conquista de Madrid, pues habría sido por Madrid conquistado y esto para un artista o un poeta es la última depravación. Afortunadamente mi paisano dispone de un lenguaje universal y aunque pinta en español no hay que traducirle. No, que no pise Madrid! Cuando los extranjeros saludan*

---

<sup>226</sup>Lafuente Ferrari: 1972: 323

<sup>227</sup>Unamuno: 1958: XI: p.547, “Zuloaga el vasco”, *La Nación*, Buenos Aires, 24-05-1908

<sup>228</sup>Eduardo Marquina, *El Heraldo*, 22 de abril de 1908 citado en Lafuente Ferrari: 1972: 331



*sus cuadros, esta España no los ve ni se conoce en ellos. Es muy cierto. Y la razón? No la sabe usted, amigo Marquina? Pues yo se la diré.*

*Zuloaga es paisano mío, es vasco y genuino y representativo, por los treinta y dos costados, lento y terco, recio y fuerte. Y los vascos somos en España antipáticos, profundamente antipáticos; somos los irreductibles, los no blandos, los no cotarristas, los berberiscos, los últimos íberos. Se puede consentir que un vascongado como Zuloaga resucite la antigua y castiza pintura española?(...)*

*NO, el pintor es Sorolla. A este le entienden, desde luego. Es, dicen, luminoso. El otro es oscuro, es lúgubre. (...)*

*Le extraña a usted que no se conozcan en Zuloaga? No, Zuloaga no! Antes los patios azules y los jardines abandonados del artificioso Rusiñol, mero artista y no más que artista, uf!*

*Para qué va a pisar Madrid mi paisano? Gloria? No la acrecentará en él. Provecho? Es mejor que se vaya a Buenos Aires, a donde tendremos que emigrar.*

*Yo, en la exaltación de mi vasconismo prediqué a mis paisanos la conquista del reino de España. Hoy creo que no, que debemos emprender la conquista no del resto de España, sino del resto del mundo, prescindiendo de España.*

*A Zuloaga se le ha hecho aquí durante años la peor conjuración, que no es la del silencio, sino la del semi-silencio. Se sacude algo del nombre de uno, pero se calla de sus obras (...)*

*No, amigo Marquina, no, no, no, no. Zuloaga, mi paisano, Zuloaga el vasco, el archi-vasco no debe pisar Madrid. Perdería el pie en ese arenal movedizo (...)*

*Ahora mismo me pongo a escribir a Buenos Aires una correspondencia sobre Zuloaga basada en la canción de usted y en la cual amplió cuanto en esta carta le digo.<sup>229</sup>*

Y vierte prácticamente el contenido en su artículo para *La Nación*:

*Zuloaga, el vasco, no intentó la conquista de Madrid; no la intentó por sentirse de veras fuerte. Y esto le ha salvado. El que intenta conquistar a Madrid es por Madrid conquistado, y para un artista, para un poeta, para un pensador no puede haber mayor desgracia que ser por Madrid conquistado, que llegar a ser festejo de sus cotarros y sus círculos y favorito de su gente que bulle.<sup>230</sup>*

Unamuno describe en el mismo escrito el aspecto y temperamento de su paisano pintor:

---

<sup>229</sup> Carta de Unamuno a Eduardo Marquina del 23 de abril de 1908, incluida en Robles: 1991: 242-244

<sup>230</sup> Unamuno: 1958: XI: p.546, “Zuloaga el vasco”, *La Nación*, Buenos Aires, 24-05-1908

*Y ese “supremo dictador”, esa “negra figura” como le llama Marquina, es un hombre no negro, sino colorado y fuerte, robusto, atlético, rebosante de salud. Basta ver a Zuloaga para comprender que su obra es el fruto de un temperamento radical y fundamentalmente sano, de un organismo templado entre las montañas de Eibar.*<sup>231</sup>

Y reconoce en él al artista como eficiente diplomático por Europa:

*Sí, Zuloaga, el vasco, el nuestro, ha paseado la gloria pictórica de España por la canija Europa, como hace más de tres siglos paseó por Europa el alma de España un paisano suyo y mío, Iñigo de Loyola.*<sup>232</sup>

*Es indudable que Zuloaga ha hecho más por el buen nombre y el prestigio de su pueblo saliendo de él y paseando por Europa el alma de España reflejada en robustos lienzos que no cuantos quedándose en el viejo solar, se han dedicado al arte “patriótico”- de Baskonia, así, con B y K- o a difundir oleografías del árbol de Guernica.*<sup>233</sup>

El arte patriótico de Baskonia impulsa un arte de raíz propagandística, las contiendas políticas frustran la posibilidad de un arte libre y peligra la permanencia del artista apolítico, ya que *y allá, en su país, en mi país, en nuestro nativo país vasco, ¿Cómo está Zuloaga? Allí hoy- hay que decir la verdad, por triste que sea-, allí hoy no hay sitio para un artista, para un poeta, para un pensador que no tome puesto en las contiendas políticas que les dividen, que no se declare ortodoxo, heterodoxo, nacionalista o españolista.*<sup>234</sup>

El 3 de julio de 1908 Zuloaga remite una carta a Miguel de Unamuno para agradecerle las palabras alentadoras publicadas en *La Nación*, a la vez que justifica su lugar de residencia:

*Amigo Unamuno:*

*Un amigo mío de Buenos Aires me ha mandado el artículo que con el título- Zuloaga el Vasco- ha escrito Ud. En un periódico de allí, y debo decirle que se lo agradezco mucho.*

*Muy a menudo me han recriminado en nuestra tierra el ser mal vascongado.*

*¿Por qué?*

*Porque no pinto allí.*

*Porque no vivo siempre allí.*

---

<sup>231</sup>Unamuno: 1958: XI: p.548, “Zuloaga el vasco”, *La Nación*, Buenos Aires, 24-05-1908

<sup>232</sup>Unamuno: 1958: XI: p.549, “Zuloaga el vasco”, *La Nación*, Buenos Aires, 24-05-1908

<sup>233</sup>Unamuno: 1958: XI: p.552, “Zuloaga el vasco”, *La Nación*, Buenos Aires, 24-05-1908

<sup>234</sup>Unamuno: 1958: XI: p.550, “Zuloaga el vasco”, *La Nación*, Buenos Aires, 24-05-1908

*Y yo me he quedado con las ganas de contestarles. No pinto aquí... porque no encuentro el país pictórico para mi temperamento.*

*No vivo aquí... porque no hay vida para un artista.*

*Y además... Uds. Viven aquí, porque no son capaces de vivir fuera.*

*Me creo Vascongado hasta el tuétano, quiero mi tierra como el que más, pero sin las chocholerías que allí reinan.*

*Gracias querido Unamuno*

*Ya sabe que soy siempre de Ud. Amigo verdadero*

*Ignacio Zuloaga*

*Estaré en Eibar dentro de unos días.*<sup>235</sup>

El 5 de octubre Unamuno escribe a Marquina para cerciorarse de si ha leído el texto dedicado a Zuloaga:

*Cuando nos veremos? En Madrid no es fácil. Lo aborrezco más cada día. Por pasar unos días juntos iría a Ávila, a Segovia (donde está Zuloaga ahora), a Toledo, etc. Vio usted lo que escribí en La Nación de Bs.As. sobre Zuloaga a propósito de los sonetos de usted?*<sup>236</sup>

En la carta que Unamuno envía a Zuloaga el 12 de octubre de 1908, constata el escritor la carencia en el País Vasco de un ambiente propicio para el artista y nombra a continuación a los residentes en Bilbao con los que comparte afinidad estética:

*No sabe usted bien, amigo Zuloaga, cuánto sentí no haberle visto en Bilbao. Losada me dijo cómo estuvo buscándome. Y si no hubiera sido porque usted andaba de un sitio a otro como el judío errante habría ido a Eibar a verle y a ver al enano. Pero ni este viaje que pensé hacer con Regoyos o con Iturrino se me arregló. A ver si mientras esté usted ahí puedo visitarle pues hace años que deseo conocer Segovia que, aunque parezca mentira, no conozco yo que he recorrido media España.*

*Lo de la Nación fue, como usted vio, un desahogo. Usted dispone afortunadamente de una lengua universal, como son la línea y el color, y no necesita que le traduzcan, por lo que no ha luchado tanto con cierto injustificado desdén que hay contra España y las cosas españolas.*

*Siempre le he creído, no ya un buen vascongado, sino uno de los más típicos representantes de la casta. El haber resucitado y paseado triunfante por el mundo el*

---

<sup>235</sup>Carta de Ignacio Zuloaga a Miguel de Unamuno del 3 julio de 1908, incluida en Tellechea Idígoras: 1987: 22

<sup>236</sup>Carta de Unamuno a Eduardo Marquina del 5-10-1908, incluida en Robles: 1991: 248

*alma de la antigua y castiza pintura castellana es una prueba de ello. Soy de los que creen que nosotros los vascos, somos los que mejor comprendemos y sentimos lo castellano y por mi parte no pararé hasta restaurar lo que hay de eterno en su mística.*

*Ciertísimo que en nuestro país no hay ambiente para el artista. El grupo de los que viven en Bilbao (Losada, Regoyos, los Arrúe, Larroque, Arteta, Mogrobejo, etc., etc.) quieren crearlo pero tropieza con la fría hostilidad del ambiente a todo lo que no sea el culto de la brutalidad y a la rutina. Y luego la memez, la chocholería, que cunde.*

*Los vascongados que nos hemos fraguado una autoridad y un nombre, sea en lo que fuere, lo hemos hecho no sólo fuera de nuestro país, sino a pesar de él y a las veces hasta con su hostilidad.*

*De esto y de otras mil cosas hablaremos cuando nos veamos.*

*El año de 1910 me voy a la Argentina, llevado por las sociedades españolas de allí con motivo de las fiestas del centenario de la Independencia. Permaneceré allí unos meses visitando el Uruguay y Chile.*

*Son nuestro porvenir aquellos países. Me parece haber oído que también usted pensaba dar una vuelta por América pero supuse sería por los Estados Unidos. No creo que perdiera tampoco el viaje a la Argentina.*

*Sabe que es su amigo*

*Miguel de Unamuno. 12-10-1908<sup>237</sup>*

También en octubre de 1908 en “El jiu-jitsu en Bilbao” Unamuno se solidariza con Zuloaga para denunciar la ausencia en su tierra de temas apropiados a su temperamento artístico:

*Hace poco, después de haberle yo aquí dedicado una correspondencia, me escribía Zuloaga diciéndome que, en efecto, él se cree tan vasco como el que más, aunque allí, en su tierra y en la mía, no haya asuntos para su temperamento artístico, que quiere a nuestro país y nuestro pueblo, pero sin **chocholerías**. Empleaba esta voz bilbaína. Y así me ocurre a mí; quiero a mi tierra con delirio, mucho más, acaso, que todos los beocios que la están envenenando.<sup>238</sup>*

Es en el pueblo natal de Eibar dónde Zuloaga es mayormente incomprendido, dónde se le valora desde el punto de vista de cotización de sus obras. Así lo narra Unamuno al describir una comida popular junto a Regoyos y Uranga en homenaje al pintor:

---

<sup>237</sup> Arozamena: 1970: 328-329, 332

<sup>238</sup> Unamuno: 1958: V: pp.464-465, “El jiu-jitsu en Bilbao”, octubre 1908

*Una vez estando en Eibar, el pueblo nativo de Zuloaga, los obreros-radicales casi todos ellos-me obsequiaron con una comida, a la que asistió el pintor, que se encontraba en su pueblo, y con él Regoyos y Uranga. Y entonces pude darme cuenta del efecto que en su propio pueblo producía la gloria de Zuloaga. No acaban de comprenderla y menos los que con él anduvieron a la escuela. ¡Qué juicios tan divertidos, pero a la vez tan sugerentes, oí a este respecto!*

*Claro está que los más de aquellos sus paisanos o no habían visto sus cuadros o si los habían visto no estaban en disposición de juzgar directamente su mérito, y así hay que explicarse mucho de lo que respecto a él decían. A algunos lo que les convenía más era el que se los pagasen tan caros. A la gente del pueblo lo que más le impone es ver que uno se hace una fortuna.<sup>239</sup>*

Arremete de nuevo el 16 de junio de 1911 contra sus paisanos vascos que obstaculizan el porvenir glorioso de los hombres de ciencia, arte o letras y para ello cita expresamente a Zuloaga en el artículo que lleva por título “Vanidad y envidia”:

*Casi todos los hijos de este país vasco que han llegado- que hemos llegado más bien- á adquirir alguna autoridad en campo alguno ha sido no ya sin ayuda de la masa de nuestros paisanos, sino contra ella. Aviado estaría á estas horas Zuloaga si hubiera esperado su renombre de sus paisanos. Y á Pío Baroja es acaso en su pueblo natal, en San Sebastián, donde menos se lee.<sup>240</sup>*

Las repetidas muestras de afecto y de reconocimiento de la labor emprendida por el eibarrés a favor del desarrollo de la pintura propiamente vasca siempre en consonancia con la antigua pintura castiza, contribuyen a encumbrar a Zuloaga como representante de honor de esta tendencia. Así se desprende de una lectura detenida de “Zuloaga el vasco”:

*Y otra cosa conviene no perder de vista y es que este fuerte y poderoso Zuloaga, este vasco representativo, genuino ejemplar de nuestra raza, ha cobrado gloria y se ha dado a su casta y a su tierra resucitando la inspiración antigua y castiza del españolísimo género picaresco.<sup>241</sup>*

Miguel de Unamuno apuesta por Zuloaga y convierte su pintura en estandarte de honradez independientemente del tema. La esencia radica en cómo vierte sobre la tela las entrañas de Castilla con sorprendente maestría tal y como se aprecia en las páginas de *La Veu de Catalunya*:

*¿No está ahí Zuloaga sacando a la luz con su pintura las entrañas eternas de Castilla? (...) ¿No es acaso la pintura de Zuloaga ante todo y sobre todo una pintura honrada, digan lo que dijeren los que sólo ven si escoge estos o los otros asuntos y no*

---

<sup>239</sup>Unamuno: 1958: XI: p.551, “Zuloaga el vasco”, *La Nación*, Buenos Aires, 24-05-1908

<sup>240</sup>Unamuno: 1911: C.3-64, “Vanidad y envidia”, *Hispania*, Buenos Aires, 16-06-1911

<sup>241</sup>Unamuno: 1958: XI: p.553, “Zuloaga el vasco”, *La Nación*, Buenos Aires, 24-05-1908

*quieren reconocer que la honradez en pintura está en el modo de pintar, sea cual fuere el asunto que se escoja?*<sup>242</sup>

Zuloaga desvela la crudeza de la realidad mostrando fragmentos de ésta y combinándolos de forma simbólica. En “De arte pictórica II” explica Unamuno los fundamentos de su receta artística a través de la descripción de su obra “El Cristo de la sangre”, exponente fiel de la austeridad castellana sobre un fondo de ciudad amurallada:

*Uno estos días he estado contemplando un largo rato un grabado que representa un cuadro de Zuloaga, el Cristo de la Sangre. Es uno de esos tan típicos Cristos españoles, lívidos, de largas melenas, de expresión tétrica, exangües y sanguinolentos, Cristos que tienen toda la sangre fuera por haberse vaciado de ella hasta la última gota, para dársela a los hombres (...). En derredor de él cuatro figuras de austeros castellanos, con sus largas y pesadas capas y sus cirios en las manos, graves y severos. El fondo lo forma una ciudad murada que recuerda algo a Ávila de los Caballeros, a Ávila de los santos, a Ávila de Teresa de Jesús. Y luego un cielo aborascado.*

*Se dirá que este cuadro así como lo ha pintado Zuloaga no se da en nuestra actual realidad visible española, que no es un trozo de ella que podría sorprender uno que se fuese con su maquinilla fotográfica a sacar instantáneas. Sin duda alguna, pero en esto precisamente estriba su excelencia y su verdad artística o representativa. Los elementos de ese cuadro son todos tomados de la realidad y lo que ha puesto el artista es su combinación simbólica.*<sup>243</sup>

Toda la temática de ascendencia religiosa se concentra en la representación de estos Cristos abarrocados, escenográficos y sanguinolentos que esgrimen todos los recursos expresivos para conmocionar al espectador con gran dramatismo. Posiblemente la intención del pintor trasciende de lo esencialmente religioso para desvelar un retazo de la existencia intrahistórica que aún pervive en la recóndita España. Unamuno-Zuloaga escarban en el recuerdo de determinadas escenas que se han fosilizado en la conciencia del país y de sus gentes. El tremendismo de las procesiones de Semana Santa resucita en el cuadro de los Flagelantes con patente realismo:

*¿Quién es osado a asegurar que Zuloaga, que hace arte y no estadística, desfigura a España al interpretarla como la interpreta? ¿Es que su tremendo cuadro de los Flagelantes no se lo encontró todo hecho en una de esas sanguinosas procesiones de Semana Santa que se celebran aún en tierras de la Rioja, en El ciego, pongo por caso? ¿Y quién dice que esas procesiones no son tan españolas por lo menos como cualquier romería a lo Teniers ?*<sup>244</sup>

---

<sup>242</sup>Unamuno: 1958: XI: p.574, “La escultura honrada!, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 1-05-1913

<sup>243</sup>Unamuno: 1958: XI: p.564, “De arte pictórica II”, *La Nación*, Buenos Aires, 08-08-1912

<sup>244</sup>Unamuno: 1958: XI: p.565, “De arte pictórica II”, *La Nación*, Buenos Aires, 08-08-1912

Ya en mayo de 1909 había manifestado en “El Cristo español” su predilección por el Cristo barroco, macerado y herido por su condición ancestral de icono:

*Le confesé que tengo alma de mi pueblo, y que me gustan esos Cristos lívidos, escuálidos, acardenalados, sanguinosos, esos Cristos que alguien ha llamado feroces. ¿Falta de arte? ¿Barbarie? No lo sé. Y me gustan las Dolorosas tétricas, maceradas por el pesar.*<sup>245</sup>

Se trata de un Cristo hecho a imagen del hombre que lucha y que desciende al ruedo diario para vivir la tragedia particular. Prosigue el escritor en las páginas de *Los Lunes de El Imparcial* alegando que *sí, hay un Cristo triunfante, celestial, glorioso; el de la Transfiguración, el de la Ascensión, el que está a la diestra del Padre, pero es ya para cuando hayamos triunfado, para cuando nos hayamos trasfigurado, para cuando hayamos ascendido. Pero aquí, en esta plaza del mundo, en esta vida que no es sino trágica tauromaquia, aquí, el otro, el lívido, el acadernalado, el sanguinolento y exangüe.*<sup>246</sup>

En colación con la *Estética* de Croce en 1911 Unamuno evidencia el naturalismo exagerado que se emplea para la exaltación religiosa de la emoción patética alejada en consecuencia de todo idealismo:

*Este nuestro naturalismo de inconsciente filosofía explica nuestro realismo estético, que otros pueblos tienen por brutal; nuestros Cristos sanguinolentos y con pelo natural, todo eso en que buscamos la emoción patética más que la expresión ideal.*<sup>247</sup>

Y ante este mismo Cristo se postra Azorín y despliega toda la admiración y sincera fe que le profesa a su imagen tal y como lo hiciera el propio Unamuno:

*Azorín siente algo como una intensa voluptuosidad estética ante el espectáculo de un catolicismo trágico, practicado por una multitud austera, en un pueblo tétrico (...) Y un cristo exangüe, amoratado, yace en el suelo sobre un roído paño negro, entre cuatro blandones. Algo como el espíritu del catolicismo español, tan austero, tan simple, tan sombrío; algo como el alma de nuestros místicos inflexibles; algo como la fe de un pueblo ingenuo y fervoroso, se respira en este ámbito pobre, ante este Cristo que reposa sencillamente en tierra, sin luminarias y sin flores. Y Azorín ha sentido un momento emocionado, silencioso, toda la tremenda belleza de esta religión de hombres sencillos y duros.*<sup>248</sup>

Miguel Zuzaga califica tanto el *Cristo de la Sangre* como *Gregorio el Botero* de caricaturas grotescas del drama español representadas en el escenario pictórico del

---

<sup>245</sup> Unamuno: 1958: IV: p.402, “El Cristo español”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 10-5-1909

<sup>246</sup> Unamuno: 1958: IV: pp.403-407, “El Cristo español”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 10-5-1909

<sup>247</sup> Unamuno: 1958: VII: p.254, “Prólogo a la versión castellana de la *Estética*, de B. Croce”, Salamanca, junio 1911

<sup>248</sup> Azorín: *La voluntad* (1902) citado en Garín: 1998: 74

cuadro<sup>249</sup>. Hecho que destaca también Lafuente Ferrari al escribir que los escritores de este tiempo *prefieren lo anormal y lo monstruoso, un principio de deshumanización que aparece también en el arte de Zuloaga, siempre atraído por el carácter de lo deforme.*<sup>250</sup>

Los escritores contemporáneos se dedicaron ampliamente al “caso Zuloaga” entre 1907 y 1912, entre otros Maeztu publicó varios artículos entusiastas en el *Heraldo* de Madrid, mientras que José M<sup>a</sup> Salaverría y Azorín fueron más críticos. José Ortega y Gasset en *El Imparcial* en 1911 centró su atención en la figura emblemática del enano Gregorio el Botero<sup>251</sup>:

*Zuloaga ha pintado **El enano Gregorio el Botero**. Una figura deforme de horrible faz, ancha, chata y bisoja, calzados los pies de alpargatas y las piernas de calzones que medio se derriban, en mangas de camisa, abierta ésta por el pecho, que avanza con enormes músculos de antropoide. Sobre el suelo se alzan, y apoyados en su hombro se mantienen en pie, dos hinchados pellejos que conservan las formas orgánicas del animal que en ellos habitó y afirman un no remoto parentesco con el hombre monstruoso que los abraza como a dos semejantes. Y este grupo de vida orgánica destaca sobre un paisaje de tierra desolada, sin árboles, rugosa, dura y frígida. A mano derecha rampan por un collado los cubos de unas murallas rudísimas de una ciudad apenas sugerida (...) Encima un cielo que es una guerra rauda entre un ventarrón y unas nubes, las cuales, en sus desgajes y culebreos dan cuerpo a las líneas de embestida del viento. (...) El enano y los odres están pintados semiimpresionistamente, como los hubiera pintado El Greco o Velázquez o Goya.*<sup>252</sup>

Presta atención Ortega y Gasset al entorno, a la escenografía cuidada que incrementa el efectismo del drama, a la pincelada ancha y prolongada, para concluir que *El enano Gregorio el Botero sería una curiosidad antropológica, un fenómeno de feria si su fisonomía concreta, individual, de humano bicharraco no fuera enriquecida y aplicada por la idea general, por la síntesis derramada en el crudo paisaje que le rodea. Gregorio el Botero es un símbolo; si se quiere, un mito español. Y en esto consiste la fuerza de Zuloaga: en ser un creador de mitos.*<sup>253</sup>

Finalmente se hace evidente la encarnación del ser intrahistórico propuesto por Unamuno y aclamado por Ortega y Gasset con las siguientes palabras:

*¡Divino enano inmortal, bárbara animácula que aún no llegas a ser un ser humano y lo eres bastante para que echemos de menos lo que te falta! Tú representas la*

---

<sup>249</sup>Zuzaga: 1998: 70

<sup>250</sup>Ferrari: 1972: 218

<sup>251</sup>Mainer: 1998: 41

<sup>252</sup>Ortega y Gasset: 1993: I: 536-545, “La estética de *El enano Gregorio el Botero*” *El Imparcial*, Madrid, 1911. Citado en Catálogo Exposición: *Sorolla y Zuloaga- Dos visiones para el cambio de siglo*, p.188

<sup>253</sup>Ortega y Gasset: 1993: I: 536-545, “La estética de *El enano Gregorio el Botero*” *El Imparcial*, Madrid, 1911. Citado en Catálogo Exposición: *Sorolla y Zuloaga- Dos visiones para el cambio de siglo*, pp.189-190



*pervivencia de un pueblo más allá de la cultura; tu representas la voluntad de incultura. ¿Y qué hay más allá de la cultura? La naturaleza, lo espontáneo, las fuerzas elementales. Por eso, cuando el pintor ha querido enaltecer una raza cuyas virtudes específicas son la energía elemental, el ímpetu precivilizado, ha seguido la tradición viejísima del arte, que representa lo que en el hombre hay de naturaleza irreductible y de elemento, en el hombre capriforme, en el sátiro, y ha buscado tu deforme prestancia, enano sublime, sátiro español, y te ha dado como atributos dos pellejos berrendos. Ser hombre es un perenne superarse a sí mismo. Tú, sátiro botero, eres el hombre que hace alto en el camino de perfección, hinca los pies en tierra y decide perdurar desafiando la incontrastable mudanza. La tierra en torno, tu madre, sacude como tú el cultivo, y se vuelve áspera y cruda y cabría, como tú, haz de músculos bravos. Erial en derredor quedó el campo, y la ciudad decadente desborda su putrefacción y su ruina sobre las murallas ruinosas. Pero tú te alzas sobre la desolación que amas, sobre la tierra tonsurada, reseca, pedregosa, bajo el cielo duro, bruñido, reverberante como una piedra preciosa; te alzas membrudo, y tu cuello de novillo aguanta sereno el yugo de la fatalidad.*<sup>254</sup>

Al respecto Javier Tusell opina que Ortega y Gasset utilizó el citado cuadro de Zuloaga de 1907 para presentarlo como muestra de la España tradicional que invocaba a la acción transformadora<sup>255</sup>. La obra, que actualmente se halla en el Museo de Moscú, retrata al enano Gregorio el Botero, al deforme personaje que se ganaba la vida sirviendo a los cadetes de la Academia Militar de Segovia. El enano, aunque debe a Velázquez una importante carga genética, adquiere aquí un aire de hidalguía en medio de un país pobre y al fondo el reclamo de la imponente ciudad medieval de Sepúlveda, todo ello para “sintetizar el alma castellana”, tal y como lo expresó el propio Zuloaga<sup>256</sup>. Sostiene Lafuente Ferrari que Sepúlveda fue para el pintor el pueblo ideal que resume el carácter español, austero y duro, de esencia unamuniana<sup>257</sup>.

La pintura de Zuloaga, pese a exhibir cierto efectismo, lo hace desde la perspectiva de un tiempo detenido a la manera de una toma fotográfica, dónde los elementos se combinan para transmitir un mensaje simbólico ligado a lo eterno y universal ya que en palabras del propio Unamuno *uno de los fines del arte, acaso el principal, es levantarnos sobre la vulgaridad y libertarnos de ella. Y para conseguirlo no basta ciertamente representarnos al vivo y natural muy propiamente lo vulgar mismo, sino sacarle lo que de eterno y universal, lo que de no vulgar tiene*<sup>258</sup>. Y en tanto que uno de los fines del arte es descubrir lo diferencial dentro de la vulgaridad,

---

<sup>254</sup>Ortega y Gasset: 1993: I: 536-545, “La estética de **El enano Gregorio el Botero**” *El Imparcial*, Madrid, 1911. Citado en Catálogo Exposición: *Sorolla y Zuloaga- Dos visiones para el cambio de siglo*, pp.191-192

<sup>255</sup> Tusell: 1998: 20

<sup>256</sup>Colorado Castellary: 1998: 33

<sup>257</sup>Lafuente Ferrari: 1972: 276

<sup>258</sup>Unamuno: 1958: XI: p.601, “El Cristo de San Juan de Bábalos”, *Heraldo de Cuba*, La Habana, 6-07-1914

pasa Miguel de Unamuno a citar a Darío de Regoyos, el cual junto a Verhaeren se sumergieron en la España religiosa y trágica para extraer de ella sus enseñanzas <sup>259</sup>.

## DARÍO DE REGOYOS

Darío de Regoyos representa el lado moderado de la escuela vasca con sus pinturas inocentes y sus paisajes de corte franciscano según palabras del propio Unamuno <sup>260</sup>.

A excepción “De arte pictórica II” todas las alusiones a Regoyos a lo largo de este período (de 1901 a 1914) proceden del artículo que le dedicó Unamuno a título póstumo “Darío de Regoyos” publicado el 16 de diciembre de 1913 en *La Nación*, en reconocimiento tanto a su obra como a la dimensión humana del pintor, cualidad ésta que exalta también Ricardo Gutiérrez Abascal en carta a Unamuno el 20 de noviembre de 1913 para instarle que presente al público una recopilación epistolar de Regoyos:

*Regoyos escribió enormemente, y habría que hacer una selección delicada de sus epístolas (...) Desde luego V. tendría que ser el que presente al público la cosa. Y quizá fuera también conveniente que acompañara todo de un estudio sobrio, pero completo, de su pintura, en España casi en absoluto ignorada fuera de Barcelona y Bilbao. Ya conoce V. esa verdadera vergüenza que es el trato que le dieron en las Exposiciones Nacionales. Una cosa me admira sobre todo en Regoyos, y es el temple de su carácter.*<sup>261</sup>

Inicia el homenaje de 1913 con una cálida acogida a un pintor de almas y formula el deseo de que *acaso crezca sobre su tumba yerba verde y fresca, esa yerba cuya frescura y cuyo verdor supo él, el pobre Regoyos, expresar con tanto amor en sus ingenuos cuadros.(...) Porque él, Regoyos, supo expresar eso que se llama el alma de las cosas, y no es sino el alma del hombre cuando se empapa de universo, mucho mejor que esos insoportables cubistas y futuristas que pretenden representarla.*<sup>262</sup>

Opone la candidez de sus pinturas a la pretensión de cubistas y futuristas. Más adelante informa el autor que Juan de la Encina (pseudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal) acaba de publicar en *El Nervión* un magnífico artículo sobre el pintor asturiano. Escribe Juan de la Encina a propósito de las cartas del artista que “*Hace ya algunos años (...) le llamé yo el Pintor Franciscano, y en este momento de recapitulación veo con más claridad que nunca cuán admirablemente encajaba su espíritu en el marco del franciscanismo primitivo (...) Porque Regoyos escribía de un modo encantador. Su estilo epistolar era como su estilo pictórico; simple, preciso,*

---

<sup>259</sup>Unamuno: 1958: XI: p. 565, “De arte pictórica II”, *La Nación*, Buenos Aires, 08-08-1912

<sup>260</sup>Unamuno: 1958: XI: p. 565, “De arte pictórica II”, *La Nación*, Buenos Aires, 08-08-1912

<sup>261</sup>Carta de Ricardo Gutiérrez Abascal a Miguel de Unamuno del 20-11-1913, incluida en González de Durana: 1986: 236

<sup>262</sup>Unamuno: 1958: XI: pp.577-578 , “Darío de Regoyos”, *La Nación*, Buenos Aires, 16-12-1913

*claro, transmitiendo la sensación o el pensamiento con frescura indecible*”<sup>263</sup>. Por lo que queda clara la procedencia del rango de pintor franciscano. Identifica además Juan de la Encina el estilo epistolar de Regoyos con el pictórico, ambos simples, precisos y claros a la vez que espontáneos en apariencia.

Existen 6 cartas dirigidas a Miguel de Unamuno las cuales están depositadas en el archivo de la Universidad de Salamanca (Fondo “Miguel de Unamuno”) y cuyo tema versa principalmente sobre la exposición que Regoyos realizó en Buenos Aires en la primavera de 1912. El 20 de mayo de 1912 le manda a Unamuno un catálogo de la misma.

En relación a la exposición de Regoyos en Buenos Aires cuenta Unamuno cómo éste le pidió una reseña para augurar algún éxito a su trabajo. En la página 228 del Catálogo de la Exposición retrospectiva de Darío de Regoyos en San Sebastián se reproduce la carta con fecha de 15 de diciembre de 1908 dirigida a Unamuno:

*El círculo de Bellas Artes de Madrid piensa organizar una exposición española en Buenos Aires con ocasión de la Universidad de allí. Aunque predomine la pandilla madrileña y valenciana y se juzgue el arte más o menos a través de la Puerta del Sol, yo no dejaré de vender cosas vascongadas apuntando a los de esta tierra están allí algo nostálgicos y a los cuales no les debe hablar al alma las playas valencianas de Sorolla, los paisajes de sol duro de Moreno Carbonero, ni los lienzos fortunianos de otros muchos españoles.(...) Creo que podría hacer algo allí aún sin trasplantarme pero necesito saber si usted se ocupará de la pintura vasca y si en fin la prensa hablará algo de mis montañas, pueblos, escenas de Cantabria.*<sup>264</sup>

En la primavera de 1912 solicita al bilbaíno:

*Vd. No es crítico de pintura. Si alguna vez viene a pelo citarme, sería muy eficaz para enseñarlo Salaverría puesto que a él no se le escapará nada de lo que Vd. Diga. Se trata de citar, y no como el gran Ignacio, que hace de ello **la question du jour**. Hasta el verano, me repito su gran amigo, Darío de Regoyos.*<sup>265</sup>

Y de nuevo se dirige a Miguel de Unamuno el 20 de mayo de 1912 para anunciarle que, por el correo, le mando a Vd. Un catálogo de Buenos Aires. No lo lea todo porque el conjunto es latoso; el buen Gálvez se ha portado bien conmigo; lo que me han faltado son firmas que suenen. La de Vd., Azorín y Maeztu hubiesen tenido gran fuerza, pero soy abandonado y he perdido las de estos dos últimos. Creo que hubo más obras fuera de catálogo. Vea lo que dice de Vd. Y de Zuloaga en la página 12, y que subrayo.

---

<sup>263</sup>Unamuno: 1958: XI: p.578 , “Darío de Regoyos”, *La Nación*, Buenos Aires, 16-12-1913

<sup>264</sup> Catálogo de la exposición: *Darío de Regoyos*, p.228

<sup>265</sup>Carta de Darío de Regoyos a Miguel de Unamuno en la primavera de 1912 incluida en Regoyos: 1994: 203

*Soy afectísimo y buen amigo, Darío de Regoyos.*<sup>266</sup>

Desde Barcelona le agradece las palabras de aliento del escritor, probablemente en diciembre de 1912:

*Gálvez me escribe de Buenos Aires y dice que ha leído dos veces en la Nación cosas de mi muy bien dichas por Vd; así lo supongo, aunque no me dice el qué. Sin duda, hizo usted más carambolas de las que me anunció el año pasado y por eso vengo a darle las gracias.*<sup>267</sup>

Pese al buen propósito, la muestra desembocó en auténtico fracaso y de ello da cuenta el propio Unamuno:

*El bueno de Regoyos, que necesitaba vivir de su trabajo, cuando hizo una exposición de sus cuadros en Buenos Aires, me pidió, con el derecho que nuestra amistad le daba, que hablase de él en alguna de estas mis correspondencias. Y yo accedí (...) porque le creía uno de nuestros más grandes artistas y porque le veía injustamente postergado.*<sup>268</sup> A lo cual responde Darío:

*Le diré a usted- me escribía- que mi exposición en Buenos Aires ha sido un fracaso: es decir, que he vendido cinco cuadros de cuarenta y tantos enviados, y como siempre, hasta en América, vendo a precios bajos comparándolos con los precios de los hombres consagrados, resulta que he sacado para cubrir los grandes gastos de esos locales argentinos. Me han dicho, y con razón, que soy artista para los artistas y no para aquel público.*<sup>269</sup>

Pone Unamuno en boca de Juan de la Encina su propio pensamiento y lo cita íntegramente para exaltar al pintor de la luz:

*La luz fue para él ser viviente con sentimientos y pasiones. En su pintura la veis representar todos los papeles, del trágico al de inefable mansedumbre. Por eso en ocasiones reparaba poco en la belleza del lugar que pintaba. ¡Con tal que la luz estuviese presente! Así, a las veces, su paisaje consiste en un arrabal de ciudad, en un hacimiento de casuchas miserables.*<sup>270</sup>

Y prosigue Miguel de Unamuno:

---

<sup>266</sup>Carta de Darío de Regoyos a Miguel de Unamuno del 20 de mayo de 1912 incluida en Regoyos: 1994: 206

<sup>267</sup>Carta de Darío de Regoyos a Miguel de Unamuno, probablemente de diciembre de 1912 incluida en Regoyos: 1994: 207

<sup>268</sup>Unamuno: 1958: XI: p.579, “Darío de Regoyos”, *La Nación*, Buenos Aires, 16-12-1913

<sup>269</sup>Unamuno: 1958: XI: p.580, “Darío de Regoyos”, *La Nación*, Buenos Aires, 16-12-1913

<sup>270</sup>Unamuno: 1958: XI: p.582, “Darío de Regoyos”, *La Nación*, Buenos Aires, 16-12-1913

*Y esa luz que vivió Regoyos tan enamorado le gustaba verla cernida por la llovizna. Era la dulce y bendita luz de mi tierra vasca, su patria de adopción, la que le encantaba.*<sup>271</sup>

En carta de Regoyos a Zuloaga en abril de 1908 confiesa su predilección por la atmósfera en los siguientes términos:

*Tú odias la atmósfera y yo digo que ésta es la única fuerza que me hace pintar. Para mí el asunto no es nada y la atmósfera es todo.*<sup>272</sup>

Darío de Regoyos, emigrante de su pequeña patria, se instaló en Barcelona por razones de salud, en dónde murió no sin lamentarse antes tal y como le escribe a su corresponsal Unamuno: *Pronto nos veremos-me escribía desde Barcelona-, porque aquí no hay inspiración. Los ríos son cauces sin agua: ¿Habrá cosa más triste aunque el sol quiera alegrarlo? Cataluña es una maceta que nunca ha visto el agua. Cantabria es una maceta recién regada, pero desgraciadamente mis ideales están reñidos con los bronquios desde que han venido los achaques. Lo que antes me hacía soñar, me da reumatismo y me hace toser.*<sup>273</sup>

La predilección por la provincia vascongada y cántabra fue también detectada por Juan de la Encina el cual escribe que *fue un trabajador incansable (...) cuando no pintaba materialmente, su pensamiento estaba absorbido en lo que había de pintar (...). Aunque pintó en todas y de todas las regiones españolas, a la vascongada fue a la que tuvo en especial predicamento. (...) Era la verdura variada, la jocosidad del ambiente, la suavidad de los cielos, suavidad henchida de color, lo que llamaba con irresistible encanto al artista*<sup>274</sup>. Y además reconoce en el artículo anteriormente citado que en ninguna parte se comprendió y estimó a Regoyos tanto como en Bilbao.

Darío de Regoyos era un pintor de paisaje, inmerso en su hábitat natural vertía en sus cuadros su propio estado de conciencia por lo que Unamuno llega a destacar su capacidad para humanizar la naturaleza:

*Regoyos había digerido sus visiones, se había adentrado el mundo visible, había convertido los paisajes en propios estados de conciencia y había, a la vez, hecho de sus estados de conciencia verdaderos paisajes, exteriorizándolos, naturalizándolos. Regoyos, que era un hombre natural, en la más fuerte acepción de este vocablo, llegó, merced a eso, a humanizar a la naturaleza.*<sup>275</sup>

Al morir Darío, Eugenio d'Ors publica en *La Veu de Catalunya* una glosa dedicada al pintor. Para despedirse Unamuno le rinde un postrero homenaje de otro vasco *que descansó su ánimo de las luchas en la contemplación de los cuadros de*

---

<sup>271</sup>Unamuno: 1958: XI: p.582, “Darío de Regoyos”, *La Nación*, Buenos Aires, 16-12-1913

<sup>272</sup>Catálogo de la exposición: Darío de Regoyos, p.224

<sup>273</sup>Unamuno: 1958: XI: p.583, “Darío de Regoyos”, *La Nación*, Buenos Aires, 16-12-1913

<sup>274</sup>Unamuno: 1958: XI: pp.584-585, “Darío de Regoyos”, *La Nación*, Buenos Aires, 16-12-1913

<sup>275</sup>Unamuno: 1958: XI: p.585, “Darío de Regoyos”, *La Nación*, Buenos Aires, 16-12-1913

*Regoyos, cuya dulce luz y suave verdor le despertaba en los redaños del alma verdoros de infancia.*<sup>276</sup>

### NEMESIO MOGROBEJO

El 11 de septiembre de 1910 en el Salón de la Sociedad Filarmónica de Bilbao se inaugura la exposición póstuma de las obras de Nemesio Mogrobejo. El malogrado escultor natural de Bilbao había muerto el 6 de abril de 1910 de tuberculosis en Gratz junto a la tumba de su amada. Después de un periplo de formación internacional en París e Italia pensionado por la Diputación de Vizcaya se entregó apasionadamente a la práctica escultórica. Traza Unamuno a grandes rasgos el itinerario artístico de Nemesio y comenta a su vez que el dolor fue su fuente de inspiración:

*Y pasó también por su vida, tiñendosela para siempre, el rojo meteoro de la tragedia; pasó por ella la terrible tragedia del amor, el azar de los caminos. Y fue en Gratz, en el nido de sus amores, donde acaso culminó su genio, al borde de una tumba. Y fue el dolor su inspiración en adelante.*

*Y luego se batió sobre él la otra tragedia, la tragedia de la propia muerte.*<sup>277</sup>

El tremendo dolor que provoca la pérdida amorosa, la muerte, junto a la *Divina Comedia* fueron *Leiv motiv* de su obra. El 6 de octubre de 1910 en “La sima del secreto”, relato fantástico de la sima a cuyo interior se adentraban las gentes para no volver nunca más, comenta Miguel de Unamuno la preparación del discurso para el homenaje de Nemesio Mogrovejo ( y lo escribe con v). El citado discurso se incluyó posteriormente en el libro *Sensaciones de Bilbao* de 1922, en el tomo X de las obras completas:

*Y tardé en dormirme, dando vueltas y más vueltas en la cama, y preparando en ella lo que he de decir pasado mañana en el homenaje al malogrado escultor bilbaíno Nemesio Mogrovejo, muerto en la flor de su edad (1).*

*Entre las obras de Mogrovejo hay un relieve que representa el suplicio del conde Ugolino, tal como en la Divina Comedia nos lo cuenta escultóricamente el Dante. Y anoche me dormí, después de no pocas vueltas, pensando en la Divina Comedia.*<sup>278</sup>

El 10 de noviembre de 1910 escribe Unamuno a Leopoldo Gutiérrez Abascal con motivo de la recepción de los catálogos de la exposición de homenaje en el que se incluye la necrológica del filósofo:

---

<sup>276</sup>Unamuno: 1958: XI: p.586, “Darío de Regoyos”, *La Nación*, Buenos Aires, 16-12-1913

<sup>277</sup>Unamuno: 1958: X: p.605, “Nemesio Mogrobejo”, de lo expuesto se deduce que la redacción se remonta al 8 de octubre de 1910

<sup>278</sup>Unamuno: 1958: IV: p.641, “La sima del secreto”, *La Nación*, Buenos Aires, 6-10-1910

*Diga a Pinedo que he recibido los dos nuevos ejemplares de los de Mogrovejo; que uno queda aquí en la Universidad y el otro ya buscaré persona digna a quien dárselo y que a poder ser hable de ello.*<sup>279</sup>

También Regoyos se dirige a Santiago Rusiñol, Miquel Utrillo y Ramon Casas para motivar a *Utrillo se dirija a mi si desea hacer algo de Mogrovejo el escultor en la revista **Forma** si es que esa revista existe todavía (...). La exposición de Mogrovejo con la conferencia de Unamuno ha sido aquí en Bilbao un éxito.*<sup>280</sup>

El rasgo definitorio de la obra del escultor vasco se centra en la honradez, apelativo que toma de Menéndez y Pelayo y su “honrada poesía vascongada”. Al respecto sostiene Unamuno que las artes, la música, la pintura y la escultura, en tanto que disponen de medios de expresión más universales, se convierten en fieles exponentes de honradez. *La Veu de Catalunya* publica el 1 de mayo de 1913 un artículo dedicado íntegramente a Mogrovejo titulado “La escultura honrada” y que lleva el siguiente encabezamiento:

*“La mort d’Orfeu, l’obra de l’eminent escultor vasc Nemesi Mogrovejo, mort en plena juventut, corre perill de destruir-se. En sa defensa els artistes i els intel.lectuals viscaïns han alçada la veu; i ajudant-los-hi, desde aquestes planes, l nostre Xenius, ho feu també en un bellissim article.*

*Avui s’ajunta a aquesta empresa de salvació duna obra d’art l’il.lustre pensador vasc don Miguel de Unamuno, amb l’ article que a continuació publiquem, i el publiquem en castellà per a conservar intacte l’original amb què ens honora.”*

Ya se ha citado anteriormente el reclamo del escritor vasco de un Museo Provincial de Arte en Bilbao para albergar la obra del insigne escultor <sup>281</sup>.

Después de ensalzar la calidad artística de su obra, arte honrado y eterno, fuerte y sin contorsiones, revela el deseo del escultor por realizar el busto del prestigioso intelectual. El artículo se cierra con la calidez de un amistoso abrazo, serenamente:

*Fue la honradez esa lo que le llevó a su arte honrado, honradísimo, sincero, sobrio, grave y fuerte, después de haber pasado por ciertas contorsiones en que depuró su técnica. Porque el arte de Mogrovejo, del gran escultor vascongado, bilbaíno, fue un arte honrado, sin contorsiones (...) Para Mogrovejo, el cuerpo fue alma, fue un espíritu. Y nadie como él sintió, no ya la resurrección, sino la eternidad de la carne.*

(...)

---

<sup>279</sup>Carta de Miguel de Unamuno a Leopoldo Gutiérrez Abascal del 10-noviembre 1910 incluida en Unamuno:1986:206

<sup>280</sup>Carta de Darío de Regoyos a Santiago Rusiñol, Miquel Utrillo y Ramon Casas incluida en Panyella: 1981: 208-209

<sup>281</sup>Unamuno: 1958: X: p.615, “Nemesio Mogrovejo” y Unamuno: 1958: XI: p.576, “La escultura honrada”, *La Veu de Catalunya*, 1-05-1913

*No olvidaré nunca al artista, nunca al amigo. No olvidaré tampoco que habiendo sido uno de sus deseos esculpir o modelar mi busto, lo que no sé qué fatal respeto que yo le infundía no se atrevió a decírmelo nunca directamente.*<sup>282</sup>

Resultan igualmente entrañables los recuerdos que dedica Miguel de Unamuno a su maestro de dibujo, a Lecuona, el pintor también guipuzcoano. En “La boina” publicado en *Los Lunes de El Imparcial* el 26 de noviembre de 1906 alude a éste y al retrato que realizó de Ipanaguirre con boina, a diferencia del de Bringas caracterizado con ancho sombrero<sup>283</sup> :

*Yo recuerdo que cuando mi maestro de dibujo y pintura, el Sr. Lecuona, pintor quipuzcoano residente en Bilbao, hacía un retrato de Iparraguirre, al volver éste, viejo ya de América, le oí decir al candor del árbol de Guernica que él en su juventud, mientras anduvo de bardo errante, tañendo la guitarra por romerías y levantando los corazones del pueblo con sus cantos, no usó boina, sino sombrero. Y con sombrero, con ancho sombrero, mucho más pintoresco y típico que la boina, aparece en el retrato que de él hizo el pintor bilbaíno Bringas, cuando Iparraguirre era un joven de negra melena.*<sup>284</sup>

En “El mirador de la Cruz” rememora la que fuera su casa en Bilbao con el mirador y en lo alto la buhardilla del estudio del pintor Lecuona:

*Hay en mi maternal Bilbao, un mirador por el que primero miré al mundo- y lo admiré- tanto hacia dentro como hacia fuera de él y de mi casa. Una casa de vecindad, de ocho vecinos, cuatro pisos con dos viviendas dobles, de derecha e izquierda, aparte de los bajos- tiendas- y de las bohardillas- guardillas, les decíamos- , una de ellas el estudio del pintor Lecuona, en que aprendí a dibujar y algo a pintar al óleo.*<sup>285</sup>

No es hasta 1912 con “De arte pictórica I”, alegado de los postulados artísticos del filósofo, cuando hace un cómputo de los artistas vascos en boga. Entre ellos nombra a Losada como el más culto, Larroque, pintor hábil de cuadros de museo, los hermanos Arrúe, Arteta, Iturrino, eminente colorista, Juan de Echevarría, el gran paisajista franciscano Darío de Regoyos, y por último Adolfo Guiard:

*En aquel mi Bilbao también viven, además de Losada, el más culto de todos ellos, otros pintores. Larroque, tal vez el más hábil, que pinta cuadros de museo, de esos que al día siguiente de hechos parecen tener siglos; los hermanos Arrúe, cuyas composiciones de escenas del país, no sin su punta de humorística caricatura, son deliciosas; Arteta, un muchacho tímido, lleno también del espíritu de la raza; mi excelente amigo Iturrino, alma de niño, pintor fantástico, colorista desenfrenado, que se va a Andalucía a pintar agitanadas mozas, desvestidas más bien que desnudas, y*

---

<sup>282</sup>Unamuno: 1958: XI: p.575, “La escultura honrada”, *La Veu de Catalunya*, 1-05-1913

<sup>283</sup>Unamuno: 1906: C.2-10, “España Sugestiva”, septiembre de 1906

<sup>284</sup>Unamuno: 1958: V, “La boina”, *Los Lunes del Imparcial*, Madrid, 26-11-1906

<sup>285</sup>Unamuno: 1958: X: p.197, “El mirador de la Cruz”



*luego se mete a rondón en cualquier salón secesionista de París a meter ruido con sus colores que chillan y danzan, y hacen danzar; Juan Echevarría, que se está formando lenta y tozudamente y buscando su fórmula definitiva...Y allí solemos tener y gozar de sus ingenuidades de conversación, no menos ingenuas que sus ingenuidades de pintura, al gran paisajista franciscano Darío de Regoyos. Y le llamo franciscano a este dulce bohemio del arte, porque pinta sus paisajes con un amor cristiano, fraternal a la naturaleza.*

*El árbol de sus paisajes es el hermano del árbol, la roca es la hermana roca, el agua es la hermana agua. Y pinta a esa hora misteriosa y también cristiana, la hora de la oración, que otro pintor vasco, el veterano Adolfo Guiard, llama la hora sagrada del “anochecer”.*<sup>286</sup>

A propósito de Iturrino, escribe Leopoldo Gutiérrez Abascal a Unamuno el 30 de diciembre de 1904:

*Es muy notable el bueno de Iturrino. Hablando de lecturas, me decía ayer tarde, que no le gustan las novelas ni los libros de amena literatura; en cambio le seducen los de carácter filosófico, científico y trascendental. ¿A que no sabe usted por qué? Pues porque no los entiende: “A mi me gustan los libros que no entiendo, o por lo menos que no entiendo del todo”.*<sup>287</sup>

Este gusto de Iturrino fue comentado también por Unamuno en un artículo titulado “Paco Iturrino” y que dejó inédito y que Joaquín de Lapuente reprodujo fragmentariamente en su texto “Iturrino, carpetovetónico al por mayor” publicado en el catálogo de la Exposición organizada con las obras del pintor por el Banco de Bilbao (Madrid, 1976, p.75). El texto completo se recopila en OC con el título “De mis santas campañas: Paco Iturrino”.

Respecto a la mención a Adolfo Guiard en “De arte pictórica I”, sostiene González Durana que el pensamiento estético de Gutiérrez Abascal influyó tanto en Juan de la Encina como en Unamuno, quien tomaría contacto con las vanguardias artísticas y del que fue consecuencia evidente el cambio de actitud del filósofo en relación a Adolfo Guiard, de quien renegaba en su carta del 13 de marzo de 1896, y a quien terminó elogiando en la necrológica que le dedicó en 1916 y que se comentará en el capítulo que sigue. A los pocos meses de la carta de Leopoldo a Iturrino, el 15 de agosto de 1903, éste hace la presentación de los futuros amigos: Unamuno e Iturrino. El

---

<sup>286</sup>Unamuno: 1958: XI: pp.557-558 , “De arte pictórica I”, *La Nación*, Buenos Aires, 21-07-1912

<sup>287</sup>Carta de Leopoldo Gutiérrez Abascal a Miguel de Unamuno del 30 de diciembre de 1904, incluida en Unamuno: 1986: 164

trasfondo de la carta es la Exposición de “Arte Moderno” próxima a inaugurarse, en la que participan Iturrino, Guiard, Guinea, entre otros, y que tanta polémica suscitó <sup>288</sup>.

En ningún momento alude Miguel de Unamuno ni a la citada Exposición ni tampoco a Ricardo Baroja, gran cronista de la época tanto por su legado literario testimonial como por los grabados de corte social que retratan la miseria nacional. Por lo contrario Azorín le dedica *este pequeño libro a Ricardo Baroja, como prueba de amistad. Ricardo Baroja es, a mi entender, un original y ameno artista; en sus charlas he encontrado muchas sutiles paradojas y un recio espíritu de independencia*<sup>289</sup>. De nuevo en “La busca” publicado en *Alma Española* el 27 de diciembre de 1903, Azorín rescata *estas ásperas, brutales y profundas aguafuertes- sobre escenas populares y amorias nocturnas-, que traza el buril de Ricardo, el hermano del novelista*<sup>290</sup>. También le dedica Valle-Inclán un elogioso artículo en “Notas de la Exposición: Ricardo Baroja” en *El Mundo* el primero de junio de 1908 y pondera su alma de artista italiano que *pudo transformarse al contacto del alma castellana, herrumbrosa, milagrera y trágica*<sup>291</sup>. Parece que el propio Ricardo retoma dos años después la sentencia de Valle, al afirmar *El arte, para mí, es lo que recuerda.*<sup>292</sup>

En abril de 1914 en “Salamanca” hace mención Unamuno a un cuadro moderno que representa un viejo marino que llena toda la superficie pictórica. Quizás se refiera al de Zubiaurre que tuvo alguna mención:

*Recuerdo un cuadro moderno, de pintor vivo, que representaba un viejo marino mirando desde una atalaya al mar. En el cuadro no se veía ni el más pequeño retazo de mar, pero a los que conocemos a éste os aseguro que el mar se nos presentaba allí mucho más vivo que pintado. En los ojos del viejo marino, en su mirada, veíamos el mar.*<sup>293</sup>

A través de la mirada concienzuda de Unamuno vemos el panorama artístico de su tierra natal, con su color local, la luz empañada por la llovizna y los colores estridentes de un Iturrino que suena más allá de sus lienzos, algunos de ellos atraviesan con su arte fronteras, otros se quedan para cantar la belleza natural del entorno, para exhibir su honradez pintada o esculpida.

---

<sup>288</sup>Carta de Leopoldo Gutiérrez Abascal a Francisco Iturrino, en París, el 15 de agosto 1903, incluida en Unamuno: 1986: 134-137

<sup>289</sup>Azorín: 1992: 47

<sup>290</sup>Azorín (1903): “La Busca”, *Alma Española*, 27 de diciembre de 1903, citado en Lozano Marco: 1998: 114

<sup>291</sup>Valle-Inclán: 1908: “Notas de la Exposición: Ricardo Baroja”, *El Mundo*, 1 de junio de 1908 incluido en Valle- Inclán: 187: 239-241

<sup>292</sup>Baroja, Ricardo:” Cómo se graba un aguafuerte”, *Europa*, Madrid, 13-03-1910;Carta de Ricardo Baroja al director de la revista *Europa*, Luis Bello, incluida en Baroja: 1998: 27

<sup>293</sup>Unamuno: 1958: I: p.630, “Salamanca”, abril de 1914

### 4.6.3 SOBRE ARTE CATALÁN

En esta su segunda estancia durante tres semanas en la capital catalana se suceden varios hechos relevantes desde el punto histórico y político <sup>294</sup> que se inician el 25 de noviembre de 1905 cuando oficiales del ejército asaltan las redacciones barcelonesas del *Cu-Cut* y de *La Veu de Catalunya* con motivo de la publicación de una caricatura supuestamente ofensiva. Ante los altercados Unamuno se niega a ceder locales universitarios para la conversión en cuarteles y expresa la desaprobación a su interlocutor y amigo Francisco Giner de los Ríos el 2 de diciembre de 1905. El ex rector inicia su particular campaña de agitador de espíritus a través de la publicación de tres artículos en la revista quincenal *Nuestro Tiempo* y en las conferencias de Madrid (en el Teatro de la Zarzuela el 25 de febrero de 1906) y de Barcelona (en el Teatro de Novedades el 15 de octubre del mismo año bajo el título: “Solidaridad española” en la que habla de economía, religión y españolidad). El tercer artículo del 10 de marzo de 1906 se inicia con una cita de la *Oda a Espanya* de Joan Maragall y apuesta por la integración de todas las tradiciones españolas en la configuración ideal de España. El discurso que pronunció en Madrid era una prolongación de los artículos de *Nuestro Tiempo*, a cuyo trasfondo se adhirieron bastantes de los intelectuales catalanes, entre otros Emilio Junoy, Rusiñol, Utrillo, Vives, Pijoan, D’Ors. De esta forma Unamuno se convirtió en el portavoz amigo de Cataluña.

En octubre de 1906 Unamuno viaja a Barcelona invitado por el Ateneo Enciclopédico Popular, pronuncia la conferencia antes mencionada en el Teatro Novedades, la cual parece ser una reescritura del discurso pronunciado antes en Madrid con especial atención a Cataluña destacando el papel que ésta debe ejercer en la conquista del verdadero destino nacional, participa en el *aplec de la protesta* el 21 de octubre, asiste a la sesión inaugural del *I Congrés Internacional de la Llengua Catalana*, conoce personalmente a Maragall y visita el taller de Ramón Casas junto a Maragall y Corominas, en dónde junto a su retrato recita sus propias poesías. En la Cámara de Viajantes <sup>295</sup> confiesa Unamuno su estado de desconcierto frente a la realidad catalana.

Este año *La Vanguardia* publica el poema “La catedral de Barcelona” y en noviembre de 1906 escribe el artículo que lleva por título “Barcelona” en el que recoge las impresiones que le ha suscitado su reciente viaje.

El 5 de diciembre de 1906 publica en *La Nación* de Buenos Aires el artículo antes mencionado “Barcelona” en el cual se plasman las vivencias de las tres semanas en la Ciudad Condal, experiencia también reflejada en los tres poemas que componen la sección “Cataluña” de su libro *Poesías* (1907), y en las referencias epistolares a Maragall, Zulueta y Jiménez Ilundain. El 24 de diciembre de 1906 confiesa a Zulueta el estado de entristecimiento que le ha provocado el viaje a Barcelona, así como el

---

<sup>294</sup>Sotelo: 2001: 71-87

<sup>295</sup>Según recoge *La Publicidad* el día 18 de octubre

escepticismo que le produce la ciudad, juicio que repite en carta a Jiménez Ilundain el 4 de enero de 1907 al escribir *Barcelona fue mi último desencanto. Volví de allí triste. Aquello es Tarascón, fachada, fachada y fachada.*

El 9 de enero de 1907 manda Unamuno una postal a Joan Maragall con el fin de que éste le facilite una fotografía de la catedral <sup>296</sup>. A vuelta de correo Maragall le escribe a Miguel:

*Muy querido amigo: Acabo de recibir su retrato. ¡Qué buena fotografía! Parece obra de mano humana, tiene fuerza. Al caer el envoltorio y aparecérseme, me ha sacudido como una presencia viva, inesperada y misteriosa. Después era su alma sola la que quedó ante mí y me dio el fraternal abrazo (...) La presencia física de V. da una sensación de vigor, de salud (...) que no está en su retrato. Dirá que es por la ausencia de coloración; pero no es esto sólo, es también la alegría de la sangre, lo que le falta. Ahora voy a decir una cosa muy arriesgada que no soy capaz de explicar: su retrato se parece más a su obra que a V. mismo*<sup>297</sup>. Consta que Maragall colocó este retrato dedicado y enmarcado en su despacho. El tono confidencial evidencia la penetración existente entre ambos que culmina con una de las postreras cartas a Unamuno el 5 de marzo de 1911 en la que le propone la publicación de una *Revista Ibérica, o Celtibérica, escrita indistintamente en nuestras lenguas, de modo que se acabase por leerlas y entenderlas ya indistintamente. Nadie como V. podría emprender esto.* Proposición que repite el 25 de marzo de 1911, revista que debería ser el órgano de difusión de la idea de Iberia y consecuente unión de todos los pueblos. *Esta alma ibérica,* escribe Maragall el 5 de marzo de 1911, *hay que buscarla hacia dentro; hacia dentro de su Castilla los castellanos; hacia dentro de su Portugal los portugueses; hacia dentro de nuestra Cataluña los catalanes, hasta llegar a la raíz común.* Dicha revista no llegará a cuajar hasta 1915 <sup>298</sup>.

En “Barcelona” trata de los prejuicios que tienen los catalanes frente al resto de España, los cuales creen que se les juzga mal, injustamente y se ignora el desconocimiento que tienen éstos hacia las demás regiones españolas. Sentencia el escritor que la renovación española ha de venir más del litoral cantábrico que del mediterráneo, ya que en Barcelona lo que preocupa es el aparentar a través de sus magníficas y deslumbrantes fachadas:

*Sea de ello lo que fuere, es innegable que Barcelona es una hermosa ciudad, a lo menos por fuera, en su atavío y ornato de ropaje. Un ensanche espléndido, con calles y avenidas realmente suntuosas y realizadas por fachadas magníficas, de un lujo deslumbrador. (Aquí los epítetos consagrados son inevitables ya que se trata de una*

---

<sup>296</sup>Tarjeta postal de Unamuno a Juan Maragall, en Salamanca, 9 enero 1907 incluida en Unamuno: 1951: 48

<sup>297</sup>Carta de Maragall a Miguel de Unamuno, en Barcelona, enero 1907, incluida en Unamuno: 1951: 52-53

<sup>298</sup>Veáse al respecto A. Sotelo Vázquez : 1989: 725-755, “Miguel de Unamuno y la revista barcelonesa Iberia (1915-1916) “en *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova.* Citado en Bastons:2006: 43

*hermosura también consagrada). El Ayuntamiento da cada año un premio al arquitecto que ha construido la fachada que un Jurado estima más monumental y artística. Y hay, sin duda, junto a verdaderos absurdos arquitectónicos y extravagancias en piedra, casas que recrean la vista. Fachadas no faltan en Barcelona, y hasta podría decirse que es la ciudad de las fachadas. La fachada lo domina todo, y casi todo aquí es “fachadoso”, permítase el voquible.*

*Y en esta espléndida ciudad, de magníficas fachadas, que parecen construidas para asombrar y deslumbrar a los visitantes y huéspedes, el tifus hace estragos por falta de un buen sistema de desagüe. Y ello se comprende: las fachadas se ven desde luego, el alcantarillado no.<sup>299</sup>*

Pío Baroja comulga con los preceptos unamunianos tal y como lo expresa en 1910:

*Esta ciudad está orgullosa de sus artes suntuarias y se considera bien ornamentada. Yo os diré que la arquitectura barcelonesa me parece aparatosa y petulante. Yo creo que la arquitectura es un arte puramente social, un arte en el cual no influyen los caprichos de los arquitectos, ni el afán de deslumbrar de los burgueses.*

*Entre nosotros, los arquitectos, con un sentido que me parece bárbaro, quieren ser individualistas; así cada cual se va por los cerros de Úbeda; así hay casa en Barcelona que parece una caverna, otras que tienen el aire de un animal vivo, de un cangrejo puesto de pie o de una montaña de caracoles.*

*Yo no quisiera vivir en una de esas casas que tienen las puertas parabólicas y los balcones torcidos y las ventanas irregulares; me parecería que me había vuelto loco o que me encontraba preso de los ensueños de una digestión difícil (...)*

*Esta forma de puertas repugna al sentimiento del equilibrio y de armonía que llevamos dentro.*

*No soy partidario de lo que se considera aquí como arquitectura artística; primero, porque no representa nuestra época; después, porque estas casas no son absolutamente higiénicas.*

*El adorno, tal y como lo entienden estos arquitectos, es absurdo. Hace muchos años, el adorno era una espiritualidad; hoy, no; hoy un adorno inútil es un depósito de polvo; por lo tanto de microbios. El arte antiguo y la ciencia moderna no están por ahora en armonía (...)*

---

<sup>299</sup>Unamuno: 1959: I: pp.398-399, “Barcelona”, noviembre 1906

*Aun desde el punto de vista puramente artístico, vuestros edificios modernos no tienen carácter. Comparad la Sagrada Familia con la Catedral, y esa apreciable familia os parecerá completamente grotesca.*<sup>300</sup>

No sólo coinciden ambos en la referencia encubierta a la arquitectura de Gaudí<sup>301</sup> sino también al sistema de saneamiento de la ciudad. A lo expuesto añade Unamuno:

*Por término general, no se han enterado en Barcelona, los que más vocean sobre la decadencia de España, de los progresos agrícolas, industriales y de toda clase que de año en año se realizan en las regiones no catalanas, en Castilla misma, y muy en especial en el litoral cantábrico, del cual, más que del litoral mediterráneo, ha de venir lo más de la renovación española.*<sup>302</sup>

También menciona a aquellos pintores y artistas que han tenido que emigrar a Madrid:

*Y dentro de las mismas casas tan “fachadasas”, ¿qué arte hay? Buen número de pintores y de músicos catalanes han tenido que irse de Barcelona a Madrid en busca de público. Ni los cuadros ni las partituras pueden emplearse para decorar fachadas, ni cabe llevarlos prendidos de una corbata vistosa.*<sup>303</sup>

Idea ésta que desarrolla el 10 de noviembre de 1907 en “Por la cultura. Las campañas catalanistas” en que aboga por la descentralización de la cultura y el consecuente enriquecimiento y porvenir cultural local.

Al cabo de dos años vuelve a insistir en la preocupación del catalán por la fachada, por la estética y expone en “Sobre el problema catalán”<sup>304</sup> una Cataluña a la Europea a partir de la imitación de lo francés, una arquitectura y pintura destinadas al embellecimiento del entorno.

En carta de 1908 a Eduardo Marquina apoya la decisión del artista de no intentar la conquista de Madrid a la vez que se refiere al artificioso Rusiñol. Valle- Inclán coincide en esta apreciación y vierte la decepción que le produce la evolución pictórica de Rusiñol en “Notas de la Exposición: Santiago Rusiñol” publicado el 9 de mayo de 1908 en *El Mundo* al escribir:

*Confieso que allá en tiempos he sido un grande y ferviente admirador de Santiago Rusiñol. Confieso también que hoy he perdido aquel juvenil y cordial entusiasmo.(...) Ese melancólico pintor de los “Jardines de España”, ¡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 figuras monjiles*

---

<sup>300</sup> Baroja: 1985: 93-95, “La arquitectura”, *Divagaciones apasionadas* (1910)

<sup>301</sup>El encuentro con el arquitecto Antoni Gaudí suscita más de una reflexión en el pensador vasco, consultar al respecto Bastons : 1991: 171

<sup>302</sup>Unamuno: 1959: I: p.401, “Barcelona”, noviembre 1906

<sup>303</sup>Unamuno: 1959: I: p.402, “Barcelona”, noviembre 1906

<sup>304</sup>Unamuno: 1959: XI: pp.147-155, “Sobre el problema catalán”, *El Mundo*, Madrid, 13-02-1908

*con el melifluido 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 (...)*

*Yo miro estos jardines de ahora y apenas hallo en ellos una sombra de aquella divina tristeza que se posaba como un pájaro crepuscular de largas alas sobre “El jardín abandonado” (...) Santiago Rusiñol sabía que era llegada la hora de su medalla de oro, porque todo llega, y despechado de tan largo tiempo se le hubiese hecho esperar, se ha vengado firmando los cuadros de una damisela, con su nombre eufónico y glorioso. (...)*

*Santiago Rusiñol fue el primero que hizo pintura de emoción y de espíritu en un tiempo donde todo era pintura teatral y barroca de efectos luminosos. Aquellos “Monjes de Montserrat” que presentó hace años, fueron algo desusado y único entonces, y todavía siguen siéndolo. He vuelto a ver este cuadro admirable no hace mucho tiempo, una tarde dorada de invierno, en aquel dulce retiro del Cau Ferrat. (...) Su pintura romántica exigía la muerte prematura del artista. Su gloria entonces hubiera sido mucho mayor.* <sup>305</sup>

En la conferencia reproducida el 6 de julio de 1910 en *La Nación*, Valle-Inclán describe la obra anteriormente nombrada “Los monjes de Montserrat”, la cual *posee la emoción de la hora, vale decir, la eternidad de la luz (...)*<sup>306</sup>. El 6 de junio de 1912 Valle-Inclán alaba la capacidad de Rusiñol para evocar la verdad y le distingue *entre los pintores españoles, el primero en buscar la verdad y la intensidad de las emociones, sobre la accidental verdad del claroscuro, ha sido Santiago Rusiñol* <sup>307</sup>. Con el cuadro “El parterre del Retiro” el gallego parece renegar de la crítica de 1908.

El primer entusiasmo que produce la obra del pintor catalán tanto en Unamuno como en Valle-Inclán se transforma en progresivo recelo provocado por la supuesta insinceridad artística del paisajista. En agosto de 1912 escribe el bilbaíno:

*Y no hablo de escuela catalana, porque ésta no es, en rigor, española, ni creo que catalana. Los catalanes en general no han logrado todavía sinceridad artística en su pintura. Es ésta entre ellos sobrado literaria. Ahí está Rusiñol, cuyos jardines son tan literarios como sus dramas y no menos exangües y artificiosos que éstos.* <sup>308</sup>

Vuelve a interceder a favor de la descentralización de la cultura al final del discurso de los Juegos Florales en Pontevedra el 20 de agosto de 1912, al defender que *una descentralización de la cultura, literaria, artística, científica, es muy de desear*

---

<sup>305</sup>Valle-Inclán: 1987: 237-239, “Notas de la Exposición: Santiago Rusiñol”, *El Mundo*, 9 de mayo de 1908

<sup>306</sup>Valle-Inclán: 1994: 47-50, “Conferencia sobre el modernismo en España”, *La Nación*, Buenos Aires, 6 de julio de 1910

<sup>307</sup>Valle-Inclán: 1987: 257-258, “Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1912: Santiago Rusiñol”, *Nuevo Mundo*, 6 de junio de 1912

<sup>308</sup>Unamuno: 1959: XI: pp.570-571, “De arte pictórica II”, *La Nación*, Buenos Aires, 08-08-1912

*entre nosotros, ya que otra descentralización, la política (...) no haría sino debilitar al Estado.*<sup>309</sup>

Declaraciones que repite en “Por capitales de provincias” en septiembre de 1913 al referirse a los artistas que no emigran a Madrid y viven aislados en provincias:

*Los artistas, literatos, hombres de ciencia, filósofos, etc., se van, aquí, en España, a Madrid. No todos, por supuesto. Y los que se quedan en provincias, o por necesidad o por gusto, suelen verse aislados.*<sup>310</sup>

*El porvenir cultural de España depende en gran parte de que logremos descentralizar la cultura.*<sup>311</sup>

Y en pugna por lograr dicha descentralización se inmiscuye en un tema no menos polémico que enfrenta artísticamente a dos regiones caracterizadas por su clima, por el tratamiento de la luz y su expresión pictórica.

#### 6.4.- PINTORES DE LA LUZ CONTRA LOS DE LAS TINIEBLAS

A partir de 1908 culpabiliza Unamuno de los males de España, de su decadencia espiritual, a la ola de lujuria que proviene de las costas levantinas<sup>312</sup>. Inicia de esta forma el debate entre las dos Españas, dos tendencias artísticas opuestas y lideradas por Zuloaga y Sorolla, respectivamente. Teoriza en “De arte pictórica I”:

*En rigor es que no hay una sola España, hay varias Españas, ni hay siquiera una sola Castilla, sino varias Castillas, y la España vista y sentida por Sorolla, v. gr., no es la vista y sentida por Zuloaga, como la España que mejor ha visto Blasco Ibáñez no es la de Baroja o la mía.*

*Y con el aspecto de la realidad visible que a un pintor le llame la atención va unida su manera de interpretarlo. El modo de pintar, la técnica pictórica, responde en gran parte a esa predilección del artista por ciertos aspectos de la realidad visible, con preferencia a otros. Hay un mundo del claroscuro, hay otro mundo del color.*<sup>313</sup>

A estos dos mundos se refiere Miguel Zuzaga en su estudio “La escuela vasco-castellana”, la manera claroscurota ligada a la tradición española se enfrenta a aquella otra iluminista, expresión de la moda plenairista del naturalismo europeo, sin embargo *las dos escuelas tienden al verismo a la hora de interpretar la realidad española. La*

---

<sup>309</sup>Unamuno: 1959: VIII: p.822, “Discurso de los Juegos Florales celebrados en Pontevedra el 20 de agosto de 1912”, *El Progreso*, Pontevedra, 21-08-1912

<sup>310</sup>Unamuno: 1959: I: p.601, “Por capitales de provincia”, OC I, p.601, septiembre de 1913

<sup>311</sup>Unamuno: 1959: I: p.602, “Por capitales de provincia”, OC I, p.601, septiembre de 1913

<sup>312</sup>Unamuno: 1959: C.3-5, “Marranería espiritual”, Bilbao, 02-02-1908

<sup>313</sup>Unamuno: 1959: XI: p.554, “De arte pictórica I”, *La Nación*, Buenos Aires, 21-07-1912



*diferencia estriba en la sinceridad con la que se acomete esta búsqueda de la verdad y el distinto temperamento artístico que dirige la mirada del artista hacia intereses contrapuestos.*<sup>314</sup>

En la siguiente parte, en “De arte pictórica II” reconoce Unamuno el renombre y fama de Joaquín Sorolla así como la cotización de su obra<sup>315</sup> pero se percibe un cierto recelo en lo que respecta a la predilección de los temas y a la técnica de ejecución del valenciano. No esconde Unamuno su personal devoción por Zuloaga, *el revelador acaso de lo más hondamente específico y diferencial de la España de hoy.*<sup>316</sup>

Por estas fechas Zuloaga y Sorolla exhiben su contrapuesta visión de España, mientras el valenciano inicia el friso para las “Regiones de España” para la Hispanic Society, Zuloaga obtiene el primer premio para la Exposición de Roma<sup>317</sup>.

Francisco Javier Pérez Rojas profundiza en esta diferenciación y relaciona a Sorolla con la vertiente más cosmopolita e impresionista (a pesar de cierto velazquismo) mientras emparenta a Zuloaga con la espiritualidad hispana de Castilla y El Greco como referentes. Argumenta que *la pintura de Zuloaga rebosaba de intensidad emocional, la de Sorolla por el contrario era intensidad visual.* Mientras las generaciones del modernismo optaron por la extravagancia, los personajes de Zuloaga se convertían en hidalgos de sinceridad destruida en el medio urbano moderno<sup>318</sup>.

Para José Ortega y Gasset esta cuestión se resume en una evidencia, la existencia del luminismo y más concretamente realismo, cuyas bases describe:

*Hay una estética gobernante: se llama a sí mismo realismo. Es una estética cómoda. No hay que inventar nada. Ahí están las cosas; aquí está el lienzo, paleta y pinceles. Se trata de hacer pasar las cosas que están ahí al lienzo que está aquí.*<sup>319</sup>

Blasco-Ibáñez en “Nieto de Velázquez, hijo de Goya”, publicado en *La Nación* en 1907 ya había propagado el proceder de Sorolla frente a la naturaleza, ya que *él pintó al aire libre; cuando brillaba en los lienzos la luz tamizada y convencional, con la palidez de la tisis, él agarró brutalmente en la punta de sus pinceles los rayos del sol y los fijó sobre sus telas*<sup>320</sup>. Con motivo de la exposición de Sorolla en Londres, escribe Ramiro de Maeztu en *La Prensa* de Buenos Aires en 1908 que por aquel entonces *triunfaba el natural a lo Sorolla, pintura al aire libre, efectos de sol, pinceladas rápidas y grandes, colores violentos, a la naturaleza interpretada en manchas de color, la*

---

<sup>314</sup>Zuzaga: 1999: 68

<sup>315</sup> Al respecto cabe citar la carta que dirige Darío de Regoyos a Zuloaga en abril de 1908: *Lo triste es cuando no se tiene más ideal que las pesetas como le pasa a Sorolla*, citado en Catálogo de la exposición: *Darío de Regoyos*, p.224

<sup>316</sup>Unamuno: 1959: XI: p.554, “De arte pictórica I”, *La Nación*, Buenos Aires, 21-07-1912

<sup>317</sup>Zuzaga: 1999: 62-63

<sup>318</sup>Pérez Rojas: 2009: 157

<sup>319</sup>Ortega y Gasset “Adán en el paraíso” *El Imparcial*, 21 de junio 1912 y citado en Garín: 2009: 472

<sup>320</sup>Blasco- Ibáñez, Vicente: “Nieto de Velázquez, hijo de Goya”, *La Nación*, Buenos Aires, 1907. Citado en Garín: 2009: 481

*figura humana concebida como otra serie de manchas dentro del paisaje, todo luz y color, el esfuerzo del artista concentrado en interpretar verazmente la vida al aire libre (...) Este hombre tiene el poder extraño de pintar en pocas horas cuanto se le ponga por delante y de producirnos la ilusión de la vida*<sup>321</sup>. Algo parecido experimenta Juan Ramón Jiménez en 1904 al entrar en el estudio de Joaquín Sorolla parece que se sale a la playa o al cielo; no es una puerta que se cierra con nosotros, es una puerta que se abre al mediodía. Yo experimento ante la pintura de este levantino alegre esa emoción sin pensamiento, muda, sorda, plena, de una tarde de campo<sup>322</sup>. Para Camille Mauclair el señor Sorolla es un impresionista y un decorador. Toda su obra es un himno a la claridad. Él pinta con la alegría de pintar; está la alegría en todo lo que hace; él juega con el sol, la irisación y el deslumbramiento<sup>323</sup>. Opinión que en un principio comparte con Gabriel García Maroto pero que finalmente desvela los grandes defectos de la pintura lumínica: falsedad de la esencia, disfraz decorativo que oculta la verdadera faz de lo real, pintura despojada de alma:

*No era el arte de Sorolla ese arte que deleita el alma y mueve el corazón; sólo era el producto de una maravilla retiniana y nada había en él de intenso y de arte, ni los asuntos, ni su estilo; una vez apartado el velo de su luminosidad, buscamos y buscamos y en vano lo hicimos, bajo la brillantez de su pintura no sentimos palpar la vida.*<sup>324</sup>

La postura de Unamuno frente al sorollismo es tajante y va más allá de la cuestión lumínica. Valle-Inclán unos meses antes de la aparición “De arte pictórica I y II”, a la vez que reconoce los triunfos comerciales del valenciano en las tierras americanas<sup>325</sup>, esgrime sus convicciones contra la primacía de la luz frente a la expresión y la línea en el retrato, ya que *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 la 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 falta de sentido artístico como la manera de esos pintores que conceden al accidente de la luz 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*<sup>326</sup>. Unos párrafos antes, delante del retrato del Emperador Carlos V, describe el efecto fatídico que le produce la contemplación de la obra de Sorolla: *La obra*

---

<sup>321</sup>Ramiro de Maetzu: “Sorolla en Londres”, *La Prensa*, Buenos Aires, 1908. Citado en Garín: 2009:478

<sup>322</sup>Juan Ramón Jiménez, 1904. Citado por Garín: 2009: 481

<sup>323</sup>Mauclair, Camille: “Dos grandes artistas españoles ante la opinión francesa”, *El Imparcial*, Madrid, 14 de julio de 1910. En Catálogo Exposición: *Sorolla y Zuloaga- Dos visiones para el cambio de siglo-* p.192

<sup>324</sup>García Maroto, Gabriel: 1911: 79-88, “Renacimiento pictórico español” *Del Jardín del arte. Joyas esmaltadas por el pintor Gabriel García Maroto* en el año 1911. Madrid: Imprenta Helénica. Citado en Catálogo Exposición: *Sorolla y Zuloaga- Dos visiones para el cambio de siglo-*, p.197

<sup>325</sup>Valle-Inclán: 1987: 255-256, “Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1912: Divagación”, *Nuevo Mundo*, 23 de mayo de 1912

<sup>326</sup>Valle-Inclán: 1987: 241-244, “Notas de la Exposición: Del retrato”, *El Mundo*, 12 de junio de 1908

*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. Esta observación me llenó de cavilaciones. ¿Sería esa la grande y moderna evolución de la pintura? Ya otra vez había tenido ese mismo pensamiento ante aquel famoso cuadro donde unos bueyes de barro cocido sacan del mar una barca de negro velacho. Sigue en la misma línea cuando en la conferencia pronunciada en el Círculo de Bellas Artes de Valencia en mayo de 1911 proclama que no hay nada más absurdo que la modalidad de algunos pintores que han creído encontrar en la luz el elemento principal y duradero de las cosas, cuando es el último de los accesorios; claro está que hablo de la luz en concreto y no en abstracto.*<sup>327</sup>

Valle-Inclán vierte impertérrito su parecer sin tapujos ni formulismos mientras que Unamuno juzga desde una óptica quizás más amable la estética de Sorolla. Para ello ahonda en la cuestión religiosa para establecer una diferenciación clara entre las dos Españas: la de las procesiones religiosas y la otra pagana, colorista y luminosa:

*En una de mis recientes conversaciones con Sorolla- que es sin duda, el pintor español que más gusta en España, y también el que gana más dinero con su arte- se me quejaba de esa predilección que parecen tener otros pintores por buscar lo trágico y lo triste de nuestra patria, lo que pasa comúnmente por manifestaciones de su decadencia, aunque esto de lo que la decadencia sea habría mucho que discutir. Busca él, en cambio, cuanto represente salud, alegría, fortaleza, sanidad de vida y lo pinta a pleno sol. Hasta en aquellos pobres niños enfermos que van, bajo un chorro de luz de sol, a bañar sus cuerpecitos escuálidos en el mar redentor, se ve una tendencia a la salud. Y aún hay más, y es que Sorolla, en sus excursiones artísticas a través de los campos y pueblos de España, ha creído observar que la preocupación dominante de nuestro pueblo es el goce de la mujer, o si se quiere la lascivia. Yo no lo entiendo así. Pero esto no es de ahora.*

*Encargado Sorolla por Mr. Huntington de pintarle con destino al museo hispánico de Nueva York un gran friso en que estén representadas las distintas regiones españolas, se fue a mi tierra vasca, y me decía, hablándome de ella, cuán distinta la ha encontrado de cómo puede aparecer vista a través de los más de sus artistas y escritores. Se encontró con un país vasco de gente bulliciosa y alegre, (...).*

*No negaré que sea ése el país vasco que a primera vista parece, pero que debajo de él haya otro aspecto, más austero y acaso más sombrío, me parece no menos indudable. Una procesión es una de las cosas más típicas de mi país vasco y no cabe duda que el cuadro de Elías Salaverría, representativo de la procesión del Santo Cristo de Lezo, sea muy revelador del alma de mi pueblo, donde la preocupación religiosa es*

---

<sup>327</sup>Valle-Inclán: 1994: 63-65, “Conferencia en el Círculo de Bellas Artes de Valencia”, *El Mercantil Valenciano*, 31 de mayo de 1911

*acaso más honda que en ninguna otra región de España, y desde luego muchísimo más que en la pagana Valencia, patria de Sorolla, quien por su parte no siente grandemente el aspecto religioso cristiano de las cosas y los hombres. Y añadido a lo de religioso lo de cristiano porque no se me ocurre negar en absoluto religiosidad a su arte, pero es una religiosidad pagana, de explosión de vida y de luz a cielo abierto.*<sup>328</sup>

Prosigue en su afán por delimitar geográfica y conceptualmente a las dos Españas y lo hace añadiendo un nuevo matiz de carácter existencial y filosófico: la preocupación por la muerte. Mientras la España católica reflexiona a través de la representación simbólica de su pintura, la España pagana goza de un arte en esencia superficial, exento de profundos significados:

*Lo austero y grave, lo católico de España, en el más amplio y sentido de la voz catolicidad, halla su expresión en los cuadros de Zuloaga no sólo por la elección de asuntos, ni aun siquiera principalmente por ellos, sino por la manera sobria, fuerte y austera de ejecutarlos, por su severo claroscuro. Y la otra España, la España que podríamos llamar pagana y tal vez en cierto sentido progresista, la que quiere vivir y no pensar en la muerte, ésta encuentra su otro pintor en Sorolla.*<sup>329</sup>

Francisco Javier Pérez Rojas resume esta diferenciación en términos de dinamismo, mientras que la pintura de Sorolla es dinámica y viva y su regionalismo no posee el componente intelectualizado y poemático apreciado por críticos y literatos, la pintura sobria de la otra vertiente se expresa mediante el quietismo y la reflexión<sup>330</sup>.

Unamuno, en todo momento fiel devoto de la reflexión y de la estética de Zuloaga, el prejuicio que le causa la pintura del mediodía levantino y en concreto la de Sorolla, es módico al lado de la confesada aversión que siente hacia las vanguardias artísticas.

#### 4.7 ARTE DE VANGUARDIA

Tal y como pronostica González Durana seguramente que el pensamiento estético de Gutiérrez Abascal influyó en Unamuno a la vez que le puso en conocimiento de las vanguardias artísticas<sup>331</sup>. A juzgar por la abundante correspondencia es posible que el influjo sea mutuo ya que ambos presentan manifiesta reticencia a las novedosas formas de expresión. El 29 de octubre de 1904 Leopoldo escribe a Miguel:

*Hoy, en todas las artes, pero en la pintura principalmente, sucede lo contrario. La fiebre de París, ha obligado (...) o, mejor, llevado a los artistas al bocetismo. Así es*

---

<sup>328</sup>Unamuno: 1959: XI: pp.562-563, “De arte pictórica II”, *La Nación*, Buenos Aires, 08-08-1912

<sup>329</sup>Unamuno: 1959: XI: p.566, “De arte pictórica II”, *La Nación*, Buenos Aires, 08-08-1912

<sup>330</sup>Pérez Rojas: 2009: 158

<sup>331</sup>Unamuno: 1986: 134-137

*que se produce enormemente, y no queda casi nada. Y es natural que suceda así; nacidos antes de tiempo, la mayor parte son abortos y los restantes sietemesinos.*<sup>332</sup>

“Bocetismo”, abortos y sietemesinos, son manifestaciones de un arte perecedero que no acaba de cuajar en el gusto estético unamuniano.

#### 4.7.1 CUBISMO Y PICASSO

Las siguientes aseveraciones, extracto “De arte pictórica II” son cruciales para entender el desprecio de Unamuno por el arte de vanguardia. Fundamenta su oposición a la falta de sinceridad de este arte: el cubismo como juguete de moda, como mecanismo para dar qué hablar. En este punto coincide con el parecer de Darío de Regoyos, el cual pese a ser partidario de la innovación en el arte, relega a Picasso a artista segundón, versátil y ávido por destacarse. Se refiere a continuación al libro de José Junoy, *Arte y artistas*, dedicado íntegramente a artistas catalanes, entre los que destaca a Picasso (malagueño de nacimiento), cuya pintura tilda de algebraica, racional, de corte conceptual, más ligada a las ideas que a lo propiamente pictórico. De entre sus obras destaca dos representaciones de mujer propiamente cubistas que producen en Unamuno dos efectos contrariados de ira y burla, de indignación y comicidad. Y propone respecto a la denominación de dicha tendencia otros –ismos procedentes de otras formas geométricas. La actitud del escritor vasco se solidariza a la del pintor asturiano Regoyos, ambos reniegan del Cubismo (resulta curioso señalar que en 1912 Josep Dalmau organiza la primera exposición cubista en España<sup>333</sup>, y que Gómez de la Serna fue el artífice de la primera exposición cubista madrileña en 1915<sup>334</sup>) y lo reducen a mero antojo de un caprichoso pintor que busca sobresalir por la extravagancia de sus formas volumétricas en fase de descomposición, tal y como lo corroboran las siguientes declaraciones:

*Todo lo que sea sincero puede llegar a tener un subidísimo valor en el arte, y hay fantasías muy sinceras. Con más sinceridad pintaron a los demonios muchos pintores religiosos que pintan hoy otros un retrato. Lo que no puede ni debe pasar es pintar **pour épater le bourgeois**, para dar que hablar. A propósito de esta última aberración del llamado cubismo, que es el juguete de moda entre los **snobs blasés**, me escribía Regoyos hace poco: “Lo encuentro tan odioso- a pesar de adorar la innovación en el arte- , que me vuelvo con gusto a la época de los románticos; los Martínez de la Rosa en pintura serían mejor. ¡Felices los del año 1830 que no tenían cubismos! Sobre todo que el que ha traído esto es un catalán llamado Picasso, que ha hecho japonismo, puntillismo, pintura de Cézanne, de Vang Gogh, de Gauguin, etc... y paro porque necesitaría mucho más papel para contar sus infinitos cambios. La verdad*

---

<sup>332</sup>Carta de Leopoldo Gutiérrez Abascal a Miguel de Unamuno el 29 de octubre de 1904, incluida en Unamuno: 1986: 158

<sup>333</sup>Zuzaga: 1999: 62-63

<sup>334</sup>Bonet: 1998: 87

*que el tal Picasso quiere que se hable de él, y en un París hace falta entrar en el Salón con un trabuco disparando a diestro y siniestro. Total, que no hay sinceridad.” Tiene razón mi amigo el sincerísimo Regoyos, en todo excepto en un detalle. Picasso no es catalán, sino malagueño, pero para el caso es igual, porque se ha recriado en Barcelona y su insinceridad artística llamativa es de genuina cepa barcelonesa. La cuestión es llamar la atención sea como fuere, vencer pronto más bien que vencer para mucho tiempo.*

*Hablando de él, de Pablo Picasso, dice el crítico catalán José Junoy en su libro Arte y artistas (primera serie), libro dedicado todo él a pintores catalanes, que Picasso comprende las cosas sin amarlas, y las interpreta cruelmente. (...) Retengamos de estas frases de José Junoy, el crítico catalán, aquello de que Picasso abraza nuevas ideas; ideas, ¿eh?, ideas y no formas concretas, no visiones. Su pintura es algebraica, cerebral, es decir, no pictórica. Y como álgebra, álgebra mala. “Un arte de concepto, una abstracción del “espíritu”, le llamó Junoy, y con esto está condenado. Eso no es pintura ni es nada artístico.”<sup>335</sup>*

*En la primera tanda de las “Notas de la Exposición: Un pintor” del 3 de mayo de 1908 Valle-Inclán halla en Julio Romero de Torres al salvador que nos consuela de esa pintura bárbara de manchas y brochazos, donde jamás se encuentra la expresión de una línea, lo augusto del color y la noble armonía de la composición. ¡El divino artificio que es la razón de que la pintura pueda llamarse arte! Y reincide más adelante en esa pintura bárbara, donde la luz y la sombra se pelean con un desentono teatral y de mal gusto (...) Solamente en una época de mal gusto han podido los críticos alzar sus incensarios ante esos prodigios técnicos, donde toda emoción desaparece, y apenas nos queda qué admirar en el pintor sino una habilidad manual muy inferior a la que el elefante tiene en la trompa y de la cual suele hacer alarde en los circos.<sup>336</sup>*

El patente mal gusto se resume en una mal empleada habilidad técnica que Unamuno aplica a las nuevas y absurdas incidencias como esferismo y cubismo:

*En el libro ése hay dos reproducciones de dos obras cubísticas de Picasso, la **Tête de femme** (lámina XVI) y **La femme a la bandoline** (lámina XVII), que son cosas o para echarse a reír o para indignarse. Y lo mismo que inventó, a falta de otra cosa más cínicamente extravagante, eso del cubismo, pudo haber inventado el esferismo, el cilindrismo o el conismo. La cuestión es, como dice muy bien Regoyos, entrar en el Salón con un trabuco disparando a diestro y siniestro. Y de seguro que él, Regoyos, pongo por caso de artista sincero, no conseguirá de momento tanta notoriedad con sus ingenuos paisajes franciscanos henchidos de la dulzura mística de la hora de la oración de la tarde.<sup>337</sup>*

---

<sup>335</sup>Unamuno: 1959: XI: pp.568-569, “De arte pictórica II”, *La Nación*, Buenos Aires, 08-08-1912

<sup>336</sup>Valle-Inclán: 1987: 231-233, “Notas de la Exposición: Un pintor”, *El Mundo*, 3 de mayo de 1908

<sup>337</sup>Unamuno: 1959: XI: p.659, “De arte pictórica II”, *La Nación*, Buenos Aires, 08-08-1912

En “Darío de Regoyos” publicado en *La Nación* el 16 de diciembre de 1913 recupera de nuevo Miguel de Unamuno el testimonio epistolar de Regoyos en el que se refiere al odioso cubismo, la intervención de Picasso y la nostalgia por la época de los románticos<sup>338</sup>.

También para Lafuente Ferrari, Picasso *se refugiará en el disparate, lo que es ciertamente bien español, y será el definidor del arte distorsionante, el mero arabesco moderno de la línea y colores que ya ni siquiera aspira a tener un sentido humano, para, por otro camino, encontrar también al monstruo.*<sup>339</sup>

Juan Herrera ha indagado en las esenciales consecuencias que tuvo en Picasso la estancia en Madrid en 1901, donde creó su propia revista de *Arte Joven* en colaboración con su amigo Francesc d’Asís Soler y a imitación de la revista catalana *Pèl i Ploma* (fundada en 1899 en Barcelona por Ramón Casas y Miguel Utrillo). En *Arte Joven* colaboraron Maetztu, Pío Baroja (el cual apareció en la portada nº 4 de la revista en un retrato realizado por Picasso en 1901 y cuyo original se destruyó), Ricardo Baroja, Rusiñol, Martínez Ruiz y el propio Unamuno, entre otros<sup>340</sup>. El 23 de marzo de 1901 Unamuno escribe a Bernardo G. de Candamo:

*Arte Joven me ha gustado. No conocía a ese Picasso, que me agrada mucho, si no notase cierta afectación en desdibujar. En esto soy de un criterio acaso estrecho; de la escuela de Kaulbach y de Flaxman, de burilar los perfiles. La pobre hembra que está a la puerta, de acecho, es de gran efecto, y de mucho la Celestina del fondo; es un dibujo que deja fuerte impresión. Sólo me desagrada el 69 aquel; hubiera preferido otro número.*<sup>341</sup>

El 22 de abril de 1901 de nuevo se dirige a Candamo para informarle de que Leopoldo Díaz que recibió el número de *Arte Joven* que le remití y que le resulta simpática la revista, que desea recibirla en lo sucesivo y que enviará su colaboración de vez en cuando<sup>342</sup>. Días antes, el 18 de abril, Leopoldo Díaz, poeta afincado en Argentina y que mantuvo correspondencia con Unamuno, le contesta: *Recibo Arte Joven, que usted me envía. Mui bellos sus sonetos y mui simpático periódico. Desearía recibirlo en lo sucesivo y enviar mi colaboración de vez en cuando.*

Al margen de la experiencia de *Arte Joven*, cuando Picasso no había encontrado todavía la fórmula cubista que tanta fama le había de proporcionar en París. Era un

---

<sup>338</sup>Unamuno: 1959: XI: pp.577-578, “Darío de Regoyos”, *La Nación*, Buenos Aires, 16-12-1913. Reconoce Unamuno haber citado ya este párrafo en el artículo “De arte pictórica” de 1912

<sup>339</sup>Lafuente Ferrari: 1972: 308

<sup>340</sup>Herrera: 1997: 34-37

<sup>341</sup>Carta de Unamuno a Bernardo G. de Candamo del 23 de marzo de 1901, incluida en Unamuno: 1991: 84. Alude Unamuno a Kaulbach (1805-1874), alemán, nombrado pintor de cámara en 1837 por Luis de Baviera y Flaxman (1755-1826), inglés, conocido por sus ilustraciones neoclásicas de la *Iliada* y *Odisea*, *Divina Comedia*. En el número preliminar de *Arte Joven*, pág.3, está el dibujo de Picasso con la Celestina y el 69.

<sup>342</sup>Carta de Unamuno a Bernardo G. de Candamo del 22 de abril de 1901, incluida en Unamuno: 1991: 87-88

*muchacho que guiñaba los ojos, delante de los cuales un mechón de pelo bailaba constantemente*<sup>343</sup>, más tarde el modernismo catalán y la estética parisina le incitan a una evolución cubista, la cual produce a su vez el distanciamiento definitivo y despreciativo reconocimiento unamuniano.

#### 4.7.2 FUTURISMO Y MARINETTI

En la biblioteca de Unamuno hay un folleto de 75 páginas de Gabriel Alomar titulado “El futurisme”, el cual recoge la conferencia pronunciada por el ensayista mallorquín el 18 de junio de 1904 en el Ateneu Barcelonès. Dicha conferencia fue editada por *L’Avenç* en 1905 y traducida al castellano en dos entregas de la revista de Martínez Sierra, *Renacimiento*, en 1907. En el ejemplar de la Casa Museo hay notas autógrafas del propio Unamuno, hecho que evidencia la curiosidad del filósofo por las nuevas tendencias.<sup>344</sup>

En 1907 Gabriel Alomar fundó la revista *Futurisme* de la que salieron sólo tres números. Al cabo de dos años Ramón Gómez de la Serna publicaba, en el número 6 de la revista *Prometeo* correspondiente a abril de 1909, la “Proclama futurista a los españoles”, escrita por Marinetti para *Prometeo* y traducida por Gómez de la Serna<sup>345</sup>. En el texto titulado “El Futurismo” y que acompañaba a la proclama, Gómez de la Serna sostenía que *el Futurismo proclama la libertad sin dogmas, se refiere más al esfuerzo, al denuedo, a la entereza y por eso no merece que recelemos de él.*<sup>346</sup>

En carta de Unamuno a Beccari del cinco de marzo de 1909, le pide información acerca de Marinetti y del futurismo, la cual le es facilitada el nueve de marzo del mismo año. En la biblioteca de Unamuno se encuentran los siguientes libros:

*Enquête internationale sur le Vers Libre et Manifeste du Futurisme* (Ed. De Poesia, Milán, 1909)

*Futurismo* de Marinetti (traducción De Germán de la Mata y N. Hernández Luquero, Sempere, Valencia) y otros dos sobre el poeta italiano y el futurismo: Tullio Panteo, *Il poeta Marinetti* (Società editoriale Milanese, Milano, 1908) y Emilio Ballagas: *Pasión y muerte del futurismo* (Molino, Habana, 1935)<sup>347</sup>

Entre escéptico e irónico Unamuno se aproxima al futurismo para dar a conocer al lector los despropósitos de su fundador y al igual que él inventa el “trashumanismo”,

---

<sup>343</sup>Ricardo Baroja: 1989: 85

<sup>344</sup>González Martín: 1978: 217

<sup>345</sup>Bonet: 1998:87

<sup>346</sup>Gómez de la Serna: 1996: T.I p.300, *Prometeo, I. Escritos de Juventud (1905-1913)*

<sup>347</sup>González Martín: 1978: 219



tarea de interpretación que encomienda al público. Escribe acerca de la revista *Poesía* de Marinetti y de su lúdico programa:

*Hay en Milán una especie de poeta libre italo-francés o franco-italiano- es decir, ni italiano, ni francés-llamado F.T.Marinetti, el cual publica una revista internacional, magníficamente editada, bajo el sacro nombre de **Poesía** y en la que se publican poemas en varias lenguas y de varios autores.*<sup>348</sup>

*Marinetti, en el número de **Poesía** correspondiente a febrero y marzo, funda el futurismo y lanza a todos los vientos su programa en francés y en italiano, pues él, su autor, es bilingüe.*

*De este trascendentalísimo suceso, que ha de clavar hito en la historia del pensamiento humano, han dado cuenta al público español Gómez Carrillo y Ángel Guerra.*

*Hago gracia al lector del programa del futurismo y eso que es muy divertido. Bastará con que se os cite sus últimas palabras, en las que se encierra su sustancia toda: “erguidos sobre la cima del mundo, lanzamos una vez más nuestro desafío a las estrellas”.*<sup>349</sup>

Al cabo de cuatro años en “Sobre la continuidad histórica” retoma el manifiesto futurista para verificar lo absurdo de sus preceptos, la muerte del espacio y del tiempo que proclama su inventor y otros que *andan ahora por ahí unos pobres mentecatos ansiosos de meter bulla y que se llaman a sí mismos futuristas, abominando del pasado y de la historia. Cuando hace unos años, el cabecilla de ellos publicó un divertidísimo manifiesto en que decía que nada querían con los que pasaban de treinta años y que había que retirarlos de la liza, y añadía luego, entre otras cosas igualmente fantásticas, esto: “¡ el tiempo y el espacio murieron ayer!”*, me remitió el dicho manifiesto, pidiéndome, en una postal, que le diese mi opinión sobre él y me limité a contestarle esto: “Amigo M...: como hace más de diez años que pasé de los treinta, no estoy ya capacitado para juzgar su manifiesto. Me limito, pues, a darle las gracias más rendidas por la noticia, para mí gratisima, de la muerte del tiempo y del espacio, que, con la lógica, son las tres potencias que más me molestan.”<sup>350</sup>. Ante lo cual asevera rotundamente Miguel en el citado artículo que quien no tiene pasado, quien no tiene historia, no tiene en consecuencia porvenir, sentencia ésta constante en el pensamiento unamuniano<sup>351</sup>. En él apunta también que *claro está que el amenísimo Marinetti, cantor del automóvil y el aeroplano, sabe bien que o habría automóviles si no hubiese habido carretas (...) Marinetti sabe que la conservación de las reliquias del pasado es condición precisa e ineludible para que nazcan las flores y los frutos del porvenir.*<sup>352</sup>

---

<sup>348</sup>Unamuno: 1959: V: p.725, “El transhumanismo”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 29-5-1909

<sup>349</sup>Unamuno: 1959: V: p.726, “El transhumanismo”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 29-5-1909

<sup>350</sup>Unamuno: 1959: VIII: p.475, “Sobre la continuidad histórica”, *La Nación*, Buenos Aires, 24-10-1913

<sup>351</sup>Unamuno: 1959: VIII: p.674, “Culto al porvenir”, *La Nación*, Buenos Aires, 22-01-1914

<sup>352</sup>Unamuno: 1959: VIII: p.672 “Culto al porvenir”, *La Nación*, Buenos Aires, 22-01-1914

Marinetti reniega del pasado y propugna lo insensato, el “enfant terrible” del arte desvaría con innovaciones artísticas del sinsentido tal y como resume Unamuno al escribir:

*Marinetti, el futurista, es a ratos un escritor bastante divertido. A condición, por supuesto, de no hacer demasiado caso de las cosas que escribe.*

*Su receta es cómoda y se reduce, “pour épater le bourgeois”, a dar que hablar y que reír, a propugnar lo contrario de los que pasa por sensato.(...)Sus innovaciones, todas artísticas, son perfectamente inocentes. Ni el mismo se las toma en serio. La cuestión es pasar el rato, como decimos por acá, sin adquirir compromisos serios y hacer que su nombre suene. Cosa muy fácil, sobre todo, como parece le pasa a Marinetti, cuando no tiene el sentimiento del ridículo.*

*Pero Marinetti, este “enfant terrible” del arte, ha logrado hacerse simpático a muchos con sus travesuras.*<sup>353</sup>

Parte de sus travesuras, principios y axiomas de su manifiesto se reflejan en *La pipa de kif* de Valle-Inclán:

*La triste sinfonía de las cosas*

*Tiene en la tarde un grito futurista.*

*De una nueva emoción y nuevas glosas*

*Estéticas, se anuncia la conquista*<sup>354</sup>

Unamuno alude a los futuristas en “Divagaciones vacacionales” aparecido también en *La nación* el 25 de julio de 1914 como *gente amenísima y de lo más divertido que conozco- han inventado eso de palabras en libertad*<sup>355</sup>. Subraya la capacidad de invención así como el riesgo y la incomprensión que conlleva eso de – palabras en libertad- en un período marcado por los disturbios internacionales.

#### 4.7.3 LA FOTOGRAFÍA Y LOS MUSEOS

En este tercer período la alusión a las nuevas tecnologías es prácticamente nula. Apenas en “De vuelta a la cumbre” de agosto de 1911 destaca el carácter sociológico de la eternización fotográfica<sup>356</sup>. A diferencia de las numerosas referencias que hace al

---

<sup>353</sup>Unamuno: 1959: VIII: p.670, “Culto al porvenir”, *La Nación*, Buenos Aires, 22-01-1914

<sup>354</sup>Llorens: 1975: 117

<sup>355</sup>Unamuno: 1959: X: p.282, “Divagaciones vacacionales”, *La Nación*, Buenos Aires, 25-07-1914

<sup>356</sup>Unamuno: 1959: I: p.535, “De vuelta de la cumbre”, agosto de 1911

cinematógrafo en la etapa siguiente, sólo en 1906 se manifiesta en contra del telégrafo, de la velocidad y de lo efímero de la actualidad <sup>357</sup>.

Muy distinta es la postura adoptada por Azorín, el cual se pregunta el 30 de agosto de 1904, en “Una elegía”, publicado en *España si hay un hombre más interesante que el fotógrafo? (...) Yo estimo también cordialmente a los fotógrafos* <sup>358</sup>

En 1990 se hallaron en el archivo de Unamuno material inédito <sup>359</sup>. Varios medios de comunicación se hicieron eco de la aparición de 295 fotos inéditas realizadas supuestamente por Unamuno (de 1902 a 1924) con anotaciones a pie de página <sup>360</sup>. Laureano Robles cuestiona la autoría de las placas fotográficas, ya que en algunas de ellas se advierte la mano de un experto y la profesora Codoñer resalta la afición compartida con Ramón y Cajal por la fotografía, mientras que el nieto del insigne escritor, Miguel de Unamuno López desconoce la afición de su abuelo por esta técnica.

Tampoco se explaya Miguel de Unamuno en elogios en la valorización del Museo del Prado, tan sólo le dedica una rápida nota en “De arte pictórica I” al reconocer que *es el Museo del Prado lo que más echo de menos de Madrid, casi lo único* <sup>361</sup>. Y en diciembre del mismo año a propósito de la opinión de Cristóbal de Castro el cual defiende que el Museo del Prado junto con los joyeles de Toledo, El Escorial, Ávila y Segovia, Córdoba, Granada y Sevilla, pueden nutrir generaciones de pintores. A lo cual Unamuno arguye: *a esto sólo he de añadir que entre los varios pintores que he visto desfilar por esta pictórica tierra salamanquina, vino un suramericano, el venezolano Tito Sala, pero vino a pintar escenas y paisajes de esta tierra porque se la habían descubierto... en París. Pues merced a Zuloaga y a otros España empezó hace unos años a ponerse en moda en Europa como mina de asuntos pictóricos* <sup>362</sup>. Casualmente el 10 de diciembre de 1912 Azorín publica “Los ciegos” en *La Vanguardia* en el que se declara asiduo visitante del Museo del Prado <sup>363</sup>.

A menudo ha destacado Unamuno el papel determinante de algunos extranjeros en la labor de redescubrimiento de España, ha alabado la riqueza pictórica de su paisaje y ha situado a Zuloaga como baluarte de la campaña de aproximación de España a Europa, una Europa ahora conmovida por los atropellos de una guerra emergente.

---

<sup>357</sup>Unamuno: 1959: X: 139, “Literatura al día”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 17-09-1906

<sup>358</sup>Azorín: 1987: 162

<sup>359</sup>Velasco: 1990: C.27-169

<sup>360</sup>En la Casa Museo Unamuno se hallan los siguientes artículos relativos al tema: “Miguel de Unamuno pudo ser fotógrafo” de B.F.O y publicado en *La Gaceta Regional* el 9-11-1990 ( CMU: C.27-171) y “El hallazgo de nuevos materiales permite conocer mejor a Unamuno” de Ignacio Francia publicado en *La Opinión* el 18-11-1990 ( CMU, C.27-175)

<sup>361</sup>Unamuno: 1959: XI: p.554, “De arte pictórica I”, *La Nación*, Buenos Aires, 21-07-1912

<sup>362</sup>Unamuno: 1959: VIII: p.469, “Algo de Unión Ibero-Americana”, *La Nación*, Buenos Aires, 11-12-1912

<sup>363</sup>Azorín: 1956: 67, “Los ciegos”, *La Vanguardia*, Barcelona, 10 diciembre 1912

#### 4.8 PRIMERA GUERRA MUNDIAL Y EL ARTE PRUSIANO

Desde principios de siglo Unamuno se identifica no sólo con el liberalismo sino que esgrime la cultura como arma fehaciente para conquistar la libertad. Tanto en el discurso pronunciado en el Ateneo de Madrid el 24 de abril de 1902 como el artículo “La cuestión del vascuence” de octubre del mismo año, apuesta por una cultura moderna gestada en el seno del liberalismo.

Queda también patente el antimilitarismo de Miguel manifestado en “La crisis del patriotismo” de 1905 a través de la revista anarquista de Barcelona, *Ciencia Social*. En 1906 a lo largo de una conferencia en Madrid entre varios temas trata el papel de la juventud, la cuestión agraria, el papel negativo del Parlamento, y declara su incondicional odio a la guerra. Postura que radicaliza hasta que en “La esencia del liberalismo” del 3 de enero de 1909 opta por el dolor y la ciencia frente al placer y la ignorancia, a la vez que proclama que no hay que engañar al pueblo diciéndole que la libertad facilita la vida, sino que la dificulta.

1911 se tiñe de desesperanza para Miguel de Unamuno. Preocupado por la salud y acuciado por terribles insomnios, se intensifica su angustia frente a la nada. La muerte de sus amigos, Joaquín Costa en febrero y Juan Maragall en diciembre, le sumen en una honda tristeza repleta de lúgubres presentimientos. Vierte los ahogos de su pesimismo en *Rosario de sonetos líricos* que está a punto de publicar este año y a finales de año se editan las primeras entregas de su *Tratado de amor de Dios* bajo otro título, *Del sentimiento trágico de la vida en la España Moderna*.

Por estas fechas el panorama internacional toma tintes dramáticos. Al pesimismo interior del filósofo se suma el desaliento del entorno, la inestabilidad vital de las naciones, el caos emergente provoca una guerra en gestación. Unamuno radicaliza su actitud frente a germanófilos españoles y fiel a sus principios expresa su simpatía por Inglaterra, cuna de las libertades personales. Desde julio de 1913 se adhiere a la Lega Latina, asociación antigermánica dirigida por Gilberto Beccari.

En “Conversación” de enero de 1913 reitera su posicionamiento al afirmar que la libertad pasa por el conocimiento, a la vez que se produce un cambio en su concepción intrahistórica: identifica la vida intrahistórica con la vida vegetativa al enfrentar la ciudad contra el campo. Con el estallido de la Primera Guerra Mundial el debate intrahistórico pasa a segundo término y una historia dividida en dos bandos, el de los germanófilos (al cual se adhieren clericales antifranceses, nacionalistas, militares y Alfonso XIII) y el de los aliadófilos (secundado por obreros y socialistas, Francia e Inglaterra, representantes del liberalismo y la democracia) se convierte en tema recurrente para un taciturno Unamuno.

En los artículos dedicados al enfrentamiento bélico expresa su desaprobación a las técnicas antidemocráticas alemanas a la vez que reniega de la imposición de un arte

desmedido, inartístico y colosal. En “¿Orgullo o vanidad?” publicado en *Nuevo Mundo* el 28 de noviembre de 1914 habla de un arte koolosal y desproporcionado:

*Su modo de hacer la guerra es como su reciente arquitectura, como su arte prusiano é imperialista, escenográfico, desmedido, ¡Koolosal! Un arte sin el sentido de la medida, esto es, inartístico. Y no de un desmesuramiento espontáneo y natural, como el del arte indio ó el del egipcio, sino de un desmesuramiento rebuscado.*<sup>364</sup>

Aunque al día siguiente para *La Nación* apostilla en “Strauss y Renan” que la guerra promoverá un resurgir de la genialidad artística:

*El último tercio del pasado siglo XIX, siglo de la técnica y de aquella lamentable vaciedad que se llamó positivismo, nos dejó un legado de ramplonería, ya intelectual, ya sentimental, que esta guerra, así lo espero, ha de venir a quebrantar. Yo me prometo de ella un resurgir de la genialidad científica, artística, filosófica y hasta religiosa, que parecía adormecida en esta nuestra época de epígonos.*<sup>365</sup>

Después de incluir al clero en el partido de los germanófobos se percata del inminente peligro que supone para ellos la imaginación ya que *es al arte, es a la literatura, no a la ciencia, no a la filosofía, a lo que más temen. Su enemigo no es tanto la fría razón, por despreocupada y crítica que ésta sea, como la imaginación y los sentimientos apasionados.*<sup>366</sup>

El insiste en que la imaginación es la enemiga de la fe. Los reaccionarios, añade “*barruntan que la imaginación, el gusto, el arte, lo intuitivo, lo genial, todo, en fin, lo que hace singularmente temible a la ciencia y a la filosofía está en una enorme decadencia en la Alemania de hoy (...).*”

*Ved por qué nuestros reaccionarios profundamente materialistas y positivistas y odiadores del verdadero espíritu y sobre todo de la imaginación, se sienten germanófilos.*<sup>367</sup>

El arte, la libre expresión, es el baluarte para el combatiente Unamuno. No teme a la imaginación aunque reniega de aquellas tendencias fantasiosas en exceso, apuesta por la originalidad comedida dentro de los cánones de belleza eterna. La guerra se convierte en un macabro sinsentido dadaísta y el filósofo lucha para hallar un mínimo de cordura en las formas del pasado para forjar así un alentador devenir.

---

<sup>364</sup>Unamuno: 1914: C.4-63, “¿Orgullo ó vanidad?”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 28-11-1914

<sup>365</sup>Unamuno: 1914: C.4-64, “A propósito de la Catedral de Reims”, *La Nación*, Buenos Aires, 29-11-1914

<sup>366</sup>Unamuno: 1914: C.4-73, “Strauss y Renan”, noviembre 1914, *La Nación*, Buenos Aires, 31-12-1914

<sup>367</sup>Unamuno: 1914: C.4-73, “Strauss y Renan”, noviembre 1914, *La Nación*, Buenos Aires, 31-12-1914

## 5. CUARTA ETAPA “UNAMUNO Y LAS ARTES” DE 1915-1924

### 5.1 ARTE GERMÁNICO: EL ESTILO COLOSAL

En el período que comprende la Primera Guerra Mundial Miguel de Unamuno se ratifica en una postura antimilitarista a la vez que manifiesta en 1915 su oposición frontal a la neutralidad española. Se declara abiertamente contra Alemania mediante la colaboración en el semanario *España*, revista de carácter aliadófilo dirigida por José Ortega y Gasset y fundada el 29 de enero de 1915. Su adhesión al Manifiesto de la Liga Antigermánica el 18 de enero de 1917 junto a los hermanos Machado, radicaliza el rechazo hacia los postulados antidemocráticos del gobierno alemán, a la vez que descubre el horror de la guerra visitando las trincheras junto a Manuel Azaña y Santiago Rusiñol durante los catorce días que duró su expedición a Italia en septiembre de 1917.

En relación con todo lo expuesto rescata Unamuno en el artículo “Protejamos nuestras discordias” publicado en *La Nación* el 21 de marzo de 1915, las declaraciones de Chesterton por estar ambos en comunión de ideas y en contra de la supuesta casta superior germánica. Dice al respecto el escritor inglés:

*Os imploro que arranquéis de las manos de ese Loco la disputa de los grandes santos y los grandes blasfemos. Hará con la religión lo que ha de hacer con el arte; mezclar todos los colores en vuestra paleta, en el color del barro, y decir después que sólo los ojos purificados de los teutones pueden ver que es puro blanco.*<sup>1</sup>

La mezcla metafórica de los colores de la paleta resume la unificación de los criterios ajenos para producir el efecto predeterminado impuesto de forma dictatorial. Dice a continuación que el director de los museos de Berlín iba a impulsar la creación de una nueva especie de arte: el arte alemán. A lo cual el Unamuno beligerante no se rinde ante la imposición del criterio estético, artístico o de cualquier tipo y esgrime sus argumentos en las páginas de *Los Lunes de El Imparcial* el 29 de marzo de 1915 en el artículo “Libertad bien entendida”:

*Ningún pueblo soporta que intente imponerle otro pueblo el criterio estético a que ha de ajustar sus gustos artísticos y literarios o que pretenda que su criterio es superior al del otro. Al menos yo, la dictadura que menos soporto es la del supuesto buen gusto.*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Unamuno: 1915: C.4-98, “Protejamos nuestras discordias”, , *La Nación*, Buenos Aires, 21 de marzo de 1915

<sup>2</sup>Unamuno: 1958: VIII: p.942, “Libertad bien entendida”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 29-03-1915

A finales de año califica el nuevo arte como colosal, grandilocuente, monstruoso por lo que tiene de imposición monumental y lo opone a la ligereza graciosa del estilo Watteau, igualmente odioso:

*No; el estilo Kolosal y hochmodern no puede satisfacerme. En esos monstruosos monumentos se ve tanto la contracción muscular, el esfuerzo atlético, del profesional de circo que levanta pesas, como en esos otros edificios graciosos se ve la afectación de ligereza y hasta de dejadez.*<sup>3</sup>

Y sigue:

*No, no me convence el estilo ciclópeo y kolosal más que el estilo gracioso, que el estilo Watteau.*<sup>4</sup>

No sin cierta terquedad insiste Unamuno en la vejación del imperialismo en cualquier ámbito también en 1916 cuando en “Nada de pretensiones”, publicado en *La Nación* afirma que *no hay un solo tipo de civilización y ningún pueblo puede ni debe pretender ser el santuario de ésta, y mucho menos tener el imperio de la ciencia, de las bellas letras y de las artes.*<sup>5</sup>

Hay otro aspecto que contempla el escritor bilbaíno desde la perspectiva irónica de un observador crítico y para ello rescata en el artículo anteriormente citado “Protejamos nuestras discordias” a un tal Chamberlain, el cual siendo de origen escocés pretendía germanizarlo todo, hasta el punto de idear un origen germánico para Miguel Ángel, Leonardo da Vinci y Shakespeare<sup>6</sup>. Sigue en esta tesitura cuando el 24 de abril de 1915 en “La organización de Europa” al referirse a la pretendida superioridad intelectual de Alemania frente al resto y a su función para organizar Europa, presagia Unamuno un futuro para los españoles al servicio de esta casta superior como cultivadores de frutos y hortalizas y prosigue que *los que pasamos por algo más intelectuales a recoger por nuestros archivos datos que les sirvieran para probar que Cervantes, Gonzalo de Berceo, Lope de Vega, Velázquez, Goya, etc., fueron de raza gótica o germánica, como según Houston Stewart Chamberlain, lo fueron Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Rafael.*<sup>7</sup>

El final de la guerra y el desbarajuste histórico que ello conlleva, no aporta ni un ápice de esperanza para regularizar la situación política tanto en el exterior como en la propia España. 1922 supone la crisis de las libertades en Europa y el fascismo en Italia. En 1923 en el artículo “Ante los dos grandes problemas”, publicado en *El Liberal* el 1 de julio de 1923<sup>8</sup>, se lamenta Unamuno de la situación trágica, de la injusticia y de la

---

<sup>3</sup>Unamuno: 1958: XI: p.767, “Pensar con la pluma”, *El Día Gráfico*, Barcelona, 12-11-1915

<sup>4</sup>Unamuno: 1958: XI: p.768, “Pensar con la pluma”, *El Día Gráfico*, Barcelona, 12-11-1915

<sup>5</sup>Unamuno: 1958: X: p.364, “Nada de pretensiones”, *La Nación*, Buenos Aires, 29-04-1916

<sup>6</sup>Unamuno: 1915: C.4-98, “Protejamos nuestras discordias”, *La Nación*, Buenos Aires, 21 de marzo de 1915

<sup>7</sup>Unamuno: 1915: C.4-109, “La organización de Europa”, C.4-109, *La Nación*, Buenos Aires, 24-04-1915

<sup>8</sup>Unamuno: 1923: C.8-260, “Ante los dos grandes problemas”, *El Liberal*, Madrid, 1-07-1923

violencia de los grandes tiranos. Su implicación en este período es esencialmente política, de crítico audaz con la situación histórica, por lo que los aspectos relativos a las artes son tratados como de soslayo a excepción de varios artículos monográficos sobre artistas vascos y museos como el del Prado. El estado de una España que agoniza y una serie de hechos cruciales en la vida profesional del filósofo le inducen a convertirse en cronista excepcional del contexto cultural del país.

## 5.2 CONTEXTO CULTURAL

La reputación periodística con que contaba Unamuno lleva a convertir un asunto personal como fue su destitución como rector de la Universidad de Salamanca en asunto nacional. La firma del cese de Miguel de Unamuno por el rey Alfonso XIII el 20 de agosto de 1914 provocó la movilización de los intelectuales y un consecuente activismo de la opinión pública en defensa del prestigioso ideólogo. Entre las hipótesis que motivaron su destitución: el ataque de los jesuitas por “apatriotas” tanto en la prensa nacional como en la de Buenos Aires y La Habana, así como su enconada campaña agraria. A partir de otoño de 1915, obsesionado por conocer las verdaderas causas del cese en su cargo universitario, empieza a criticar despiadadamente al soberano a la vez que reflexiona acerca de la legitimidad de la monarquía española. Su intensa actividad pública culmina en los años finales de la guerra cuando en 1917 proclama que su objetivo político es el de despertar a los dormidos a la vez que manifiesta su gran cansancio y estado depresivo.

Siguiendo en la misma línea en 1918 fiscaliza la actualidad política, enjuicia al régimen y a políticos y se autocalifica de “agitador profesional”. Con el final de la guerra concluye un período de intensa actividad en prensa de aproximadamente 600 artículos. Pero en 1919 reanuda sus ataques al régimen y se enfrenta al general Miguel Primo de Rivera, hasta que en 1920 es juzgado en Valencia por tres artículos de 1918 y 1919: “El archiducado de España”, “Irresponsabilidades” y “La soledad del rey”, por los que se le condena a 16 años y dos días por prisión mayor y multa por el tercer artículo.

Acuciado por la injusticia y en concreto por la sentencia, en 1921 se reactiva el antimilitarismo de Miguel de Unamuno ante la guerra de Marruecos y el desastre militar y humano en que mueren de 8000 a 10000 españoles<sup>9</sup>, lo que implica el fracaso de la política de “pacificación” llevada a cabo durante diez años<sup>10</sup>. Este conflicto intensifica su oposición a la Casa Real.

En “La piel enferma” publicado el 26 de noviembre de 1921 en *La Nación* de Buenos Aires denuncia Unamuno el estado de lamentable desaliento en que se halla

---

<sup>9</sup>Carr: 1970: 499-505

<sup>10</sup>Rabaté: 2009: 420-21



España, sumida en la crisis política de desorientación, la cual provoca la carencia de obras artísticas y literarias. Existen al respecto dos grandes dolencias: la cobardía y la hipocresía, cobardes e hipócritas quienes cultivan el arte:

*Desde que acabó- si es que acabó...- la gran guerra, o mejor aun desde que empezó, no hemos visto aparecer, por lo menos aquí, ninguna obra literaria o artística (...). Diríase que la genialidad se está agotando, aunque sea para rebrotar en lo futuro. Aquí, en España, se habla de desorientación (...) Es en la política donde hay que ir a estudiar las causas profundas del cansancio, del desaliento, de la decadencia que se observa en la vida cultural, en la del arte, la ciencia, la literatura, la educación. Y se nota, observando bien, que las dos más graves dolencias que afligen a la cultura hoy son cobardía e hipocresía. El arte, la literatura, la ciencia, se han hecho cobardes e hipócritas.*<sup>11</sup>

Y prosigue:

*Todo el teatro, la novela, la poesía, la pintura, la música, la ciencia, todo lo cultural, parece estar hoy aquí comprimido y ahogado por la piel paquidérmica de una terrible política de clandestinidad, de cobardía y de hipocresía.*<sup>12</sup>

El título del escrito es exponente fiel de la convalecencia de la vida en una España febril y a su vez herida, moribunda como expresa en “Alegrías de muerte”<sup>13</sup>.

El 5 de abril de 1922 visita el ex rector el Palacio en una entrevista que le concede el rey Alfonso XIII para conocer las quejas que inspiran sus enconadas campañas. Romanones como intermediario y presidente del Ateneo intercede también para que Unamuno intervenga en el Ateneo de Madrid el 12 de abril del mismo año, en dónde el elocuente orador prosigue su campaña por la libertad y la democracia e insiste en la idea de sentirse liberal sin la necesidad de ponerse rótulos.

1922 supone la crisis de las libertades en Europa y del fascismo en Italia. España continúa anquilosada en la charca nacional, existe pavor al cambio y a la renovación, se opta por un estático pensamiento. Al respecto reacciona Unamuno con el fin de inquietar al público, hurgar en la opinión pública para generar una minoría pensante activa, tal y como lo especifica en “Hombres y cosas” el 5 de septiembre de 1922:

*Aquí no hay corriente sino charca, o aun peor, charca congelada. Nos lleva la historia universal. La sacudida vendrá de fuera.*

*Entretanto, ¿qué se puede hacer? Inquietar a los espíritus, a los que tengan espíritu; hurgar la sesera de los que viven fuera de los partidos; hacer pensar a los que*

---

<sup>11</sup>Unamuno: 1921: C.7-176, “La piel enferma”, *La Nación*, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1921

<sup>12</sup>Unamuno: 1921: C.7-176, “La piel enferma”, *La Nación*, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1921

<sup>13</sup>Unamuno: 1922: C.7-305, “Alegrías de muerte”, *El Mercantil Valenciano*, Valencia, 21 de mayo de 1922

*no han adoptado un pensamiento programático. De ellos saldrá la minoría creadora si es que al fin sale.*<sup>14</sup>

Algunos años antes había albergado Miguel el presentimiento de un nuevo período romántico, de auténtica evolución creadora con el final de la guerra, una renovación artística de urgencia, así lo expresa en “Después de la paz” publicado en *España* el 5 de febrero de 1915. Con el subtítulo de “-¿Qué corrientes políticas, sentimentales e ideológicas dominaran en Europa después de la paz?”, pretende inyectar una dosis de optimismo a una época tan contradictoria: *El deseo me hace acaso presentir un nuevo período romántico y democrático, de evolución creadora*<sup>15</sup>. Y sigue en la misma línea el 28 de marzo de 1915 cuando en “La guerra y la vida de mañana” cita también a Emilio Bontroux, el filósofo francés que el 18 de diciembre impartió una conferencia en la Alianza de Higiene Social sobre la guerra y la vida del mañana, el cual pronosticó que *una vasta carrera se abrirá ante la ciencia, ante el arte, ante la literatura, ante la actividad práctica bajo todas sus formas- sigue diciendo Bontroux- Y sin duda brotarán espontáneamente la originalidad y la novedad.*<sup>16</sup>

Punto éste que halla directa conexión con el pensamiento unamuniano en cuanto que la guerra promoverá un cambio y con él la renovación artística. Pero los hechos discurren de forma muy distinta y la dictadura militar impone sus normas en todos los ámbitos de la vida social y también de la artística. El 23 de septiembre de 1923 el general Miguel Primo de Rivera pronuncia el “Manifiesto” y con el golpe de estado se inicia la dictadura militar. El 18 de septiembre se prohíbe hablar catalán en los organismos oficiales y Unamuno critica ferozmente a los censores a la vez que la censura le impide cada vez más expresarse públicamente. El 20 de febrero de 1924 se le comunica su exilio a Fuerteventura, suspensión de empleo y sueldo como catedrático y cese de vicerrector de la Universidad de Salamanca. En consecuencia el 27 de febrero embarca con Rodrigo Soriano y atracan en Tenerife el 2 de marzo. Con motivo del Real Decreto de Amnistía del 5 de julio, se dirigen ambos a Lisboa el 9 de julio y el 28 llegan a París. Desde el exilio Unamuno se alza contra las afirmaciones de Primo de Rivera, se mofa del rey y del dictador y el 26 de agosto de 1924 en *Le Quotidien* publica “Miguel de Unamuno répond au Dictateur”.

En París el escritor vasco, víctima de una añoranza un tanto enfermiza, vuelve a descubrir el mundo de su niñez y de los paisajes de la intrahistoria salmantina y vasca. Sus incursiones en la vida parisina al mando de Jean Cossou, natural de Deusto, no suelen trascender de sus colaboraciones en *Le Quotidien*, *Les Nouvelles Littéraires*, a la vez que participa en *España con Honra*, *Caras y Caretas*, *Los Lunes de El Imparcial* y *Nuevo Mundo*. Asiste también a las tertulias en el Café de La Rotonde con Eduardo

---

<sup>14</sup> Unamuno: 1922: C.8-47, “Hombres y cosas”, *La Nación*, Buenos Aires, 5-09-1922

<sup>15</sup> Unamuno: 1915, “Después de la paz”, *España*, Madrid, 05-02-1915

<sup>16</sup> Unamuno: 1915: C.4-102, “La guerra y la vida de mañana”, *La Nación*, Buenos Aires, 28 marzo de 1915

Ortega y Gasset, Carlos Esplá y Blasco Ibáñez, y en ocasiones desayuna con el pintor Zuloaga.

Unamuno sufre su destierro voluntario al otro lado de la frontera y analiza, desde la perspectiva que le confiere su estancia en la capital francesa, el estado de la patria, de una España que se dibuja a través de las impresiones históricas de pensadores ilustres.

### 5.2.1 IMPRESIONES DE ESPAÑA

En noviembre de 1916 rescata de nuevo Miguel de Unamuno al ilustre filósofo Benedetto Croce en “Italianos y españoles en el Renacimiento”<sup>17</sup>. Reúne Croce en un volumen las investigaciones que llevó a cabo de 1892 a 1894 con el intento de escribir una amplia historia del influjo español en la Italia de la Edad Media y hasta terminar el siglo XVIII: *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*. Reconoce la supremacía cultural de Italia sobre España en el Renacimiento. En enero de 1917 en “La decadencia hispano- italiana” hace de nuevo referencia a la obra y opinión de Croce:

*Al tratar Croce de la decadencia hispano-italiana sostiene que no fue España la causante de la decadencia italiana, sino que ambas decayeron por análogas causas. Desde mediados del siglo XVI hasta comienzos del XIX faltó en Italia toda vida política y sentimiento nacional, la libertad del pensamiento se agotó, empobreciéndose la cultura, la literatura se hizo amanerada y grosera, las artes figurativas y arquitectónicas se abarrocaron. Y de esto se ha querido culpar a España. Y contra este juicio de culpa se pronuncia Croce.*<sup>18</sup>

En 1917 destaca Unamuno en el enternecedor escrito “Recuerdo de don Francisco Giner” la labor pedagógica, sus valores, así como el papel que ejerció el maestro fallecido dos años antes a favor de la cultura estética española.

En cuanto a la obra de Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, repara el escritor bilbaíno en que no se incluye en ella entre los escritores españoles que trataron de preceptos de arte en el siglo XVI al Padre Fr. José de Sigüenza de la Orden de San Jerónimo, el cual describió la fábrica de El Escorial aludiendo a conceptos estéticos y artísticos así como la Casa de Belén, en Lisboa <sup>19</sup>.

La visión que se tiene de España llega en ocasiones a través de “descubridores” extrajeros como es el caso de Joly y su obra *El clavel de Sevilla: impresiones de España*, a la que se refiere Unamuno en “El heroísmo de España” publicado en *La Nación* el 24 de enero de 1923. Debido a las constantes afinidades entre Bélgica y

---

<sup>17</sup>Unamuno: 1958: V: pp.65-72, “Italianos y españoles en el Renacimiento”, noviembre de 1916

<sup>18</sup>Unamuno: 1958: V: p.77, “La decadencia hispano-italiana”, noviembre 1916

<sup>19</sup>Unamuno: 1958: V: pp.103-106, “Moharrachos sin nombre”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 22-08-1919

España, el arte flamenco tomó en Castilla carácter propio. Sostiene Joly que el barroco español fue moda por un tiempo tacharle de mal gusto <sup>20</sup>.

Joly titula a los capítulos de su obra: “Burgos y el heroísmo español”, “Toledo y el misticismo español”, “Granada y el sentido de la vida”, “El Escorial y el sentido de la muerte”, “Sevilla y la escultura española”, “Madrid y la pintura española”, con lo que la impresión de España se aglutina alrededor de estos focos artísticos que fascinaron a Unamuno por su potencial expresivo, por el arte que emana de sus representaciones, por la proporción arquitectónica y por todas las disertaciones que provocaron su interés por las artes. El 7 de abril de 1924 en “Cartas al amigo” hace referencia al bilbaíno al libro de Costa Urani, *Sol y sombra. Figuras y paisajes de España*, y alude a las excelentes páginas sobre El Greco y Goya.

### 5.3 APUNTES SOBRE LAS ARTES

La atemporalidad ha ejercido notable influjo en el concepto que tenía Miguel de Unamuno del arte en general. En el “Dolor de pensar” publicado en *La Esfera* el 7 de agosto de 1915 <sup>21</sup> nombra a Keats y su frase célebre de “*que una cosa de belleza es un goce para siempre*”. Rescata también en 1924 la tesis de que el arte es eternización de lo momentáneo al escribir que *el arte, la belleza, es eternización de la momentaneidad. “Carpe Diem”!- dijo el latino-; pero lo que hay que coger al vuelo no es el día, es el instante que pasa.* <sup>22</sup>

El binomio arte-eterno, arte-pasión, conecta con el sentir unamuniano de 1917 al reconocer que *el arte, después de todo, cubre los pecados y a un artista, cuando lo es de verdad, hay que perdonarle mucho. Porque el arte en el fondo es pasión* <sup>23</sup>.

En el artículo “Las subsistencias espirituales” publicado en *La Publicidad* en 1917 insiste en esta misma idea al precisar que *un artista vive su vida, y muy alta y muy humana vida, realizando su obra artística. Pintar es vivir para un pintor, escribir lo es para un escritor, componer música lo es para un músico* <sup>24</sup>. Más adelante discierne entre el obrero el cual persigue un salario y el artista cuyo fin es la obra en sí:

*El fin del trabajo de un obrero no era en realidad el producto sino el salario. Y por eso el obrero no era un artista. Porque el fin del artista es la obra de arte en sí y si*

---

<sup>20</sup>Unamuno: 1923: C.8-145, “El heroísmo de España”, *La Nación*, Buenos Aires, 24-01-1923

<sup>21</sup>Unamuno: 1958: X: pp.314-318, “El dolor de pensar”, *La Esfera*, Madrid, 07-08-1915

<sup>22</sup>Unamuno: 1958: XI: p.860, “Alrededor del estilo XXIV: Estilo y progreso”, 5-10-1924

<sup>23</sup>Unamuno: 1958: VIII: p.959, “Sobre el arte de la historia”, *La Nación*, Buenos Aires, 17-05-1917

<sup>24</sup>Unamuno: 1917: C.5-134, “Las subsistencias espirituales”, *La Publicidad*, 1917

*es artista de corazón y de conciencia antes hará la obra buena que le vale poco que no la obra mala que le valga mucho.*<sup>25</sup>

El 2 de octubre de 1920 en “Arte y trabajo” nombra a Tomás Malthus y su concepción materialista de la historia el cual defiende que los valores culturales hayan salido del estómago. Unamuno disiente de esta teoría y se muestra al respecto escéptico:

*Pero sé, lectores míos, que vosotros no creéis que hayan salido del hambre ni la Iliada, ni la Venus de Milo, ni un cuadro de Rafael o de Velázquez, ni el Quijote, ni una sinfonía de Beethoven. Y cuando una que parece obra de arte se nos dice que salió del hambre, del estómago, o esto no es así o no es tal obra de arte, ni es bella (...)*

*Pero hoy, ¡ay!, todo artista y hasta todo artesano tiene que pensar en comer, y como el arte paradisíaco, de pura inspiración, no le basta, tiene que dedicarse, poco o mucho, a alguna ciencia.*<sup>26</sup>

Lógicamente toda obra de arte, como las aquí reseñadas, requieren de una fuente de inspiración sobrehumana distinta de las necesidades fisiológicas del hombre. En “Alrededor del estilo XXIV: Estilo y progreso” del 5 de octubre de 1924 culpa a la concepción finalista de la degeneración del arte como producto mercantil:

*La concepción finalista- que es fatalista-, utilitaria, económica de la historia, ha llegado a vaciar, no ya la historia misma sino hasta la estética. Ha producido una degeneración del arte, que es el arte progresista. Su más repugnante producto mercantil son los dramas de tesis, los dramas sociológicos, resistentes al estilo.*<sup>27</sup>

En tanto que identifica la degeneración del arte con el arte progresista no es de extrañar que Unamuno se sienta sentimentalmente más próximo al arte del pasado que al del presente inmediato, a las vanguardias artísticas. Este hecho no dificulta que haga mención en sus escritos de opinión a su innata afición al dibujo, que será en definitiva su sincera pasión.

### 5.3.1 EL DIBUJO

A la pregunta de cómo ganó su primera peseta narra Unamuno una anécdota de su juventud como dibujante y deja entrever la gran devoción por este arte:

*Tengo un vago recuerdo de que allá en Bilbao, mi pueblo, recién vuelto de terminar mi carrera, antes de los veintiún años, un irlandés muy aficionado al whisky, y que me conocía como dibujante- la vanidad de dibujar bastante bien ha sido y es una*

---

<sup>25</sup>Unamuno: 1919: C.6-205, “Mil novecientos diecinueve y mil novecientos veinte”, Salamanca, 10-01-1919, *La Nación*, Buenos Aires, 07-03-1920

<sup>26</sup>Unamuno: 1958: XI: p.431-432, “Arte y trabajo”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 2-10-1920

<sup>27</sup>Unamuno: 1958: XI: p.860, “Alrededor del estilo XXIV: Estilo y progreso”, 5-10-1924

*de mis flaquezas, aunque no la mayor- me rogó que le hiciese un plano de una mina, introduciendo yo no sé qué caprichosas modificaciones, ni quise saber con qué propósito, y aunque eso de delinear planos apenas tenga que ver con el dibujo artístico- que es, como digo, uno de mis fuertes a la vez que de mis flacos- le hice lo que me pedía, me negué a ponerle precio, alegando que no era el de delineante de planos mi oficio, y me regaló una cartera de bolsillo.*<sup>28</sup>

Los recuerdos de infancia y en concreto de su vivienda bilbaína le sirven de excusa para rememorar las lecciones de dibujo impartidas por el pintor Lecuona en la buhardilla de su edificio. Así toma nota en “La escalera de vecindad” publicado el 3 de septiembre de 1922 en *Caras y Caretas*:

*Como durante años subí casi a diario al último piso, a la buhardilla, donde recibía lecciones de dibujo y de pintura.*<sup>29</sup>

Colette y Jean-Claude Rabaté aluden a la fama que distingue al joven Unamuno como caricaturista de profesores (siempre de perfil y mirando a la izquierda) y a las enseñanzas impartidas en el taller de Lecuona<sup>30</sup>. El 21 de junio de 1880 Miguel de Unamuno obtiene la calificación de “Aprobado en los ejercicios del Grado de Bachiller en Artes” en el Instituto de Bilbao, hecho que desvela el aprovechamiento de dicha formación artística por periodo de cinco años.

José María Areilza en su artículo “Una anécdota histórica” publicado en *La Estafeta Literaria* el 15 de diciembre de 1944, número 18, sostiene que Miguel sirvió de modelo para la cabeza de uno de los personajes que figuran en el cuadro que pintó Lecuona sobre la herida que recibió Iñigo de Loyola ante los muros de Pamplona. Colette y Jean-Claude Rabaté sitúan cronológicamente el hecho en 1875 e identifican al joven modelo en la figura del cirujano con barba y bigote negros que trata de vendar la pierna del capitán lesionado.<sup>31</sup>

El 22 de marzo de 1922 F. Javier Cabello y Dorero escribe a Unamuno una carta desde Segovia en la que le informa de que “*esperamos sus dibujos para la exposición a favor de la Rusia hambrienta*”, testimonio que evidencia la praxis en el dibujo de Miguel de Unamuno.

En este período desvela el escritor sus orígenes como dibujante a la vez que confiesa la preferencia de escribir un texto para comentar unos dibujos y no a la inversa:

*El que estas vagas reflexiones os dirige, lectores, dibuja además que escribe y hasta dibujaba mucho antes que se hubiese puesto a escribir y publicó caricaturas antaño (...) Le sería mucho más fácil escribir un texto para comentar unos dibujos que*

---

<sup>28</sup>Unamuno: 1958: X: pp.368-369, C.4-125, “Contestación a una pregunta” o “¿Cómo y cuándo ganó usted su primera peseta?”, *La Semana*, Madrid, junio de 1916

<sup>29</sup>Unamuno: 1958: V: p.890, “La escalera de vecindad”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 03-09-1922

<sup>30</sup>Rabaté: 2009: 35

<sup>31</sup>Rabaté: 2009: 35

*hubiese antes recogido de la realidad visiva, que no hacer dibujos para comentar un texto previo a ellos e independiente.*<sup>32</sup>

Discrepa por lo tanto de la ilustración de textos argumentando que los dibujos complican más bien el texto en vez de añadir una clara explicación<sup>33</sup> y aunque reconoce haber publicado alguna caricatura se muestra intransigente con las de Bagaría. No por ello deja de sorprender la petición que en nombre de Ricardo Gutiérrez Abascal hace Bagaría en solicitar la colaboración del propio Unamuno para el catálogo de la exposición de éste, el 27 de enero de 1916:

*Le molesto a V. con estas líneas para pedirle un pequeño favor en nombre de Bagaría. Quiere éste hacer una exposición de sus caricaturas en Bilbao, y le gustaría que en el catálogo de las obras que ha de exponer figuraran algunos juicios breves de los escritores y artistas más distinguidos de España sobre su obra. Naturalmente, quiere que su juicio de Vd. Figure en ese catálogo.*<sup>34</sup>

A lo cual responde Unamuno con el siguiente lacónico comentario:

*Dilataba escribirle, mi querido amigo, en espera de hacer algo más meditado sobre el arte de Bagaría, pero al decirme que basta un par de líneas ahí va media docena de parejas de ellas, algo conceptuosas acaso. Si sirven es igual.*<sup>35</sup>

En “La decadencia hispano-italiana” aparecido en *La Nación* en enero de 1917 describe una caricatura de Bagaría publicada en el semanario *España* en la que se representan dos aficionados a las corridas de toros, al fondo el ruedo de una plaza de toros y el picador, al que según palabras del propio Unamuno, Zuloaga llamó “*el héroe de la fiesta*”<sup>36</sup>. Teniendo en cuenta la opinión que le merece la obra de Bagaría resulta curiosa la petición de Ricardo Gutiérrez Abascal del 27 de enero de 1916.

Para Unamuno sus caricaturas son fetos que sufren<sup>37</sup>, si tenemos en cuenta las representaciones que realizó el caricaturista del pensador como águila-lechuza o lechuza- águila.

Una vez analizada la sintonía política de William Blake con Miguel de Unamuno no es de extrañar que le exalte tanto como poeta místico que como excelente dibujante. En “William Blake y Tomas Meabe” alude a éste último como fundador

---

<sup>32</sup> Unamuno: 1958: V: p.816, C.6-256, “Texto e ilustración”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 26-06-1920

<sup>33</sup> Unamuno: 1958: V: pp.814-817, C.6-256, “Texto e ilustración”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 26-06-1920

<sup>34</sup> Carta de Ricardo Gutiérrez Abascal a Miguel de Unamuno del 27 enero de 1916, incluida en Unamuno: 1986: 249

<sup>35</sup> Carta de Miguel de Unamuno a Ricardo Gutiérrez Abascal del 25 de febrero de 1916, incluida en Unamuno: 1986: 250

<sup>36</sup> Unamuno: 1958: V: pp.73-80, “La decadencia hispano-italiana”, noviembre 1916, *La Nación*, Buenos Aires, enero de 1917

<sup>37</sup> Unamuno: 1923: C.8-220, “Un retrato de Bagaría y una carta de Unamuno”, *El Sol*, 03-05-1923

romántico de las juventudes socialistas y cita al admirable Blake, también soñador y socialista:

*Blake, William Blake, aquel prodigioso dibujante y poeta místico de quién habréis oído- y si no, es lástima- Blake que unió el siglo XVIII al XIX.*<sup>38</sup>

Como consecuencia de la censura de 1923 y ante la prohibición de la representación de una de sus obras teatrales, *El pasado que vuelve*, en el Teatro Español de Madrid, defiende Unamuno en “Del estilo en política” la gran entrega vertida en esta novela (calificada por lo común como novela roja y socialista) haciendo mención de paso al admirado Blake:

*“Pasión y expresión son la belleza misma”- decía el gran poeta, místico y dibujante William Blake-, y yo por mi parte he procurado expresar mis pasiones, políticas y de otras clases, para embellecerlas así.*<sup>39</sup>

En 1924 en un artículo que linda con el período que nos ocupa aconseja Unamuno ejercitarse a dibujar antes variados animales para proceder al estudio del desnudo del hombre.<sup>40</sup>

Y es que la representación del hombre y del paisaje han sido los grandes temas literarios y pictóricos de su obra. Así lo corrobora en el Prólogo a la edición de *Paz en la guerra* de 1923, al reconocer que en esta novela hay pinturas de paisaje y dibujo.

### 5.3.2 LA PINTURA

Durante los años de este cuarto período Miguel de Unamuno siguió cultivando una amistosa relación con los pintores coetáneos, sobre todo con los vascos y catalanes, hecho que motivó numerosos retratos del escritor. En carta a Ramón de Zubiaurre en mayo de 1916 le informa que está al tanto de la compra por el millonario Charles Deering del retrato que le hizo el pintor en 1911:

*Sr. D. Ramón de Zubiaurre*

*Sabía mi querido amigo, lo de la venta del retrato que usted me hizo a ese señor norteamericano. Y me parece la cosa muy bien. No que yo no hubiese estado satisfechísimo de poseerlo- y mucho!- sino que por una parte me considero del público y encuentro natural que mis retratos circulen como mis escritos y hasta es un reclamo. (...) Y ese Mr. Deering pertenece al mejor público. Además mi retrato será más visto y admirado en la Villa Marycell, de Sitges, que lo sería en mi casa y así le servirá a usted mejor de reclamo. Obras así deberían estar en Museos públicos más bien que en casas*

---

<sup>38</sup>Unamuno: 1920: C.6-349, “William Blake y Tomas Meabe”, *El Liberal*, Madrid, 15-12-1920

<sup>39</sup>Unamuno: 1923: C.8-269, “Del estilo en política”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 13 julio de 1923

<sup>40</sup>Unamuno: 1924:C.9-90, “Ante el chimpancé”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 18-10-1924



*particulares. Quien sabe si algún día- cuando usted y yo seamos polvo y huesos- vendrá a esta Universidad de Salamanca o irá al Museo de Bilbao o a otro sitio público de mi villa natal? Ya ve que no peco de modesto.*

*Acepto también su oferta de hacerme otro retrato, pero con una condición y es que hay otro amateur, o mejor alguna corporación o instituto público que quiera tener un buen retrato mío, un retrato artístico, de los que duran, sería para ella. Obras tales deben de estar donde más gente las vea. Yo mismo, como le digo, no soy mío, me pertenezco al público.*

*Quien quedó en hacerme un retrato fue Zuloaga y estoy esperando su visita de un día para otro. Cuando el verano pasado estuve con él en Zumaya me dijo su proyecto. Quiere hacer una vista de Salamanca, como la de Toledo para Barrés y la de Ávila para Larreta, y ponerme allí (...)*

*Y ya sabe como admira su obra y como le quiere a usted su amigo*

*Miguel de Unamuno*<sup>41</sup>

En su tercera visita a Barcelona en 1916 y en compañía de Maurice Utrillo y Ramón Casas visitan la mansión de Charles Deering y contemplan el retrato pintado por Zubiaurre. Los amigos catalanes ofrecen una cena al eminente intelectual vasco el cual lee su “Cristo de Velázquez”, gesto que repetirá en las gradas del altar mayor del Monasterio de Poblet. De todo ello da cuenta en la carta que le dirige a Zubiaurre el 17 de enero de 1917:

*Permaneceré en esa Corte unos cinco o seis días; no puedo quedarme más. En ellos tendré bastante que hacer, pero espero poder disponer de un momento para ir a visitarle en su estudio. Este verano estuve un día con Utrillo y Casas en Marical, de Mr. Deering, en Sitges, y con éste señor. Allí vi el retrato que usted aquí me había hecho. Tiene Mr. Deering una mansión suntuosa.*

*Sé con frecuencia de usted y de su hermano, veo grabados representando sus cuadros y noto, con placer, que cada vez les conocen y les aprecian más la crítica y los aficionados. Ayer leí en **Hermes**, la nueva revista de Bilbao, lo que nuestro Juan de la Encina escribe de ustedes dos.*<sup>42</sup>

En *Andanzas y visiones españolas* da detenida cuenta de este viaje y de la fascinación que ejerce la catedral de Barcelona tal y como hiciera en la etapa precedente:

---

<sup>41</sup>Carta de Unamuno a Ramón de Zubiaurre del 10 de mayo de 1916, incluida en Unamuno: 1991: 38

<sup>42</sup>Carta de Unamuno a Ramón de Zubiaurre del 17 de enero de 1917, incluida en Unamuno: 1991:50

*Llegué a Barcelona, donde me quedé un día, hasta tomar el vapor que había de traerme a Mallorca.*

*Visité en Barcelona la catedral, a la que tengo una especial devoción artística. Tiene algo de misterioso aquella catedral, que parece hecha de sombras espesadas. Y en una ciudad tan abierta, tan riente, tan luminosa como es Barcelona, su catedral ofrece un rincón de sosiego y retiro a la sombra.*

*Lleváronme mis amigos a ver el Institut d'Estudis Catalans.*<sup>43</sup>

Durante la estancia de Unamuno en Mallorca en casa de Juan Surera y Pilar Muntaner, ésta le realizó un retrato en el que aparece el escritor en silla de brazos, el gesto reconcentrado, como ausente y esquivando la mirada del espectador. Destacan al respecto el escrito dedicado a Mallorca: “Los olivos de Valldemosa” subtítulo “Recuerdo de Mallorca” dedicado a Pilar Muntaner de Sureda<sup>44</sup>. Inmerso en la paz del ambiente, evoca don Miguel al paisajista Joaquim Mir:

*Las rocas y los árboles aspiran allí a una vida más alta, a una vida de conciencia contemplativa. Aquellas rocas de las encantadas calas, las que con el canto estremecido de sus colores enloquecieron al pobre Mir, fingen extraños monstruos que no son sino la aspiración a un cuerpo en que encarne un alma contemplativa.*<sup>45</sup>

Alusión que repite “En la isla dorada” al sentirse sobrecogido por el espectáculo sublime de la naturaleza, *verdadera obra maestra de Dios*:

*No, no son fantásticos delirios aquellos que pintó el gran poeta de la luz de Mallorca, el pintor Mir (...) El pobre Mir acabó en que se le desvaneciera la razón- que me dicen ha recobrado ya- en su lucha por volver al Arte lo que éste arrebató a la Naturaleza.*<sup>46</sup>

En compañía de Pilar, Joan Surera y Gabriel Alomar, recuerda Miguel, fascinado por los olivares de “monstruos prehistóricos”, a Rubén Darío, el cual se refugió ya enfermo en aquella morada entre 1913 y 1914.<sup>47</sup>

En el exilio mantuvo Unamuno contacto asiduo con su alter ego pictórico, Ignacio Zuloaga, el cual en 1916 proyectó retratar al escritor con un fondo de Salamanca<sup>48</sup>. Así lo atestigua el propio pintor en la carta del 1 de febrero de 1916:

---

<sup>43</sup>Unamuno: 1966: 437, “De Salamanca a Barcelona”, *Andanzas y visiones españolas*, Manacor, junio 1916

<sup>44</sup>Vidal Isern: 1965: C.19-31, “Unamuno en Mallorca”, 20-10-1965

<sup>45</sup>Unamuno: 1966: 450, “Los olivos de Valldemosa”, *Andanzas y visiones españolas*, publicado en *Los Lunes de El Imparcial* el 7 de agosto de 1916

<sup>46</sup>Unamuno: 1966: 454, “En la isla dorada”, *Andanzas y visiones españolas*, Barcelona, octubre de 1916

<sup>47</sup>Salcedo: 1970: 219 y Rabaté: 2009: 360-361

<sup>48</sup>Carta de Unamuno a Ramón de Zubiaurre del 17-01-1917, Unamuno: 1991:50

*Deseando que llegue el momento, en que pueda irme a Castilla, a la Castilla que tanto queremos, y poder en ella realizar la obra que tanto me obsesiona: Unamuno- Salamanca.*<sup>49</sup>

Deseo que ya había expresado el 9 de diciembre de 1915:

*Quería decirle de mi proyecto de retrato Unamuno- Salamanca, tenía que quedar para más tarde (la primavera probablemente). Creo esa época más favorable para su realización, bajo todos los puntos de vista (siempre que a Ud. Convenga).*<sup>50</sup>

En el *Epistolario inédito Marañón- Ortega- Unamuno*, Marañón en la carta nº 12 precisa a comienzos de 1924 que:

*Su retrato está en lugar preferente de mi despacho, para que el mundo lo vea, como al de un padre, que lo es Vd. De todos.*<sup>51</sup>

Una de las ideas reincidentes en el pensamiento unamuniano es la incuestionable superioridad de la pintura sobre la literatura debido a la universalidad de la primera al no depender de traducción. Destaca en “La labor patriótica de Zuloaga”, crucial artículo del presente período, la primacía de los grandes representantes de la pintura española ya que:

*Acaso es la pintura lo que más se ha librado en España de esta parte pragmaticista y abogadesca. Lo que hace la incontestable superioridad de la pintura sobre la literatura española, no es sólo el que no necesitando aquélla de ser traducida ha podido universalizarse más (...) Y resulta indudable que el Greco- a quien por español tenemos- y Velázquez, y Ribera y Valdés Leal y Zurbarán y Murillo y Goya son en su arte muy superiores a nuestros mejores literatos en el suyo.*<sup>52</sup>

Simultáneamente expresa el horror hacia los cuadros de historia nacional, de arte oficial aplaudido treinta años antes<sup>53</sup>.

En 1924 aparecen en el diario madrileño de *El Imparcial* una serie de artículos escritos en Fuerteventura y París bajo el título genérico de “Alrededor del estilo”. El capítulo XXI resulta de especial relevancia al establecer Unamuno un símil entre literatura y pintura ya que *una novela suele ser algo así como un cuadro; algo recortado y enmarcado. Y hay novelistas que se preocupan más del marco que de lo pintado en la tela. A lo que le llaman saber componer, enmarcar, les importa poco carecer de estilo, o sea de vida. Sus cuadros resultan de naturaleza muerta. Les falta*

---

<sup>49</sup>Carta de Ignacio Zuloaga a Miguel de Unamuno, París, del 1 febrero 1916, incluida en Tellechea Idígoras: 1987: 43-44

<sup>50</sup>Carta de Ignacio Zuloaga a Miguel de Unamuno, París, del 1 febrero 1916, incluida en Tellechea Idígoras: 1987: 42

<sup>51</sup>Carta nº 12 de Marañón a Unamuno a comienzos de 1924, incluida en López Vega: 2008: 112

<sup>52</sup>Unamuno: 1958: XI: p.610, “La labor patriótica de Zuloaga”, *Hermes*, agosto de 1917

<sup>53</sup>Unamuno: 1958: XI: p.611, “La labor patriótica de Zuloaga”, *Hermes*, agosto de 1917

vida<sup>54</sup>. Y además añade que el pintor que estudia óptica y teoría de los colores está perdido para la pintura. Ya había surgido el tema con anterioridad en referencia a un amigo pintor que en París suprimió el negro de su paleta, a lo cual el escritor se mostró reacio a semejante aberración<sup>55</sup>. Algo similar predice Pío Baroja en 1919 al declarar que *se ha llegado a asegurar que la técnica es el fondo del arte. A mí al menos la observación de alrededor no me inclina a creer esto. Generalmente la técnica en los artistas mata al espíritu.*<sup>56</sup>

Datan también de finales de 1924 dos artículos de Unamuno que retoman de manera indirecta la pintura y el estilo velazqueño. En el primero, “De Fuerteventura a París” se percibe un cierto resentimiento, un malestar provocado por el exceso de actualidad y el constante bombardeo de noticias en la era de la máquina. En el exilio compara Unamuno el avasallamiento de información con la visión de un cuadro de Velázquez a un palmo de distancia, en ambos casos se requiere de cierta perspectiva para apreciar con autenticidad los hechos:

*Pero el hombre de vapor y de la electricidad, el hombre del telégrafo y ahora del auto y del cine, prefiere saber pronto a saber bien, prefiere tragar a rumiar, como rumia el camello. Y así, por culpa de este atragantamiento de actualidad, de este devorar noticias, no tenemos más idea de la historia en que vivimos y de que vivimos que tendría de un cuadro, sea de Velázquez, o de Rembrandt o de Ticiano, quien lo mirase a un palmo de distancia y con lupa. Porque el telégrafo al suprimir la distancia suprime la perspectiva.*<sup>57</sup>

El segundo artículo, “Alrededor del estilo XXXI: Final” define el estilo como calidad de expresión artística y habla de aquellos pintores que se les moteja de determinado estilo porque en realidad carecen de uno propio:

*El estilo creo que podemos decir ya que es lo puramente cualitativo, que es lo que los artistas llaman la calidad de una obra de arte. El estilo es la calidad de la expresión artística.*

*Ahora, lo cualitativo es lo que no se reduce a pura cantidad, lo que no cabe definir ni matemática, ni geoméricamente. Y lo más cualitativo es lo psíquico, lo humano, lo histórico, en fin. No se define a Felipe II, el hijo de Carlos I, ni a Velázquez, ni a Iñigo de Loyola, ni a Quevedo. Ni se les puede clasificar sus estilos. Y decir estilo velazqueño, estilo loyolesco, estilo quevediano, es nada más que decir que sus cuadros nos recuerdan a los de Velázquez, lo que de cien veces en noventa y nueve proviene de que ese otro pintor carece de estilo.*<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup>Unamuno: 1958: XI: pp.786-851, “Alrededor del estilo XXI”, 14-09-1924

<sup>55</sup>Unamuno: 1958: XI: pp.849-850, “Alrededor del estilo XXI”, 14-09-1924

<sup>56</sup>Baroja: 1986: 107, “Retórica de última hora” *La caverna del humorismo* (1919)

<sup>57</sup>Unamuno: 1958: X: p.685, “De Fuerteventura a París”, París, 15 agosto de 1924, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 4-10-1924

<sup>58</sup>Unamuno: 1958: XI: pp.881-884, “Alrededor del estilo XXXI: final”, 30-11-1924

### 5.3.3 LA ESCULTURA

Las referencias escultóricas en este período se sitúan en los inicios de la segunda década. Únicamente en 1915 hace alusión al retablo de José Churriguera y al cuadro de San Esteban de Claudio Coello en el templo de San Esteban en Salamanca<sup>59</sup>. En 1923 recupera este episodio al narrar cómo acompañado de unos amigos franceses entraron en la iglesia de San Esteban y ante el espléndido retablo de Churriguera uno de ellos exclamó: “*voilà l’enphase espagnol*” (*he aquí el énfasis español*)<sup>60</sup>.

Cabe señalar cómo Miguel de Unamuno, atento espectador y crítico audaz, parece ajeno a las nuevas manifestaciones de la escultura y sólo se interesa por aquellas obras de ascendencia clásica que han sobrevivido al paso del tiempo. En “Las serpientes invisibles” describe el grupo escultórico de Laocoonte, el cual inspiró a Lessing su tesis estética sobre los límites de la pintura y la poesía:

*Esta escena del desdichado Laocoonte tratando de librarse de los nudos de las dos serpientes que le ceñían y ahogaban es la que representa el tan conocido y famoso grupo escultórico de la antigüedad, el que comentó estéticamente Gotthold Ephraim Lessing y al que se refiere Roberto Browning en el pasaje susodicho.*<sup>61</sup>

Unamuno confiere tratamiento escultórico a la calavera de Rafael de Urbino al describir la fascinación que Goethe sintió por ésta en el artículo “La calavera de Rafael” publicado en *Los Lunes de El Imparcial* el 6 de mayo de 1923:

*Cuando en abril de 1788 se disponía- ¡y con qué dolor!- Goethe a dejar Roma, fuese, como los de despedida, en piadosa peregrinación a la Academia Luca a mostrar su veneración a la calavera de Rafael de Urbino, el pintor (...) Pero creía que la caja ósea del seso debía reflejar la excelencia del alma que en él se albergó.*<sup>62</sup>

Pasaje que se repite en “Una reliquia de la *Venus de Milo*” el 11 de agosto de 1923 a la vez que ofrece datos cronológicos para incrementar el verismo de la escena:

*¿No has leído en el Viaje a Italia de Goethe el pasaje aquel en que éste nos cuenta cómo antes de abandonar a Roma, en abril de 1788, se fue a la Academia Luca, a ver la calavera de Rafael, el pintor egregio, que allí se conservaba, y cómo se extasió con la contemplación de aquel cráneo perfecto?*<sup>63</sup>

En este artículo rechaza las reproducciones en yeso y apuesta por la obra única, irreproducible:

<sup>59</sup>Unamuno: 1915: C.4-139, “Ante la tumba de Alba”, *España*, pp.438-439

<sup>60</sup>Unamuno: 1923: C.8-145, “El heroísmo de España”, *La Nación*, Buenos Aires, 24-01-1923

<sup>61</sup>Unamuno: 1958: VIII: pp.822-823, C.7-72, “Las serpientes invisibles”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 30-04-1921

<sup>62</sup>Unamuno: 1958: XI: p.621, “La calavera de Rafael”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 6-05-1923

<sup>63</sup>Unamuno: 1923: C.8-286, “Una reliquia de la *Venus de Milo*”, *Caras y Caretas*, 11-08-1923

*-Y todo eso de las reproducciones en yeso- continuó el arqueólogo, sin oír asu antagonista aliado- es cosa de ficción, de heñimiento, de modelado... La reproducción es el pecado en el arte. La obra santa es única e irreproducible.*<sup>64</sup>

En consecuencia elogia el mármol, material que confiere eternidad a las figuras y desdeña el bronce, las estatuas huecas, sin entrañas, sin alma, reproducciones de museo:

*En mármol se le eterniza al cuerpo humano.*

- *O en bronce...*
- *Es más noble el mármol, cuya cal es la cal de los huesos. Y después de todo ¿qué deja el hombre en la tierra más que el esqueleto? Y por eso el triunfo del arte es la carne hecha mármol, es la carne hecha hueso. ¡Toda la Venus de Milo es esqueleto!*<sup>65</sup>

La *Venus de Milo* exhala eternidad, es en definitiva el triunfo del arte, la obra en mármol inmortal. En “La calavera de Rafael” *el que fuera capaz de apreciar la hermosura de un esqueleto humano- sea el de una Venus de Milo, una beldad descarnada- habría llegado a la más profunda comprensión estética de la forma humana*<sup>66</sup>. Por lo que esta idea de belleza- esqueleto- *Venus de Milo*, ya se había gestado unos años antes. Es en las páginas de *Caras y Caretas* donde proclama la sublimidad de la *Venus de Milo*, eterna forma para ser mirada y contemplada:

*-¡Sagrada reliquia! ¡Sésamo del Olimpo! ¡Llave de la Belleza con la be mayúscula! ¡Aquí me encierro y contemplándola vuelvo a ver la eterna Forma, la Norma!*<sup>67</sup>

### 5.3.4 LA ARQUITECTURA

Miguel de Unamuno no mantuvo relación directa, ni amistosa ni epistolar con arquitectos coetáneos. Únicamente existe el testimonio de Rafael Marquina (corresponsal de la *Veü de Catalunya* en Madrid) que en *La Gaceta Literaria* alude a la entrevista de Gaudí y Unamuno con motivo de la visita del bilbaíno a la Sagrada Familia en 1916. Tarín Iglesias en “Unamuno y Gaudí frente a frente en el templo de la Sagrada Familia” rescata dicho pasaje en un entorno misterioso y como de leyenda:

---

<sup>64</sup>Unamuno: 1923: C.8-286, “Una reliquia de la *Venus de Milo*”, *Caras y Caretas*, 11-08-1923

<sup>65</sup>Unamuno: 1923: C.8-286, “Una reliquia de la *Venus de Milo*”, *Caras y Caretas*, 11-08-1923

<sup>66</sup>Unamuno: 1958: XI: p.620, “La calavera de Rafael”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 6-05-1923

<sup>67</sup>Unamuno: 1923: C.8-286, “Una reliquia de la *Venus de Milo*”, *Caras y Caretas*, 11-08-1923

*Hace muchos años- debió ser durante su estancia en nuestra ciudad en 1916- don Miguel de Unamuno, en una tarde “pálida y triste” estuvo en el templo de la Sagrada Familia (...) Afirma un cronista de esta visita que le impresionó más por su apariencia de ruina que por su ideal afirmación de fe (...) Rafael Marquina- corresponsal de “La Veu de Catalunya” en Madrid- que hace muchos años refirió esta entrevista en un viejo y evocador semanario español- “La Gaceta Literaria”- explica que el choque entre las dos altas figuras es “una de las cosas más bellas, más emocionantes que ha producido la inteligencia humana” (...)*

*De pronto, en medio de aquel diálogo leve, casi eterno, entre unas figuras casi de leyenda, en una campana, “oculta y estremecida” suena el “Ángelus”, Gaudí interrumpe la conversación. Se descubre y recogido y devoto, reza. Es un momento lleno de emotividad. Unamuno ha enmudecido. Sus ojos brillan relucientes. Contempla a su interlocutor, mientras las piedras, ya dorada, del portal de Navidad son mudos testigos de la escena. Termina sus oraciones y Gaudí exclama, cubriéndose de nuevo: - Laus Deo. ¡Bones tardes tinguin!*

*El diálogo ha terminado. Un aire misterioso, que viene de las entrañas mismas del mundo, parece agitar las palmas de piedra. Marquina, escribe que “Don Miguel, que lee en el fondo de las almas, no pronuncia una palabra más. ¿Hasta dónde aquella página viva- se pregunta- habrá influido en el poema vivo de su alma?”<sup>68</sup>*

Conocido es el juicio arquitectónico de la ciudad Condal, una Barcelona preocupada en exceso por la fachada, por la apariencia. No opina el crítico Unamuno acerca de las nuevas construcciones, se mantiene al margen de los avances arquitectónicos y de las innovaciones en materiales constructivos.

Si bien había aludido a la proporción en El Escorial al comentar la obra de Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*<sup>69</sup>, en “El zorrillismo estético” asevera que el barroco en arquitectura, pintura y escultura conlleva un desarreglo imaginativo que violenta y contorsiona las imágenes<sup>70</sup>.

La siguiente mención arquitectónica data de 1924 cuando acerca del material del estilo rescata el estilo plateresco de la Universidad de Salamanca atendiendo a los efectos que la luz produce sobre la piedra:

*Y cuando alguien trató de traducir en piedra tal estilo, de tallar en blanda arenisca los follajes del oro y de la plata, se produjo el estilo de platero o plateresco. De que es muy característico ejemplo la fachada de la Universidad de Salamanca. Y*

---

<sup>68</sup>Tarín- Iglesias: 1965: C.18-159, “Unamuno y Gaudí frente a frente en el templo de la Sagrada Familia”, 7-02-1965

<sup>69</sup>Unamuno: 1958: V: pp.103-106, C.6-126, “Moharrachos sin nombre”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 22-08-1919

<sup>70</sup>Unamuno: 1958: V: pp.89-96, “El zorrillismo estético”, abril, 1917

*cuando a la caída de la tarde se enciende en oro de sol muriente, aquella fachada conviértese en verdadera orfebrería. Pero el verdadero estilo allí es otra cosa.*<sup>71</sup>

La arquitectura plateresca de la Universidad de Salamanca, la escultura eterna de la *Venus de Milo*, las pinturas de Ribera, Velázquez, El Greco, son expresión plástica de un tiempo pasado que difiere en forma y contenido de las nuevas vanguardias artísticas poco valoradas y hasta despreciadas por el crítico Unamuno.

## 5.4 LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

Semánticamente el término de vanguardia tiene un origen militar relacionado con la acción de choque, ruptura y explotación de las tropas de avanzadilla<sup>72</sup>. Aplicado éste al ámbito artístico, las primeras vanguardias plásticas del S.XX se esforzaron en la creación de un nuevo lenguaje artístico alternativo, distinto del tradicional, que cuestionó la relación entre el arte y la naturaleza con la propuesta innovadora de generar un arte no imitativo sino autónomo de toda representación literal de la naturaleza. Calvo Serraller distingue entre las “vanguardias históricas” (aquellas que se producen hasta la II Guerra Mundial, aproximadamente hasta 1920), de las “vanguardias últimas o recientes” (posteriores a dicha Guerra y que abarcan de los años veinte a cuarenta) y que no serán analizadas en este apartado por no haber mención alguna en los escritos de Unamuno.

Si bien los movimientos de vanguardia se caracterizan por una voluntad de ruptura e innovación, éstos se pueden encuadrar desde dos perspectivas: la de la expresividad de vertiente subjetiva, y la de orden y normativa que pondera lo objetivo. No obstante ambas corrientes convergen en la formulación de un arte no figurativo y abstracto.

La corriente de la subjetividad se acentúa con el fauvismo. Tanto Gauguin como Van Gogh desde el postimpresionismo habían apostado por los valores expresivos y simbólicos del arte, y ambos despertaron interés en los círculos vanguardistas. El trabajo emergente del belga James Ensor y la obra del noruego Edvard Munch marcaron un claro acento expresionista. Es en este contexto, el de París y Dresde, donde se perciben los primeros movimientos artísticos de vanguardia: el Fauvismo francés y el Expresionismo alemán. El fauvismo, que etimológicamente proviene de “fauves”, fieras en francés (término otorgado por el crítico Louis Vauxcelles cuando visitaba una de las salas del Salón de Otoño de 1905 en París), exaltaba el color y la sensación, con Matisse (1869-1954) a la cabeza, André Derain (1880-1954) y el joven Georges Braque (1882-

---

<sup>71</sup>Unamuno: 1958: XI: C.9-83, “Alrededor del estilo XXIII: El material del estilo”, *Los Lunes de El Imparcial*, 28-09-1924

<sup>72</sup>Calvo Serraller: 2001: 218



1963), el cual tempranamente se alía con Picasso para fundar el movimiento antitético, el Cubismo.

El Expresionismo comenzó con la fundación del grupo *El Puente* (Die Brücke) en 1905 en Dresde, y en Múnich tomó la denominación de *El Jinete Azul* (Dier Blaue Reiter). Los acontecimientos de política represiva con Hitler a la cabeza propiciaron el mantenimiento de esta forma de expresión. Kirchner (1880-1938), fundador del grupo *El Puente*, redactó el programa del grupo, en el que defendía que el arte fuera expresión directa de la vida con prevalencia de lo instintivo, causa que motivó un desequilibrio en ocasiones emocional de sus exponentes. En 1911 *El Puente* se trasladó a Berlín, con la importante adhesión de Emile Nolde (1867-1956). El grupo de *El Puente* compartían muchas cosas con el Fauvismo: sacar los temas del natural, el culto por los primitivos, utilización no descriptiva de los colores violentos producto de un estado emocional. Fueron miembros destacados de *El Jinete Azul* Kandinsky y Marc. A parte de fundar el movimiento, publicaron el *Almanaque del Jinete Azul*, de importante trasfondo intelectual con continuas colaboraciones. En 1910 el intelectual por antonomasia del grupo, Kandinsky (que a los 30 años había renunciado a su cátedra de derecho en Rusia, para instalarse en Munich y dedicarse a la pintura, amante de la música, las matemáticas y las ciencias naturales), escribió un tratado artístico titulado *De lo espiritual en el arte*, que se publicó en 1912, el cual es una especie de catecismo de iniciación en la experiencia artística de vanguardia. Defendía una visión de la praxis artística como especie de elevación mística o espiritualización y abogaba por la correspondencia de los colores con sonidos, sentimientos y sensaciones. Kandinsky se proclamó como el padre del arte abstracto con su pintura no figurativa, junto a Paul Klee (1879-1940). Cabe subrayar en este punto lo alejado que se hallaba Unamuno con su *Arte pictórica I y II* de los postulados *De lo espiritual en el arte*, de Kandinsky, ambas obras de 1912.

Se inserta en la corriente normativa el movimiento de vanguardia cubista, el cual fue creado por Pablo Picasso y Georges Braque entre aproximadamente 1908 y 1912, y cuyos ecos llegan a España tardíamente. En una primera fase denominada “analítica” que duró hasta 1912, se descompuso el objeto mediante el análisis de formas geométricas, al principio a través de estructuras cúbicas (cubismo), y se presentaban las vistas superpuestas simultáneamente, generando en el espectador cierto desconcierto y percepción volumétrica. Coincide con la transformación de lo que Valeriano Bozal denomina la desaparición del espectador estático: *La imagen se ha convertido en una construcción que ha perdido la anécdota como punto de referencia, el ilusionismo representativo desaparece completamente de los cuadros y empiezan a introducirse nuevos materiales que, con su presencia, rompen definitivamente con el planteamiento representativo y, rizando la paradoja, se niegan a sí mismos como lo que realmente son- papeles, cartones, trozos de periódico...-para convertirse definitivamente en formas. Son los célebres collages picassianos. El objeto y las figuras empiezan a ser pintados y representados desde diversas perspectivas que se superponen o extienden en*

*la superficie del lienzo, un ojo móvil ha sustituido al espectador estático de la pintura tradicional.*<sup>73</sup>

En la segunda fase del cubismo, la “sintética”, que se desarrolló entre 1912 y 1914-15, se reconstruyó el objeto disuelto. De Cézanne, el cual murió en 1906, proviene la recomendación de *tratar la naturaleza en términos de esfera, cilindros y conos*<sup>74</sup>. Dos importantes exposiciones monográficas de Cézanne en París en 1904 y 1907 provocaron un fuerte impacto en los círculos vanguardistas y muy especialmente en Picasso y en Braque. Juan Gris (1887-1927) y Fernand Léger (1881-1955) ocuparon también lugar destacado en el movimiento cubista.

Aunque tal y como ha quedado expuesto el desarrollo del cubismo es anterior a la etapa que comprende los años de 1915 a 1924, Unamuno de nuevo, reticente a la invención cubista y ajeno a las actuaciones de éstos, combate sus postulados para hacerlo extensible a otros ámbitos artísticos como la música. Ironiza al respecto sobre la tercera dimensión y el tiempo voluminoso:

*Lo que ha venido a salvar la ilustración ha sido eso del cubismo, porque los dibujos cubistas no se ven, se oyen. Un sordomudo no se entera bien de un dibujo cubista. Ni uno que oiga bien tampoco, como no oiga cúbicamente. Porque el cubo tiene tres dimensiones, longitud, latitud y profundidad, y los más de los que oyen no saben oír más que en una sola dimensión porque sólo oyen melódicamente, en el tiempo lineal. ¡Pero el que sabe cubicar el tiempo!...*

*¿Cubicar el tiempo? ¡Claro! La hora de tiempo lineal tiene 60 minutos; la hora de tiempo superficial, cuadrado, tiene 60 (60 X 60) o sea 3.600 minutos, y la hora voluminosa, cúbica, tiene nada menos que 60 (60 X 60 X 60) o sea 216.000 minutos. Esto es habilidad y lo demás... ¡Música! ¿No han oído ustedes hablar de música cubista? Pues la música cubista es eso, música que se desenvuelve en tiempo voluminoso, en horas de 216.000 minutos cada una.*<sup>75</sup>

Unos años más tarde, en febrero de 1932, todavía Pío Baroja ironiza acerca de la oficialidad del cubismo al poner en boca de uno de los protagonistas que *no me chocaría nada que se intentara darle vida oficial al cubismo*<sup>76</sup> y en la página 229 *afirmó que el arte iba tomando nuevos derroteros con el cubismo y la deshumanización.*<sup>77</sup>

En contraposición Ramón Gómez de la Serna homenajea a Pablo Ruiz Picasso en 1917 cuando éste visitaba Madrid con los Ballets Russes<sup>78</sup>.

---

<sup>73</sup>Bozal: 1978:70

<sup>74</sup>Calvo Serraller: 2001: 246

<sup>75</sup>Unamuno: 1958: V, pp.816-817, C.6-256, “Texto e ilustración”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 26-06-1920

<sup>76</sup>Baroja: 1974: 197

<sup>77</sup>Baroja: 1974: 229

<sup>78</sup>Bonet: 1998: 87

En junio de 1922 Unamuno retoma el ataque cubista e idea el estilo escultórico pantalonónico que legitima con la tesis de la belleza que se descubre cuando ésta desaparece:

*Pero creo que esto se debe a que nuestros escultores, atados a la tradición clásica greco-romana, no han encontrado la estética de los pantalones. Y es muy de temer que cuando un escultor, cubista o ultraísta, haya dado con el estilo escultórico pantalonónico empiece a desaparecer el uso de los pantalones. Que la belleza de una cosa empieza a descubrirse cuando esa cosa empieza a desvanecerse y desaparecer. (...) no necesito añadir que lo de usar pantalones en que se marque el pliegue es de un estilo puramente cubista.*<sup>79</sup>

Ultraísmo, dadaísmo, chocheces de decrepitud espiritual, detritus de un momento histórico de enfrentamientos, el conflicto bélico genera la negación del arte dadaísta y el manifiesto en contra de la lógica se erige como la nueva tendencia a la cual se opone el siempre racionalista Unamuno:

*Tiende uno la vista y se encuentra con unos mozos en años que se nos vienen, por ejemplo, con esas chocheces- chocheces de decrepitud espiritual- del ultraísmo y otras majaderías por el estilo. O de dadaísmo. Y dadaísmo no de niños, sino de viejos, balbuceo de noventones. ¡O cualquier otra revolución... literaria!*<sup>80</sup>

En 1916 tiene lugar la creación en Zürich del dadaísmo, grupo que se declaró antiartístico por antonomasia y que fundó sus presupuestos teóricos en el manifiesto dadaísta de Tristan Tzara. El sinsentido y descrédito de la razón se vislumbra en “La piel enferma” publicado en *La Nación* el 26 de noviembre de 1921. Establece Miguel de Unamuno una conexión directa con el artículo “Una reliquia de la Venus de Milo” aparecido el 11 de agosto de 1923 en *Caras y Caretas*, en el que en forma de diálogo destaca el valor de la *Venus de Milo* y alude al desastre provocado por un místico, *un futurista discípulo de Marinetti...*<sup>81</sup> que arrojó la bomba que la hizo pedazos. Todavía no repuesto de los efectos destructivos de un futurismo maléfico, arremete Unamuno contra su fundador, Marinetti (1876-1944), tal y como lo hiciera en la década anterior. Según Calvo Serraller *el Futurismo era algo así como un Cubismo dinamizado, lo cual no dejaba de tener importancia, porque el Cubismo, casi por naturaleza, era un arte de lo inmóvil o inmovilizado (...) Para crear esa sensación de movimiento vertiginoso, los futuristas convirtieron la retícula de la trama cubista en algo atravesado por una lluvia de líneas diagonales y, en realidad, toda suerte de figuras geométricas que expresaran movimiento, como la espiral*<sup>82</sup>. Con lo que queda demostrado la innegable deuda del Futurismo contraída con su predecesor cubista. A parte del descrédito que le ofrecía el teórico por excelencia Marinetti, el cual proclamó a los cuatro vientos la negación del

---

<sup>79</sup>Unamuno: 1922: C.7-313, “Pintamonas y pantalones”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 03-06-1922

<sup>80</sup>Unamuno: 1921: C.7-176, “La piel enferma”, octubre de 1921, *La Nación*, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1921

<sup>81</sup>Unamuno: 1923: C.8-286, “Una reliquia de la Venus de Milo”, *Caras y Caretas*, 11-08-1923

<sup>82</sup>Calvo Serraller: 2001: 253

tiempo entre otros despropósitos, hubo otro punto de inflexión con el pensamiento unamuniano, y es la posición plenamente belicista del movimiento futurista y su apoyo al fascismo. Si se analizan los puntos primero, octavo y noveno del primer manifiesto futurista que se publicó en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909:

1.- *Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.*

8.- *¡Somos el promontorio extremo de los siglos....! ¿A santo de qué mirar tras nosotros, cuando lo que necesitamos es echar abajo las puertas misteriosas de lo Imposible? El tiempo y el espacio murieron ayer. Vivimos ya en lo absoluto, puesto que ya hemos creado la velocidad omnipotente.*

9.- *Queremos glorificar la guerra- única higiene del mundo- el militarismo, el patriotismo, el ademán destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan y el desprecio de la mujer.* <sup>83</sup>

Todo ello si se contextualiza en el período de entreguerras, la reacción antimilitarista de Unamuno le sitúa en la vertiente más conservadora del arte, alejado como se siente de los preceptos beligerantes futuristas. El 8 de marzo aparece en Milán el *Manifiesto de los pintores futuristas*, que se adhiere a lo expuesto por Marinetti, firmado por Boccioni y Carlo Carrá (1881-1966). El 11 de abril del mismo año aparece el *Manifiesto Técnico* que era su continuación y ratificación. En él declaraban:

1.- *Que es menester desdeñar todas las formas imitativas y glorificar todas las formas originales.*

3.- *Que los críticos de arte son inútiles o nocivos.* <sup>84</sup>

Si bien Unamuno había cuestionado la utilidad de algunos críticos, no apuesta por la originalidad incondicional y defiende en todo momento la deuda contraída con el pasado artístico. La proclama de exaltada defensa de la modernidad, entendida como dinamismo, la vida contemporánea caracterizada por la versatilidad, la velocidad y el maquinismo, la encarnizada lucha contra el pasado y sus caducos valores, no hallan eco en los artículos del intelectual vasco.

Parece seguir Azorín la estela de Unamuno cuando el 11 de diciembre de 1922 escribe para las páginas del ABC que *la belleza debe ser para la gran comunidad de los mortales (...)* *La pintura no puede convertirse en logogrifo indescifrable (...)* *La humanidad ha venido creando una estética para todos. Y no podemos ahora subvertir las reglas eternas del arte, ni crear modalidades de belleza nunca vista (...)* *En las formas perennes del arte, aspiremos- ¡Y qué gran cosa es esto! A infundir una vibración nueva de la sensibilidad* <sup>85</sup>. En 1924 se declara abiertamente escéptico frente al arte nuevo. En el momento cumbre del estallido surrealista, con André Breton y

---

<sup>83</sup>Bozal: 1978: 85

<sup>84</sup>Bozal: 1978: 86

<sup>85</sup>Azorín: 1956: 183, “Lejos de la Patria”, *ABC*, Madrid, 11 diciembre 1922

Salvador Dalí a la cabeza, Azorín defiende que la renovación del arte es cosa superficial, ya que la esencia del arte no cambia, sino que permanece inalterable por el dictado imperecedero de las leyes de la materia, no obstante al final sugiere la tolerancia para con todas las tendencias artísticas:

*No sé lo que se entiende por arte nuevo. La estética es tan vieja como la humanidad. De cuando en cuando se habla de renovación del arte. En realidad, las tales renovaciones son cosas superficiales. La esencia del arte no cambia (...) Intentan esos literatos y artistas escribir y pintar como antes no se había escrito ni pintado. Y sus esfuerzos son inútiles. Al traspasar las fronteras de la experiencia secular y de las leyes de la materia, caen fuera de los términos del arte mismo que desean renovar (...)*

*Lo que en realidad han traído los tiempos modernos ha sido la libertad en las formas del arte. Todas las formas y todas las escuelas son aceptables (...)*

*No rechazemos ninguna tendencia estética; elijamos y loemos la que más nos plazca y respetemos las demás.* <sup>86</sup>

A diferencia de Azorín, Unamuno se manifiesta en todo momento radical, poco tolerante con las novedosas tendencias, ignorante del Surrealismo, Suprematismo <sup>87</sup>, Constructivismo ruso <sup>88</sup>, entre otros –ismos, y escéptico ante el progreso en el arte <sup>89</sup> y continúa a lo largo de este período su enconada labor desprestigiadora del séptimo arte: la fotografía y el cine. No obstante se aprecia en la evolución del escritor un leve acercamiento a ambos, adopta una posición más neutral respecto a la actitud despreciativa de antaño. Desde 1918 y hasta 1924 inserta en sus escritos periodísticos el veráscopo, el cinematógrafo y el fonógrafo. En “Cosas de libros” publicado en *La Nación* el 17 de octubre de 1918 cuenta Unamuno una anécdota sobre el veráscopo y las tomas fotográficas que realiza un viajero de los monumentos de ciudades para contemplarlas después. Ante el asombro del propio Miguel contesta el interlocutor que no es comparable con las vistas hechas por otro, que la sensación que se obtiene ante una fotografía tomada por uno mismo es insustituible <sup>90</sup>.

Al margen de la intervención sentimental del fotógrafo, en septiembre de 1919 Unamuno concibe la vida metafóricamente como caleidoscopio cinematográfico<sup>91</sup>, imagen que se repite en 1920 en “Desde la cama” <sup>92</sup> al reflexionar sobre el paso del tiempo.

---

<sup>86</sup>Azorín: 1956: 222-224, “El campo del arte”, *ABC*, Madrid, 28 de julio 1924

<sup>87</sup>Kasimir Malévich (1878-1935) defendía un arte no objetivo que derivó en una abstracción total. La vanguardia rusa de entre 1910 a 1920 participó activamente en la revolución del régimen soviético

<sup>88</sup>El cual arrancó del lenguaje del Cubismo sintético y la fascinación por el maquinismo

<sup>89</sup>Unamuno: 1958: XI: 862, “Alrededor del estilo XXIV: Estilo y progreso”, 5-10-1924

<sup>90</sup>Unamuno: 1918: C.6-22, “Cosas de libros”, *La Nación*, Buenos Aires, 17 octubre de 1918

<sup>91</sup>Unamuno: 1958: VIII: C.6-132, “Caleidoscopio cinematográfico”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 19 de septiembre de 1919

<sup>92</sup>Unamuno: 1958: X: 433-435, “Desde la cama”, *El Figaro*, Madrid, 26-02-1920

El 26 de junio de 1920 publica en *Caras y Caretas* de Buenos Aires “Texto e ilustración”, en el que argumenta que si se acompañase al cinematógrafo de un fonógrafo el efecto sería desastroso al generarse un desfase entre imagen y sonido <sup>93</sup>. En 1922 en “La mosca centenaria”, conmovido por la nostalgia del retorno al despacho rectoral de la Universidad de Salamanca después de siete años y medio, se refiere a la inmovilidad del paso del tiempo captado en una película cinematográfica sin movimiento <sup>94</sup>. Y al cabo de unos meses sostiene el catedrático que España goza de una agonía prolongada en la que el pueblo español asiste a nuestra vida política, pública, como a una película de cine o como a una corrida de toros <sup>95</sup>.

A finales de año nombra el cinematógrafo pero sin intención crítica <sup>96</sup> y en 1923 carga de nuevo las tintas contra el supuesto séptimo arte:

*Vi que al cinematógrafo se le llama el séptimo arte, ¿El séptimo? Supongo que los otros seis serán: pintura, escultura, arquitectura, baile, música y poesía. Pero lo mismo podía ser el noveno si incluimos también la sastrería y la tauromaquia o toreo. Y debo confesar, antes de seguir adelante, que el cine me molesta bastante. No puedo resistir el que me quieran dar un drama pantomímico donde hacen falta palabras y que luego proyecten en la pantalla un letrado en que se me cuente lo que han dicho o han de decir los que aparecen gesticulando y hasta moviendo los labios.*<sup>97</sup>

Muy distinta es la visión azoriana sobre el cinematógrafo, el cual asegura que *en Madrid aumenta de día en día la afición a este culto entretenimiento. Existen en la capital de España quince o veinte salas cinematográficas (...) Esa es la misión más alta, misión educativa, del cinematógrafo; hacernos vivir durante una hora, sin dejar nuestra ciudad, en tierras remotas y fantásticas*<sup>98</sup>. Opinión que reitera en 1927 al proclamar el cinematógrafo en el medio auxiliar del teatro <sup>99</sup>. Mientras que el 15 de abril de 1928 se refiere directamente al séptimo arte, ya que éste, el cinematógrafo, *dispone de recursos, de medios artísticos, de artificios y ficciones de que el teatro y la novela no pueden disponer*<sup>100</sup>. El propio Azorín reconoce que la opinión de Pío Baroja es adversa para el arte de la pantalla y concluye que *en general, el escritor es hostil al cinematógrafo*<sup>101</sup>. La afición al cine por parte de las masas ha sido lenta pero progresiva y tal y como pronosticó Salaün, *habrá que esperar hasta los años veinte para que en*

---

<sup>93</sup>Unamuno: 1958: V: pp.814-817, C.6-256, “Texto e ilustración”, *Caras y Caretas*, 26-06-1920

<sup>94</sup>Unamuno: 1958: X: pp.504-506, “La mosca bicentenaria”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 29-04-1922

<sup>95</sup>Unamuno: 1922: C.7-305, “Alegrías de muerte”, *El Mercantil Valenciano*, Valencia, 21 de mayo de 1922

<sup>96</sup>Unamuno: 1922: C.8-118, “La procrisis”, *El Liberal*, Madrid, 13-12-1922

<sup>97</sup>Unamuno: 1958: XI: p.531, “La literatura y el cine”, *La Nación*, Buenos Aires, 29-04-1923

<sup>98</sup>Azorín: 1995a: 5-9, “Andanzas y lecturas: El cinematógrafo”, *La Prensa*, Buenos Aires, 5 junio de 1921

<sup>99</sup>Azorín: 1995a: 15, “Opiniones de Gastón Baty”, *ABC*, Madrid, 2 junio de 1927

<sup>100</sup>Azorín: 1995a: 17 y 21, “El séptimo arte”, *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de abril de 1928

<sup>101</sup>Azorín: 1995a: 18

*España se inicie una investigación artística cinematográfica que será muy minoritaria.*<sup>102</sup>

En junio de 1923 vuelve Unamuno al fonógrafo<sup>103</sup> y el 19 de octubre de 1924 en “Alrededor del estilo XXVI: Hacerse un alma” alude al estilo cinematográfico de algunas novelas<sup>104</sup>. Para finalizar el 24 de octubre establece una curiosa comparación entre el gabinete de un dentista y el estudio de un fotógrafo:

*¿Habéis visto nada que se parezca más al gabinete de un dentista que el gabinete de un fotógrafo? En el uno sacan muelas; en el otro sacan retratos. O a las veces empastan retratos. Hasta hay fotografías en que se le antoja al paciente que huele a drogas anestésicas. Anestésicas y anestéticas o antiestéticas.*

(...)

*¡Terrible máquina! Y máquina que dispara, digan lo que quieran, que le arranca a uno un retrato, que a las veces es como si le arrancara una muela.*<sup>105</sup>

En tanto que el flash de magnesio produce anestesia y la butaca del dentista regula la pose para extraer el alma al retratado, Miguel contempla el panorama desde el exilio mientras tal vez también sus recuerdos se proyecten como las tomas fotográficas de un nostálgico.

## 5.5 LOS MUSEOS

La percepción del museo como cementerio de arte data de un escrito de 1925, “Visitas de museos”<sup>106</sup> y que será comentado en la siguiente etapa. A finales de 1924 al referirse al cementerio del Padre Lachaise lo equipara a un cementerio de arte ya que la mayoría de los monumentos funerarios son obras de arte, obras muertas<sup>107</sup>.

Pese a que reniega constantemente de Madrid y de la Corte, es frecuente que en sus estancias madrileñas el intelectual Unamuno acuda al Museo del Prado para hallar allí consuelo entre los grandes de la pintura española. El 10 de enero de 1919 y retomando parte de un fragmento ya citado “De un provinciano a otro” describe el recorrido por las salas del Prado, las de Velázquez y Goya, respectivamente:

---

<sup>102</sup>Salaün y Serrano: 1991: 152

<sup>103</sup>Unamuno: 1923: C.8-260, “Ante los dos grandes problemas”, *El Liberal*, Madrid, 1-07-1923

<sup>104</sup>Unamuno: 1924: C.9-91, “Alrededor del estilo XXVI: Hacerse un alma”, *Los Lunes de El Imparcial*, 19-10-1924

<sup>105</sup>Unamuno: 1958: X: pp.694-697, “Extracciones fotográficas”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 24-10-1924

<sup>106</sup>Unamuno: 1958: X: p.725, “Visitas de museos”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, febrero de 1925

<sup>107</sup>Unamuno: 1958: X: pp.713-716, “El Pere Lachaise”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 20-12-1924. El título del presente artículo y otros cuatro se publicaron bajo el encabezamiento genérico de “Aspectos de París”

*Hace unos pocos días estuve en el Museo del Prado a volver a ver a nuestros grandes. Nuestros más grandes han sido los pintores. Nuestra literatura no puede compararse con nuestra pintura. No hay en la historia de nuestras letras poderes estéticos tan fuertes como los del Greco, Goya, Velázquez, Zurbarán, Murillo, Ribera, Valdés Leal, etc. Volví a ponerme yo todo entero frente a los lienzos inmortales del portentoso Velázquez. Y me parecieron como este sol, radiante de luz y frío. Me ensanchaban la vista y la visión; pero no me calentaban el corazón, aterido de soledad. Eran también luminosas soledades aquellos cuadros. Y me separé de ellos diciéndome: "¡El espejo no ve!" pero al salir me detuve ante las tragedias de Goya, ante aquellos apocalípticos fusilamientos.<sup>108</sup>*

En el artículo que titula “En el Museo del Prado” aparecido en *Los Lunes de El Imparcial* el 17 de enero de 1919 analiza con detenimiento determinadas obras. Primero examina el retrato del rey Carlos II de don Juan Carreño de Miranda, el cual guarda según Unamuno evidente parentesco con el de Carlos I de Ticiano, pero mientras el uno muestra la pesadilla de nuestra decadencia, el segundo es el sueño del Renacimiento soñado por un italiano. A continuación contrapone el Carlos II de Carreño con las figuras estilizadas de El Greco, signo de espiritualización:

*Porque el Carlos II de Carreño se cae. No es como aquellas figuras del Greco que se alargan hacia arriba, como llamas, subiendo al cielo por espiritualización; el rostro de Carlos II se alarga, sí, pero hacia abajo, por materialización. Le cae el lacio pelo, le cae la monstruosa nariz, que parece recogerse a respirar sus propias exhalaciones; le cae la barbilla, se le caen los ojos. Le cae el toisón sobre el pecho. Todo es en él decadencia.<sup>109</sup>*

A continuación enfrenta de nuevo al Carlos II de Carreño con el Bobo de Coria de Velázquez en un tema que será tratado ampliamente en el último apartado de este período. Continúa el recorrido por la Sala de Ribera y se detiene ante su obra “Jacob” en la que se une cielo y tierra. El espectador debe recibir la lección de los lienzos de Velázquez, Ribera y Carreño. El museo en este caso se concibe, no ya como cementerio sino como medio instructor:

*Pasad conmigo a otra sala de nuestro milagroso Museo, a la del mágico Ribera. Y allí deteneos ante el Jacob que acostado en tierra sueña y soñad con él.(...) Allí en aquel cuadro portentoso, abrázanse el cielo y la tierra y son una misma cosa (...) ¿Qué va de Fra Angélico da Fiésolle a José de Ribera, el Españolito, el gran dramaturgo de nuestra pintura? Porque los lienzos del Españolito son dramas ascéticos.*

*El sueño inocente e ingenuo, épico, del Bobo de Coria, que de todo se ríe porque nada comprende; la pesadilla trágica del idiota regio, de Carlos II el*

---

<sup>108</sup>Unamuno: X: 118, “De un provinciano a otro”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 10-01-1919

<sup>109</sup>Unamuno: 1958: XI: p.616, “En el Museo del Prado”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 17-01-1919



*Hechizado, último Austria de España, que de todo se asusta; el sueño viril, realidad idealizada, espíritu hecho carne y tierra, luz cuajada en sombra, pero sombra que irradia luz, del Jacob español, el que sabe en lucha con Dios conquistarlo, como enseñaba fray Juan de los Ángeles; ved aquí tres caras de nuestra historia de siempre, de la eterna, de la que se hace y se deshace a cada momento. ¿Quién de nosotros no lleva en sí algo del Bobo de Coria, de Carlos II el Hechizado y del Jacob ribereño?*

*Id al Museo del Prado y deteneos sendos largos ratos ante los tres milagrosos lienzos. Y recibid su lección. Por Velázquez, Ribera y Carreño- un épico dramaturgo y un biógrafo- nos habla la conciencia española, la conciencia de la españolidad (...). De la estética de nuestro arte, sobre todo el pictórico, surgirá lo mejor de la filosofía de nuestra alma.*<sup>110</sup>

En “El naufragio de Don Quijote” publicado en *Asturias Gráfica* el 1 de octubre de 1919 cita Miguel de Unamuno a Renán, francés cientifista, que en su obra *L’avenir de la science* destaca el placer que siente en el Louvre al mirar de cerca un cuadro de Murillo o Ribera. Reproduce en la página 626 las sensaciones del francés para aglutinar el sentir de España en las dos salas del museo parisino:

*Pero hay algo más hermoso aún, y es la impresión que resulta de estas salas, de la postura ordinaria de los personajes, del estilo general de los cuadros, del colorido dominante. Ni una desnudez, ni una sonrisa. Es España que vive allí toda entera.*<sup>111</sup>

El 24 de enero de 1923 en el escrito de opinión “El heroísmo de España” aparecido en *La Nación* había elogiado el Museo de Valladolid y el Cristo de Hernández. La ruta por los museos sirve de guía para desvelar las preferencias pictóricas del Unamuno crítico de arte que aspira a aglutinar el sentimiento de la patria a través de los representantes de la pintura española que supieron captar la esencia de su alma.

## 5.6 UNAMUNO EN BARCELONA Y SOBRE EL ARTE VASCO

La tercera y última estancia de Unamuno en Barcelona en 1916<sup>112</sup> es narrada años más tarde por Gabriel Miró en una crónica publicada en *La Gaceta Literaria* el 15 de marzo de 1930 con el título “Una fotografía de don Miguel”. A su paso hacia Mallorca le esperaban en la ciudad Condal el propio Gabriel Miró, “Xenius”, Santiago Rusiñol, Valentí y Camp, Gabriel Alomar, Emilio Junoy y Miguel Utrillo, entre otros. Ante sus amigos barceloneses lee su “Cristo de Velázquez” y también en el altar mayor

---

<sup>110</sup>Unamuno: 1958: XI: pp.618-619, “En el Museo del Prado”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 17-01-1919

<sup>111</sup>Unamuno: 1958: V: p.626, “El naufragio de Don Quijote”, *Asturias Gráfica*, 01-10-1919

<sup>112</sup>Narración detallada de la visita en Rabaté: 2009: 360-361

del Monasterio de Poblet. De 1915 a 1924 son nulas las referencias de Unamuno hacia el arte catalán, centrándose por el momento en el arte autóctono de su tierra natal.

La implicación de Miguel de Unamuno con los artistas y el arte vascongados es constante a lo largo de toda su trayectoria como literato comprometido manteniendo siempre, y también es este período, unos mismos criterios para la valoración y evolución del arte de su tierra. No se aprecian por lo tanto cambios cualitativos en sus juicios y desde una posición de entrañable proximidad habla y opina de los más fieles representantes de la pintura, de sus paisanos, realizada dentro y fuera de las Provincias Vascongadas.

En la etapa de 1914 a 1924 apenas alude Unamuno a su tan apreciado Darío de Regoyos, a excepción de las referencias efectuadas confidencialmente a Ricardo Gutiérrez Abascal, el cual se dirige al bilbaíno para recopilar las cartas del pintor:

*Le molesto a V. con estas líneas para pedirle un pequeño favor. Con una conferencia que dí el otoño en el Ateneo sobre Regoyos quiero hacer un librito, pues, según parece, ahora se empiezan a vender en España libros que tratan de arte. He pensado en las cartas de Regoyos, que estaría bien en publicar algunas de ellas en unión del estudio. V. tiene varias bastante interesantes. ¿Tendría inconveniente en prestármelas para que sacara copia de ellas?*<sup>113</sup>

A cuya petición responde Unamuno el 17 de abril de 1917:

*He encontrado las cartas de Regoyos que usted, mi querido amigo, me pide (...) Espero que tenga interés ese librito que prepara.*<sup>114</sup>

El 24 de abril de 1917 remite Ricardo de nuevo carta a Miguel de Unamuno para agradecerle la documentación epistolar recibida:

*Querido D. Miguel: Recibí su carta, y al día siguiente el paquetito certificado con las de Regoyos. Las he copiado y tengo el gusto de devolvérselas certificadas por separado. Mil gracias. Hoy me escribe Losada diciéndome que me envía nada menos que 165 cartas que ha recogido en Bilbao. Parece ser que forman una especie de autobiografía de Regoyos. Losada me las pondera mucho. Veremos lo que resulta. En lugar de publicar las cartas, me parece que mejor será hacer una especie de narración bibliográfica metiendo en ella párrafos tomados de las cartas (...) Regoyos, tanto como artista que como hombre, se presta a hacer un género de literatura crítica que en España apenas se ha cultivado, y nada, absolutamente nada, tomando por tema a un pintor.*<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup>Carta de Ricardo Gutiérrez Abascal a Miguel de Unamuno, sin fechar. La conferencia sobre Regoyos a la que alude se pronunció en 1916, incluida en Unamuno: 1986: 252

<sup>114</sup>Carta de Miguel de Unamuno a Ricardo Gutiérrez Abascal del 17 de abril de 1917, incluida en Unamuno: 1986: 253

<sup>115</sup>Carta de Ricardo Gutiérrez Abascal a Miguel de Unamuno del 24 de abril de 1917, incluida en Unamuno: 1986: 256

Pese a la importante recopilación de las cartas de Regoyos, Gutiérrez Abascal no llegó a publicar ninguna de ellas, aunque el estudio se publicó en *Hermes* y después como libro independiente junto a otro estudio sobre Adolfo Guiard. El 30 de octubre de 1917 de nuevo le informa del libro sobre Regoyos y de la gestación de otro sobre Arte Moderno<sup>116</sup>.

En un importante artículo de 1918, “La obra de arte de Adolfo Guiard” aparecido en *Hermes* en mayo y que será incluido más tarde por el autor en *Sensaciones de Bilbao*, tilda Unamuno al arte vasco de hace más de treinta años de inocente y honrado en homenaje a Menéndez Pelayo:

*Hace más de treinta años, cuando éramos unos mozos los que empezamos ya a presumir de viejos, manteníase el arte de la pintura en Bilbao en una especie de estado de inocencia. Aplicando el concepto de honradez en el mismo sutil y algo malicioso sentido en que lo aplicara don Marcelino Menéndez y Pelayo al hablar de la honrada poesía vascongada, cabe decir que era entonces honrada, honradísima la pintura vascongada. Honrada en el doble sentido de la palabra, el bueno y el otro. Era honrada e inocente. Y al llamarla así no me refiero a los asuntos que trataba- el asunto en un cuadro no suele ser más que literatura-, sino al modo de tratarlos, a lo estrictamente artístico en pintura.*<sup>117</sup>

A continuación pasa a enumerar a los artistas vascongados que han destacado sobre todo en el panorama local pero también en el internacional. Señala a Zamacois como descendiente de artistas, Berruete y sus meticulosos retratos en contraste con los espontáneos de Bringas, el maestro Lecuona fiel exponente de una pintura honrada autóctona con jebos o guijones, Guinea de ascendencia italiano academicista y Adolfo Guiard, original y deudor del impresionismo francés:

*Aquel pintor ingenuo, tan honrado artista y tan español que fue el bilbaíno Zamacois, de una familia tan fecunda en artistas. Barrueta pintaba sus retratos más que honrados, concienzudos y a las veces de una conciencia de cuadrículado. Bringas trazaba sus dibujos ligeros y sueltos. Lecuona, el guipuzcoano, nos enseñaba dibujo y pintura a los más de los que en Bilbao lo han cultivado y a los que como aficionados lo aprendíamos o lo hemos abandonado después. Fue en el estudio de Lecuona donde conocí a Adolfo Guiard, como conocí allí a Anselmo Guinea, los dos mayores que yo y a Paco Durrio, éste posterior y más joven.*

*De la pintura de Lecuona he dicho en otra parte: Era muy honrada: sin duda, demasiado. Eran cromos algo oscuros en que aparecía un nativo país y sus hombres, los jebos o guijones, vistos a través de Teniers (...)*

---

<sup>116</sup>Carta de Ricardo Gutiérrez Abascal a Miguel de Unamuno del 30 de octubre de 1917, incluida en Unamuno: 1986: 258

<sup>117</sup>Unamuno: 1958: X: 589, “La obra de arte de Adolfo Guiard”, *Hermes*, Bilbao, mayo de 1918

*En la época a que me refiero, hace unos treinta años, mientras Guinea, de vuelta de Italia, donde había estado pensionado y antes de su conversión artística, daba pintura de pensión romana, con todas las de la ley académica, Adolfo Guiard y Larrauri, achuriano, lo que es decir bilbaínísimo, pero hijo de francés, caía en Bilbao, su pueblo natal, de vuelta de París. Caía, es la palabra. Y cayó trayendo toda la técnica pictórica y toda la retórica literaria del impresionismo francés. Oírle hablar de arte era oír, traducido al más puro bilbaíno, a bilbaíno de Achuri, las doctrinas entonces revolucionarias de los pintores de Manette Salomon, de los Goncourt. Pero ello hecho propio y con un fuerte tono de originalidad.<sup>118</sup>*

Se refiere también a Adolfo Guiard en “La soledad de la España castellana” de enero de 1917 cuando rememora la creencia de éste de que la civilización llega hasta dónde llega la marea <sup>119</sup>. Según el escritor vasco nadie conoció tan bien al aldeano bilbaíno en su hábitat natural como Guiard ya que *le conoció porque en vez de pretender zahondar en reconditeces psicológicas abrió bien los ojos y le miró de pies a cabeza, con mirar de pintor impresionista. Y le miró al aire libre, bajo el cielo desnudo. Porque Guiard fue acaso quien más llevó a mi tierra lo del **plein air**(...)*

*A los honradísimos e inocentones aldeanos de Lecuona, casi siempre encerrados en un interior penumbroso, o en un campo que parecía un interior, en un campo empastado de luz disciplinada en academia, los sacó Guiard al campo libre y los puso bajo el cielo, acusando sus contornos y bañándolos de limpidísimo azul, en vez de la sierra opaca de su primer maestro.*

*Lo que domina en el arte de pictórico de Guiard es el contorno; sus figuras son siluetas. Diríase de sus cuadros, de reducidas dimensiones casi todos ellos, que más que de pintura son de dibujo iluminado. Eran de los que primero dibujan la figura, y a toda conciencia, y luego le dan color. Un color ligero y transparente (...)*

*Y así es. La pintura de Guiard es transparente. La luz, luz azul casi siempre o de un verde tierno, viene de detrás de las figuras, de dentro de ellas, más bien. Los hombres, y sobre todo los niños, que pintaba son luminosos y alegres. Os miran sin intención y como gozando de la vida. (...) Las figuras humanas de Guiard son naturales. Quiero decir que pertenecen a la Naturaleza, como le pertenece un árbol.<sup>120</sup>*

*La pintura de Guiard, digo, era dibujo iluminado. Dibujante seguro, segurísimo, dominaba la línea, el contorno. No procedía por masas de claros y oscuros, no era un clarosensista, a la española, ¡no! Procedía por líneas seguidas y seguras, por contornos, era un contornista o siluetista.(...) En el fondo, y a pesar de sus doctrinas, bien poco impresionista.*

---

<sup>118</sup>Unamuno: 1958: X: pp.589-590, “La obra de arte de Adolfo Guiard”, *Hermes*, Bilbao, mayo de 1918

<sup>119</sup>Unamuno: 1958: IV: p.114, “La soledad de la España castellana”, enero 1917

<sup>120</sup>Unamuno: 1958: X: pp.591-592, “La obra de arte de Adolfo Guiard”, *Hermes*, Bilbao, mayo de 1918

*Esa tendencia al contorno le llevaba a recortar las figuras como en un emplomado, al modo de las que se pintan para vidrieras.*<sup>121</sup>

Contrapone los aldeanos de “interior” de Lecuona a los de Guiard pintados a *plein air* sin la opacidad de la luz academicista. Una nueva luz se desprende de sus figuras bien contorneadas y alegres, delimitadas por el seguro trazo del dibujo. Más adelante precisa el origen común en el impresionismo francés de Guiard y Zuloaga, pero mientras el primero debido a su escasa ambición y a su indiferencia por la fama vivió al día y pintó por necesidad interior y para ganarse el pan, Zuloaga en cambio se inspiró en la castiza pintura nacional para inmortalizar a nuestro pueblo:

*Por entonces empezaba su carrera artística nuestro gran Zuloaga, y la empezaba por los mismos caminos de que nunca quiso salir Guiard, espíritu profundamente conservador bajo su aparente revolucionarismo y hasta tradicionalista de su propia tradición, claro es-y eran los caminos del impresionismo francés. (...) Pero Zuloaga (...) se volvió a nuestra castiza pintura nacional, al Greco, a Velázquez, a Zurbarán, a Ribera, más sobre todo y ante todo a Goya, aquel españolísimo afrancesado a quien una educación artística francesa le permitió ver el alma visible de su tierra y de sus hombres, y entró de lleno en la especie de pintura en que está inmortalizando a nuestro pueblo. Pero Guiard, medio francés, medio tradicionalista y algo vago para ponerse a cambiar, se quedó en su primer camino.*<sup>122</sup>

*En el arte de Guiard, arte puro y honrado (...) Y quedará como expresión de esa Vizcaya azul y transparente, luminosa y bien contorneada.*<sup>123</sup>

En 1919 se celebra en Bilbao una exposición antológica de la pintura vasca de la última década. La Sociedad de Amigos del País publica un volumen formado por diferentes artículos escritos por Ortega y Gasset, Unamuno, Valle-Inclán, cuyo trabajo es el primero que aparece en el volumen y que lleva por título “La pintura vasca”. Retoma Valle-Inclán el debate iniciado por Unamuno entre las dos Españas expuesto en “De arte pictórica I” (1912) y distingue entre la región Cantábrica, la Castellana y la Levantina:

*La región Castellana tiene una expresión mística, una expresión de acabamiento, una expresión de cansancio. Ha sido, y para volver a ser mira atrás como los hombres que han vivido mucho, y que viendo cerrado el porvenir se buscan en su conciencia.*

*La región Levantina ¡triste herencia fenicia!, la región levantina tiene la amargura de la ciencia; ha aprendido la ciencia (...) como un medio para comerciar y para engañar. La región levantina es gitana. (...) Toda España está gobernada por Levante, toda España está gobernada por la falsificación de Levante (...)*

---

<sup>121</sup>Unamuno: 1958: X:p.593, “La obra de arte de Adolfo Guiard”, *Hermes*, Bilbao, mayo de 1918

<sup>122</sup>Unamuno: 1958: X:p.594, “La obra de arte de Adolfo Guiard”, *Hermes*, Bilbao, mayo de 1918

<sup>123</sup>Unamuno: 1958: X:p.596, “La obra de arte de Adolfo Guiard”, *Hermes*, Bilbao, mayo de 1918

*Nuestro Mediterráneo no es el Mediterráneo Oriental, no es el que tiene la ciencia griega, es el Mediterráneo africano, el triste Mediterráneo engañoso. Estas son las dos expresiones consagradas hasta ahora del arte español: la castellana de cansancio y la levantina de ciencia engañososa (...)*

*La escuela levantina, los artistas levantinos, jamás fueron sinceros; en presencia de las cosas se dijeron: ¿Vamos a extraer una técnica propia? No; vamos a adoptar la ajena ya que tenemos este don de imitación.*

*Es más, nuestros artistas levantinos, generalmente, los vemos que en presencia de la naturaleza jamás reaccionan diciendo: “Esto es bello”, sino que dicen, poniendo por encima su oficio: “Esto no se puede pintar, o sí se puede pintar”; es decir, “esto es vendible o no es vendible”, y no le importa nada la belleza superior de las cosas.*

*Castilla está muerta, porque Castilla vive mirando atrás, y mirando atrás no se tiene una visión del momento (...) Pero el pueblo vasco, y con el pueblo vasco todos los que asoman al Cantábrico, no se ha desenvuelto aún, no pueden mirar atrás (...) ni tienen tampoco una ciencia aprendida de ajenos; son primitivos, éstos tienen todavía un sentido juvenil, miran adelante y son impulsados por el logos espermático, por la razón generadora. Acaso en el arte vasco lo primero que vemos es un concepto primitivo del arte, y en todos los artistas de esta exposición, aun en los más sabios, podemos ver que su concepto es superior a su técnica, y el primitivismo no es otra cosa sino esas relaciones de inferioridad de la técnica con el concepto; en tanto que, mirando a Levante, vemos que siempre la técnica es superior al concepto cuando el concepto existe, que es muy pocas veces.*

*El arte en esta Exposición, decía yo, se nos aparece primitivo, se nos aparece lleno de fuerza; si miramos las figuras de Gustavo Maeztu vemos que en todas hay un concepto patriarcal; los hombres y las mujeres son extraordinarios y enormes sementales capaces de engendrar una raza fuerte.*

*Este concepto olímpico de las formas es siempre un concepto primitivo, y aun en aquellos en quienes la forma se nos aparece en cierto modo decadente (esto sólo ocurre en los Zubiaurre). Si la forma puede ser de viejos, de inválidos, de pobres gentes, en cambio el concepto de paisaje está lleno de una vida pura y que amaron los franciscanos; hay un amor por la tierra, por lo que la tierra conserva de tradición, por todo lo que consagra a la vida familiar, en la cual vemos también el mismo concepto primitivo, sano, de las formas humanas en la expresión de la naturaleza y el amor por los asuntos (...)*

*Pero acaso la pintura, quizá el arte que más influye en esta exposición vasca, es el arte flamenco, el flamenco antiguo y el belga moderno; y esto es evidente también*

*porque uno y otro ambiente tienen unos puntos de semejanza: Bilbao tiene un largo canal, como Amberes; Bilbao es una ciudad industrial como la ciudad belga.*<sup>124</sup>

Valle-Inclán, aunque salvando el margen temporal apuntado, coincide con Unamuno en el juicio de Levante, en su rasgo distintivo insincero, engañoso, pero difiere de éste al separar Castilla del pueblo vasco, aunque el trasfondo de la cuestión es en ambos similar: Castilla mira al pasado mientras que en el Cantábrico se proyecta el porvenir. Valle-Inclán pondera el primitivismo del arte vasco, la fuerza expresiva de sus figuras, el amor por la tierra y por los temas mediante una referencia implícita a Regoyos, a los franciscanos (y por ello también alusión indirecta a Unamuno).

A partir de El Greco<sup>125</sup>, Velázquez, Zurbarán, Ribera y Goya (todos ellos venerados por Unamuno), Ignacio Zuloaga imprimió un sello personal a su pintura castiza y supo apresar con decisivo trazo el espíritu castellano. En otro apartado se ha calificado a Zuloaga como el *alter ego* pictórico del filósofo y es que ambos comparten la identificación ideológica y pictórica con su obra literaria y visual. En las siguientes apreciaciones vertidas por Unamuno en “La labor patriótica de Zuloaga” se desprende el enorme influjo que ejercen los lienzos de Zuloaga sobre el pensamiento unamuniano:

*De mí sé decir que la visión de los lienzos de Zuloaga me ha servido para fermentar las visiones que de mi España he cobrado en mis muchas correrías por ella, y que contemplando esos lienzos he ahondado en mi sentimiento y mi concepto de la noble tragedia de nuestro pueblo, de su austera y fundamental gravedad, del poso intrahistórico de su alma (...)*

*No es sólo que en los cuadros de Zuloaga, como en los de Velázquez, el hombre lo sea todo; es que el paisaje mismo es una prolongación del hombre. Aquellos austeros paisajes, aquellos campos y aquellos lugares y pueblos, son humanos. Y no hechos por el hombre, no obra de las manos del hombre, sino concebidos, vistos, soñados por el hombre.*<sup>126</sup>

El paisaje es la prolongación del hombre de la misma manera que Zuloaga lo es de Unamuno, en sus páginas se aglutina también El Greco, Velázquez, expresión plena del alma de la patria, ya que *en los cuadros de Zuloaga los hombres hacen su ámbito y no es éste el que los hace a ellos. Lo mismo le ocurre en el Greco. ¿Y no es acaso el campo castellano una prolongación, una proyección del alma del pueblo que habita?*<sup>127</sup>

Después de la aparición de “La labor patriótica de Zuloaga” la revista *Hermes* publicó otro escrito de Ignacio Zubialde titulado “El vasquismo de Zuloaga”. Dos años

---

<sup>124</sup>Valle-Inclán: 1987: 262-266, “La pintura vasca”

<sup>125</sup>Cabe reseñar que de 1920 a 1936 Zuloaga emprende el dibujo de “Mis amigos” que tiene por fondo “El Apocalipsis” de El Greco, perteneciente a la Colección Zuloaga en Zumaya. Lafuente Ferrari utiliza esta obra inacabada en la que Unamuno estuvo representado para ser a posteriori sustituido por Uranga y una pajarita de papel, símbolo emblemático del filósofo, ver Lafuente Ferrari: 1972: 176

<sup>126</sup>Unamuno: 1958: XI: pp.611-612, “La labor patriótica de Zuloaga”, *Hermes*, agosto de 1917

<sup>127</sup>Unamuno: 1958: XI:p.612, “La labor patriótica de Zuloaga”, *Hermes*, agosto de 1917

más tarde el artículo de Unamuno fue incluido en el volumen *La pintura vasca*, Bilbao, Biblioteca de amigos del país, 1919 con el título del de Zubialde. Mientras Pío Baroja reconoce que el nombre de Zuloaga es universal<sup>128</sup>, la condición patriótica del pintor se llegó a cuestionar buscando intenciones no artísticas, como el ataque de José Francés de 1915 que tildó a Zuloaga de falsificar su arte con miras a la exportación, pese a cumplir con su papel de guía pictórico<sup>129</sup>. A lo que Unamuno responde en agosto de 1917:

*Criaturas así, hombres hechos por un hombre, nos pone enfrente a Zuloaga, y aun hay quién le busca otras intenciones que no la artística, y hasta arguye a su obra de poco patriótica y se pone neciamente a disertar sobre si la España de Zuloaga es toda España o no.*<sup>130</sup>

Defiende al vasco a ultranza a la vez que desacredita, tal y como lo hiciera en períodos anteriores, el arte de Sorolla, ya que *Zuloaga no nos ha dado el ligero engaño de un espejismo levantino. De un mirage suspendido sobre el mar latino; Zuloaga nos ha dado en sus cuadros, llenos de hombres fuera del tiempo y de la historia, un espejo del alma de la patria.*<sup>131</sup>

Ramón Pérez de Ayala se suma en 1922 a la disyuntiva Sorolla-Zuloaga y reconoce en éstos junto a Anglada, la trinidad universal de la pintura española contemporánea. Mientras que Zuloaga encarna *el sentido pesimista y vindicativo de la vida*, Sorolla es *el sol de mediodía; optimismo infantil; amor por todas las cosas*, y Anglada *la visión etérea, éxtasis, luz increada.*<sup>132</sup>

Las notas escritas por Zuloaga en un cuaderno de dibujo de 1924 dan fe de su constante voluntad de sinceridad patente en su prolífica pintura, de los interrogantes que se resuelven en el carácter filosófico de sus figuras del silencio:

*Qué es arte?*

*Qué es pintura?*

*Esto me pregunto a los 54 años. Después de haber pintado unos 500 cuadros. Será debido a la época en que vivimos? Es que el objetivo del arte es siempre hacer dinero? O es basarse en lo hecho, y sobre todo en lo que el natural nos enseña?*

*Qué preocupaciones tuvieron los antiguos?*

*Qué preocupaciones tenemos hoy?*

*Muy diferentes seguramente*

---

<sup>128</sup>Baroja: 1986: 267, “Momentum catastrophicum” *La caverna del humorismo* (1919)

<sup>129</sup>Francés: 1998: 206-207

<sup>130</sup>Unamuno: 1958: XI:p.610, “La labor patriótica de Zuloaga”, *Hermes*, agosto de 1917

<sup>131</sup>Unamuno: 1958: XI:p.614, “La labor patriótica de Zuloaga”, *Hermes*, agosto de 1917

<sup>132</sup>Pérez de Ayala, en *La Prensa* de Buenos Aires, 1922. Citado en Garín: 2009: 481



*Lo que hay que hacer es ser sincero consigo mismo. Yo sueño con la fuerza de la pintura. Me gustaría hacerla a puñetazos, pero sólida (puñetazos y dulzuras en algunos sitios). Contrastes en todos sentidos.*

*Visiones extrañas, personales.*

*Atreverse, atreverse, atreverse.*

*Dibujar dibujar dibujar*

*Componer componer componer*

*Estilo estilo estilo (bajo todos los estilos)<sup>133</sup>*

## 5.7 “FILÓSOFOS DEL SILENCIO” VELÁZQUEZ- ZULOAGA- UNAMUNO

La cualidad atemporal de los personajes de Zuloaga conecta con el verdadero fundador de la filosofía española, Velázquez y los filósofos del silencio. Cuenta Unamuno al respecto la siguiente anécdota:

*Eugenio d’Ors que hablándole un día el gran pintor Zuloaga, mi paisano, del enano de las botas que le sirvió de modelo para uno de sus más hermosos cuadros le decía: “Hubieras visto qué filósofo... ¡No dice nada!”<sup>134</sup>*

Tanto el enano Botero de Segovia como el Bobo de Coria ofrecen en silencio al espectador una auténtica lección filosófica. Unamuno desvela sus fuentes en Descartes, Hegel y Kant para transmitir el poder de convicción a estos seres que hablan desde su condición miserable y trágica de una pintura realista y denuncian desde la inmovilidad de su gesto, el absurdo de una existencia condenada al fracaso absoluto:

*El admirable enano Botero de Segovia- Gregorio de nombre-, lo mismo que su ilustre precursor en filosofía el Bobo de Coria- y sabido es que España es la patria filosófica de los precursores filosóficos, ya de Descartes, ya de Hegel, ya de Kant- no han muerto. Siguen viviendo en los lienzos de Velázquez y Zuloaga lo mismo que vivieron cuando se les creía vivos, y siguen haciendo lo que entonces hacían: filosofar; es decir, no decir nada. Y de ellos cabe afirmar, aún más que de otros, que los*

---

<sup>133</sup>Ignacio Zuloaga, Notas escritas por el pintor en cuaderno de dibujo, incluidas en el catálogo de la exposición: *Ignacio Zuloaga*, p.7

<sup>134</sup>Unamuno: 1958: XI: 603, “Filósofos del silencio”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 01-02-1915

*inmortalizó el arte. En sus cuadros dicen, y con más fuerza aún, lo que decían con su silencio cuando vivieron; dicen: “¡Aquí estoy!”*<sup>135</sup>

Y continúa:

*Por donde se ve que nuestra más castiza filosofía, la estadiza, no la pegadiza, está en nuestra pintura, y que el gran historiador de ella es Velázquez, supremo fundador de la filosofía española, que es, ante todo, silenciosa pintura y pintura realista. (...) Es la filosofía del silencio pintado, la más radical, la radicalmente nihilista, la hiperfilosofía que se resuelve, claro está, en afilosofía; la que consiste, no en enseñar que todo es nada o que nada se sabe- esto lo hizo un filósofo, Sánchez, precursor, ¡Claro está!, de Descartes-, sino en no enseñar nada del todo. ¡El colmo de la filosofía, su reducción al absurdo, la gran escuela del Bobo de Coria, más radical que la de Sánchez!*<sup>136</sup>

Al cabo de dos años, en “La labor patriótica de Zuloaga”, Miguel de Unamuno rescata la profunda filosofía que late en los olvidados de la historia y regresa a Zuloaga y Velázquez, a su lección de honda humanidad que se desprende del siguiente fragmento:

*Los abogados del patriotismo convencional le han echado en cara a Zuloaga que se complace, como se complacía Velázquez, en pintar monstruos. Y, sin embargo, en ese poder de descubrir el alma de los monstruos, de los puros hijos de la tierra, de los gnomos, de los que nacen y viven fuera de la historia, hay una gran lección. Hablándole del Botero, de aquel monstruoso enano de Segovia, que con tanto amor, con tanta caridad, con tan honda humanidad ha eternizado Zuloaga, le dijo éste a un amigo: “¡Si vieras qué filósofo! ¡No dice nada!” Y sin duda la más profunda filosofía, por lo menos en España, no es decir que no hay nada, como los nihilistas hacen, sino no decir nada, callarse.*<sup>137</sup>

En la visita al Museo del Prado ante *El Bobo de Coria*, el tonto del pueblo, Unamuno desgrana su discurso para justificar que la ignorancia es el don innato de los felices y que sólo al ver retratada su idiotez, el espectador será consciente de su propio absurdo, del profundo mal de la patria:

*Pasad a la sala de Velázquez, el padre espiritual de Carreño, y deteneos ante el retrato del Bobo de Coria. Este es el tonto del pueblo, el tradicional e inevitable tonto del pueblo: un hombre feliz. Su idiotez popular irradia alegría de vivir, descuido y contento. Ese enorme filósofo que es el Bobo de Coria nada dice ni comprende nada; pero justamente por eso de no comprender nada se ríe de todo (...) Pero la filosofía de **El Bobo de Coria** no pasa de ser ingenua e inmediata. Y por eso es bobo. Para él*

---

<sup>135</sup>Unamuno: 1958: XI: 607, “Filósofos del silencio”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 01-02-1915

<sup>136</sup>Unamuno: 1958: XI: 608, “Filósofos del silencio”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 01-02-1915

<sup>137</sup>Unamuno: 1958: XI: 613, “La labor patriótica de Zuloaga”, *Hermes*, agosto de 1917

*filosofar es estar riéndose. Ante él recuerdo la profunda sentencia de Zuloaga ante **El Botero de Segovia**: “¡Qué filósofo! ¡No dice nada!”.*

*Pero llevad la idiotez desde el arroyo de la calle al Trono, hacedla de popular que era regia. Y desaparece la alegría al estallar la tragedia.*<sup>138</sup>

*El Bobo de Coria* enfrentado al retrato de Carlos II de Carreño, el primero exponente de la alegría popular se ríe mientras que el segundo muestra su dramatismo:

*Ya veis como la serena alegría de la idiotez popular, la de los pobres de espíritu, retratada por Velázquez, se convierte en la trágica lobreguez de la idiotez regia, la del Hechizado, retratada por Carreño. **El Bobo de Coria** os serena el ánimo, haciéndoos pensar: “¡Mañana será otro día!, mientras que el **Carlos II** de Carreño os lo entenebrece, haciéndoos dudar de si habrá mañana. Y por eso ante él os quedáis fijos en el suelo, como agarrándoos al presente.*

*El **Carlos II** de Carreño es dramático, se ve en él el conflicto de la superstición y del pavor; en el Bobo de Coria de Velázquez no hay drama, como no lo hay en casi ninguno de los cuadros del gran épico de nuestra pintura.*<sup>139</sup>

En “El naufragio de don Quijote” retoma el tema de Menipo o Esopo, vuelve a Velázquez para revelar las concomitancias que le une al pintor sevillano, para gestar a partir de sus personajes al inmortal ser intrahistórico, filósofo en esencia como lo es Unamuno y Velázquez, el fundador de la filosofía castiza; Menipo embozado en su vieja capa española ofrece su alma al espectador tal y como lo hiciera el beligerante Miguel de Unamuno, filósofo de la palabra. Al tratar la desnudez del cuerpo y del alma se pregunta:

*¿Es que cualquier Apolo en pelotas nos ofrece su alma más al desnudo que el Menipo o el Esopo velazquianos vestidos de sus harapos?*<sup>140</sup>

Sostiene en 1923 que hay dos tontos, el de iniciación y el de repetición y al respecto escribe enlazando con la obra de Zuloaga y su repetida sentencia:

*Y hay idiotas profundos, o sea geniales, como aquél de quien decía Zuloaga: “¡Qué filósofo! ¡No dice nada...!” El idiota profundo es el que renuncia a todo sentido, ni propio ni común; es héroe y mártir.*<sup>141</sup>

El idiota es héroe en las telas de Velázquez y Zuloaga y, también es mártir de su propia condición, del sinsentido que en todo momento intenta combatir con la palabra el prolífico Unamuno. Se establece entre ellos un hilo filosófico, un discurso de pensamiento plástico e ideológico en los artículos y la obra literaria del gran Miguel de Unamuno.

---

<sup>138</sup>Unamuno: 1958: XI: 617, “En el Museo del Prado”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 17-01-1919

<sup>139</sup>Unamuno: 1958: XI: 618, “En el Museo del Prado”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 17-01-1919

<sup>140</sup>Unamuno: 1958: V: 627, “El naufragio de Don Quijote”, *Asturias Gráfica*, 01-10-1919

<sup>141</sup>Unamuno: 1958: V: C.8-200, “Aforismos y definiciones”, *Los Lunes del Imparcial*, Madrid, 1-04-1923

## 6. QUINTA ETAPA “UNAMUNO Y LAS ARTES” DE 1925-1936

### 6.1 UNAMUNO Y LA SITUACIÓN HISTÓRICA

La versatilidad camaleónica de una España políticamente inestable hace que sus habitantes vacilen en la cuerda floja de los acontecimientos y que en medio de los conflictos y disputas, el rumbo de la historia oscile entre la anhelante democracia y la amenaza de una dictadura castrante. En el exilio parisino Unamuno se debate, preso de nostalgia e impotencia y vierte en 1925 sus congojas en el diario íntimo de confinamiento y destierro, *De Fuerteventura a París*.

La situación política histórica de esta década determina en gran medida la temática de los artículos periodísticos de Unamuno. La absoluta implicación de éste en la problemática social provoca que el tema artístico sea relegado y únicamente en contados escritos rescate algún recuerdo de su faceta de dibujante, el nombre de un pintor o alguna obra sentimentalmente relevante. En 1925 visita el Louvre y pasea su desesperanza por los renglones de “Visitas de museos” publicado en *Caras y Caretas* en Buenos Aires en febrero de 1925.

No es hasta 1932 cuando hace de nuevo mención al arte, en concreto a Murillo y *La sagrada familia* en “El niño es el padre del hambre” publicado en *El Sol* el 14 de agosto. Durante este paréntesis de siete años sigue manteniendo contacto con artistas pero la lucha encarnizada por las libertades no deja espacio para las artes, y Unamuno, como intelectual de reconocido prestigio, decide saltar a la palestra para combatir el régimen que atenaza a los españoles.

El 8 de enero de 1925 justifica por carta al Ministro de Instrucción Pública su voluntario destierro y en la primavera del mismo año, cuando el régimen de Primo de Rivera organiza el traslado de los restos de Ganivet a Granada, Unamuno manda a los estudiantes un folleto rojo, proclama de ideales que suscita entre los jóvenes gran entusiasmo.

El 22 de agosto de 1925 Unamuno deja París para instalarse en Hendaya. El alejamiento de la capital parisina, núcleo a su vez de arte, seguramente contribuye al relativo olvido artístico. El ex rector sufre por aquel entonces el certero aguijón con motivo de la votación de la cátedra de Griego a finales de abril y con el nombramiento el 1 de octubre de 1926 de Miguel Primo de Rivera como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Salamanca.

Son años de reclusión al otro lado de la frontera con periódicas colaboraciones en *Hojas Libres*, la publicación mensual dirigida por Eduardo Ortega y Gasset en 1927. Miguel de Unamuno, atento escrutador desde la distancia e instigador y partícipe de la oposición a la dictadura, reconoce que la juventud es la verdadera artífice de la caída del régimen mediante las continuas y generalizadas rebeliones de intelectuales y estudiantes a finales de 1929. Cuando el 28 de enero de 1930 dimitió Primo de Rivera y muere éste el 12 de febrero en París, se prepara el regreso triunfal del bilbaíno a su ciudad adoptiva, Salamanca, el 13 de febrero de 1930 entre un gran revuelo, impresionante recibimiento y ovaciones entusiastas después de seis años de ausencia.

A partir de entonces la actividad pública y política del ex rector se multiplica a ritmo de ceremonias, discursos y homenajes. No obstante y con motivo de un intencionado viaje a Barcelona según documentación epistolar, el escritor vasco escribe, no sin cierta ironía en el título, “Las líneas rectas del arquitecto Gaudí” publicado el 11 de marzo del 1930 por el *Correo Catalán*.

Con el triunfo de la Coalición Republicano- Socialista en 1931 Miguel de Unamuno es elegido concejal y el 14 de abril proclama la República y es nombrado alcalde honorario de Salamanca. Sus funciones políticas en las Cortes como diputado en Madrid no le impiden la publicación en marzo de *San Manuel Bueno Mártir*, obra inspirada en la excursión al Lago de Sanabria.

Si bien el 9 de diciembre de 1931 se aprueba la Constitución y con Aniceto Alcalá Zamora como presidente de la República y Manuel Azaña como Jefe de gobierno, se emprenden las reformas planeadas como el Estatuto de Cataluña, la Ley de reforma agraria, las leyes de matrimonio y divorcio civil; hechos todos ellos que no impiden que fructúe en Unamuno una progresiva pérdida de confianza en los valores republicanos debido en gran parte a la quema de los conventos en Madrid, Valencia y Andalucía y consecuente confiscación de todos sus bienes. En 1932 tras la pública condena de los actos vandálicos se declara en contra del autonomismo y curiosamente retoma el tema del artista o artesano liberal que se hace libre al emanciparse del sentimiento materialista. Así lo constata en “Sobre la religiosidad del trabajo” publicado en varios periódicos de provincias, entre otros, en *La Voz de Valencia* el 25 de febrero de 1932:

*Suele dejarse de lado la consideración del obrero verdaderamente libre, hondamente humano, divinamente humano, del artista o artesano liberal, sea cualquiera su arte, pintar, cantar, esculpir, sembrar trigo, hacer casas, hacer aceite o vino o zapatillas o telas para vestirse o trajes o lo que sea: Y lo que a ese obrero, artesano, artista- no meramente trabajador- le hace libre, le emancipa y le redime, no es ni el sentimiento materialista de proveer a su propio bienestar y el de los suyos, ni al bienestar común de la sociedad de que forma parte. Si ha de hacerse libre emancipado y redimido, ha de ser mirando a la obra por la obra misma. Es lo que distingue a los ingenios creadores. (...)*

*Un obrero se emancipa cuando ve su obra, de la que se enamora, no un medio para ganarse la vida- lo que se llama ganarse la vida- ni tampoco un medio para entretener la vida de los demás sino que ve el valor eterno de esa su obra, la perfección de ésta y aunque nadie goce de ella.*<sup>1</sup>

Después de nombrar a Schiller- *otro soñador*- y su tesis de *que el arte es juego. Juego en el más hondo y alto sentido, no como diversión, sino como reversión a la fuente de la vida eterna*<sup>2</sup>, expresa su más hondo pesar y culpabiliza al cine como si “el momento político de la España de hoy”<sup>3</sup> fuese una nueva secuencia cinematográfica de ficción:

*¡Qué profunda congoja me causa el examen de esos mozos desesperanzados, desquiciados, desconsolados! (...) ¡Es el cine, el fatídico cine! Ni ellos saben lo que hacen, por lo cual tendrá el Padre que perdonarlos. Es el cine, revolucionario. O mejor la revolución cinematográfica, más que cinemática.*<sup>4</sup>

Un mudo dolor y acuciante soledad atenazan los ánimos del cronista de los males de España. En “Los segadores” del 12 de julio de 1933 parte del cuadro de “La siega” de Gonzalo Bilbao para denunciar la situación de los pobres segadores mediante la visión pesimista de la situación actual.

Sumido en la debacle personal y ambiental dimite del consejo del Ayuntamiento y el uno de mayo de 1933 dimite también como presidente del Consejo Nacional de Instrucción Pública. El estado depresivo se agrava con la muerte el 12 de julio de su hija Salomé y el 15 de mayo de 1934 de Concha, su incondicional esposa.

Las elecciones generales del 3 de diciembre de 1933 no logran distraer el alma atormentada de un Unamuno abatido que reflexiona acerca del transcurso de la historia y de la visión desfigurada que producen las instantáneas aisladas:

*Estas reflexiones o, si se quiere, fantasías se le ocurren al presente comentador cuando se para a considerar los juicios que acerca de la marcha de nuestra historia sacan los que se fijan en cada una de las instantáneas de su proceso. Y de aquí una visión grandemente deformada del camino que vamos recorriendo, una visión cinematográfica.*<sup>5</sup>

El 29 de septiembre de 1934 es nombrado rector vitalicio de la Universidad de Salamanca y durante el transcurso del homenaje público por su jubilación aboga por la paz en un país plagado de presos políticos, con pena de muerte y dónde la libertad de expresión es remedo de tiempos pretéritos. Los acontecimientos políticos se precipitan a ritmo vertiginoso hasta tal punto que se genera un entramado de tal complejidad que

---

<sup>1</sup>Unamuno: 1932: C.9-204, “Sobre la religiosidad del trabajo”, *La Voz de Valencia*, Valencia, 25-02-1932

<sup>2</sup>Unamuno: 1932: C.9-204, “Sobre la religiosidad del trabajo”, *La Voz de Valencia*, Valencia, 25-02-1932

<sup>3</sup>Conferencia de Miguel de Unamuno en el Ateneo de Madrid el 28 de noviembre de 1932

<sup>4</sup>Unamuno: 1958: XI: C.11-45, “Cartas al amigo”, *Ahora*, Madrid, 21-12-1933

<sup>5</sup>Unamuno: 1934: C.11-54, “Debates políticos”, *Ahora*, Madrid, 31 enero 1934

desemboca en una especie de locura colectiva, potente reactivo para la inminente guerra civil.

Conmovido ante el desastre que no sólo se avecina sino que extiende sus maléficos efectos como plaga exterminadora, un Miguel de Unamuno desencantado por los ideales fallidos de una república caduca, proyecta su última esperanza en el régimen militar con la aparición pública junto a José Antonio Primo de Rivera en el mitin de Falange Española en Salamanca el 10 de febrero de 1935. Su aportación económica por la causa salvadora del ejército degenera también en un nuevo timo. En 1936 le abrumba el horror de la guerra y fiscaliza la violencia, la barbarie imperante, la proliferación de cadáveres y mientras sus amigos republicanos no sólo no entienden sino que repudian sus contradicciones, los de la España Nacional no toleran su criterio independiente. Si bien reconoce su adhesión inicial al Alzamiento pronto confiesa su profundo desengaño y se expresa con amargura e incompreensión por la violencia de ambos bandos.

El 22 de agosto Manuel Azaña, presidente de la República desde el 10 de mayo, le destituye de su cargo de rector vitalicio. Pero aún con determinación y desafío esgrime el arma de la palabra en el “Acto literario de exaltación de la Fiesta de la Raza” el 12 de octubre al proclamar que *vencer no es convencer*.

Un Unamuno desahuciado, privado de sus colaboraciones en prensa nacional, se debate ante la sinrazón de la guerra, aislado, sin correspondencia ni comunicación, sólo con el hilo del discurso filosófico que ha ido desgranando en toda su obra literaria, periodística, epistolar, y al final agazapado, atrapado por su pensamiento en constante gestación, tal y como afirmó en el artículo de 1933 “Paz en la guerra”, *pensamiento en movimiento*, el gran comunicador muere el último día de 1936, paradójicamente, incomunicado.

## 6.2 MUSEO Y PINTURA ESPAÑOLA

### 6.2.1 MUSEO COMO CEMENTERIO DE ARTE

El museo como cementerio de arte se retrotrae a un escrito de 1925: “Visitas de museos” en el que confiesa Miguel de Unamuno el terrible efecto que le produce la visita a los museos con las obras descontextualizadas y narra su experiencia particular en El Louvre durante el destierro:

*¡Qué cosa más terrible es la visita a uno de esos cementerios del arte! Lo hace uno casi como por deber de hombre que se cree culto, como quien cumple un rito. Y casi siempre se sale de esas visitas mareado y sin saber más que se sabía al entrar en*

*ellas. Pero puede uno decir que visitó tal o cual museo y que vio tal o cual obra famosa.*<sup>6</sup>

Impera en el ávido espectador el desconcierto ante las obras mutiladas, como la *Venus de Milo* y *La Gioconda*, a la vez que rememora los lienzos de Ribera en el templo de las Agustinas, en Salamanca:

*En el Louvre el mareo fue máximo. **La Venus de Milo**, el *Nilo*, **La Gioconda**, Delacroix, Ingres, Murillo... Y la muchedumbre que desfila, como cumpliendo un rito civil, laico, por delante de todo ello.*

*Me detuve ante unos cuadros de Ribera a recordar los suyos que en el templo de las Agustinas de Salamanca están donde deben estar: en el lugar para el que fueron pintados y recibiendo el culto de muchedumbre recogida y devota.*

*Esto es cosa que se ha dicho cien veces y de cien maneras diferentes, pero que nunca está de más que se repita: un museo es un cementerio de arte. Todas las obras están en él mutiladas. Y allí no se encuentra historia, allí no se encuentra más que arqueología.*

*(...) la mutilada **Victoria de Samotracia**, la mutilada **Venus de Milo**, la ya una vez robada y recobrada **Gioconda**, se ve que quieren escaparse de donde las tienen presas.*

*Las iglesias de París, hasta las más vulgares- y las hay hermosísimas-, tienen mucha más vida, mucha más historia; los museos encierran arqueología.*<sup>7</sup>

Sensación similar describe Azorín en “El Louvre”, aunque publicado tardíamente, se vislumbra un paralelismo evidente en *los museos son inestéticos: un cuadro daña a otro; multitud de cuadros tiran de nosotros, para llevarse nuestra admiración, como forcejeando violentamente (...) pasamos ante cuadros magníficos como ante cuadros mediocres. Toda la reserva de admiración que llevábamos se nos ha concluido. Y en este estado de embotamiento vamos transitando por las vastas salas, por los largos corredores. El Louvre es inmenso; más completo museo no habrá.*<sup>8</sup>

Debido a que el entorno ejerce influjo sobre la obra artística, se interroga Unamuno en el mismo artículo sobre el efecto religioso que producirían los Cristos de Velázquez y de Gregorio Hernández trasladados del Prado y el Museo Provincial de Valladolid, respectivamente, al altar mayor de una iglesia:

*No sé qué efecto causaría hoy, qué efecto religioso, el Cristo, pintado, de Velázquez, que está en el Museo del Prado de Madrid, o el Cristo, esculpido en madera de Gregorio Hernández, que está en el Museo Provincial de Valladolid, puestos en el altar mayor de una iglesia. Como hace años que están en museo, fuera de culto, han*

---

<sup>6</sup>Unamuno: 1958: X: p.725, “Visitas de museos”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, febrero de 1925

<sup>7</sup>Unamuno: 1958: X:pp.726-727, “Visitas de museos”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, febrero de 1925

<sup>8</sup>Azorín: 1966: 39, “En el Louvre”, *París*



*muerto ya como ídolos, y ¡es tan difícil resucitar lo muerto! ¡Hace tanto tiempo que no han recibido oraciones! ¡Hace tanto tiempo que nadie se ha arrodillado ante ellos!*<sup>9</sup>

En el recorrido por las salas del Louvre destaca a Murillo, el pintor sevillano al que vuelve a referirse en 1932 al exaltar el fervor por la sagrada familia, con su Antonio maternal que tiende los brazos al niño. En “El niño es el padre del hambre” publicado en *El sol* el 14 de agosto de 1932 sostiene Unamuno que hay que civilizar a la niñez española que duerme en las soledades rurales de España a la vez que pondera la maternidad conquistadora en tiempos de Murillo:

*Y dándole vueltas en el magín a todo esto y al escaso campo que ocupan en la literatura y el arte castellanos, los niños vinimos a recordar a aquel pintor sevillano, Murillo, el de la tierra de María Santísima, de la virgen Madre- toda madre lo es, pues la maternidad virginiza-, el que la sintió como nadie la sagrada familia y a la Virgen Madre de olla y devanadera. Y aquel su San Antonio, maternal también, que tiende los brazos al Niño- el de la Bola-, que baja del cielo. San Antonio bendito, casero y casamentero, a quien piden novio las niñas- así las llaman en aquella tierra- casaderas. Y se los da el Santo, pero no por ellas, sino por el niño por venir, por el niño del porvenir. En tiempos de Murillo partían de Sevilla los que iban a poblar de españoles las Américas. Y en tierras españolas de fuerte natalidad no habían surgido doctrinas malthusianas. La Madre España, la que Waldo Frank en su obra “Virgen España” tan bien ha caracterizado a este respecto, sentía su maternidad conquistadora. Era una patria pobladora.*<sup>10</sup>

Dos años antes, el 11 de marzo de 1930, le manda a Pedro Sainz Rodríguez una carta acompañada de seis poemas <sup>11</sup>, uno de ellos titulado “Toledo” en el que alude a El Greco y fue publicado en *Cancionero*<sup>12</sup>:

TOLEDO

(...)

*Sueña con nebradas de ánimas*

*En los barrancos del cielo*

*Al claror de los relámpagos*

*Que, Josué, detuvo el Greco.*<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup>Unamuno: 1958: X: 727, “Visitas de museos”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, febrero de 1925

<sup>10</sup>Unamuno: 1932: C.10-27, “El niño es el padre del hambre”, *El Sol*, Madrid, 14-08-1932

<sup>11</sup>Dicha carta se publicó en facsímil en *La Gaceta Literaria*, Madrid, en el nº 78 dedicado a Unamuno, el 15 de marzo de 1930, p.314

<sup>12</sup>Unamuno: 1966: VI: p.1082

<sup>13</sup>Carta de Unamuno a Pedro Sainz Rodríguez del 11 de marzo de 1930, incluida en Unamuno: 1991: 273

## 6.3 DE MIS SANTAS CAMPAÑAS

### 6.3.1 IGNACIOZULOAGA

Así bautiza Unamuno la particular campaña que emprende en reconocimiento de sus paisanos artistas. De igual manera que se mantiene firmemente amarrado al cordón umbilical de la madre patria, también comparte asiduo contacto con pintores, en concreto con Zuloaga, con quien almuerza en París y realiza un retrato del filósofo, tal y como lo testimonia la siguiente carta al pintor del 13 de mayo de 1925:

*Amigo Zuloaga: Mañana, jueves, a eso de las 3 –hora oficial moderna; o sea las 2 del sol que se ríe de oficialidades– estaré en esa su casa. Procuraré ser puntual –es mi costumbre– y se lo digo porque no almuerzo aquí sino con unos amigos, pero para esa hora estaré bien libre. Y cuando pase esta racha y acabe usted el retrato voy a ver si me voy unos días al campo.*

*Tienen mis ojos hambre y sed de verdura libre!*

*Miguel de Unamuno,*

*París, 13-V-1925*

El retrato al que alude pertenece a los fondos de la Hispanic Society de New York y data de 1925 y fue pintado en el destierro parisino en la casa de Montmartre<sup>14</sup>. Arozamena<sup>15</sup> transcribe la carta que Zuloaga envió a Huntington el 7 de agosto en la que concreta aspectos acerca de dicho retrato. Seguramente debido al voluntario exilio y al distanciamiento que esto conlleva, Unamuno no hace mención alguna a la exposición antológica de Zuloaga en el madrileño Círculo de Bellas Artes de 1926. Al respecto Ramón Pérez de Ayala pronunció una conferencia “Zuloaga y el arte nuevo” el 23 de noviembre<sup>16</sup>. Francisco Alcántara escribió sobre la exposición en *El Sol*<sup>17</sup> en los que se manifestó defensor de la pintura de Zuloaga, llegando a afirmar que la juventud había llegado a perder el juicio *amando lo imposible, o sea la expresión gráfica y plástica sin formas que la concreten, y ha conducido a las artes del diseño a una especie de dadaísmo carente de toda gracia y energía expresivas*. Juan de la Encina mostró ahora fuertes reservas respecto al arte del pintor<sup>18</sup>. Ernesto Giménez Caballero publicó al respecto serias objeciones en *El Sol* el primero de diciembre de 1926<sup>19</sup>.

---

<sup>14</sup>Lafuente Ferrari: 1972: 261

<sup>15</sup>Arozamena: 1970: 277

<sup>16</sup>Véase el texto en *La Prensa* de Buenos Aires, números de 10 y 24 de julio y 7 de agosto de 1927

<sup>17</sup>números de 13, 16, 19 y 24 de noviembre de 1926

<sup>18</sup>Lafuente Ferrari: 1972: 136

<sup>19</sup>Mainer: 1998: 44

Los encuentros con el pintor se prolongaron tal y como atestigua el hijo del ex rector en la cita que rescata José Monleón: *Después del discurso del doce de octubre en la Universidad, mi padre se quedó en casa. Allí recibía a sus amigos, entre ellos a Zuloaga.*<sup>20</sup>

En el período que nos ocupa en dos ocasiones se refiere el escritor vasco a la tan ponderada pintura de *Gregorio el Botero de Segovia*<sup>21</sup>. En ambas citas de 1934 y 1935 resalta la capacidad del personaje de ascendencia velazqueña para comunicar sin necesidad de palabras. En “Sobre la claridad grosera” después de responder a la acusación de un publicista que le tilda, junto a Ortega y Gasset, de hablar con claridad grosera, saca Unamuno a colación al socorrido *Enano Botero* ya que *en cuanto a lastre metafísico viene aquí a pelo aquello de Ignacio Zuloaga que, refiriéndose al **Botero de Segovia** de su tan conocido cuadro velazqueño, decía: “Si vieras qué filósofo!, no dice nada...”. Así estos que piden grosera claridad.*<sup>22</sup>

Y vuelve a rescatarlo por su potencia doctrinal cuando en “Pedreas infantiles de antaño”, aparecido en *Ahora* el 20 de diciembre de 1935, da cuenta del desbarajuste en que se vive, del caótico e ilógico panorama emocional al contemplar *lo de ahora es algo que acongoja. Tengo a la vista unos números de esas publicaciones que venden o reparten estos chiquillos de ahora, y... se le cae a uno el alma al leerlos. No hay doctrina alguna. Esas hojas rezuman y hasta chorrean memez. O mentecatez. No dicen nada. Recuerdan a la filosofía de aquel **Botero de Segovia** a quien pintó Zuloaga y de quien éste decía: “ Qué filósofo! ¿No dice nada!”.* No que diga como cualquier nihilista que no hay nada, sino que no dice nada. Y así éstos. ¡Qué sentencias! Recuerdan lo que decía Juan Pablo Richer de los que pintan éter con éter en el éter. Llega uno a pensar si tendrán razón los que afirman que se está formando una generación que es degeneración, inapetente de saber, de una ignorancia enciclopédica invencible.<sup>23</sup>

Después de una década Azorín rememora en “Zuloaga” los encuentros con el pintor en su estudio de París y reconoce que con el tiempo ha modificado la opinión acerca de su pintura, la cual ha ganado con los años, ya que en la senectud pinta con más claridad que en los años verdes.<sup>24</sup>

### 6.3.2 FRANCISCO ITURRINO

Uno de los artículos clave de esta etapa es el que dedica íntegramente a la figura de Paco Iturrino, contemporáneo del escritor y a quien valora no sólo como

---

<sup>20</sup>Monleón: 1964: C.18-43, “La otra vida de Unamuno”, *Triunfo*, Madrid, nº 122, 3-10-1964

<sup>21</sup>Óleo sobre lienzo, 162 x 202 cm. Museo Zuloaga de Pedraza, Segovia

<sup>22</sup>Unamuno: 1958: X: C.11-85, “Sobre la claridad grosera”, 23 junio 1934

<sup>23</sup>Unamuno: 1958: X: 1049, “Pedreas infantiles de antaño”, *Ahora*, Madrid, 20-12-1935

<sup>24</sup>Azorín: 1966: 217-219, “Zuloaga”, *París*

eminente artista sino también desde el punto de vista humano y amistoso. En una de sus periódicas reuniones en la que el pintor reconoce su talante envidioso, cuenta anecdóticamente Unamuno cómo le esbozó un retrato de improviso con la habilidad de cuatro certeras pinceladas cuando *una vez cogió los pinceles y en una pequeña tabla- como ésta en que apoyo las cuartillas para escribir, aquí acostado en mi cama- me hizo en un santiamén, con cuatro pinceladas, una cabeza. Y de las dieciséis que me han hecho otros tantos pintores- entre ellos R. Zubiaurre, Vázquez Díaz, Zuloaga, Sorolla, Mezquita... y perdonen los otros- y que por ahí quedan, algunas en museos, no me acuerdo más que de aquella fugitiva que se fue ¿a dónde? (...)*

*Hay un retrato al óleo, magnífico, de Iturrino, que pude contemplar, conmovido, en 1925 en el Museo de Gante. Se titula “El español en París”- o en Montmartre- y que le representa envuelto en su capa española, con su gran sombrero aludo, aislado en medio de París. Tiene- y se ha dicho esto antes de ahora- la facha de un picador de toros.<sup>25</sup>*

No disimula la emoción que le provoca dicho cuadro “Un español en París” y saca a continuación a relucir en sus santas campañas a Juan Echevarría por los orígenes biográficos de ambos, ya que a Iturrino *su padre le envió a Bélgica, a que se hiciera ingeniero industrial, pero allí abandonó la ingeniería por el arte. Caso parecido al de otro amigo, bilbaíno y también pintor- y pintor mío- Juanón Echevarría, que también me suele venir en mis santas campañas, con sus retratos de Pío Baroja, de Valle-Inclán, y mío, o le veo en el café de Hendaya, jugando al mus.<sup>26</sup>*

En ocasiones le pedía Iturrino libros de filosofía, de ascética o de mística para inspirarse a partir de la incompreensión que éstos le sugerían, lo cual enlaza Unamuno con la fuente de inspiración de Leonardo:

*Mi pobre amigo buscaba motivos en páginas de libros que no entendía, como Leonardo, el pintor, buscaba motivos- arranques- para sus criaturas pictóricas en los desconchados de las viejas paredes o acaso en las figuras de las nubes. Importándole a Leonardo poco lo de las viejas paredes, o las nubes quisieran decir.<sup>27</sup>*

Pero lejos de las disquisiciones filosóficas incomprensibles se dibujan las mujeres de Iturrino, asunto pictórico próximo a Julio Romero de Torres, aquellas *no desnudas, sino desvestidas, transparentando las carnes bajo las telas; mujeres de rebaño, arrebañadas, acarreadas, en masa carnal. ¡Pobre Iturrino!<sup>28</sup>. Mujeres tangibles, sugerentes en su propia desnudez, mujeres de rebaño, en palabras del propio Unamuno.*

---

<sup>25</sup>Unamuno: 1958: X: 1069-1070, “De mis santas campañas. Paco Iturrino”, no figura fecha pero es de suponer que es de finales de 1936

<sup>26</sup>Unamuno: 1958: X: 1070, “De mis santas campañas. Paco Iturrino”

<sup>27</sup>Unamuno: 1958: X: 1072, “De mis santas campañas. Paco Iturrino”

<sup>28</sup>Unamuno: 1958: X: 1072, “De mis santas campañas. Paco Iturrino”

## 6.4 LAS CARTAS

En carta de 1935 a José Piedrabuena<sup>29</sup>, confiesa Unamuno que pintó algo en su mocedad y que tuvo trato asiduo con los mejores pintores de España que le retrataron. Entre nostálgico y escéptico, recién estrenada la séptima década, dedica unas palabras en la fiesta anual de *Ahora* el 25 de diciembre de 1934, y halla en los dibujos azarosos de su nieto de cinco años la inspiración que quizás conmovió al gran artífice de Leonardo, creador de formas, y como él, pero salvando las distancias desde la humilde condición de un aficionado, reconoce sus dotes para el dibujo tal y como lo hiciera en los años de juventud y madurez. Escribe al respecto:

*Yo tengo un nieto- que es hoy mi amo, el que manda en mí- que tiene cinco años. Yo también los tengo..., con sesenta y cinco más. A este chico le ha dado ahora por dibujar. Hace unos dibujos fantásticos, se ha enorgullecido y ha llegado a decir que dibuja mejor que su abuelito. Esto me ha molestado un poco porque hay dos cosas de que presumo, y son: dibujar regularmente y leer muy bien. El dice: “Yo dibujo mejor”, y hace unas caprichosas. “¿Qué es eso?”, le pregunto. Y no lo sabe. Lo mismo pasa con el mundo. “¿Qué es esto?”. Dios no lo sabe. Somos los hombres quienes le damos un sentido y una finalidad que no tiene. Pero hay que darle finalidad a las cosas.*<sup>30</sup>

Sobre el Unamuno dibujante César González Ruano escribió un libro sobre el escritor vasco y dedicó un capítulo a este aspecto conocido pero mayoritariamente poco estudiado por la crítica.

El 16 de abril de 1936 un abatido don Miguel dirige una misiva un tanto ofensiva a José Piedrabuena como respuesta al retrato que éste le mandó y que se reproduce a continuación:

*Si usted, antes de enviarme el cuadrado me hubiera escrito pidiéndome mi aceptación y diciéndome lo que en su primera carta- del 23 III- me decía, de cómo lo había hecho, sobre una foto de estampa y lo demás, yo que pinté algo en mi mocedad, que he tenido asiduo trato con los mejores pintores de España y muchos de fuera, le habría disuadido de ello. En casos parecidos lo he hecho así. Pero usted se adelantó a enviármelo, y a mi domicilio.*

*Esperé a que vinieran a traérmelo y pensé en un principio en no recibirlo y aquí le tengo, sin haberlo abierto y a su disposición. Ya sé que esto le parecerá un poco fuerte, pero tengo motivos, por su carta y por lo que en ella me decía, para no exponerme a algo más fuerte aún. ¿Qué prejuizo el valor de su obra? Puede ser... Y he de añadirle que han sido muchos los que me han pedido que posara para ellos y me he negado cuando no los conocía ya de antemano como pintores. Y nada más.*

---

<sup>29</sup>Unamuno: 1991: 345

<sup>30</sup>Unamuno: 1934: c.11-134, “Palabras de don Miguel de Unamuno en la fiesta anual de *Ahora*”, *Ahora*, 25-12-1934

*Comprendo el efecto que le causará la respuesta, pero considere que a mis 71 años, muchos de ellos de vida pública, he adquirido experiencia para evitarme con una resolución nada grata, otra menos grata aún. Yo no le conozco a usted como pintor y no quiero exponerme a juzgarle como tal por un retrato mío.*<sup>31</sup>

En estos tiempos de acervada censura es digna de mención la correspondencia que mantuvo en 1936 con el escultor Quintín de la Torre, afincado en Burgos en la línea del frente de los nacionales.<sup>32</sup>

Juan de Echevarría publicó varios comentarios con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930, entre los que se incluye un artículo dedicado al escultor Quintín de la Torre elogiando su plástica.<sup>33</sup>

## 6.5 RETRATOS DE UNAMUNO

Haciendo gala del acentuado egotismo que le caracterizó, son numerosos los retratos de pintores célebres que captaron en este período algún aspecto, o bien en su pretendida magnitud, el perfil y la figura del pensador insigne y polifacético Miguel de Unamuno. Para ellos posó no como *esos paisajes han posado, como en un taller, ante el operador profesional, que les estaba diciendo: “Miren acá..., aguarde..., ahora..., así* (Ver “Prólogo al libro de José Suarez, *cincuenta fotos de Salamanca*<sup>34</sup>, sino que posó en cuerpo y alma, con todo el bagaje interior, con la sabiduría adquirida y la innata capacidad de divulgador de ideas.

En carta de Sorolla a Huntington del 24 de octubre de 1919, el pintor le pide que elija cuáles retratos quiere que le prepare para llevarse a Nueva York, entre los que figura el del Sr. Unamuno. El proyecto del viaje nunca llegó a realizarse debido al ataque de hemiplejía que sufrió Sorolla el 17 de junio de 1920. En la lista que envía el hijo de Sorolla a Huntington en septiembre de 1922 no se incluye el retrato de Unamuno. En abril de 1926 la Society adquirió en lugar del retrato de Unamuno pintado por Sorolla, el pintado por Zuloaga en París en 1925<sup>35</sup>. Lafuente Ferrari describe con precisión introspectiva el retrato que pinta Zuloaga en la casa parisina de Unamuno:

*Unamuno, posa ante Zuloaga; es un Unamuno ya viejo, desterrado; lleva en su cuerpo gastado y en sus fatigados ojos la pasión ardorosa de España y su exacerbado sentimiento dramático de la vida. Un paisaje del que apenas vemos la tierra, sino el cielo, basta para evocarnos este sentido de la existencia del viejo don Miguel; nubes en*

---

<sup>31</sup>Carta de Unamuno de José Piedrabuena el 16 de abril de 1936, incluida en Unamuno: 1991: 345

<sup>32</sup> Cartas de Unamuno al escultor del 1 y 13 de diciembre de 1936, Unamuno: 1991: 350 y 353

<sup>33</sup> Camón Aznar: 1977: 103

<sup>34</sup>Unamuno: 1958: VII: p.452, 1934

<sup>35</sup> Muller: 1999: 126

*torbellino giran su danza alrededor de la cabeza y forman como una aureola de santo en torno a la frente del Rector de Salamanca. En una mesa, libros, plumas de ave, cuartillas de apasionado escritor, y sobre ellas, para expresar a su modo un aspecto lleno de humanidad y humor del gran don Miguel, para sentar su infantil paradoja sobre los escritos del sabio, la pajarita de papel que por sí sola bastará para evocar al autor de la Cocología.*<sup>36</sup>

En la Postal de Miguel de Unamuno pintada por Ignacio Zuloaga del Hispanic Society of América que se halla en la caja 21 de la Casa Museo Miguel de Unamuno, en “Cuadros y esculturas de Unamuno”, aparece el escritor sentado la según composición de la proporción aurea, de medio perfil mirando al espectador, con una cuartilla en la mano, la pluma al lado y sobre la mesa libros apilados y coronados por una pajarita de papel.

### 6.5.1 RETRATOS DE JUAN ECHEVARRÍA 1930

En otoño de 1929 posa en Hendaya para el pintor Juan de Echevarría, el cual también había retratado a Valle-Inclán y Pío Baroja<sup>37</sup>.

Verónica Mendieta rescata el pasaje en el que Juan de Echevarría regala a Unamuno un paisaje de Bilbao, motivo por el cual el escritor le dedica un poema y le concede el honor de calificarle como “mi pintor”:

*Echevarría le regalará al escritor un cuadro cuyo motivo es un paisaje de Bilbao. “El puente del Arenal”, que muestra una vista panorámica de este conocido puente de la Villa bilbaína.*

*Es curioso como Unamuno, quien también profesa admiración por el pintor, se inspire en este cuadro para dedicarle al artista una poema, el cual se encuentra recogido en su **Cancionero** (fechado el 19 de noviembre de 1929) con el nombre de “A Juan de Echevarría ( mi pintor)”:*

*Mi puente de Isabel Segunda,*

*Luego puente del Arenal;*

*Sobre el Nervión al puente inunda*

*A las doce río animal!*

*ríe la ría risa sucia,*

---

<sup>36</sup> Lafuente Ferrari: 1972: 288

<sup>37</sup>Unamuno: 1958: X: 1070, “De mis santas campañas. Paco Iturrino”, no figura fecha pero es de suponer que es de finales de 1936

*Sudor de mena que lleva al mar;*

*A las costureras acucia*

*Hay que ganarse un mal pasar.*

*Sobre la ría pasa un río*

*Agua de ensueños va a dormir*

*Puente de vida mocerío;*

*¡ay mi Nervión del porvenir!*

*Miguel de Unamuno,* <sup>38</sup>

Echevarría, con la intención de inmortalizar en lienzo al escritor, pasó una larga temporada en la finca de su cuñado, en Oyarzu, y en un cercano hotel al que se hospedaba el exiliado, improvisó un estudio para realizar el retrato emblemático de grandes dimensiones en el que aparece el rector con una cuartilla en la mano, de cuerpo entero en medio de una habitación: *Unamuno con una cuartilla blanca*<sup>39</sup>. Sobre la mesa con mantel granate un libro sobresale por debajo del Cristo esbozado seguramente de Velázquez. Gesto agnóstico del escritor, perplejo ante la incertidumbre con la que interroga directamente al espectador mirándole a los ojos. Fondo verde con arabesco y suelo verde tamizado por ocres. El retrato se presenta como un signo de interrogación en medio del cuadro ocupando los límites verticales de la composición.

Otra obra de Echevarría es el *Retrato de Unamuno*<sup>40</sup>. El escritor aparece sentado escribiendo pero sin mirar al papel, ligeramente girado, mostrando parte de su perfil (en palabras de José Camón Aznar: *con cabeza de lechuza ardiente, en pie para leerle la cartilla a España*<sup>41</sup>). En la esquina derecha, dos libros apilados en oblicuo y un folio amarillo destaca sobre otros blancos. El amarillo dirige la mirada del espectador hacia las manos del escritor que se dispone a escribir su pensamiento ausente, mirada fija en un punto del infinito. Se dibuja al fondo a la izquierda un paisaje arquitectónico, seguramente de Salamanca, de tonos igualmente amarillentos y árboles otoñales sin hojas, el perfil burilado del filósofo con atuendo en azul destaca en esta composición tricromática en azul, amarillo y verde. El conjunto no expresa el desconcierto e insinuante abatimiento de la obra anterior, la visión sosegada por la suavidad del azul parece añadir calma al espectador ante un taciturno y distante Unamuno. Es el año del regreso triunfal a España y el escritor mediante una imagen de corte moderno aparece en la culminación de su prestigio <sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup>Mendieta: 1994: C.29-30, “Echevarría y Unamuno en Hendaya”, *Pergola*, Bilbao, julio 1994

<sup>39</sup>Se supone que es de 1930, de 227.5x132.5cm. y que se encuentra el Museo Provincial de Álava, Vitoria

<sup>40</sup> 211x 149 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

<sup>41</sup> Camon Aznar: 1977: 64

<sup>42</sup> Colorado Castellary: 1998: 110



Al regresar Unamuno del exilio, Juan de Echevarría le organiza en su casa madrileña una fiesta de bienvenida con numerosos dirigentes políticos republicanos. Resulta curioso cómo con motivo de la temprana muerte del artista el 7 de julio de 1931 Unamuno no le dedique ningún reconocimiento póstumo a su figura.

### 6.5.2 RETRATO DE RAMIO DE ARRÚE

Existe un retrato de Unamuno a grafito sobre papel realizado por Ramiro de Arrúe Valle entre 1924 y 1930. Se trata más bien de un boceto, dos dibujos apenas esbozados de los rasgos del perfil del filósofo, en el primer plano leyendo y al fondo en actitud contemplativa. Esta obra de escasas dimensiones se halla en el museo de Bellas Artes de Bilbao. En la Exposición Conmemorativa Miguel de Unamuno 1936-1986 organizada por el Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco <sup>43</sup> se expusieron el “Retrato de Unamuno” de 1926 <sup>44</sup> junto a otro también “Retrato de Unamuno” de 1928 <sup>45</sup> ambos de Bernardino Bienabe Artía y el “Retrato de Unamuno” de 1928 <sup>46</sup>, obra de Asensio Martiarena Lascurain .

### 6.5.3 RETRATOS DE GUTIÉRREZ SOLANA

En 1936 Gutiérrez Solana realiza tres versiones del retrato de Unamuno en las que aparece el retratado en idéntica postura, inmerso en un ambiente un tanto tétrico, con un libro en la mano izquierda y la mirada ausente, y una pajarita de papel apoyada en la mesa. Uno de los picos de la camisa doblado, la mirada perdida como atento a un pensamiento obsesivo. Solana busca la penetración psicológica del pensador, destacando la amargura del desencanto <sup>47</sup>. En una de las composiciones se divisa un espacio abierto con una estampa panorámica de Salamanca.

Antes de realizar las obras escribió Unamuno al respecto en 1933: *Lo que sí me atrevo a predecir es que el retrato que me pinte Solana será tan auténtico, por lo menos, como el que en mi interior me pinte yo. Me he detenido ante cuadros de Solana, me los [he] adentrado, y me he sentido en ellos, al sentir mi hermandad española con el alma española de Solana. De la España que él y yo, y otros, estamos rehaciendo.*

Ramón Gómez de la Serna en su libro dedicado al pintor recoge una anécdota que sucedió durante la ejecución de la obra:

---

<sup>43</sup>Banco de Bilbao, diciembre 1986- Enero 1987

<sup>44</sup> Dibujo al carbón, 48x34cm. Colección José Luis Rodríguez García. Fuenterrabía

<sup>45</sup>Dibujo al carbón. Col. José Luis Rodríguez García. Fuenterrabía

<sup>46</sup>Óleo sobre lienzo. Excma Diputación de Guipúzcoa

<sup>47</sup>Colorado Castellary: 1998:111

*Estaba pintando (se refiere a Solana) el retrato de D. Miguel de Unamuno, que estaba más cascarrabias que nunca, meses antes de la hora trágica de España... A D. Miguel hay que pintarle con el pelo alborotado... Un día me vino muy peinado de la peluquería y le dije: "Así no es usted" y esa tarde no di una pincelada en su retrato.*<sup>48</sup>

Miguel Zuzaga establece una interesante relación entre Unamuno y Solana por reacción anti vanguardista, dice de Solana que *representa en lo vital y en lo artístico el carácter intempestivo de las propuestas estéticas de Unamuno. (...) Unamuno, veintidós años mayor que Solana, rechazó violentamente las primeras vanguardias artísticas del siglo (..).*

*Esta reacción anti vanguardista, salvando las distancias generacionales, emparenta a Unamuno con Solana, tanto más como su obsesión por España y lo español. Sin embargo, salvo el retrato pintado por Solana al escritor en 1936, el año de la muerte de Unamuno, tomando simbólicamente como modelo el “Cardenal Niño de Guevara” de El Greco, del que hizo tres versiones, pocos son los testimonios que conservamos sobre su relación y valoración personal.*<sup>49</sup>

#### **6.5.4 RETRATO DE JESÚS GALLEGO MARQUINA**

En 1934 Jesús Gallego Marquina (1900-1987) hace su retrato. Después de estar pensionado en Roma y Florencia, el pintor zamorano establece su taller en una casa a orillas del Duero convertida en estudio, por el que desfilarán Unamuno, Ortega y Gasset y Fernando de los Ríos, entre otros. Al menos en dos de sus cuadros aparece Miguel de Unamuno, uno de 1935 en un magnífico retrato y otro de 1949, titulado “La procesión del amanecer”, póstumo al escritor en el que se halla éste junto a Gallego Marquina y otros personajes presenciando un acto procesional de la Semana Santa zamorana. La obra se halla en el IES Universidad Laboral. Existe otro testimonio gráfico en que el fotógrafo capta un momento de la realización de la obra del catedrático de griego posando para el pintor amigo.

---

<sup>48</sup>Gómez de la Serna: 1972: 72

<sup>49</sup>Zuzaga: 1998: 71

### 6.5.5 BUSTO DE VICTORIO MACHO 1934

También posó en 1934 para su amigo el escultor Victorio Macho, busto que se expone sobre una columna jónica en la Plaza que lleva su nombre en Bilbao<sup>50</sup>. Una de las réplicas del mismo se halla en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Escribe al respecto Aguirre Ibáñez: *Recuerda Victorio Macho su llegada a Hendaya para visitar a don Miguel, y cómo le recibió en una modesta habitación del Hotel Broca, haciendo pajaritas de papel; la prevención del primer encuentro y cómo al final terminó acompañándole a casa del carpintero para encargarle un caballete. Don Miguel quiso que su busto se hiciera con barro de España, Victorio Macho pasó a San Sebastián para comprar el barro, y a su regreso los carabineros españoles le tomaron por contrabandista.*<sup>51</sup>

La caja 21 de la Casa Museo de Unamuno: “Cuadros y esculturas de Unamuno” contiene la foto de Victorio Macho junto al busto de Unamuno.

### 6.5.6 RETRATO DE DANIEL VÁZQUEZ 1935

Después del viaje a Londres con motivo del nombramiento como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Oxford, en 1935, Daniel Vázquez lo retrata con un libro abierto en el regazo sobre un fondo que ha perdido la dimensión trágica de un Gutiérrez Solana, exponente fiel de la España negra. Juan Manuel Bonet refiriéndose a Daniel Vázquez Díez, dice de éste que *supo construir efigies memorables, prototípicas, definitivas, como las de Miguel de Unamuno y otros de los escritores del 98.*<sup>52</sup>

El cielo de Vázquez Díaz parece cobijar el alma del escritor, el cual se entrega meditabundo a la reflexión y la lectura en la misma posición de siempre, el cuerpo levemente girado para mostrar los tres cuartos del perfil, y la mirada ausente tras las circulares lentes, con la mano en el corazón bajo la clásica indumentaria que hace gala de su austeridad y singular apariencia. Las dos manos parecen conectar el sentimiento vertido en el libro, su filosofía y su pensamiento más hondos se plasman en el contenido de su extensísima obra. Joaquín Torres García se inspira directamente en esta obra y sintetiza el idealismo del escritor en tres elementos, el rostro en primer término, la mano que se posa sobre el libro, y la mirada profunda y a su vez vacía para contenerlo todo, el sentido último de la existencia, la congoja de muerte y la desesperanza de vida, todo ello concentrado en esta imagen que da fe del pensamiento unamuniano en continuo movimiento.

---

<sup>50</sup>Jon Juaristi critica la desafortunada conjunción de la columna jónica con el busto, ya que opina que parece más bien conmemorar una decapitación. Juaristi: 2012: 80

<sup>51</sup>Aguirre Ibáñez: 1952: C.21, “Victorio Macho. Emoción y anecdotario de una charla inolvidable”, *Gaceta Regional*, 14 de septiembre de 1952

<sup>52</sup>Bonet: 1998: 88

Vázquez Díaz en “Unamuno”, del 26 de noviembre de 1961 <sup>53</sup> narra el primer encuentro con Unamuno en 1919 en la residencia de estudiantes de Madrid. Ya entonces realizó varios bocetos a lápiz y al día siguiente posó para el pintor. En el destierro a Hendaya en 1924 el pintor visitó a Unamuno en repetidas ocasiones. El pintor posee un autorretrato a pluma de Unamuno y manifiesta su recuerdo entrañable con esta declaración:

*Unamuno fue hombre de firme voluntad. Había aprendido el idioma danés para conocer en su verdadera lengua la obra del filósofo Kier Kergaard, que tanto admiraba. Muchas veces vino al estudio para conversar con mi esposa- danesa de nacimiento- sobre la literatura escandinava. Era llano y sencillo, como yo lo hubiera imaginado. Cuando le visité en la residencia era la primera vez que oía su voz y advertía la penetrante luz de sus ojos. Invitándome a ocupar una de las dos únicas sillas de la humilde celda, él se sentó en la cama, actitud que yo quise recoger en un croquis a lápiz, primero de otros que fueron sucediéndose aquella mañana. Después me prometió posar para un retrato al día siguiente- éste que acompaña a mis cuartillas, hoy propiedad de la Universidad de Salamanca.*

*Cuando Unamuno fue desterrado a Hendaya, en 1924, fui a visitarle varias veces, presenciando su emoción cuando oía las campanas de la iglesia de Fuenterrabia que tenía enfrente. Después salía a pasear conmigo hacia la casa de Pierre Loti donde yo pintaba aquella vegetación mojada gustoso en posar de nuevo para otros dibujos de su cabeza que guardo en lugar querido.*

*Allí, mientras posaba, me dijo que él también quiso ser pintor y que para ello había trabajado mucho en sus años mozos. Son pequeños cuadros y dibujos que se conservan en la casa rectora de la Universidad de Salamanca, donde los he visto años después. Tengo un autorretrato a pluma que conservo en lugar precioso de mi colección de autógrafos.*

*Una tarde del mes de julio del año 36, mientras conversaban en danés el filósofo y mi esposa, empecé su último retrato que hubo de quedar inacabado por su definitiva ausencia. Una carta de don Miguel escrita en Salamanca al día siguiente de su marcha decía: “Volveré pronto.” Y yo quedé esperando al hombre admirado que no volvería ni posaría más para terminar ese último retrato... el retrato de la cuartilla blanca donde había querido escribir una frase: “ Déjela muy tersa para que yo pueda escribir con tinta. “ La cuartilla quedó pulida, junto a la pluma, esperando el regreso de don Miguel, como aquella sinfonía, que quedó incompleta esta vez esperando el regreso del filósofo. (Murió Unamuno en Salamanca el 31 de diciembre de 1936)*

*¿Qué diría don Miguel si pudiera coger de nuevo aquella pluma abandonada sobre la mesa del retrato tanto tiempo?*

VAZQUEZ DIAZ

---

<sup>53</sup>Contenido en la caja 21 de la CMU

El 5 de septiembre de 1963 rememora la gestación de su retrato en *El retrato de la cuartilla blanca* en los días postreros del 36:

*Iban corriendo los días del año 36: seguramente estábamos en la primera decena del mes de julio. Don Miguel de Unamuno vino a casa a pasar la tarde con nosotros; reunidos junto a una mesita en el estudio para tomar una taza de té y conversar con Eva en su lengua danesa, que don Miguel había aprendido para leer en su idioma original la obra del filósofo dinamarqués Kier Kergaard, que tanto admiraba.*

*Mientras hablaban, yo empecé su tercer retrato- ese de cuartilla blanca- en una tela de un metro que encontré entre tantas ya empezada en tonos grises y azules. Posó don Miguel cerca de cuatro horas de febril trabajo; cercana ya la conclusión del día, la luz había cambiado y era forzoso esperar otro día, prometiéndome don Miguel volver tres días más tarde, rogándome que la cuartilla blanca del retrato, colocada sobre la mesa, quedara muy tersa para poder escribir “que yo pueda escribir con pluma”, dijo.*

*El tercer día esperé impaciente desde las cuatro, su hora de costumbre, y a las seis aún no había venido don Miguel. El teléfono guardó silencio toda la tarde. ¿Estará enfermo don Miguel? Y en el primer correo del día siguiente recibí una carta diciéndome: “Querido Vázquez Díaz: he venido a Salamanca llamado por enfermedad familiar, afortunadamente sin importancia. Pasados unos días volveré a Madrid para continuar ese iluminado comienzo ante una cuartilla blanca”.*

*Don Miguel ya no pudo volver, porque el 18 de julio, tan próximo, sonaron los primeros tiros del Alzamiento nacional y quedó en su Salamanca para siempre. Como su último retrato, empezado días antes, otra sinfonía incompleta, que no podrá terminarse nunca. ¿Qué hubiera escrito don Miguel en la cuartilla blanca?<sup>54</sup>*

### **Flores Kaperotxipi**

Mauricio Flores Kaperotxipi recupera una anécdota del escritor vasco en el destierro:

*Hace años conté aquí que al visitar a Unamuno en su destierro de Francia, le hice un dibujo de la cabeza a lápiz. Y que al terminarla, me dibujó él la mía, dedicándomela así:” A Flores Kaperotxipi, ojo por ojo y cabeza por cabeza, Miguel de Unamuno”. Entonces fueron muchos los que me preguntaron: “¿Pero, es que Unamuno era pintor? Claro que sí. Su profesor fue el notable artista guipuzcoano Antonio Lecuona, en cuyo taller hizo copias de cuadros de Rubens y Velázquez.”<sup>55</sup>*

### **Maurice Flomkes**

---

<sup>54</sup>Vázquez- Díaz: 1963: C.17-109, “El retrato de la cuartilla blanca”, 5 de septiembre de 1963

<sup>55</sup>Flores Kaperotxipi: 1954: C.15-212, “Unamuno también pintaba pero prefería el dibujo porque el color quedaba en la tela y en su traje”, *La Razón*, Buenos Aires, 21 de junio 1954

Retrato de Unamuno por Maurice Fromkes. El retrato ilustra la noticia de diciembre de 1932 en la que se comenta:

*Hace cinco años empezó a pintar una serie de retratos de españoles de élite que pensaba continuar con creciente entusiasmo, cuando en verano de 1931 le sorprendió la muerte en París.*

*La espléndida colección de retratos presentada ahora desinteresadamente por su viuda al estado español y expuesta en el Museo de Arte Moderno viene a cumplir la voluntad que en vida expresó frecuentemente Fromkes. Quería este noble espíritu iniciar en nuestro país una galería de retratos de hombres ilustres, semejantes a las de otros países, para lo cual serviría de núcleo inicial la colección pintada y donada por él.*

Aparece Unamuno en primer plano ocupando el centro exacto de la composición (punto de intersección de las dos diagonales del cuadro).<sup>56</sup>

### **Cesáreo Bernardo Quirós**

“Cesáreo Bernaldo de Quirós ha donado un retrato de Unamuno”, es el artículo contenido en la caja 22-183 de la Casa Museo Unamuno, en el cual no figura fecha, ni autor, aunque de la lectura se desprende que se trata de 1964:

*El pintor Cesáreo Bernaldo de Quirós ha donado a la Asociación Amigos de Miguel de Unamuno una tela de 1.20x 1 metro, para la cual el autor de “El sentimiento trágico de la vida” posó en París en 1931.*

*Esta tela, que es una mancha, presidirá el acto que el 28 se realizará en el Salón Dorado del Consejo Deliberante para celebrar el centenario del natalicio del escritor hispano.*

*El autor del cuadro ha manifestado, acerca de la obra, que conoció a Unamuno en París, pocos días antes del movimiento que implantó la República Española, en una comida que se realizaba en la embajada de España.*

*Allí el escritor se comprometió a posar para un retrato, que fue comenzado al día siguiente en el taller de la calle de las Acacias, que el pintor poseía en la capital francesa.*

*Esa primera sesión duró una hora y media, pues modelo y pintor fueron interrumpidos por la noticia de que Unamuno debía partir inmediatamente a Madrid como consecuencia del estallido revolucionario.*

---

<sup>56</sup> Contenido de la caja 21 : “Cuadros y esculturas de Unamuno”

*El retrato fue suspendido en ese momento y quedó como una mancha, pero el artista acompañó al hombre de letras en su viaje a la capital española. Allí tuvo oportunidad de recoger directamente impresiones de Unamuno.*<sup>57</sup>

**Guido Caprotti**

“Retrato de Unamuno” por Guido Caprotti<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup>“Cesáreo Bernaldo de Quirós ha donado un retrato de Unamuno”. contenido en la Casa Museo Unamuno, C.22-183. No figura fecha, ni autor del artículo, pero de la lectura de desprende que es de 1964

<sup>58</sup>Conzález Martín: 1978: 72

## 7. CONCLUSIONES FINALES

El amplio abanico cronológico que abarca el presente estudio permite apreciar la evolución del pensamiento unamuniano referido al arte, sin embargo los juicios estéticos que se desprenden de los artículos citados, de las referencias epistolares, de su obra, no experimentan cambios sustanciales, es el suyo un criterio preconcebido no sometido a revisión. Miguel de Unamuno exhibe una perspectiva un tanto conservadora del arte con manifiesta preferencia por la pintura de corte anecdótica, figurativa y paisajista frente a las nuevas tendencias. Al respecto sorprende que no haga ninguna mención al expresionismo, arte abstracto, constructivismo ruso, ni al surrealismo.

En este campo la aportación de Unamuno estriba en cómo vertebra (tal y como lo hicieran también otros escritores finiseculares) lo artístico con su discurso ideológico. Desde el legado de Francisco Giner de los Ríos al afirmar en 1895 que Velázquez y El Greco son los pintores que mejor representan el carácter de lo que pudiera llamarse la espina dorsal de España, el bilbaíno abandera a Zuloaga como el pintor que resucita *la antigua y castiza pintura española* junto a Velázquez. La compenetración del escritor con ambos pintores es plena hasta el punto de implicarlos en la búsqueda intrahistórica.

Unamuno pondera el arte vasco con artículos dedicados íntegramente a los artistas de la vertiente cántabra: Adolfo Guiard, Nemesio Mogrobojo, Zuloaga (el cual encarna la reivindicación casticista) y Darío de Regoyos (que aunque asturiano se identifica con la temática y el tratamiento de la luz de sus paisanos). Existe un determinante componente geográfico cuando ejerce de crítico de arte. Aboga por lo genuino frente a la apariencia, opta por lo concreto frente a lo abstracto, pondera lo eterno y universal frente a lo pasajero. Apuesta, en definitiva, por el arte que permanece en la memoria colectiva.

Las continuas referencias al arte en sus distintas formas de expresión evidencian su formación y experimentación artísticas. Se aprecian en sus descripciones la sensibilidad por la línea, la percepción del color así como la incidencia lumínica sobre las superficies. En ocasiones Miguel de Unamuno escribe dibujando con trazo firme, y en otras se convierte en asunto pictórico.

Como colofón a este trabajo propondría una ampliación a partir de dos líneas de investigación, ambas dirigidas a catalogar la obra gráfica del insigne escritor y los retratos que de él se realizaron. En cuanto a la primera apenas he hallado un modesto catálogo titulado *Dibujos de Miguel de Unamuno*, publicado con ocasión del Congreso Internacional Miguel de Unamuno, fruto de la exposición que tuvo lugar del 22 de junio al 12 de julio de 1998 en el Salón Rectoral de la Casa Museo Unamuno. Algunos de los dibujos de Unamuno han sido ampliamente divulgados en artículos sobre el escritor, sin embargo no existe un compendio exhaustivo de su obra gráfica. Un dibujo digno de



estudio, más que por su fractura o interés artístico, por la temática, representa a Don Quijote crucificado en un árbol bajo el título *Don Quijote de la Mancha, rey de España*<sup>1</sup>. El testimonio de este y otros dibujos, en su mayoría más próximos al boceto que a la obra acabada, se integran plenamente en el quehacer literario y ensayístico de Miguel de Unamuno.

La segunda de mis propuestas apunta a la sistematización de todos los retratos que se han realizado de Miguel de Unamuno; el propio escritor convertido en asunto pictórico. Dionisio Pérez en *Don Miguel de Unamuno- Ensayo acerca de su iconografía y relación con las Bellas Artes-* se ha aproximado a este objetivo, aunque ha omitido datos relevantes de las apreciaciones artísticas de Unamuno.

Como anexo a todo lo expuesto en esta mi exposición apunto la posibilidad de continuar la investigación en estas dos líneas.

---

<sup>1</sup>Vicente González Martín ha rescatado esta ilustración para la portada de su libro *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*

## 8. BIBLIOGRAFÍA

### 8.1 OBRA DE MIGEL DE UNAMUNO

#### 8.1.1 LIBROS DE MIGUEL DE UNAMUNO POR ORDEN DE PUBLICACIÓN

*Paz en la guerra*, 1884-1897

*En torno al casticismo*, 1995

*Nuevo mundo*, 1896

*Diario íntimo*, 1897

*Paisajes*, 1897-1900

*Amor y pedagogía*, 1900-1902

*Vida de Don Quijote y Sancho*, 1905

*Niebla*, 1907 -1914

*Recuerdos de niñez y mocedad*, 1908

*Del sentimiento trágico de la vida*, 1911

*Niebla*, 1914

*Vida de Don Quijote y Sancho*, 1914

*Abel Sánchez*, 1917

*Tres novelas ejemplares y un prólogo*, publicados en 1920

"El Cristo de Velázquez", 1920

*La tía Tula*, 1921

*La agonía del cristianismo*, 1924

*Sonetos de París*, 1924

*Cómo se hace una novela*, 1924

*De Fuerteventura a París, diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos*, 1925

*El Otro y Tulio Montalbán*, 1926

*San Manuel Bueno, mártir*, 1931

### 8.1.2 LISTADO DE ARTÍCULOS DE MIGUEL DE UNAMUNO POR ORDEN DE PUBLICACIÓN

“**Madrid y Bilbao. Reflexiones de un bilbaíno en la corte**”, OC X, 15 de marzo de 1888, *El Noticiero Bilbaíno*, 19 de marzo de 1888

“**En derredor de la oratoria**”, C.1-25, 1.5.2/11, *La Justicia*, 23 de abril de 1889

“**En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya**”, OC I, noviembre de 1889, *El Noticiero Bilbaíno*, 18 de noviembre de 1889.

“**Julio Guiard**”, OC X, *El Nervión*, Bilbao, 22 de diciembre de 1891

“**A propósito y con excusa del estilo. Cartas abiertas a la libre divagación**”. OC XI, *El Nervión*, Bilbao, 18 y 31 de julio de 1892

“**En Pagazarri**”, C.1-82, 1.5.2/41, (PFAR, pp.29-30), septiembre de 1893. *El Eco de Bilbao*, domingo, 22 de octubre 1893

“**La dignidad humana**” O.C III, pp. 441-450, *Ciencia Social*, Barcelona, enero de 1896

“**Informacionería y reporterismo**”, 1.5.2/56, C.1-109, (PFAR, pp.50-51), *La Justicia*, 11 de enero de 1896

“**Socialismo y arte**”. OC IX, *La lucha de clases*, Bilbao, 1 de febrero de 1896

“**La regeneración del teatro español**”, OC III, pp. 330-357, Julio de 1896, *La España Moderna*, Madrid, Julio de 1896

“**El caballero de la triste figura**”, OC III, pp. 364-385, 1 noviembre de 1896, *La España Moderna*, Madrid, noviembre de 1896

“**Sobre el cultivo de la demótica**”, OC VII, pp. 473-92, noviembre de 1896, Estudio leído en la Sección de Ciencias Históricas del Ateneo de Sevilla el 4 de diciembre de 1896

“**Arquitectura social**”, OC XI, pp. 53-59, *El Progreso*, Madrid, 16 de enero de 1898

“**El esteticismo annunciano**”, OC VIII, pp.657-61, *Diario Catalán*, Barcelona, 8 de febrero de 1898

- “**Oracions por Santiago Rusiñol**”, OC V, pp.478-488, 19-07-1898
- “**La Academia de la Lengua**”, OC VII, 1.5.2/99, C.1-151, *Vida Nueva*, Madrid, 18 diciembre 1898
- “**Carta de un ocioso**”, (ASV, pp.114-117), *Las Noticias*, Barcelona, 28 de febrero de 1899
- “**De mal gusto**”, (ASV, pp.118-121), *Las Noticias*, Barcelona, 4 de marzo de 1899
- “**Fulls de la vida por Santiago Rusiñol**”, OC V, pp. 492-495, 26 de marzo de 1899
- “**La marmota**”,( ASV, pp.129-131), *Las Noticias*, Barcelona, 6 de abril de1899
- “**Sobre la literatura hispano-americana**” A **Rubén Darío**, OC VIII, pp. 76-82, *La Nación*, Buenos Aires, 19 de mayo de 1899
- “**Ceguera**”, 1.5.2/219, C.1-176, *Las Noticias*, Barcelona, 05-08-1899
- “**La muerte del aceitunero**”, (ASV, pp.178-180), *Las Noticias*, Barcelona, 15 de septiembre de 1899
- “**Balada de la Prisión de Reading**”, (ASV, p.187-189, *Las Noticias*, Barcelona, 14 de octubre de 1899
- “**Los cerebrales**”, OC XI, pp. 89-94, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 de octubre de 1899
- “**Un artículo más**”, (ASV, pp.190-193), *Las Noticias*, Barcelona, 4 de diciembre de 1899
- “**Prólogo a las estrofas de Bernardo G. de Candamo**”, OC VII, pp.154-158, 1900
- “**Los cartones de Miguel Ángel**”, OC. V, 1.5.2/256, C.1-213, *El Correo*, Valencia, 23 de febrero de 1900
- “**Música y paisaje**”, 1.5.2/265, C.1-223, (ASV, pp.226-228), *Las Noticias*, Barcelona, 24 de abril de1900
- “**Examen de conciencia**”, OC XI, pp.95-101, *La Nación*, Buenos Aires, 29 de abril de 1900
- “**Turrieburnismo**”, OC V, pp. 678-80, *El Correo*, Valencia, 2 de agosto de 1900
- “**Manuales**”, (ASV, pp.263-265), *Las Noticias*, Barcelona, 28 de agosto de1900
- “**La verdad histórica**”, *En torno a las Bellas Artes*, OC XI, pp.543-545, *El Correo*, Valencia, 17 de octubre de 1900

- “**Descentralización de la cultura**”, OC V, pp.684-687, 7 de diciembre de 1900
- “**El Alma de Manuel Machado**”, OC V, pp.194-202, *Heraldo de Madrid*, 19 de marzo de 1901
- “**Una novela venezolana**”, OC VIII, pp.104-116, junio de 1901
- “**Prólogo a Paisajes parisienses, de Manuel Ugarte**, OC VII, pp.170-178, julio de 1901
- “**La reforma del castellano**”, OC III, pp.481-489, julio de 1901, *La España Moderna*, Madrid, octubre de 1901,
- “**Autorretrato**”, OC X, pp.110-113, *Revista Ibérica*, Madrid, 30 de septiembre de 1902
- “**Discurso**”, (PFAR, pp.64-65), *Noticiero Salmantino*, 2 de octubre de 1902
- “**Prólogo De mi país**”, OC I, pp.161-168, noviembre de 1902
- “**Viejos y jóvenes. Prolegómenos, 1902-1903**”, OC III, pp. 559-616, 31 de diciembre de 1902, *Nuestro Tiempo*, Madrid, febrero de 1903
- “**Discurso pronunciado en el acto de apertura del curso 1903 a 1904 e inauguración del nuevo local de la Escuela Superior de Industrias de Bejar**”, OC VII, pp.604-609, 1903
- “**La locura del doctor Montarco**”, OC III, pp. 685-700, febrero de 1904, *La España Moderna*, Madrid, febrero de 1904
- “**El sepulcro de Don Quijote**”, Primera Parte, OC IV, p.80-81
- “**Vida de Don Quijote y Sancho**”, Cap. XLVI, OC IV, p.292
- “**A lo que salga**”, OC III, pp.800-805, septiembre de 1904, *Nuestro Tiempo*, Madrid, septiembre de 1904
- “**Sarta de pensamientos**”, OC.XI, pp.117-132, 1905
- “**! Ramplonería !**”, OC III, pp.861-867, mayo de 1905, *Nuestro Tiempo*, Madrid, 10 de julio de 1905
- “**La Quimera**”, OC V, pp.215-227, 26 de junio de 1905
- “**¿Quiénes son los intelectuales?**”, OC V, pp.691-694, *Nuevo Mundo*, Madrid, 13 de julio de 1905
- “**Carta abierta**”, C.2-132, *Juventud*, Valdepeñas, 3 de agosto de 1905
- “**Literatura al día**”, OC V, pp.695-698, *Nuevo Mundo*, Madrid, 7 de septiembre de 1905

- “**Sobre la erudición y la crítica**”, OC III, pp. 920-925, diciembre de 1905, *La España Moderna*, Madrid, diciembre de 1905
- “**Lo pasajero**”, OC XI, pp.636-639, *Nuevo Mundo*, 21 de diciembre de 1905
- “**Un escritor chileno afrancesado**”, OC VIII, pp.317-337, febrero de 1906
- “**Más sobre la crisis del patriotismo**”, OC III, p.1012, marzo de 1906, *Nuestro Tiempo*, Madrid, 10 de marzo de 1906
- “**El entierro del clasicismo**”, OC V, pp.705-708, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 20 de agosto de 1906
- “**Literatura al día**”, OC X, pp.139-143, *Nuevo Mundo*, Madrid, 17 de septiembre de 1906
- “**Barcelona**”, OC I, pp.398-403, noviembre de 1906
- “**La boina**”, OC V, *Los Lunes del Imparcial*, Madrid, 26 de noviembre de 1906
- “**Sobre la europeización**”, OC III, pp.1105-1126, mayo-diciembre de 1906, *La España Moderna*, Madrid, diciembre 1906
- “**La cultura española en 1906**”, OC V, pp.230-236, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 31 de diciembre de 1906
- “**Estrambote**”, OC I, pp.103-120, *Recuerdos de niñez y mocedad*. 1907
- “**Mi visión primera de Méjico**”, OC X, pp.144-148, 14 de enero de 1907, *Revista Moderna de México*, febrero de 1907
- “**Taine, caricaturista**”, OC IV, pp.882-885, *La Nación*, Buenos Aires, 10 de marzo de 1907
- “**Ibsen y Kierkegaard**”, OC IV, pp.426-432, marzo de 1907, *Los Lunes del Imparcial*, Madrid, 25 de marzo de 1907
- “**Prólogo al libro Alma. Museo. Los cantares**”, OC VII, pp.197-209, abril de 1907
- “**La política y las letras**”, OC XI, pp.640-648, *La Nación*, Buenos Aires, 11 de agosto de 1907
- “**Otro escritor vasco**”, OC V, pp.447-454, diciembre de 1907
- “**Sobre el problema catalán**”, OC XI, pp.147-155, *El Mundo*, Madrid, 13 de febrero de 1908
- “**Público y prensa**”, OC IV, p.701, *La Nación*, Buenos Aires, 11 de marzo de 1908

“**Zuloaga el vasco**”, OC XI, pp.546-553, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de mayo de 1908

“**Las ánimas del purgatorio den Portugal**”, OC I, pp.337-344, agosto de 1908

“**Braga**”, OC I, pp.355-363, agosto de 1908

“**El jiu-jitsu en Bilbao**”, OC V, pp.459-466, octubre de 1908

“**Conferencia en Valladolid el 3 de enero: La esencia del liberalismo**”, OC VII, pp. 777-785, *El Mundo*, 4 de enero de 1909, *El Mercantil Valenciano*, 5 de enero de 1909

“**Amado Nervo, en voz baja**”, OC VIII, pp.439-449, *La Nación*, Buenos Aires, junio de 1909

“**El Cristo español**”, OC IV, pp.403-407, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 10 de mayo de 1909

“**El transhumanismo**”, OC V, pp.725-731, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 29 de mayo de 1909

“**El mirador de la Cruz**”, OC X, pp.197-203

“**El sentimiento de la naturaleza**”, OC I, pp. 509-517, noviembre de 1909

“**Vulgaridad**”, OC IV, pp.686-692, *La Nación*, Buenos Aires, 15 de febrero de 1910

“**Nemesio Mogrobejo**”, OC X, pp.602-616

“**Confidencias**”, OC IV, pp. 625-642, *La Nación*, Buenos Aires, 6 de octubre de 1910

“**El desinterés intelectual**”, OC X, pp.218-226, *La Nación*, Buenos Aires, 3-3-1911

“**La epopeya de Artigas**”, OC IV, pp.872-, *La Nación*, Buenos Aires, 11 de marzo de 1911

“**Prólogo a la versión castellana de *La estética*, de B. Croce**”, OC VII, pp.242-264, junio de 1911

“**De vuelta de la cumbre**”, OC I, pp.529-535, agosto de 1911

“**Días de bochorno**”, OC X, pp.227-235, *La Nación*, Buenos Aires, 15 de octubre de 1911

“**Ni soberbia**”, OC XI, pp. 192-196, *La Nación*, Buenos Aires, 30 de noviembre de 1911

“**Arte y cosmopolitismo**”, OC IV, p.911

“**Finalidad política y económica**”, C.3-106, 1 de marzo de 1912

“**Puñado de verdades no paradógicas**”, OC XI, *Mundo Gráfico*, Madrid, 20 de marzo de 1912

“**En el Escorial**”, OC I, pp.559-567, mayo de 1912

“**La cuestión es pasar el rato**”, OC XI, pp.211-216, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 29 de julio de 1912

“**De arte pictórica**”, OC XI, pp.554-571, *La Nación*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1912

“**La bohemia espiritual**”, OC XI, pp.217-223, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 12 de agosto de 1912

“**Como se debe formar una biblioteca**”, OC XI, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 19 de agosto de 1912

“**Discurso de los Juegos Florales celebrados en Pontevedra el 20 de agosto de 1912**”, OC VIII, pp.812-823, *El Progreso*, Pontevedra, 21 de agosto de 1912

“**Algo de Unión Ibero-Americana**”, OC VIII, pp.466-473, *La Nación*, Buenos Aires, 11 de diciembre de 1912

“**Sobre el fragmentarismo**”, OC XI, pp.714-719, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 2 de diciembre de 1912

“**Ver claro en nosotros mismos**”, OC XI, pp.235-245, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 16 de diciembre de 1912

“**Sobre un libro de memorias**”, OC V, pp.283-290, febrero 1913

“**La escultura honrada!**”, OC XI, pp.572-576, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 1 de mayo de 1913

“**la sinceridad del fingimiento**”, OC XI, pp.730-738, *La Nación*, Buenos Aires, 1 de junio de 1913

“**Mecanópolis**”, OC V, pp.1033-1037, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 11 de agosto de 1913

“**Aprender haciendo**”, OC XI, pp.739-748, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de agosto de 1913

“**Por capitales de provincia**”, OC I, pp.599-605, septiembre de 1913

“**Arabescos**”, OC XI, pp. 749-753, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 22 de septiembre de 1913



“**Credo optimista**”, *De esto y aquello*, Tomo IV, *Los Lunes de El Imparcial*, 20 de octubre de 1913

“**Sobre la continuidad histórica**”, OC VIII, pp.474-481, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1913

“**Sobre las rodilleras**”, OC V, pp.732-738, octubre 1913

“**Arabesco pedagógico**”, OC XI, pp.290-295, *Los Lunes de El Imparcial*, 17 e noviembre de 1913

“**Vae victoribus**”, OC IX, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 15 de diciembre de 1913

“**Darío de Regoyos**”, OC XI, pp.577-586, *La Nación*, Buenos Aires, 16 de diciembre de 1913

“**España en moda**”, OC VIII, pp.921-930, *La Nación*, Buenos Aires, 15 de febrero de 1914

“**Arabesco pedagógico sobre el juego**”, OC X, pp.256-261, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 19 de enero de 1914

“**Culto al porvenir**”, OC VIII, pp.670-678, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de enero de 1914

“**El Greco**”, OC XI, pp.587-597, 26 de febrero de 1914

“**Salamanca**”, OC I, pp.628-635, abril de 1914

“**Divagación sobre el canto del arroyo**”, C.4-16, *De esto y de aquello*, Tomo IV, *Nuevo Mundo*, Madrid, 4 de junio de 1914

“**Horror al trabajo**”, OC VIII, pp.931-939, *La Nación*, Buenos Aires, 5 de julio de 1914

“**El Cristo de San Juan de Bárbalos**”, OC XI, pp.598-602, *Heraldo de Cuba*, La Habana, 6 de julio de 1914

“**Divagaciones vacacionales**”, OC X, pp.281-288, *La Nación*, Buenos Aires, 25 de julio de 1914

“**Un nuevo libro inglés sobre España**”, OC VIII, pp.746-751, *Hispania*, Londres, 1 de agosto de 1914

“**Bárbaros y pedantes**”, OC IX, C.4-53, *Nuevo Mundo*, Madrid, 31 de octubre de 1914

“**El ajedrez y el tresillo**”, OC IX, C.4-56, *Nuevo Mundo*, Madrid, 14 de noviembre de 1914

- “**Filósofos del silencio**”, OC XI, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 1 de febrero de 1915
- “**Libertad bien entendida**”, OC VIII, pp.940-945, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 29 de marzo de 1915
- “**El dolor de pensar**”, OC X, pp.314-318, *La Esfera*, Madrid, 7 de agosto de 1915
- “**Pensar con la pluma**”, OC XI, pp.766-761, *El Día Gráfico*, Barcelona, 12 de noviembre de 1915
- “**La evolución del Ateneo de Madrid**”, OC X, pp. 344-354, noviembre de 1915, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de enero de 1916
- “**Nada de pretensiones**”, OC X, pp. 355-367, abril de 1916, *La Nación*, Buenos Aires, 29 de abril de 1916
- “**Contestación a una pregunta**” o “**¿Cómo y cuándo ganó usted su primera peseta?**”, OC X, pp. 368-372, C.4-125, *La Semana*, Madrid, junio de 1916
- “**Italianos y españoles en el Renacimiento**”, OC V, pp.65-72, noviembre de 1916
- “**La decadencia hipano-italiana**”, OC V, pp.73-80, C.5-3, noviembre 1916, *La Nación*, Buenos Aires, enero de 1917
- “**La soledad de la España castellana**”, OC IV, pp.1141, enero 1917
- “**El zorrillismo estético**”, OC V, pp.89-96, abril de 1917
- “**Sobre el arte de la historia**”, OC VIII, pp.952-959, abril de 1917, *La Nación*, Buenos Aires, 17 de mayo de 1917
- “**La labor patriótica de Zuloaga**”, OC XI, pp.609-614, *Hermes*, agosto de 1917.
- “**Leopoldo Gutiérrez Abascal – Recuerdos íntimos -**”, OC X, pp.627-631, *Hermes*, Bilbao, 1918
- “**La obra de arte de Adolfo Guiard**”, OC X, pp.589-596, *Hermes*, Bilbao, mayo de 1918
- “**Cosas de libros**”, C.6-22, *La Nación*, Buenos Aires, 17 de octubre de 1918
- “**De un provinciano a otro**”, OC X, pp.415-419, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 10 de enero de 1919
- “**En el Museo del Prado**”, OC XI, pp.615-624, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 17 de enero de 1919

“**Moharrachos sin nombre**”, OC V, pp.103-106, C.6-126, *Nuevo Mundo*, Madrid, 22 de agosto de 1919

“**Caleidoscopio cinematográfico**”, OC VIII, C.6-132, *Nuevo Mundo*, Madrid, 19 de septiembre de 1919

“**El naufragio de Don Quijote**”, OC V, pp.625-629, *Asturias Gráfica*, 1 de octubre de 1919

“**Desde la cama**”, OC X, pp.433-435, *El Fígaro*, Madrid, 26 de febrero de 1920

“**Texto e ilustración**”, OC V, pp.814-817, C.6-256, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 26 de junio de 1920

“**Arte y trabajo**”, OC XI, pp.429-432, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1920

“**Las serpientes invisibles**”, OC VIII, pp.821-824, C.7-72, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 30 de abril de 1921

“**Teatro y cine**”, OC XI, pp.525-530, diciembre de 1921

“**La mosca bicentenaria**”, OC X, pp. 504-506, 18 de enero de 1922, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 29 de abril de 1922

“**La escalera de vecindad**”, OC V, pp.889-892, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1922

“**Aforismos y definiciones**”, C.8-200, OC V, *Los Lunes del Imparcial*, Madrid, 1 de abril de 1923

“**La literatura y el cine**”, OC XI, pp.531-535, *La Nación*, Buenos Aires, 29 de abril de 1923

“**La calavera de Rafael**”, OC XI, pp.620-624, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 6 de mayo de 1923

“**La moralidad artística**”, OC VIII, pp.1165-1169, julio de 1923, *La Nación*, Buenos Aires, 19 de agosto de 1923

“**De Fuerteventura a París**”, OC X, pp. 683-686, París, 15 agosto de 1924, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 4 de octubre de 1924

“**Alrededor del estilo XXI**”, OC XI, pp.786-851, 14 de septiembre de 1924

“**Alrededor del estilo XXIII: El material del estilo**”, C.9-83, OC XI, pp.855-858, C.9-83, *Los Lunes de El Imparcial*, 28 de septiembre de 1924

“**Alrededor del estilo XXIV: Estilo y progreso**” OC XI, pp.859-862, 5 de octubre de 1924

“**Alrededor del estilo XXV**”, C.9-89, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 12 de octubre de 1924

“**Alrededor del estilo XXVI: Hacerse un alma**”, C.9-91, *Los Lunes de El Imparcial*, 19 de octubre de 1924

“**Extracciones fotográficas**”, OC X, pp.694-697, *Nuevo Mundo*, Madrid, 24 de octubre de 1924

“**Alrededor del estilo XXXI: final**”, OC XI, pp.881-884, 30 de noviembre de 1924

“**El Pere Lachaise**”, OC X, pp.713-716, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 20 de diciembre de 1924

“**Visitas de museos**”, OC X, pp.725-728, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, febrero de 1925

“**Cartas al amigo**”, C.11-45, OC XI, *Ahora*, Madrid, 21 de diciembre de 1933

“**Prólogo al libro de José Suarez, cincuenta fotos de Salamanca**”, OC VII, p.452, 1934

“**Sobre la claridad grosera**”, OC X, C.11-85, 23 de junio de 1934

“**¡Qué bien se está en las Batuecas!**”, OC X, C.11-121, *Ahora*, 23 de noviembre de 1934

“**Pedreas infantiles de antaño**”, OC X, pp.1048-1051, *Ahora*, Madrid, 20 de diciembre de 1935

“**De mis santas campañas. Paco Iturrino**”, OC X, pp.1067-1073, no figura fecha pero es de suponer que es de finales de 1936

COBB, Christopher (1976): *Artículos olvidados sobre España y la Primera Guerra Mundial* (introducción y edición de Christopher Cobb). London: Tamesis Books Limited

GARCÍA BLANCO, Manuel (1964): *Miguel de Unamuno. Escritos de toros*. La Coruña: Unión de Bibliófilos Taurinos

NAVARRO ARTILES, Francisco (1980): *Miguel de Unamuno. Artículos y discursos sobre canarias* (edición, introducción y notas por Francisco Navarro Artiles). Puerto del Rosario: Excmo Cabildo insular de Fuerteventura

NÚÑEZ, Diegoy RIBAS, Pedro (1992): *Miguel de Unamuno. Política y filosofía. Artículos recuperados (1886 – 1924)*. Madrid: Fundación Banco Exterior

OUIMETTE, Víctor (1997): *Miguel de Unamuno. De patriotismo espiritual. Artículos en “La Nación” de Buenos Aires 1901-1914*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca

RABATÉ, Collete y Jean- Claude (2012): *Miguel de Unamuno. Cartas del destierro (1924-1930)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca

ROBLES, Laureano (1990): *Azorín y Unamuno. Cartas y escritos*. València: Concelleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana

ROBLES, Laureano (1998): *Miguel de Unamuno: Escritos inéditos sobre Euskadi*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (1993): *Miguel de Unamuno: Artículos en “Las Noticias” de Barcelona (1899-1902)*. Barcelona: Lumen

UNAMUNO (2007): *Amor y Pedagogía* (ed. Anna Caballé). Madrid: Espasa Calpe

UNAMUNO, Miguel de (1999): *Escritos Bilbainos (1879 – 1894)* (introducción y edición de José Antonio Ereño Altuna y Ana Isasi Saseto). Bilbao: Cartoné editorial

UNAMUNO, Miguel de (2005): *En torno al casticismo* (edición de Jean Claude Rabaté). Madrid: Cátedra

UNAMUNO, Miguel de (1991): *Epistolario inédito I y II* (edición de Laureano Robles). Madrid: Espasa Calpe

UNAMUNO, Miguel de (1951): *Epistolario entre Miguel de Unamuno y Joan Maragall y escritos complementarios*. Barcelona: Edimar

UNAMUNO, Miguel de (1986): *Epistolario entre Miguel de Unamuno y los hermanos Gutiérrez Abascal* (recopilación de Javier González de Durana). Bilbao: Eguzki

UNAMUNO, Miguel de (2001): *Miguel de Unamuno y José María Quiroga Pla. Un epistolario y diez hojas libres* (edición de Rafael Martínez Nadal). Madrid: editorial Casariego

UNAMUNO, Miguel de (1958), *Obras completas* (ed. Manuel García Blanco), Madrid: Afrodisio Aguado

UNAMUNO, Miguel de (1966), *Obras Completas* (ed. Manuel García Blanco/ Rafael Pérez de la Dehesa). Madrid: Escelicer

*Unamuno 1936- 1986. EXPOSICIÓN CONMEMORATIVA*, Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco, Banco de Bilbao, diciembre 1986- Enero 1987

UNAMUNO, Miguel de (1992): *Historia de su cátedra*. Barcelona: Anthropos

UNAMUNO, Miguel de (1994): *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno n° XXIX*. Salamanca: Universidad de Salamanca

URRUTIA SALAVERRI, Luis (1994): *Miguel de Unamuno. Artículos en “La Nación” de Buenos Aires*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca

### 8.1.3 LISTADO DE ARTÍCULOS NO RECOPIRADOS EN LIBRO

"Un asunto que merece pensarse", C.1-59, 1.5.2/33, diciembre 1892, *El Nervión*, 30 de diciembre de 1892

"El desarme", 1.5.2/81, *Vida Nueva*, Madrid, 25 de septiembre de 1898

"Sobre el modernismo", 1.5.2/82, *Eclos literarios*, 29 de septiembre de 1898

"Un pensador desconocido", 1.5.2/87, *Vida Nueva*, Madrid, 30 octubre 1898

"Los Juegos Florales", 1.5.2-3.2.6, *El Liberal*, 1900

"Contestación abierta", C.2-122, 15 de marzo de 1905

"España sugestiva", C.2-10, septiembre de 1906

"Á los jóvenes de *Lunes de la Tierra*", 16 de marzo de 1907, *Lunes de la Tierra*, Cartagena, 8 de abril de 1907, núm. 2

"Marranería espiritual", C.3-5, 2 de febrero de 1908

"Una carta", C.3-17, 3 de abril de 1908

"Vanidad y envidia", C.3-64, 16 de junio de 1911

"Sobre el profesionalismo político", C.4-30, julio de 1914, *La Nación*, Buenos Aires, 12 de agosto de 1914

"El perfecto erudito", C.4-43, *El Día Gráfico*, Barcelona, 3 de septiembre de 1914

"Un documento", C.4-42, 4 de septiembre de 1914, *EL Día Gráfico*, Barcelona, 26 de septiembre de 1914

"Un extraño rusófilo", C.4-51, Salamanca, septiembre de 1914, *La Nación*, Buenos Aires, 28 de octubre de 1914

"¿Orgullo ó vanidad?", C.4-63, *Nuevo Mundo*, Madrid, 28 de noviembre de 1914

"A propósito de la Catedral de Reims", C.4-64, *La Nación*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 1914

"Strauss y Renan", C.4-73, Salamanca, noviembre 1914, *La Nación*, Buenos Aires, 31 de diciembre de 1914

"Ante la tumba de Alba", C.4-139, 1915, *España*, pp.438-439

"La humanidad y los vivos", C.4-83, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de enero de 1915

"Después de la paz", *España*, Madrid, 5 de febrero de 1915

“**Protejamos nuestras discordias**”, C.4-98, febrero de 1915, *La Nación*, Buenos Aires, 21 de marzo de 1915

“**La guerra y la vida de mañana**”, C.4-102, febrero de 1915, *La Nación*, Buenos Aires, 28 marzo de 1915

“**La organización de Europa**”, C.4-109, marzo de 1915, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de abril de 1915

“**El caso de Italia**”, C.4-12, mayo de 1915, *La Nación*, Buenos Aires, 30 de junio de 1915

“**Judas y el Cireneo**”, C.4-141, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 25 de septiembre de 1915

“**¡Ese público...!**”, C.4-165, *España*, Madrid, 17 de febrero de 1916

“**Un relato de cautividad**”, C.4-168, febrero de 1916, *La Nación*, Buenos Aires, 9 de marzo de 1916

“**Recuerdo de don Francisco Giner**”, C.5-18, *El Día*, Madrid, 13 de febrero de 1917

“**Las subsistencias espirituales**”, C.5-134, *La Publicidad*, 1917

“**La estrella ajeno**”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 2 de mayo de 1919

“**Disolución de problemas**”, C.6-173, *Nuevo Mundo*, Madrid, 2 de enero de 1920

“**Mil novecientos diecinueve y mil novecientos veinte**”, C.6-205, 10 de enero de 1919, *La Nación*, Buenos Aires, 7 de marzo de 1920

“**Rueda la bolsa**”, C.6-297, *El Liberal*, Madrid, 5 de septiembre de 1920

“**Unas palabras del pensador**”, C.6-304, *El Liberal*, Madrid, 19 de septiembre de 1920

“**William Blake y Tomas Meabe**”, C.6-349, *El Liberal*, Madrid, 15 de diciembre de 1920

“**El mejor deporte físico**”, C.7-26, *El Liberal*, Madrid, 11 de febrero de 1921

“**La piel enferma**”, C.7-176, octubre de 1921, *La Nación*, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1921

“**Falta fe en la fe**”, C.7-263, *Vida Nueva*, Madrid, 25 de marzo de 1922

“**La siesta eterna**”, C.7-304, *España*, Madrid, 20 de mayo de 1922

“**Alegrías de muerte**”, C.7-305, *El Mercantil Valenciano*, Valencia, 21 de mayo de 1922



- “**Pintamonas y pantalones** “, .7-313, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 3 de junio de 1922
- “**Hombres y cosas**”, C.8-47, *La Nación*, Buenos Aires, 5 de septiembre de 1922
- “**La procrisis**”, C.8-118, *El Liberal*, Madrid, 13 de diciembre de 1922
- “**El heroísmo de España**”, C.8-145, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de enero de 1923
- “**Un retrato de Bagaría y una carta de Unamuno**”, C.8-220, *El Sol*, 3 de mayo de 1923
- “**Ante los dos grandes problemas**”, C.8-260, *El Liberal*, Madrid, 1 de julio de 1923
- “**Del estilo en política**”, C.8-269, *Nuevo Mundo*, Madrid, 13 julio de 1923
- “**Una reliquia de la Venus de Milo**”, C.8-286, *Caras y Caretas*, 11 de agosto de 1923
- “**Ante el chimpancé**”, C.9-90, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 18 de octubre de 1924
- “**El niño es el padre del hambre**”, C.10-27, *El Sol*, Madrid, 14 de agosto de 1932
- “**Sobre la religiosidad del trabajo**”, C.9-204, publicado en varios periódicos de provincias, entre otros: *La Voz de Valencia*, Valencia, 25 de febrero de 1932
- “**Debates políticos**”, C.11-54, *Ahora*, Madrid, 31 enero de 1934
- “**Palabras de don Miguel de Unamuno en la fiesta anual de Ahora**”, C.11-134, *Ahora*, 25 de diciembre de 1934

## 8.2 OBRAS DE OTROS AUTORES CONTEMPORÁNEOS

ALAS “CLARÍN”, Leopoldo (2003): *Doña Berta. Cuervo- Superchería* (ed. Adolfo Sotelo Vázquez). Madrid: Cátedra

ALAS “CLARÍN”, Leopoldo (1991): *Galdós novelista* (edición a cargo de Adolfo Sotelo Vázquez). Barcelona: PPU

AZAÑA, Manuel (1997): *Diarios, 1932-1933 “Los cuadernos robados”*. Barcelona: Círculo de Lectores

AZORÍN (1992): *Antonio Azorín* (Edición de Inman Fox). Madrid: Clásicos Castalia

AZORÍN (1995a): *El cinematógrafo* (edición a cargo de José Payá Bernabé y Magdalena Rigual Bonastre). València: Pretextos, Fundación Caja del Mediterráneo

AZORÍN (1956): *Escritores*. Madrid: Biblioteca Nueva

AZORÍN (1997a): *Las confesiones de un pequeño filósofo* (edición de José María Martínez Cacharo). Madrid: Espasa Calpe

AZORÍN (1986): *Los pueblos. Castilla* (edición y notas de José Luis Gómez. Introducción de Pere Gimferrer). Barcelona: Planeta

AZORÍN (1997b): *Los pueblos* (edición de José María Valverde). Madrid: Clásicos Castalia

AZORÍN (1995b), *Madrid* (introducción, notas y bibliografía de José Payá Bernabé). Madrid: Biblioteca Nueva

AZORÍN (1947): *Obras Completas*. Madrid: Aguilar

AZORÍN (1995c): *Páginas escogidas* (introducción de Miguel Ángel Lozano Marco). Altea (Alicante): Ediciones Aitana

AZORÍN (1966): *París*. Madrid: Biblioteca Nueva

AZORÍN (1982): *Visión de España* (páginas escogidas por Erly Danieri). Madrid: Espasa Calpe

BAROJA, Pío (1995): *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Parafox* (edición de Inman Fox). Madrid: Austral, Espasa- Calpe

BAROJA, Pío (1994a): *Aurora roja*. Madrid: Caro Raggio

BAROJA, Pío (1983): *Bagatelas de otoño*. Madrid: Caro Raggio

BAROJA, Pío (1994b): *César o nada* (prólogo de Ignacio Echevarría). Madrid: Debate

BAROJA, Pío (1985): *Divagaciones apasionadas*. Madrid: Caro Raggio

BAROJA, Pío (1979): *El amor, el dandismo y la intriga*. Madrid: Caro Raggio

BAROJA, Pío (1974): *El cabo de las tormentas*. Madrid: Caro Raggio

BAROJA, Pío (1994c): *La busca* (prólogo e Julio Caro Baroja). Madrid: Caro Raggio

BAROJA, Pío (1991): *La casa de Aizgorri* (introducción de Maiten Etxebarria Aróstegui). Madrid: Austral, Espasa-Calpe

BAROJA, Pío (1986): *La caverna del humorismo*. Madrid: Caro Raggio

BAROJA, Pío (1976): *Los caminos del mundo*, Madrid: Caro Raggio

BAROJA, Pío (1948): *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva

BAROJA, Ricardo (1998): *Aguafoquista. Una visión de España*. (Catálogo exposición en Fuendetodos de octubre a noviembre de 1998). Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos y Diputación Provincial de Zaragoza

BAROJA, Ricardo (1989): *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*. (Edición de Julio Caro Baroja). Madrid: Cátedra

COSSÍO, Manuel Bartolomé (1983): *El Greco*. Madrid: Espasa -Calpe

CROCE, Benedetto (1985): *Breviario de estética*. Madrid: Espasa -Calpe

GANIVET, Ángel (1948): *Obras completas*. Madrid: Aguilar

GINER DE LOS RÍOS, Francisco (1933): *Obras Completas*, Madrid: Espasa- Calpe

GINER DE LOS RÍOS, Francisco (2007): *El Arte y las Letras y otros ensayos* (ed. Adolfo Sotelo Vázquez). Sevilla: Fundación José Manuel Lara

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1972): *José Gutiérrez Solana*. Barcelona: Picazo

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1996): *Obras Completas*. Barcelona: Galaxia Guternberg, Círculo de Lectores

MARAÑÓN, Gregorio (1973): *El Greco y Toledo*, Madrid: Espasa -Calpe

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1974): *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1942): *Obras completas* (ed. Enrique Sánchez Reyes). Madrid: SCIC

ORTEGA Y GASSET, José (1987): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (prólogo de Valeriano Bozal). Madrid: Austral, Espasa-Calpe

ORTEGA Y GASSET, José (1993): *Obras Completas*. Madrid: Alianza Editorial

ORTEGA Y GASSET, José (1970): *Velázquez*. Madrid: Espasa Calpe

PARDO BAZÁN, Emilia (1972): *La vida contemporánea*. Madrid: Editorial Magisterio Español

PÉREZ GALDÓS, Benito (2005): *Episodios Nacionales. Primera serie. La Guerra de la Independencia* (ed. Dolores Troncoso y Rodrigo Valera). Barcelona: Destino

REGOYOS, Darío de (1994): *Cartas inéditas* (Transcritas y datadas por Mercedes Prado Vadillo). Bilbao: Ed. Mercedes Prado

REGOYOS, Darío de y VERHAEREN, Emile (1983): *Viaje a la España Negra*. (prólogo de Pío Baroja). Barcelona: Artes Gráficas

VALLE- INCLÁN (1987): *Artículos completos y otras páginas olvidadas* (edición de Javier Serrano Alonso). Madrid: Istmo

VALLE- INCLÁN (1994): *Entrevistas, conferencias y cartas* (edición de Joaquín y Javier del Valle-Inclán). Valencia: Pretextos

VÁZQUEZ DÍAZ, Daniel, (1974): *Mis artículos en “ABC”*. Madrid: Ibérico Europea Ediciones

### 8.3 CATÁLOGOS DE PINTURA

*AZORÍN Y EL FIN DE SIGLO (1893-1905)*. (1998) (Director de la exposición José Payá Bernabé). Valencia: Caja de ahorros del Mediterráneo

*CENTRO Y PERIFERIA EN LA MODERNIZACIÓN DE LA PINTURA ESPAÑOLA (1880-1918)*. (1993-1994) Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística. Ministerio de Cultura. Àmbit Servicios Editoriales, Barcelona 1993. Madrid (Palacio de Velázquez) y Bilbao (Museo de Bellas Artes)

*DARÍO DE REGOYOS*. Julio 1994. San Sebastián: Fundación social y cultural Kutxa

*DIBUJOS DE MIGUEL DE UNAMUNO*. (1998). Salamanca: Congreso Internacional Miguel de Unamuno. (Del 22 de junio al 12 de julio 1998 en el Salón Rectoral de la Casa Museo Unamuno)

*EL GRECO: LA SEVA REVALORACIÓ PEL MODERNISME CATALÀ*. (1996). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Generalitat de Catalunya. (Del 20 de desembre de 1996 al 2 de març de 1997)

*FRANCISCO ITURRINO (1864-1924)*.(1996)Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida (Del 3 diciembre 1996-2 febrero 1997.)

*IGNACIO ZULOAGA*. (1990) Zumaia: Fundación Marcelino Botín, Museo Ignacio Zuloaga

*IGNACIO ZULOAGA. EPISTOLARIO Y DIBUJOS* (1989) (prólogo y notas de J.I. Tellechea Idígoras). San Sebastián: Sociedad guipuzcoana de ediciones y publicaciones.

*JARDINES DE ESPAÑA (1870-1936)*. (1999). Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida. (Del 17 de noviembre de 1999- 9 de enero del 2000)

*JOAQUÍN SOROLLA 1863-1923.* (2009) (edición a cargo de José Luis Díez y Javier Barón. Madrid: Museo Nacional del Prado)

*LA HUELLA DEL 98 EN LA PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA.* (1998).Gijón: Ministerio de Educación y cultura. (Del 24 de noviembre de 1998 al 9 de enero de 1999 en el Centro Cultural Cajastur)

*LA MEMORIA DE GOYA (1828-1978).* (2008). Zaragoza: Gobierno de Aragón-Departamento de Educación y Cultura. (Del 7 febrero al 6 de abril 2008 en el Museo de Zaragoza)

*PINTURAS DE ZULOAGA EN LAS COLECCIONES DEL MNCARS.* (2000) Por Belén Galán Martín y Chus Tudelilla Laguardia. Monografías de arte contemporáneo. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía

*RICARDO BAROJA GUSTAVO DE MAEZTU dos artistas gráficos del 98.* (1998). Estella- Lizarra: Grafur. (De diciembre de 1998 a enero de 1999 en el Museo Gustavo de Maeztu)

*SOROLLA – ZULOAGA. Dos visiones para un cambio de siglo.* (1998) Madrid: Fundación Mapfre vida. (8 de abril al 28 de junio de 1998)

*SOROLLA Y LA HISPANIC SOCIETY- Una visión de la España de entre siglos-* (1998) Madrid: Thyssen- Bornemisza. (Del 4 de noviembre de 1998 al 17 de enero de 1999 en el Museo Thyssen- Bornemisza)

*VARIA VELAZQUEÑA.* Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte 1660-1960.(1960). Madrid: Ministerio de Educación Nacional

#### 8.4 BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AGUILERA, Emiliano (1970): “Zuloaga y la generación del 98”. *Historia y Vida*, nº 32, pp.56-71

ÁLVAREZ LOPERA, José (1996): “El Greco, el camins de la rehabilitació”. Catálogo de la exposición: *El Greco: la seva revaloració pel modernisme català*, pp.24-34

AMEZAGA, Elias (1992): *Ficha bio- bibliográfica de Miguel de Unamuno*. Acedo (Navarra): Wilsen Editorial

AMEZAGA, Elias (1995): *Miguel de Unamuno. Prensa de juventud* (edición a cargo de Elías Amézaga). Madrid: Compañía literaria

AROSAMENA, Jesús M<sup>a</sup> de (1970): *Ignacio Zuloaga. El pintor, el hombre*. San Sebastián: Gráficas Izarra

BASTONS I VIVANCO, Carles (2006): *Joan Maragall y Miguel de Unamuno. Una amistad paradigmática* (prólogo de Adolfo Sotelo Vázquez). Lleida: Milenio

BASTONS I VIVANCO, Carles (1991): *Unamuno i la cultura catalana: 1896-1906*. Tesi doctoral dirigida pel Doctor Joaquím Molas i Batllatori. Barcelona: Universitat de Barcelona.

BENITO, Ángel (1971): *Vázquez Díaz. Vida y pintura*. Madrid: Publicación del Patronato Nacional de Museos

BERCHEM, T. y LAITENBERGER, H. (1997): *El joven Unamuno y su época*. Actas del coloquio internacional. Würzburg 1995. Salamanca: Junta de Castilla y León



BLANCO AGUINAGA, Carlos (1997): *Juventud del 98*. Madrid: Taurus

BONET, Juan Manuel (1998): “La línea española”. Catálogo de la exposición: *La huella del 98 en la pintura española contemporánea*, pp.87-98

BOZAL, Valeriano (1978): *La construcción de la vanguardia 1850-1939*. Madrid: Editorial cuadernos para el diálogo

CALVO SERRALLER, Francisco (1998): “Del futuro al pasado: la conciencia histórica del arte español. Catálogo de la exposición: *La huella del 98 en la pintura española contemporánea*, pp.19-34

CALVO SERRALLER, Francisco (2001): *El arte contemporáneo*. Madrid: Taurus

CALVO SERRALLER, Francisco, (1996): “El Greco y la pintura contemporánea”. Catálogo de la exposición: *El Greco y la seva valoració pel modernisme català*, pp.36-41

CALVO SERRALLER, Francisco (1993): “Los orígenes de la modernización artística española”. Catálogo de la exposición: *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, pp.35-39

CALVO SERRALLER, Francisco (1998): “Sorolla y Zuloaga: Luz y sombra del drama moderno de España”. Catálogo de la exposición: *Sorolla y Zuloaga- Dos visiones para un cambio de siglo-* , pp.25-63

CAMON AZNAR, José (1977): *Juan de Echevarría*. Bilbao: Editorial La Gran Enciclopedia Vasca

CAPARRÓS MASEGODA, Lola (1999): *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada: Universidad de Granada

CARR, Raymond (1970): *España 1808-1939*. Barcelona: Ariel

CARO BAROJA, Pío (1987): *Guía de Pío Baroja. El Mundo barojiano*. Madrid: Cátedra

CELA, Camilo José (1961): *Cuatro figuras del 98 y otros retratos y ensayos españoles*. Barcelona: Editorial Aedos

CEREZO GALÁN, Pedro (1996): *Las máscaras de lo trágico*. Madrid: Trotta

CHAGUACEDA TOLEDANO, Ana (2003): *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra II (V jornadas unamunianas, 23-25 de octubre 2003)*. Salamanca: Universidad de Salamanca

CLAVERÍA, Carlos (1970): *Temas de Unamuno*. Madrid: Gredos

COLL i MIRAVENT, Isabel (1998): *El Greco i la seva influència en les obres del Museu Cau Ferrat*. (Editat amb motiu de l'exposició *El Greco a Sitges. El Greco a Catalunya, del 29 d'agost al 31 d'octubre de 1998*). Barcelona: Ajuntament de Sitges i Consorci del Patrimoni de Sitges

COLL i MIRAVENT, Isabel (1999): *La influencia del impresionismo en el Cau Ferrat*. (Exposición en el Museu Cau Ferrat del 7 noviembre al 27 febrero del 2000). Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges

COLORADO CASTELLARY, Arturo (1998): *El arte en el noventa y ocho*, Madrid: Celeste Ediciones

CROCE, Benedetto (1985): *Breviario de estética. Cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice*. Madrid: Espasa -Calpe

DRU DOUGHERTY (1983): *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Editorial Fundamentos

ELIZALDE, Ignacio (1988): *Pérez Galdós y su novelística*. Bilbao: Universidad de Deusto

FLÓREZ CIRILO (2000): “Tu mano es mi destino. Congreso internacional Miguel de Unamuno”. Salamanca: Universidad de Salamanca

FONTBONA, Francesc (1996), “La recuperació d’El Greco per part dels modernistes catalans”. Catálogo exposición: *El Greco: la seva revaloració pel modernisme català*, pp.44-50

FRANCÉS, José (1998): “El año artístico”, 1915, incluido en el Catálogo Exposición: *Sorolla y Zuloaga- Dos visiones para el cambio de siglo-* pp.206-207

GARCÍA BLANCO (1965): *En Torno a Unamuno*. Madrid: Taurus

GARCÍA MOREJÓN, Julio (1964): *Miguel de Unamuno y Manuel Laranjeira*. Roma: Instituto Univesitario Orientale

GARCÍA NUÑO, Alfonso (2011): *El problema del sobrenatural en Miguel de Unamuno*. Madrid: Encuentro

GARÍN, Felipe y TOMÁS, Felipe (1998): “Joaquín Sorolla y la generación del 98: el debate después de la modernidad”. Catálogo de la exposición: *Sorolla y la Hispanic Society- Una visión de la España de entre siglos-* pp.34-76

GARÍN, Felipe y TOMÁS, Facundo, (2009): “La fortuna crítica de Joaquín Sorolla”, en Catálogo de la exposición: *Joaquín Sorolla 1863-1923*, pp.471-484

GONZÁLEZ EGIDO, Luciano (1997): *Miguel de Unamuno*. Valladolid: Junta de Castilla y León

GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente (1978): *La cultura italiana de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca

GRANJEL, Luis S. (1959): *La generación del 98*. Madrid: Ediciones Guadarrama

GRANJEL, Luis S. (1957): *Retrato de Unamuno*. Madrid: Guadarrama

GULLÓN, Ricardo (1976): *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos

GUERRERO, Obdulia (1977): *Valle-Inclán y el novecientos*. Madrid: Magisterio Español

HEGEL, G.W.F. (1989): *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal

HERRERA, Javier (1997): *Picasso, Madrid y el 98: La revista "Arte joven"*. Madrid: Cátedra

HINTERHÄUSER, Hans (1999): *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus

HINTERHÄUSER, Hans (1963): *Los "Episodios Nacionales" de Benito Pérez Galdós*. Madrid: Gredos

JUARISTI, Jon (1998): *El linaje de Aitor*. Madrid: Taurus Pensamiento

JUARISTI, Jon (2012): *Miguel de Unamuno*. Madrid: Taurus

JUSTI, Carl (1953): *Velázquez y su siglo*(traducido del alemán por Pedro Marrades. Revisión por Juan Antonio Gaya Nuño). Madrid: Espasa- Calpe

LAFUENTE FERRARI, Enrique (1972): *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Madrid: Revista de occidente.

LAÍN ENTRALGO, P. (1962): *España como problema*. Madrid: Ensayistas hispánicos Aguilar

LAÍN ENTRALGO, P. (1963): *La Generación del noventa y ocho*. Madrid: Austral

LAÍN ENTRALGO, P. y SECO SERRANO, C. (1998): *España en 1898. Las claves del desastre*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores

LAFUENTE FERRARI (1987): *Breve historia de la pintura española II*. Madrid: Akal

LAFUENTE FERRARI (1972): *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Madrid: Revista de Occidente

LITVAK, Lily (1990): *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos

LLORENS, Eva (1975): *Valle-Inclán y la plástica*. Madrid: Ínsula

LÓPEZ VEGA, Antonio (2008): *Epistolario inédito Marañón- Ortega- Unamuno*. Madrid: Espasa

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1998): *Azorín y el fin de siglo (1893-1905)*. Catálogo de la exposición.

MAINER, José Carlos (1993): "La invención estética de las periferias". Incluido en catálogo de la exposición: *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, pp.27-33

MAINER, José Carlos (1998): "De la España negra: apuntes literarios acerca de una obsesión". Incluido en el catálogo de la exposición: *La huella del 98 en la pintura española contemporánea*, pp.35-48

MARÍAS, Julián (1968): *Miguel de Unamuno*. Barcelona: Gustavo Gili

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J (1984): "Literatura y pintura en la generación del 98". *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*. Barcelona

MONLEÓN, José (1964): "La otra vida de Unamuno", *Triunfo*. CMU: C.18-43. Madrid, 3 de octubre de 1964

MULLER, Priscilla (1998): "Sorolla y Huntington: pintor y patrono", en catálogo de la exposición: *Sorolla y la Hispanic Society - Una visión de la España de entre siglos*, pp.119-148

OUIMETTE, Víctor (1984): *Miguel de Unamuno. Ensueño de una patriaperiodismo republicano 1931 - 1936* (edición y prólogo a cargo de Víctor Ouimette).Valencia: Pretextos

PANYELLA, Vinyet (1981): *Epistolari del Cau Ferrat 1889-1930*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans

PARÍS, Carlos (1968): *Unamuno. Estructura de su mundo intelectual*. Barcelona: Península

PELAYO H. FERNÁNDEZ (1976): *Bibliografía crítica de Miguel de Unamuno (1888-1975)*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas

PENA, Carmen (1982): *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid: Taurus

PENA, Carmen (1993): “La modernización del paisaje realista: Castilla como centro de la imagen de España”. Catálogo de la exposición: *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, pp. 43-48

PÉREZ, Dionisio (1964): *Don Miguel de Unamuno. Ensayo acerca de su iconografía y relación con las Bellas Artes*. San Sebastián: Artes gráficas Azar

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, (2009): “Sorolla y la pintura española de su época”, en Catálogo de la exposición: *Joaquín Sorolla 1863-1923*, pp.143-160

PLA, Josep (1981): *Santiago Rusiñol y el seu temps*. Barcelona: Destino, 1981

PUJOL, Carlos (1987): *1900*. Barcelona: Planeta

RABATÉ, Colette y Jean-Claude (2009), *Miguel de Unamuno. Biografía*. Madrid: Taurus

RABATÉ, Jean- Claude (2001): *Guerra de ideas en el joven Unamuno (1880-1900)*. Madrid: Biblioteca Nueva

RUSIÑOL, María (1968): *Santiago Rusiñol vist per la seva filla* . Pròleg de Josep María de Segarra. Barcelona: Aedos

SALAÜN, Serge y SERRANO, Carlos (1991): *1900 en España*. Madrid: Espasa- Calpe

SALCEDO, Emilio: “Releer a Unamuno”, C.M.U: C.17-169

SALCEDO, Emilio (1970): *Vida de don Miguel*. Salamanca: Anaya

SALCEDO HIERRO, Miguel (1987): *El museo de Julio Romero de Torres*. León: Everest

SANTOS TORROELLA, Rafael (1964): “Unamuno y el arte”, 7 de enero de 1963. CMU: C.18-97

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (1988), *Leopoldo Alas Clarín y el fin de siglo*. Barcelona: PPU

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (2001): *Perfiles de “Clarín”*. Barcelona: Ariel

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (2002): “El sueño del liberalismo español: Francisco Giner de los Ríos, Leopoldo Alas y Miguel de Unamuno”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* (núm.48):pp.113-140

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (2005), *Viajeros en Barcelona*. Barcelona: Planeta

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo y VILANOVA, Antonio (1998): *La crisis española de fin de siglo y la generación del 98*. Actas del Simposio Internacional. Barcelona, noviembre de 1998

TARÍN IGLESIAS, J. (1966), *Unamuno y sus amigos catalanes (Historia de una amistad)*. Barcelona: Peñíscola



TELLECHEA IDIGORAS, J.I. (1987): *Zuloaga y Unamuno. Glosas y unas cartas inéditas*. (Conferencia pronunciada el 13 de septiembre de 1986 en Casa Museo de Ignacio de Zuloaga). Zumaia: Museo Ignacio Zuloaga,

TELLECHEA IDIGORAS, J.I. (1994): *Darío de Regoyos cartas*. San Sebastián: Fundación social y cultural Kutxa

TUSELL, Javier (1998): “Joaquín Sorolla en los ambientes políticos y culturales de su tiempo”. Catálogo de la exposición: *Sorolla y la Hispanic Society- Una visión de la España entre siglos*, pp. 19-32

URRUTIA, Manuel M<sup>a</sup>: (1997) *Evolución del pensamiento político de Unamuno*. Bilbao: Universidad de Deusto

VELASCO, Carlos, (1990): “Aparecen en el archivo de Unamuno miles de cartas, fotografías y apuntes inéditos”, *ABC*, 9-11-1990. CMU, C.27-169

*Volumen homenaje cincuentenario de Miguel de Unamuno*. Casa Museo Unamuno, 1986

WEBER, Eugen (1989): *Francia, fin de siglo*. Madrid: Debate

ZUZAGA, Miguel, (1999): “La escuela vasco- castellana”. Catálogo de la exposición: *La huella del 98 en la pintura española contemporánea*. Gijón: Ministerio de Educación y Cultura, pp. 59-74