

UNAMUNO Y LAS ARTES (1888-1936)

ANNA MARIA PAREDES ARNÁIZ
aparedesarnaiz@gmail.com

Resulta curioso que un intelectual de la magnitud de Unamuno mostrase confesada inquietud por la praxis y teoría artísticas. Ya en 1876 recibió clases de dibujo en la bohemia del pintor guipuzcoano Antonio de Lecuona Echaniz, hecho que le relacionó con artistas con los que mantuvo reconocida amistad y que le indujo a tomar apuntes del natural en las numerosas excursiones que realizó a lo largo de su trayectoria. Es rasgo característico de los literatos de fin de siglo el interés que suscitó la problemática artística, seguramente favorecida por las tertulias en los cafés que frecuentaron tanto literatos como pintores y el papel decisivo que ejerció el Fomento de las Artes, cuyo período de máximo esplendor fue de 1885-1892.

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. Para lo cual he establecido cuatro líneas de investigación:

1. Valoración estética del paisaje, influencia directa de la Institución Libre de Enseñanza y de Francisco Giner de los Ríos. La afición al excursionismo desde 1886 y la habilidad dibujística, confieren una riqueza gráfico-plástica a sus descripciones paisajísticas.
2. Faceta socialista del arte en consonancia con William Morris y John Ruskin.
3. Velázquez y Zuloaga como referentes plásticos a su propuesta intrahistórica.
4. Unamuno crítico de arte, valoraciones, sentencias y gusto estético.

Igualmente y teniendo en cuenta la extensa obra de Unamuno y sus constantes alusiones al arte, he organizado la documentación en cinco períodos en consonancia con los datos relevantes de su biografía y credo estético. La primera etapa, que comprende de 1888 a 1895, se inicia con el artículo "Madrid y Bilbao. Reflexiones de un bilbaíno en la corte" del 19 de marzo de 1888, en el cual expresa por primera vez inquietud por la cultura artística en estas dos localidades enfrentadas por la cuestión del gusto. Al cabo de un año, en "Alcalá de Henares, Castilla y Vizcaya" de noviembre de 1889, Unamuno sienta las bases de su credo estético al plantear tres cuestiones de vital trascendencia:

- El arte vascongado no ha brotado aún, ¿Brotará?
- El arte debe nutrirse de la sabiduría del "jebó". Formula la búsqueda intrahistórica que desarrollará posteriormente en los ensayos de la *España Moderna* de *Entorno al casticismo*.
- Mediante la contraposición de Castilla y Vizcaya emprende la revelación de los valores estéticos y morales del paisaje.

La segunda etapa, que oscila de 1896 a 1900 al ser nombrado Rector de la Universidad de Salamanca, continúa con el planteamiento intrahistórico, cuya premisa resume en que “hay que buscar en el pueblo la materia prima del arte”, tal y como expuso en Sevilla en 1896 en la conferencia “Sobre el cultivo de la demótica”. La riqueza demótica que persiste en la vida profunda de los pueblos en forma de leyendas, relatos populares, constituye el telón de fondo del cuadro unamuniano que se ha sedimentado en la memoria colectiva. Otra de las ideas clave que parten de este texto guarda relación con la necesidad inminente de socializar y popularizar el arte, ya que según Unamuno: “A medida que el arte se popularice se hará más artista y más culto el pueblo, y así se podrá llegar a un ideal de pueblo artista”. Sentencia esta que entronca directamente con la faceta socialista del escritor y que se nutre de las doctrinas de Morris, Ruskin, así como del movimiento de democratización del arte en Inglaterra. En “Socialismo y arte” del 1 de febrero de 1896 afirma que “el arte que no es social no es arte”.

Otro de los pilares sobre el que entreteje su discurso es el que esboza en “Oraciones por Santiago Rusiñol” el 19 de julio de 1898 al creer que el “fin capital del arte es irnos descubriendo poco a poco la belleza de la naturaleza”. Con esta visión del arte plenairista que conecta con Beruete, heraldo del ideario estético de la generación del 98, Miguel de Unamuno, partidario del contacto con la naturaleza y receptivo a los matices de luz y color, al trazado de la línea, se asoma al nuevo siglo como espectador reticente a las nuevas vanguardias que irrumpen en el panorama artístico.

La tercera etapa, que es la más extensa cronológicamente ya que abarca de 1901 a 1915, resulta crucial para adentrarnos en el juicio estético de Unamuno ya que es cuándo ejerce propiamente de crítico de arte y desarrolla todas las concepciones estéticas gestadas en los anteriores años. En 1902 en *Amor y Pedagogía* se pregunta qué es el arte y en el “Discurso de Apertura del curso 1903-1904 en la Escuela Superior de Béjar” plantea el arte como educador del espíritu con la manifiesta voluntad de que los obreros adquieran sentido estético, presupuesto este que enlaza directamente con su permanente anhelo de justicia social.

La huella de Giner de los Ríos está todavía latente en la lectura que realiza de la pintura de paisaje, ya que sostiene en el “Prólogo a la versión castellana de la *Estética* de Croce” que “la finalidad de la pintura del paisaje es ensalzar lo bello natural”.

Al margen de excursiones, apuntes y notas que toma del natural, Miguel de Unamuno se inmiscuye en el ámbito de la crítica teniendo como referente la *Estética* de Hegel, *El Breviario de estética* de Benedetto Croce y la *Historia de las ideas estéticas* de Marcelino Menéndez y Pelayo. A diferencia de los despiadados juicios de Valle-Inclán, el vasco, desde una óptica más moderada, vierte su crítica pictórica en “De arte pictórica I y II” de julio y agosto de 1912, síntesis

ineludible de sus postulados estéticos ya expuestos con anterioridad pero sometidos ahora a revisión para reafirmar sus preferencias.

En este período escribe también artículos monográficos como el dedicado a “El Greco” del 26 de febrero de 1914 en plena sintonía con la obra de Cossío de 1908. No obstante su principal aportación es la de erigirse en estandarte de la escuela vasca con Zuloaga a la cabeza, al cual dedica varios artículos como “Zuloaga el vasco” publicado en *La Nación* el 24 de mayo de 1908, y con el que mantiene copiosa correspondencia. El 16 de diciembre de 1913 ponderó igualmente la pintura franciscana de Regoyos en un artículo titulado “Darío de Regoyos”. En alusión a la escuela vasca escribió “Nemesio Mogrobejo” y “La escultura honrada” del 15 de mayo de 1913.

La cuarta etapa se extiende de 1915 a 1924, año este del exilio a Fuerteventura y París. Miguel de Unamuno se ratifica entonces a favor de la libertad de expresión y se posiciona contra el estilo grandilocuente y colosal del arte germánico. En el contexto de la Primera Guerra Mundial la implicación periodística del escritor es esencialmente política, a excepción de varios artículos dedicados a artistas vascos entre los que destacan “La labor patriótica de Zuloaga”, publicado en *Hermes* en agosto de 1917, “La obra de arte de Adolfo Guiard”, de mayo de 1918, y “En el Museo del Prado” del 17 de enero de 1919, en el que hace un recorrido por sus salas para recibir la lección de los lienzos de Velázquez, Ribera y Carreño.

Durante la tercera y última estancia de Unamuno en Barcelona se produce un hecho reseñable: la lectura del “Cristo de Velázquez” entre los amigos barceloneses, poema este que escribió bajo el influjo del pintor sevillano.

La quinta y última etapa, de 1925 a 1936, marcada por el destierro voluntario en París y Hendaya, por la inestabilidad política y por la emergente Guerra Civil. Todo ello sume al escritor en un estado de desaliento que le aleja de las inquietudes artísticas de otro tiempo, a excepción de la labor que emprende bajo el título de “Mis santas campañas. Paco Iturrino”. Datan de esta época algunos de los retratos más sobresalientes del escritor, como el de Zuloaga de 1925, pintado en Montmartre para la Hispanic Society de New York, el de Juan de Echevarría, de 1929, pintado en Hendaya: “Unamuno con una cuartilla blanca” y “Retrato de Unamuno” de 1930, y también el de Daniel Vázquez Díaz de 1935, forzosamente inacabado por circunstancias políticas.

El discurso estético de Miguel de Unamuno sufre lógicamente leves variaciones en el tiempo sin apreciarse en ningún momento cambios sustantivos, es el suyo por lo tanto un criterio preconcebido no sometido a revisión. A través del estudio de su obra literaria, artículos, referencias epistolares, se desprende una visión un tanto conservadora de las artes, con clara preferencia por una pintura de corte anecdótica, figurativa y casticista. En consonancia con los Ismos artísticos he señalado tres conclusiones:

Casticismo: Unamuno apuesta por la vertiente casticista hasta el punto de convertir a Zuloaga en el alter ego del escritor. En “la labor patriótica de

Zuloaga" escribe: "en los cuadros de Zuloaga como en los de Velázquez... el paisaje mismo es una prolongación del hombre". Y cabe añadir al respecto que el paisaje es prolongación del hombre de la misma manera que Zuloaga lo es de Unamuno. Y añade a Velázquez, el psicólogo y fundador de la filosofía castiza, en la búsqueda intrahistórica. En "Filósofos del silencio" del 1 de febrero de 1915 recupera al Bobo de Coria y al enano Gregorio el Botero, ambos exponentes de una auténtica lección filosófica. Estos seres que hablan desde su condición miserable y a la vez trágica denuncian el absurdo de una existencia condenada al fracaso absoluto, son reencarnación del ser intrahistórico, aquel que Ortega y Gasset tildó de voluntad de incultura, fiel exponente de la filosofía del silencio pintado, del filósofo que, paradójicamente, no dice nada. De Velázquez a Zuloaga y Unamuno, conectados filosóficamente a través del discurso del pensamiento plástico ideológico en los artículos y la obra del insigne intelectual vasco.

Vanguardismo: Sorprende que pese a hacer gala de una más que evidente apertura cultural no hubiese cabida en el pensamiento unamuniano para las vanguardias artísticas. No solo no simpatizó con las nuevas formas de expresión, sino que ignoró corrientes en boga como el Expresionismo, Constructivismo, Surrealismo (cuyo momento de máximo esplendor coincidió con su estancia en París), y hasta denigró a los representantes de estas. Pese a reconocer por carta a Candamo del 23 de marzo de 1901 que *Arte Joven* le ha gustado, pronto reniega de Picasso y del Cubismo, rechaza el Futurismo y a Marinetti en varios artículos. Unamuno defiende la deuda contraída con el pasado artístico por lo que choca frontalmente con los postulados futuristas, abomina de la abstracción, opta por la figuración con claro carácter reflexivo y por el paisajismo. Tal y como queda patente en las opiniones que vierte en "De arte pictórica I y II", al referirse a la obra de Picasso *Tete de femme* (Lámina XVI) y a la *Femme à la mandoline* (Lámina XVII) comentada por José M^a Junoy en su libro *Arte y artistas* de 1911, escribe Unamuno: "Son cosas o para echarse a reír o para indignarse". En contraposición saca a colación *El Cristo de la Sangre* de su tan admirado Zuloaga, después de hacer una descripción compositiva, sentencia que: "los elementos de este cuadro son todos tomados de la realidad y lo que ha puesto el artista es su combinación simbólica".

Vasquismo: El componente geográfico está siempre latente en sus consideraciones artísticas hasta el punto de convertirse en principal difusor del arte vasco de la época y acérrimo defensor de sus artistas: desde Lecuona, Losada, los hermanos Zubiaurre, Arteta, Adolfo Guiard, Francisco Iturrino (nacido en Santander), Darío de Regoyos (asturiano de nacimiento), Juan Echevarría, Nemesio Mogrobejo, y sobre todo Zuloaga... Expresa abiertamente su preferencia por los pintores de la vertiente cántabra, los pintores de las tinieblas, los cuales inmortalizaron con sus pinceles al insigne escritor vasco.