

# ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES DE MIGUEL DE UNAMUNO

## *AESTHETICS AND THEORY OF ARTS BY MIGUEL DE UNAMUNO*

Miguel Ángel RIVERO GÓMEZ  
Universidad de Sevilla  
*mrivero1@us.es*

El lenguaje es ante todo pensamiento,  
y es pensada su belleza.  
Unamuno, *Poesías*, 1907

### 1. INTRODUCCIÓN

En este artículo nos ocuparemos de la estética filosófica de Unamuno y de su teoría de las artes visuales, centrándonos en sus notas y reflexiones sobre las categorías estéticas de estilo, expresión, arte y belleza, desarrolladas desde un abordaje disperso, no sistemático, a lo largo de sus artículos y ensayos filosóficos. No atenderemos aquí por tanto ni a la poética de Unamuno ni a la teoría literaria sobre las que su obra creativa se sustenta, que sí han sido objeto de investigación profusamente por parte de los estudios unamunianos. No sucede así, en cambio, con lo que podríamos denominar su estética filosófica, terreno apenas explorado hasta la fecha, a excepción de los trabajos de Azaola (2002: 9-68) y Morón Arroyo (2003: 159-178). Asimismo, no será aquí objeto de análisis su teorización sobre el arte español, extendida desde el barroco a la pintura vasca y levantina de comienzos del siglo XX<sup>1</sup>, si bien recurriremos constantemente a sus escritos sobre arte en busca de vías de articulación con su teoría estética, eje de la presente investigación. Finalmente, tampoco nos ocuparemos aquí de su estética del paisaje y de su «sentimiento de la naturaleza», pese a la importancia que revisten en lo que se refiere a la experiencia estética unamuniana, por salirse del marco de la

teoría de las artes visuales y porque ya han sido objeto de estudio por mi parte en otras publicaciones (Rivero Gómez, 2010: 287-318; Unamuno, 2021: 64-102).

Una vez realizadas estas pertinentes aclaraciones iniciales, podemos empezar afirmando que la estética de Unamuno está condicionada, acaso como el conjunto de su obra literaria y filosófica, por el anhelo de inmortalidad y el problema de la personalidad, que funcionan como ejes gravitatorios de la misma. De ahí que podamos definirla como una estética trágica, donde la categoría de belleza está estrechamente relacionada a su idea de eternidad, y donde las nociones de estilo y expresión se desarrollan de la mano del problema de la personalidad, como conflicto entre el yo interno y el yo externo, y como búsqueda de uno mismo, desplegada en Unamuno al unísono en su vida y en su obra. Buscaremos así dotar de cierta homogeneidad y continuidad a sus reflexiones estéticas, desde la confianza a su vez en la unidad de sentido a que se presta su obra; juicio que compartimos con José Miguel de Azaola:

El pensamiento de Unamuno, con todas sus características de vaguedad y dispersión aparentes, es terriblemente unitario y gira casi exclusivamente en torno a unos pocos asuntos, refiriéndose siempre en último término a su gran problema, a la que él llama «la cuestión única humana»: la gran cuestión de la inmortalidad del alma y de la persistencia de nuestra conciencia más allá del sepulcro. Hasta tal extremo, que todos los temas los trata involucrándolos más o menos con ese supremo y principal, y su estética está en función de su filosofía que, a la postre, no es sino su religión y su escatología. (Azaola, 2002: 14)

En primer lugar, es importante matizar el concepto de estética sobre el que opera Unamuno, por momentos equívoco, en la medida en que da la impresión de confundir la estética con la poética. Desde ahí se explican los no pocos comentarios despectivos que dedica a la estética, descalificando los juicios sobre arte desarrollados generalmente en los tratados de estética por operar estos desde una perspectiva externa a la creación misma, y reduciendo la estética misma a una dimensión prescriptiva o normativa, orientada en exclusiva al proceso de creación. Un texto clarificador a este respecto es el Prólogo que escribió en 1912 para la edición española de la obra de Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, donde declara desde sus primeras páginas: «Confieso contarme entre 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 los grandes artistas...» (Unamuno, 1966-71: VIII, 987). Esta confusión entre estética y poética le lleva así a definiciones como la siguiente: «Eso de la estética es querer reducir a ciencia el arte. Tengo yo un amigo que sostiene que desde que empezó a escribirse de estética se acentuó la artificialidad del arte...» (Unamuno, 1966-71: VII, 924). Como vemos, Unamuno no adscribe la estética a una reflexión filosófica en torno a las categorías que definen y explican la experiencia ante lo bello o lo sublime ni a una profundización sobre lo que constituye el juicio de gusto, que es como se definió la estética como tal desde su nacimiento en el siglo XVIII.

Un posible motivo de esta confusión puede radicar en su aversión frente a la normatividad y el academicismo respecto a todo tipo de creación artística o literaria, como trasluce en sus notas sobre el estilo. Da la impresión de que el pensador vasco hace extensivo ese carácter normativo o prescriptivo a todo tratado de estética, como podemos apreciar en este otro fragmento del Prólogo a la *Estética* de Croce: «Mas sé, por otra parte, que no todos los estéticos se proponen preceptuar reglas a que los artistas *hayan* de sujetarse, y que no entra Croce entre esos» (Unamuno, 1966-71: VIII, 987). Lo que podemos deducir de aquí, como antes advertíamos, es que Unamuno parece confundir la estética, entendida como disciplina filosófica autónoma surgida en la Alemania del siglo XVIII desde la *Aesthetica* de Baumgarten y consumada en la *Crítica del juicio* de Kant, con las poéticas y estéticas prescriptivas tal y como se definieron desde el clasicismo estético francés del siglo XVII, capitaneado por Nicolas Boileau y su obra *L'Art Poétique*, en la que sí podríamos hablar de una estética de carácter normativo o prescriptivo<sup>2</sup>. A propósito de esto último, no estaría de más tomar en consideración la abierta hostilidad que don Miguel manifestó en multitud de ocasiones hacia Francia por su voluntad de imponer su «estética del buen gusto» como canon universal. De ahí que se refiera a ella como «la estética del pueblo francés, [...] ese pueblo terriblemente lógico, desesperadamente geométrico, cartesiano» (Unamuno, 1966-71: III, 934). Asimismo, habría que tener en cuenta también que, entre el vasto campo de lecturas que abarcó Unamuno a lo largo de su vida, la estética no ocupó un lugar preeminente, a diferencia de otras disciplinas filosóficas. Aunque, curiosamente, entre las traducciones que hizo a comienzos de siglo para la editorial La España Moderna se encuentra la obra de Karl Lemcke, *Estética expuesta en lecciones al alcance de todo el mundo* (Lemcke, 1900).

Si hay un autor que logró reconciliar a Unamuno con la estética, este fue sin lugar a dudas el filósofo italiano Benedetto Croce, objeto de su admiración intelectual y al que empezó a leer en 1911 de cara a la escritura del prólogo de su *Estética*, al que antes nos referimos. Además de constituir una importante influencia en sus reflexiones estéticas en torno a la expresión, Croce fue un modelo para Unamuno respecto a lo que debía ser la estética, según deja ver en el citado Prólogo: «Porque la *Estética* de Croce, no a pesar de ser una obra de robusta y segura filosofía, sino precisamente por serlo, es una obra fuertemente liberadora y sugestiva para un artista, una obra revolucionaria, y son los artistas y los poetas los que ante todo deben leerla y meditarla» (Unamuno, 1966-71: VIII, 988).

El otro gran mérito de esta obra, a ojos de Unamuno, radica en la «fusión» que pone en juego entre arte y ciencia, y en la autonomía filosófica desde la que Croce desarrolla su teoría estética:

Es, en efecto, la fusión del arte y la ciencia lo que da valor y eficacia a la estética de B. Croce, que es una auténtica estética filosófica hecha por un verdadero artista, una obra de filosofía artística tal como lo fueron los *Diálogos* de Platón. Mejor dicho, es una *Estética* estética, donde sobran tantas estéticas místicas, metafísicas, lógicas, éticas y hasta económicas y políticas. Por primera vez he

visto aquí la doctrina del arte liberada de la doctrina de la lógica, de la ética y de la psicología... (Unamuno, 1966-71: VIII, 990)

Esa autonomía, respecto a la lógica y la ética, fue precisamente lo que persiguió Kant con su *Crítica del juicio*, buscando una «ciencia de todos los principios *a priori* de la sensibilidad» para determinar las condiciones del juicio estético o «juicio de gusto», más allá de su dimensión gnoseológica o ética. En cuanto a la «fusión» entre arte y ciencia, ya unos años antes se había referido Unamuno a la necesidad de la estética de nutrirse de la ciencia en un artículo titulado «Literatismo», donde escribe: «La estética, que en manos de filósofos y artistas casi exclusivamente, ha progresado no poco, progresaría aún más si les ayudaran a cultivarla hombres de ciencia en sentido estricto. Ya la aplicación de la psicología fisiológica, de la sociología y de las demás ciencias físico-químicas y naturales, han hecho dar grandes pasos a la estética...» (Unamuno, 1966-71: IX, 760). Sobre estas bases, Unamuno va a valorar la *Estética* de Croce como «obra de ciencia» por esa referida «fusión del arte y la ciencia», y por definir su estrategia metodológica orientándola hacia el arte y la experiencia estética en cuanto tales, en lugar de enfocar su análisis sobre obras de arte concretas, error en el que a su juicio caen otros tratados de estética. «Obra de ciencia es la presente *Estética* y por eso define, pero define conceptos aplicables al arte, no define obras de arte ni expresiones artísticas concretas. Pero a la vez que obra de ciencia es, lo repito, obra de arte» (Unamuno, 1966-71: VIII, 990).

Sobre esta relación entre arte y ciencia cabe añadir, por otra parte, que Unamuno dedicó diversos textos a delimitar los campos del arte y la estética, y de la ciencia y la lógica. Por un lado, va a señalar a la expresión, la belleza y la intuición como lo propio del arte y la estética y, por otro lado, a la razón y el concepto como lo propio de la lógica y la ciencia. En esta línea, en su artículo dedicado a «El Greco», afirma que «la verdad científica, realista, obtenida por la razón, no es la verdad estética, inmediata o de impresión» (Unamuno, 1966-71: VII, 756). No obstante, el texto quizás más sugerente a este respecto es un artículo titulado «Ver claro en nosotros mismos», donde va a distinguir entre «conocimiento lógico», como relativo a la ciencia, y «conocimiento estético», que hace relativo al arte:

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 [...] problemas lógicos, resuelve el arte [...] problemas estéticos. Y nos enseña no solo a sentir, sino a ver mejor la realidad concreta que nos rodea. La ciencia enseña a comprender y el arte a percibir. [...]

El arte es, pues, docente, ya que enseña belleza. Expresa realidad concreta y nos enseña a percibirla y a sentirla normalmente. Y la belleza, preciso es que no olvidarlo, es, aunque no conceptual, algo intelectual. Se pinta, se compone música, se hace poesía, con la inteligencia. (Unamuno, 1966-71: VII, 511)

Quizás lo más interesante aquí está en la definición que realiza del «conocimiento estético», vinculado a la percepción y al sentimiento, en la dimensión

intelectual con que concibe la belleza, y en el sentido pedagógico que atribuye al arte, extensivo más allá del arte mismo hacia «la realidad concreta que nos rodea».

## 2. La estética como «filosofía sobre el estilo»

A la hora de abordar la cuestión del «estilo» en Unamuno, bien podríamos partir de su misma obra literaria, pues como advierte Azaola: «La verdadera doctrina de Unamuno sobre el estilo, donde más clara y patente está es en sus propias obras...» (2002: 38). Pero ya convenimos al comienzo que el centro de esta investigación no está en su obra literaria, sino en su estética y en sus escritos sobre arte. Es preciso advertir asimismo que esta cuestión del «estilo» no fue objeto de reflexión exclusivo por parte del pensador vasco, sino que ocupó también a otros autores de su generación, como Azorín o Valle-Inclán, y de la generación del 14, especialmente a Ortega y Gasset, como ha acertado a subrayar José Luis Molinuevo (1997: 155-168).

Unamuno apunta primero a su noción de «estilo» de forma dispersa desde los artículos «A propósito y con excusa del estilo», «¡Cátedras de estilo!» o «Divagaciones sobre el estilo» (Unamuno, 1966-71: VII, 823-831 y 835-837). Pero cuando la desarrolla ya de una manera más sistemática es en una serie de artículos publicados entre abril y noviembre de 1924 en *Los Lunes de El Imparcial*, posteriormente recopilados bajo el título *Alrededor del estilo* (Unamuno, 1998). Es aquí donde aparece su definición de la estética como «filosofía sobre el estilo», cuando afirma: «Lo que podemos llamar filosofía estética, o, mejor, filosofía imaginada y sentida, es una filosofía sobre el estilo» (Unamuno, 1966-71: VII, 920). Desde los límites que don Miguel siempre trata de poner al racionalismo, no abraza una definición de la estética ligada a la razón y el concepto, al modo de Baumgarten y su estética como «lógica de la sensibilidad». Más bien, desde su proximidad con el romanticismo, define la estética aparejada al sentimiento, la imaginación, la intuición, la expresión, la espontaneidad creadora..., como una «filosofía imaginada y sentida», pero que no renuncia a su dimensión racional. Recordemos los célebres versos de su «Credo poético»: «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento» (Unamuno, 1966-71: VI, 168). Desde ahí pone en pie el pensador vasco su estética como una «filosofía sobre el estilo», en la que razón y sentimiento van de la mano, según ha observado Molinuevo: «El estilo es la forma de saber lo que se siente y de sentir lo que se sabe. Es la manera como Unamuno expresa la vieja ambición de las estéticas: superar sintéticamente la dicotomía entre sentimiento y conocimiento» (1997, 168).

Siguiendo esa estela del romanticismo, junto al sentimiento, juega un papel fundamental en la estética de Unamuno la imaginación, sobre la cual ofrece una sugestiva definición en el artículo «La imaginación en Cochabamba»: «La imaginación es la facultad de crear imágenes, de crearlas, no de imitarlas o repetir las, e imaginación es, en general, la facultad de representarse vivamente, y como si fuese real, lo que no es...» (Unamuno, 1966-71: III, 325). Se trata de una definición heredada del romanticismo, vinculada a la expresión y a la espontaneidad

creadora, y que siguiendo esa herencia contrapone aquí a la *mimesis*, a la imitación. En términos similares la encontramos en los románticos alemanes cuando sitúan el fundamento de su idea de «genio» en la imaginación y la fantasía, desde Friedrich Schlegel a Novalis. Este último, de hecho, lo define así en su obra *Granos de polen*: «Genio es la facultad de tratar tanto objetos inventados como objetos reales, y de tratar objetos inventados como objetos reales» (Arnaldo, 1994: 49). Esta suerte de apología de la imaginación, por otra parte, es uno de los aspectos que Unamuno admira en la *Estética* de Croce: su «brillante y sólida defensa de los fueros de la fantasía, desconocidos o negados por tantos filósofos de lo bello» (Unamuno, 1966-71: VIII, 990). En efecto, valora en Croce que la estética, lejos de todo carácter normativo, había de ser para los artistas una herramienta «liberadora y sugestiva», que apelase a su genio creativo, a su imaginación, a su sentimiento..., en la línea de la estética romántica del XIX.

Unamuno va a ir desarrollando desde estas coordenadas una noción de «estilo» que vincula estrechamente a la personalidad de todo creador, al temperamento y carácter que este, desde su sentimiento, su razón y su imaginación, imprime a su obra, vivificándola con ello. El estilo brota así de uno mismo y lleva consigo a su autor, siendo condición *sine qua non* de toda obra de arte viva: «Sólo tiene estilo aquello que es vivo, [...] Toda obra de arte que carezca de estilo es que carece de vida, o sea que, como obra de arte, no existe» (Unamuno, 1966-71: VII, 898). De igual modo, considera que el estilo es lo que dota de «unidad» a la obra de arte, lo que la unifica: «El estilo es lo único que da unidad íntima, viva y orgánica a una obra de arte. Todo lo demás es falsa unidad, es apariencia de unidad, es unidad superficial –de cáscara–, muerta y mecánica...» (Unamuno, 1966-71: VII, 920). Y el estilo es a su vez lo que eleva toda expresión artística a la categoría de obra de arte: «El estilo creo que podemos decir ya que es lo puramente cualitativo, que es lo que lo que los artistas llaman la calidad de una obra de arte. El estilo es la calidad de la expresión artística» (Unamuno, 1966-71: VII, 944-945). Esto nos conduce a una tesis decisiva en la estética de Unamuno, vinculada a lo que luego desarrollaremos como una «estética de la expresión» y a su concepción de la belleza. Y es que, a ojos del pensador vasco: «el estilo es, en efecto, cosa, es causa; es en el arte la cosa, la causa por excelencia. El estilo es el que crea la belleza» (Unamuno, 1966-71: VII, 900).

De aquí derivan sus diatribas contra los que denomina «estilistas», es decir, los que carecen de estilo, aquellos que operan desde un estilo que no les es propio, desde una «manera»: «La manera es cosa de literatos, así como el estilo es cosa de poetas» (Unamuno, 1966-71: VII, 893). Estas reflexiones, que don Miguel despliega ante todo a propósito de la creación literaria, son extensibles no obstante a todo proceso de creación. De hecho, resuenan aquí los ecos del antiacademismo desarrollado desde la estética de la Ilustración por Diderot, cuando defendía a los pintores franceses antiacadémicos como Vernet o Chardin por trabajar directamente sobre el estudio de la naturaleza, frente al clasicismo estético del XVII y frente a la pintura académica francesa basada en el aprendizaje de la pintura desde la imitación de la «manera» de Rafael de Urbino<sup>3</sup>. Asimismo, la estética de la Ilustración francesa está presente en esta noción de estilo en relación a Buffon, a quien, a partir de su sentencia «le style c'est l'homme même», don

Miguel cita reiteradamente (Unamuno, 1966-71: VII, 889 y 937). A juicio de Unamuno, por tanto, con el «estilo» van de suyo tanto la personalidad individual del creador como la emancipación de todo código normativo externo. Rechaza así los procesos de creación ligados a las escuelas, que no hacen sino matar la viva originalidad del talento creador y ahogarla en un orden normativo. «Y la escuela es la negación del estilo. El estilo de escuela, el estilo escolástico no es estilo, es manera» (Unamuno, 1966-71: VII, 911). Desde esta tesitura, proyectará igualmente su invectiva contra los «ismos», que define como «estilos colectivos», limitados a la mera imitación y exentos de toda originalidad. De hecho, les adscribe el rótulo de «estilo de la impersonalidad»: «Estilo colectivo, que es el estilo de la falta de estilo, la expresión de la vaciedad, la apariencia de la expresión. Y de ahí que el individuo que escribe o pinta o esculpe o canta con ese estilo es nadie...» (Unamuno, 1966-71: VII, 943).

Otro aspecto central en la categoría de «estilo» que va definiendo Unamuno consiste en que está ligada en su estética, al igual que su idea de belleza, a un orden de eternidad: «Todo escritor con estilo es moderno de su tiempo, es actual de su actualidad, y el que es una vez actual lo es para siempre. [...] Lo que es de un tiempo y de un lugar, es de los tiempos y lugares todos, es eterno e infinito» (Unamuno, 1966-71: VII, 910). A partir de esta dimensión de eternidad que adscribe a su noción de estilo, podemos hallar una vía de articulación con el problema de la personalidad, en cuanto uno de los ejes de su filosofía, y con su estética como una estética trágica. Su punto de partida a este respecto radica en que la búsqueda del estilo en todo creador consiste «en encontrarse a sí mismo, en descubrir su propia personalidad» (Unamuno, 1966-71: VII, 889). Considera además que el estilo es innato en el ser humano: «Cada cual tiene su estilo. Sólo que los más se pasan la vida sin encontrarlo, sin encontrarse a sí mismos. Y como se mueren sin haberse encontrado, muérense del todo» (Unamuno, 1966-71: VII, 937). Aquí entran de lleno en su estética filosófica el problema de la personalidad, de la búsqueda de uno mismo, y el problema de la inmortalidad. La finalidad última de toda vida consiste, a su juicio, en «hacerse un alma», según revela en *La agonía del cristianismo*: «Y el fin de la vida hacerse un alma, y un alma inmortal. Un alma que es la propia obra» (Unamuno, 1966-71: VII, 309). A don Miguel le angustia y persigue ese propósito durante toda su vida. Como precisa Morón Arroyo: «Le obsesiona el problema de la expresión, de la sinceridad de la escritura y del poder de la lengua para formar nuestra alma, que es, después de todo, el fin de la vida» (Morón Arroyo, 2003: 178). Ese resorte es en definitiva el que mueve a todo creador, pero se agudiza y adquiere un sentido agónico, trágico, en el que busca crearse un estilo desde el que persistir indefinidamente como conciencia individual a través de su obra, como fue el caso de Unamuno.

Como sabemos, ensayó y sometió a reflexión a lo largo de su vida diferentes vías hacia su anhelo de eternidad: la inmortalidad del alma a través de la fe religiosa, el «erostratismo» o vía de la fama y la gloria, la perpetuación carnal desde sus hijos, la supervivencia a través de la propia obra, de sus personajes de ficción y de sus lectores... Por ninguna de ellas llegó a apostar de manera concluyente, como asegura Ferrater Mora: «No hay, en rigor, ningún concepto de inmortalidad

que pueda satisfacer a Unamuno plenamente» (1985: 63). Era consciente el agónico pensador vasco de que la existencia es una trampa ontológica sin escapatoria posible, que no es posible racionalizar ni garantizar la inmortalidad del alma. Pese a ello, el anhelo de eternidad persiste en él. Ahí radica una de las caras de la tragedia en Unamuno, que sin resignarse busca obstinadamente y clama por sobrevivir. La otra cara, como acertó a ver María Zambrano, era la búsqueda de sí mismo, el hacerse un alma: «Es la tragedia más honda, en la que el personaje busca, en realidad, saber quién es. [...] Es la tragedia de la busca y encuentro de sí mismo. [...] encontrar el propio ser. Y este es el camino de la tragedia» (2003: 97). En Unamuno, esa búsqueda está íntimamente ligada a su propia obra, es búsqueda del «estilo», que no es otra cosa que búsqueda de uno mismo: «El estilo se va haciendo, y es porque el artista se está buscando a sí mismo. ¿Se encuentra? Aquí está su tragedia» (Unamuno, 1966-71: VII, 917). La tragedia del artista, del creador, que es la del ser humano mismo. De este modo se anudan en la estética trágica de Unamuno el problema de la personalidad, fraguada desde el hacer la propia obra que es un hacerse a sí mismo, y el irrenunciable anhelo de inmortalidad, inasequible al desaliento.

En esta encrucijada, la decisión de don Miguel, según constata en *Del sentimiento trágico de la vida*, consiste en la aceptación del «irreconciliable conflicto» como actitud vital y espiritual<sup>4</sup>. Desde ahí va a sugerir la posibilidad de poner en pie una estética a partir del «abrazo trágico» entre el escepticismo racional y la desesperación sentimental:

He querido poner al desnudo, no ya mi alma, sino el alma humana, sea ella lo que fuere y esté o no destinada a desaparecer. Y hemos llegado al fondo del abismo, al irreconciliable conflicto entre la razón y el sentimiento vital. Y llegado aquí os he dicho que hay que aceptar el conflicto como tal y vivir de él. Ahora me queda exponeros cómo, a mi sentir y hasta a mi pensar, esa desesperación puede ser base de una vida vigorosa, de una acción eficaz, de una ética, de una estética... (Unamuno, 1966-71: VII, 183)

Una estética trágica, una estética que se nutre de esa doble cara de su tragedia que trazan el problema de la personalidad y el anhelo de inmortalidad. Sobre esta base, nos atrevemos a sospechar que, entre las vías hacia la inmortalidad ensayadas por Unamuno, hay una en la que confía más que en ninguna otra, la vía de su propia obra. El poeta vasco lo va a fiar todo al poder de la palabra, a su obra escrita, para desde ella sobrevivir desde la palabra viva «obrando sobre nuestros prójimos», «acuñando en los demás nuestra marca y cifra», para así «eternizarnos en lo posible» (Unamuno, 1971-66: VII, 267). El problema de la supervivencia de la conciencia individual ante la amenaza del fantasma de la nada seguía sin resolverse, pero don Miguel parece haber asumido esa condición trágica de la existencia y confía en la posibilidad de que, a través de sus ensayos, de sus poesías, de sus personajes de ficción, de su palabra, en suma, su alma sobreviviese en las almas de sus lectores, incitándoles a pensar y a obrar, pues «solo existe lo que obra». En la palabra, en su obra, donde había volcado su personalidad, su búsqueda incesante, su estilo, había de sobrevivir su espíritu desde las almas de

sus lectores. De ahí esos versos finales del poema «Me destierro a la memoria», de su *Cancionero*:

Aquí os dejo mi alma-libro,  
hombre-mundo verdadero.  
Cuando vibres todo entero,  
soy yo, lector, que en ti vibro. (Unamuno, 1966-71: VI, 1188)

### 3. Estética de la expresión

Junto a esta condición trágica que acabamos de ver, la estética de Unamuno bien se podría definir como una «estética de la expresión», desde la centralidad de esta categoría en sus textos sobre arte y estética. Sobre este punto, vuelve a aflorar la decisiva influencia de la *Estética* de Benedetto Croce, partiendo del cual va a defender una «teoría de la expresión como característica del arte y de la belleza» y como eje de toda reflexión estética, al tiempo que va a negar «lo bello objetivo o de la naturaleza». (Unamuno, 1966-71: VIII, 993). A este respecto, sugiere Morrón Arroyo que, aunque cuando don Miguel lee a Croce entre 1911 y 1912 ya estaban conformadas sus ideas estéticas e incluso ejecutadas en su obra literaria, «en su *Estética* encuentra Unamuno corroborada su propia teoría de la expresión» (Morón Arroyo, 2003: 176). En esta dirección, la tesis central que asume de Croce, según el mismo subraya en el Prólogo, tiene que ver con el modo en que el filósofo italiano «niega el llamado bello natural, en cuanto algo independiente de la intuición humana. Para Croce, lo bello es la expresión lograda, *l'espressione riuscita*» (Unamuno, 1966-71: VIII, 993). En un texto algo posterior, «De arte pictórica», Unamuno va a reafirmar esta tesis identificadora de belleza y expresión, poniendo como ejemplo al pintor Diego de Velázquez e incluso mencionando al mismo Croce:

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. [...] 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. (Unamuno, 1966-71: VII, 738)

Desde esta defensa de una estética de la expresión vuelve Unamuno a poner sobre la mesa, además, su oposición a toda estética normativa, viendo una de las grandes virtudes de la *Estética* de Croce en el hecho de que: «Destruye, por una parte, la superstición de los géneros y de las reglas, pero es para llevarnos a 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 a la regla impuesta» (Unamuno, 1966-71: 8, 990). Unamuno no deja de insistir a lo largo del Prólogo en la utilidad de esta obra de cara a una necesaria toma de conciencia por parte de los artistas sobre su «independencia artística». Y eso es algo que, en cierto modo, podemos aplicar a sí mismo como escritor y poeta, y como teórico de la estética. En esta dirección, ha comentado Carlos Clavería sobre la

influencia de Croce en Unamuno: «Esta conciencia de independencia, este sentimiento de liberación [...] ha de encontrar su reflejo en lo que pudiera llamarse «estética» unamuniana, en sus teorizaciones tardías y *a posteriori* acerca de sus creaciones literarias» (Clavería, 1970: 135).

Asimismo, desde esta herencia croceana va a poner Unamuno límites de nuevo a los excesos racionalistas y conceptualistas de la estética del XVIII, matizando que «la intuición o expresión es lo propio del arte y el concepto lo propio de la ciencia...» (Unamuno, 1966-71: 8, 992). Advierte así de nuevo sobre la necesidad de delimitar los campos del arte y la ciencia, pese a que la estética ha de procurar la «fusión» entre sendos campos, y advierte también sobre la inoperancia del concepto y la razón en relación al arte. La expresión artística, insistirá Unamuno, se define desde el estilo, desde su carácter individual y vivo, y, por tanto, indefinible: «que sólo se definen los conceptos, y que la expresión artística, lo absolutamente individual y concreto, lo vivo, es indefinible» (Unamuno, 1966-71: VIII, 990).

Conviene reparar, por otra parte, al hilo de una de las citas anteriores, en el modo en que Unamuno sitúa junto a la expresión la categoría estética de «intuición» como «lo propio del arte». Sobre esto seguirá redundando en el Prólogo a la *Estética* de Croce, del cual hereda el sentido intuitivo que este atribuye al arte: «Intuición es expresión; se intuye lo que se expresa, y el arte se compone de intuiciones. [...] para Croce, la expresión es ante todo expresión interior antes de ser comunicada» (Unamuno, 1966-71: VIII, 991). Aquí están implícitas las notas sobre el estilo de la estética de Unamuno, fundadas en la personalidad propia que todo artista imprime a su creación y que operan, por un lado, desde la intuición, relativa a la mirada sobre la realidad y a la elección del tema de su obra, y, por otro lado, desde la expresión, íntimamente unida a aquella. En este sentido, afirma en «De arte pictórica»: «El aspecto de la realidad visible que a un pintor le llame la atención va unida a 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» (Unamuno, 1966-71: VII, 736).

Intuición y expresión van así de la mano en la teoría del arte de Unamuno, dos conceptos centrales asimismo en la estética del romanticismo, de la cual el pensador vasco es heredero en no pocos aspectos, como ya hemos reiterado. Frente al clasicismo estético del siglo XVII y frente al arte neoclásico del XVIII, el romanticismo supuso una fractura radical de una concepción del arte y la estética basada en la objetividad, la *mímesis*, el arte normativo y los códigos de la forma. En sentido opuesto, los románticos van a apostar por el arte como «libre expresión», como fuerza creativa autónoma, fundada en la imaginación y la intuición, y que sitúan por encima de todo código y de la forma<sup>5</sup>. Desde ahí, conciben la experiencia estética como mediación capaz de hacernos penetrar en lo suprasensible y de acceder a lo ilimitado, a la idea de infinitud, vedada a los caminos racionales. Se traza así una relación de proximidad con la estética de Unamuno, desde las resonancias de eternidad de su concepción de la belleza a su apología de la intuición y la expresión como categorías estéticas privilegiadas.

En la línea de esta herencia romántica, otro aspecto a subrayar en la estética de la expresión de Unamuno radica en su cierta renuencia frente al formalismo en el arte. Respondía así el vasco a una contienda nuclear dentro de la historia del arte, la dialéctica entre forma y expresión, eje de la dialéctica entre clasicismo y modernidad. Unamuno se posiciona en esta pugna del lado de la expresión y frente al formalismo. En este sentido, llega a subrayar Azaola que «la estética de Unamuno es una estética sin formas, toda fondo, una estética, si no antiestética, sí antiesteticista» (Azaola, 2002: 65). En efecto, don Miguel nos dejará en sus textos sobre arte y estética sugestivas notas contra el formalismo, si bien la más clara exposición de este planteamiento la encontramos quizás en el «Credo poético» de su volumen *Poesías* (1907), donde pone en pie las máximas estéticas de su quehacer como poeta, rebelde a la tiranía de la forma que aprisiona al espíritu, a la expresión, a la idea:

No te cuides en exceso del ropaje,  
de escultor, no de sastre, es tu tarea,  
no te olvides de que nunca más hermosa  
que desnuda está la idea.

No el que un alma encarna en carne, ten presente,  
no el que forma da a la idea es el poeta  
sino que es el que alma encuentra tras la carne,  
tras la forma encuentra idea. (Unamuno, 1966-71: VI, 169)

Otra versión poética de esta diatriba antiformalista y de la prevalencia de la expresión en Unamuno la encontramos en el poema «Caña salvaje», que abre su poemario *Rimas de dentro* (1923). Identifica aquí el poeta vasco la forma y el arte con la lógica y lo racional, y apuesta por la liberación de la expresión, encarnada en la metáfora de la caña en estado salvaje antes de convertirse en flauta o caramillo.

¿Arte? ¿Para qué arte?  
Canta, alma mía,  
canta a tu modo...

[...]

¿Arte? ¿Qué es eso de arte?  
¡No te hagas caramillo,  
sigue de caña!

[...]

zumba y susurra,  
sin plan ni arte,  
soplándote hoy de aquí y de allá mañana  
caña salvaje. (Unamuno, 1966-71: VI, 525-527)

Estas tesis contrarias al formalismo las extenderá asimismo Unamuno a las artes visuales en su artículo «El Greco», donde la forma queda igualmente vinculada a lo racional, lo lógico y lo matemático, y a la idea, que adquiere aquí otro sentido diferente al que hemos visto en el «Credo poético». «Y es que la idea, la forma permanente extraída del flujo ondulante de la vida, al matar la instantaneidad mata

la eternidad natural, la eternidad espiritual. La eternidad del idealismo es la de un triángulo que no vive, no es la eternidad de un alma que anhela a Dios» (Unamuno, 1966-71: 7, 756). Frente a la forma, la expresión en cambio está ligada en Unamuno a la espontaneidad creadora, a la imaginación, al sentimiento, fundamentos de su ideario estético en cuanto instrumentos capaces de elevar la expresión artística hacia la eternidad. Ese será al fin y al cabo uno de los fines primordiales que atribuye al arte, como veremos en el siguiente epígrafe, elevarnos a la conciencia de eternidad. Y en este sentido, subraya Camón Aznar sobre el pensador vasco: «Unamuno, precoz tantas veces, se adelanta a la fenomenología al identificar la obra de arte con la expresión. Y al ver en esta expresión una revelación del anhelo de infinitud y, en último término, de divinidad» (Camón Aznar, 1971: 15-16).

Por otra parte, esta dialéctica entre forma y expresión la puso también Unamuno en juego para ilustrar la contraposición entre el idealismo europeo, que define como «platónico» y «renacentista», y el espiritualismo castellano, que ensalza como «místico» y «medieval».

El alma castellana, el alma de Don Quijote y de nuestros místicos no es, en efecto, idealista, sino espiritualista. El idealismo, en efecto, dice relación a idea, especie o forma, y cabe decir que tiene un cierto sentido racional y matemático, mientras el espiritualismo dice relación al espíritu, al contenido o materia, en su mayor parte irracional o sentimental, de la conciencia. (Unamuno, 1966-71: VII, 751)

No es casual, por otra parte, que desarrolle esta tesis en un escrito dedicado al Greco, pues a su juicio fue quien «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.» Y añade: «un espiritualismo concentrado, violento y tormentoso [...] que quiere salirse del cuerpo elevándose al cielo» (Unamuno, 1966-71: VII, 751-752). Desde ahí interpreta Unamuno la obra del Greco *El entierro del conde de Orgaz*, donde los cuerpos representados no son ideas, sino «espíritus encarnados», en plena elevación hacia la eternidad: «Aquellos hombres, se atormentan y retuercen dentro de sí mismos, y se alargan y parecen querer subir al cielo; mas de las cosas de este mundo se les da muy poco. [...] Toda la expresión, toda la vida la recogen hacia dentro y la emplean en un diálogo -mejor, en un monólogo- con su Dios» (Unamuno, 1966-71: VII, 753). Se trata sin duda de una de las obras de arte que mejor ejemplifican su estética de la expresión desde sus vínculos con su concepción de la belleza como «revelación de lo eterno».

Antes de cerrar este epígrafe, vamos a atender a la postura severamente crítica que Unamuno, desde su estética de la expresión, su concepción eterna de la belleza y su postura antiformalista, asumió tanto frente al esteticismo y su fórmula de «el arte por el arte», como frente al modernismo y su culto a la belleza sensual.

En cuanto al esteticismo, los ataques por parte de Unamuno se suceden en no pocos escritos, privados y públicos. La primera referencia crítica la encontramos en su *Diario íntimo*, donde alude a él como «vano espíritu pagano, del estéril esteticismo, que mata toda sustancia espiritual y toda belleza» (Unamuno,

1966-71: VIII, 779). Apela así aquí a su concepción eterna de la belleza y a la lejanía respecto a ella del esteticismo, ceñido a las capas externas, a lo meramente formal, al follaje circundante al alma de las cosas. No será además una referencia aislada, pues hacia el ecuador de estos manuscritos vuelve a referirse a la fórmula esteticista: «¡El arte por el arte! Tanto vale decir la vida por la vida. No, la vida por la muerte, la vida por la vida eterna; y el arte por el arte eterno...» (Unamuno, 1966-71: VIII, 818). No deja de ser sintomática esta apelación a la eternidad del arte, vinculada en el pensador vasco como vimos a la eternidad de su concepción de la belleza, a la que vuelve a apelar hacia el final del *Diario íntimo* desde una nueva proclama frente al esteticismo: «Es horrible el esteticismo; es una muerte. ¡El arte por el arte! [...] ¡Belleza, sí belleza! Pero la belleza no es eso, no es el arte por el arte, no es la de los esteticistas. Belleza cuya contemplación no nos hace mejor no es tal belleza» (Unamuno, 1966-71: VIII, 850). Este tono crítico se mantendrá en *Del sentimiento trágico de la vida*, donde se refiere al esteticismo en los siguientes términos: «Y han hecho del arte una religión y un remedio para el mal metafísico, y han inventado la monserga del arte por el arte» (Unamuno, 1996-71: VII, 139). En la misma línea, en una carta de 1909 a Viriato Díaz Pérez podemos leer: «En general el esteticismo me es sospechoso y lo creo perjudicial para la belleza y el arte. El emperrarse en no producir sino belleza impide producir más alta belleza. [...] El esteticismo es el azote del arte...» (Unamuno, 1991: I, 257).

En cuanto al modernismo, igualmente muy presente en los escritos de Unamuno y siempre desde una tesitura crítica, el motivo central de sus ataques apunta a su superficialidad y artificiosidad, a su obsesión por la moda y la originalidad, a su culto de una belleza sensual y amoral, a sus juegos musicales con el lenguaje y las formas desde una óptica esteticista, y a su simbolismo predominantemente sensorial. Don Miguel va a observar en estas corrientes modernistas y su sensual superficialidad una antítesis a su honda búsqueda de lo eterno, como podemos apreciar en un artículo precisamente titulado «Sobre el modernismo», donde, tras atacar a dicha corriente literaria por su propensión a lo temporal, a la moda y a lo superficial, escribe:

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

Pasan las escuelas, los procedimientos, las novedades y las modas todas [...] De todo queda algo, y de eso que llaman modernismo quedará algo sin duda.

[...] lo que nos hace falta es eternismo, noble aspiración a ser de siempre y no tan sólo de ahora. (Ereño Altuna, 2006: 218)

#### 4. Belleza, arte, eternidad

La idea de belleza, primer centro de gravedad de la historia de las ideas estéticas desde su arranque en la Antigua Grecia, ocupa asimismo un lugar primordial en las reflexiones estéticas de Unamuno. Lo hace además en estrecha relación con la idea de eternidad, es decir, con el anhelo humano de inmortalidad, y con el problema de

la personalidad, desde los cuales, como señalábamos al comienzo de este trabajo, la estética unamuniana se define como una estética trágica. Es en este sentido que va a afirmar Azaola que en Unamuno «la estética se reduce, como todo lo demás, al problema de la personalidad y su perpetuación» (Azaola, 2002: 18).

Antes de entrar ahí, es preciso comentar, aunque sea brevemente, algunos textos de su etapa socialista, en los que las ideas de arte y belleza aparecen definidas desde un criterio sociopolítico de corte marxista. A partir de la influencia de autores como John Ruskin y William Morris, Unamuno abre aquí algunas reflexiones estéticas de interés en torno a la dimensión social y educativa del arte, al declive de las bellas artes bajo el industrialismo capitalista o a la necesaria popularización y democratización del arte. Fue en varios artículos publicados en 1896 en *La lucha de clases*, como «Socialismo y arte», «Guillermo Morris» o «La función social del arte», donde lanza afirmaciones como «la hermosura se acrecienta al repartirse» o el «arte que no es social no es arte» (Unamuno, 1966-71: IX, 575). Se trata, no obstante, de afirmaciones sin continuidad en su reflexión estética y, de cara al propósito de este trabajo, conviene centrarnos más bien en sus escritos de madurez, desde donde cobra forma una suerte de concepción espiritualista y trágica de la belleza, vinculada a la idea de eternidad. Algunos de estos textos políticos, sin embargo, abordan tesis que sí tendrían continuidad en su obra, como cuando, en el artículo «Literatismo», escribe que «es el arte el que en rigor crea la belleza, que a tanto como crearla equivale el descubrirla» o cuando afirma, siguiendo a Schiller, que «el sentimiento estético nació del juego, es decir, en el arte, para proyectarse a la naturaleza» (Unamuno, 1966-71: IX, 760).

Centrándonos en sus textos de madurez, el texto capital de Unamuno en relación a la idea de belleza es *Del sentimiento trágico de la vida*, donde «lo bello» aparece como «revelación de lo eterno», ligado por tanto a su aspiración a la inmortalidad, en la que, como sugiere Camón Aznar, «se halla comprendida la estética de Unamuno» (1971: 7). Esta concepción espiritual de la belleza, con sus connotaciones hacia la eternidad, será, por otra parte, frecuente en otros autores de su generación, como Valle-Inclán o Azorín, estando una posible raíz en la influencia de Giner de los Ríos y su proyección de la reflexión estética hacia la aspiración del ser humano al infinito, a lo ilimitado y lo eterno, como sugiere María del Carmen Pena (1998: 110-111). En el caso de Unamuno, establece una relación de identidad entre belleza y eternidad, que en *Del sentimiento trágico de la vida* va a vincular, además, siguiendo una estela platónica, con *eros*, con el amor.

Y esta esencia individual de cada cosa, esto que la hace ser ella y no otra, ¿cómo se nos revela sino como belleza? ¿Qué es la belleza de algo si no es su fondo eterno, lo que une su pasado con su porvenir, lo que de ello reposa y queda en las entrañas de la eternidad? [...]

Y esta belleza, que es la raíz de la eternidad, se nos revela por el amor, y es la más grande revelación del amor de Dios y la señal de que hemos de vencer al tiempo. El amor es quien nos revela lo eterno nuestro y de nuestros prójimos.

¿Es lo bello, lo eterno de las cosas, lo que despierta y enciende nuestro amor hacia ellas, o es nuestro amor a las cosas lo que nos revela lo bello, lo eterno de ellas? ¿No es acaso la belleza una creación de amor [...]? ¿No es la belleza, y la eternidad con ella, una creación de amor? (Unamuno, 1996-71: VII, 228-229)

La proximidad es evidente con la teoría de la belleza de Platón, tal y como aparece en sus diálogos *Fedro* y *El Banquete*, donde la belleza figura en la región de las ideas, en un orden por tanto de eternidad, y el «vuelo alado» hacia ella es impulsado en el ser humano por eros, entendido por Platón como impulso de conocimiento. En esta misma línea, interpreta Cerezo Galán la dimensión erótica de la estética de Unamuno, en la que observa una doble herencia platónica y cristiana, definiendo el amor como «vislumbre de lo eterno»:

En esta identificación del amor con el espíritu de creación venían a confluir en Unamuno la tradición platónica con la inspiración cristiana. En el *Banquete* había asociado Platón explícitamente a eros con la *poiesis*. Es el ansia de lo que se quiere eterno lo que lleva al amor a engendrar en la belleza, desde la procreación física hasta las formas superiores de la creación humana. En este sentido, Unamuno entiende la creación artística como una prolongación de la paternidad espiritual –«hijos espirituales» llama a sus poemas [...]-. (Cerezo Galán, 1996: 453-454)

El otro aspecto esencial en esta «revelación de lo eterno» a través de lo bello trazada por Unamuno consiste en que se produce desde un «instante decisivo» o *kairós*, que denomina indistintamente «eternización de la momentaneidad» o «perpetuación de la momentaneidad». La experiencia estética ante la belleza puede traducirse aquí, pues, en vuelo de trascendencia, acceso efímero a la revelación de eternidad provocada por la contemplación honda, capaz de sosegar por unos instantes el agitado espíritu de Unamuno.

Si en lo bello se aquieta un momento el espíritu, y descansa y se alivia, ya que no se le cure la congoja, es por ser lo bello revelación de lo eterno, de lo divino de las cosas, y la belleza no es sino la perpetuación de la momentaneidad. Que así como la verdad es el fin del conocimiento racional, así la belleza es el fin de la esperanza, acaso irracional en el fondo. (Unamuno, 1996-71: VII, 228)

Como vemos, don Miguel habla aquí de un aquietamiento efímero del espíritu, que es lo que genera la experiencia estética ante la belleza, incapaz de curar la «congoja», la angustia de la finitud, pero sí de aliviar por unos momentos al individuo de ese drama. Ahí la dimensión trágica de la estética de Unamuno, en esa aspiración a la eternidad que busca el sujeto a través de la belleza, pero que no ha de salvarlo de su drama íntimo como ser condenado a morir. Dicha dimensión trágica de la belleza se hace explícita en *Del sentimiento trágico de la vida*, cuando Unamuno dibuja el camino por el que la «esperanza desesperada», que genera nuestro anhelo de inmortalidad, se convierte en «supremo consuelo» desde la revelación de lo eterno y transmuta en «suprema belleza»: «Y la suprema belleza es la

tragedia. Acongojados al sentir que todo pasa, que pasamos nosotros, que pasa lo nuestro, que pasa cuanto nos rodea, la congoja misma nos revela el consuelo de lo que no pasa, de lo eterno, de lo hermoso» (Unamuno, 1996-71: VII, 229).

Antes de continuar, es fundamental atender a un aspecto que atraviesa toda la filosofía de Unamuno, como es su distinción entre lo temporal y lo eterno, directamente relacionada con esa revelación de lo eterno desde la belleza a la que acabamos de aludir y con su concepción del arte. Esta dialéctica decisiva entre lo temporal y lo eterno aparece pronto en su obra filosófica, en los ensayos de *En torno al casticismo*, donde define la eternidad como la sustancia del tiempo: «Así como la tradición es la sustancia de la historia, la eternidad lo es del tiempo, la historia es la forma de la tradición como el tiempo la de la eternidad» (Unamuno, 1966-71: I, 794). Desde ahí abre don Miguel en esta obra su distinción entre «historia», definida desde lo temporal, la discontinuidad y la pluralidad, e «intrahistoria», definida desde lo eterno, la continuidad y la unidad. Pero cuando esta dialéctica entre lo temporal y lo eterno alcanza verdadera importancia es a raíz de la crisis religiosa que padeció en 1897, proyectada en dos manuscritos, el *Diario íntimo* y las *Meditaciones evangélicas*. En ambos textos juega un papel decisivo el denominado «problema de la personalidad», la escisión del sujeto entre un yo externo y un yo interno; escisión estrechamente vinculada con la dialéctica entre tiempo y eternidad en tanto que el yo externo permanece adscrito a lo temporal, mientras que el yo interno vive proyectado hacia lo eterno desde su anhelo de inmortalidad. Así aparece en el texto «Nicodemo el Fariseo», recogido dentro de las *Meditaciones evangélicas*, donde Unamuno apela a esta figura bíblica para relatar la vivencia de su crisis espiritual. Lo hace además aludiendo a una dimensión momentánea de la eternidad, «desde las entrañas mismas del presente»<sup>6</sup>, al igual que en sus notas sobre la revelación de lo eterno a través de la belleza, como veremos.

A partir de aquí, podemos encarar esa dimensión instantánea de la revelación de lo eterno en Unamuno, que guarda relación con la noción del *kairós* o «instante decisivo», según se ha definido en la antigua filosofía griega y en la teología cristiana, siempre ligado no a un orden temporal, sino a un orden de eternidad. En esta dirección, Antón Pacheco en su obra *Los testigos del instante* delimita el *kairós* a partir de su oposición al *aión* o *chronos*, al tiempo cronológico o profano, de índole cuantitativa, mientras el *kairós* sería relativo al tiempo sagrado, al «instante» como «momento privilegiado y cualitativo» que rompe una secuencia cronológica. El *kairós* determina así «el instante privilegiado y cualitativo que rompe con el continuo histórico y que inaugura el momento escatológico» (Antón Pacheco, 2003: 73). Asimismo, y aquí estaría la relación con la revelación momentánea de la eternidad a través de la belleza en Unamuno, el *kairós* constituye la revelación de una «imagen de la eternidad», que «nos inserta en una dimensión superior a la temporalidad cronológica» (Antón Pacheco, 2003: 69). Es decir, nos eleva hacia un tiempo personal, cualitativo, y marca un momento decisivo en la geografía espiritual, pues acoge una experiencia de trascendencia, ubicada ya en un tiempo de orden espiritual, eterno, no cronológico. La revelación de lo eterno a través de la belleza, tal y como la relata Unamuno, parece próxima a esta

idea del *kairós*. De hecho, él mismo vincula estas experiencias estéticas de revelación de lo eterno a un «instante» dentro del tiempo, pero que rompe el tiempo cronológico, al modo del *kairós*. En el artículo «La hora de la resignación» relata así el estado en que se sume su espíritu a la hora del atardecer, «una hora –dice– en que el tiempo parece, como río en un lago, detenerse y reflejar la infinita hondura de la eternidad [...] como si el tiempo se abriera poniendo al descubierto sus entrañas». En ese momento, entregado a la meditación contemplativa, concluye: «El instante se hace eternidad, el punto se hace infinitud» (Unamuno, 1966-71: VII, 659-660).

A fin de apuntalar la comprensión de este complejo entramado, es importante precisar el concepto de «eternidad» con que opera Unamuno y su relación con la «momentaneidad». A este respecto, hemos de tener en cuenta que su concepción de «lo eterno» acoge en sí al pasado, al presente y al futuro, y que su sustancia radica en su «actualidad», en su paradójica condición de permanente presente, como hemos visto en el fragmento citado sobre «Nicodemo el Fariseo». En una carta de 1927 a su editor Warner nos ofrece un jugoso testimonio sobre este punto: «Pues si la eternidad es la envolvente de la preteridad (pasado), presentidad y futuridad, hay algo que es sustancia y es la actualidad. Lo actual está dentro o debajo del curso del tiempo, no fuera o sobre él. Es el momento que no pasa, la momentaneidad permanente» (Unamuno, 1996: 513). Estamos, pues, ante una concepción del tiempo dominada por la idea de eternidad y en la que, como señala Fernández Turienzo, «el tiempo es sólo un accidente de la eternidad, la manifestación espacial, concreta en el «aquí» de aquella» (Fernández Turienzo, 1966: 71). El propósito de esta concepción del tiempo y la eternidad, siguiendo con Fernández Turienzo, no es otro que superar las limitaciones de la fe en la inmortalidad del alma, racionalmente indemostrable y huidiza a la fe misma. La «eternización de la momentaneidad» sustituye así en cierto modo a la fe en la inmortalidad:

Unamuno eterniza el pasado, confiriéndole, en primer lugar, realidad de presente, y elevándolo luego a presente eterno, haciéndolo momento actual, para atraparlo luego en su fuga: eternización del momento. Al futuro lo hace presente por la expectación, elevándolo a llegada inminente, que continuamente está llegando, sin acabar nunca de pasar del todo. Esto es congelar el tiempo.

La eternización de la momentaneidad viene condicionada en Unamuno por su pérdida de fe en la inmortalidad del alma, al tiempo que es su suplantación. [...] para él, la inmortalidad solo podría tener sentido como una eternización de la vida actual, como la eternización de la momentaneidad. Sin la fe en la inmortalidad del alma queda la vida sin finalidad, entregada a sí misma, y los actos humanos desprovistos de una repercusión eterna y duradera. (Fernández Turienzo, 1966: 189)

Sólo teniendo esto en cuenta podemos entender el concepto de «eternización de la momentaneidad» al que apela aquí don Miguel en relación a la belleza. Desde la citada aclaración epistolar a Warner Fite, cobra sentido esa relación

con el *kairós* que estamos intentando hilvanar, pues el *kairós* como «instante decisivo» también nos habla de algo que se sitúa en otro orden distinto del tiempo cronológico, según vimos con Antón Pacheco, «dentro o debajo del curso del tiempo», dice Unamuno.

Una vez aquí, podemos volver a su idea de la belleza como «revelación de lo eterno» y acometer su interpretación sobre una base hermenéutica más sólida. En primer lugar, sería preciso subrayar esa dimensión de «momentaneidad» que Unamuno atribuye a la revelación de lo eterno a través de lo bello, aconteciendo la belleza como «perpetuación de la momentaneidad», es decir, desde un momento presente, pues recordemos que la sustancia de su idea de eternidad radica en su «actualidad», en su condición de eterno presente y de *kairós* o «instante decisivo». En esos términos aparece esta tesis en la serie de artículos *Alrededor del estilo*, trabando en este caso Unamuno una relación entre la belleza, la eternización de la momentaneidad y su noción de estilo: «El arte, la belleza, es la eternización de la momentaneidad. [...] El estilo, el estilete, clava en la eternidad el vuelo de las sombras de los pájaros del cielo» (Unamuno, 1966-71: VII, 931). A partir de este texto cabría añadir algo más, pues la afirmación de que el arte es la «eternización de la momentaneidad» no tendría ya solo que ver con la tradición platónica, sino también con el existencialismo trágico contemporáneo de Unamuno, hermano del de Kierkegaard. De ahí que Cerezo Galán interprete ese mismo texto citado como «una intuición moderna, según la cual el artista pretende salvar del flujo del tiempo el instante fugitivo, en su esplendor efímero, y fijarlo y retenerlo para siempre» (Cerezo Galán, 1996: 454). El arte se define así como vía para eternizar lo momentáneo, para salvarlo de su caída en el tiempo, y como posibilidad de permanente actualización del pasado en cuanto eterno momento presente, confiriendo así al pasado una cualidad de supratemporalidad.

Otro caso significativo en que reaparece esta relación de identidad entre belleza y eternidad es el artículo «Fantasía de una siesta de verano», en el que Unamuno discurre en un ensueño a partir del «mundo armónico» que genera la ciudad a la hora de la siesta, en una composición musical que va desde el sonido de las campanas del reloj al trino de los pájaros y el susurro de los árboles como «danza solemne y ritual». En esos momentos, afirma don Miguel sentir abrirse su alma a una suerte de conciencia de eternidad transida por la belleza: «Lo bello es, no ya perfectamente reversible, sino eterno, fuera de tiempo. Envueltas así las raíces elementales del espíritu durante la siesta en esta orquesta vital, surge de la intimidad de la tarde, en un verdadero éxtasis, la sensación de sentirse eterno, que es más aún que inmortal» (Unamuno, 1966-71: VII, 635-636). Sin apelar a este texto, Carlos Paris emplea también el término «éxtasis» para definir esta revelación de lo eterno a través de la belleza en las experiencias contemplativas de Unamuno, precisando que: «El hecho estético es comprendido desde aquí cual una forma de éxtasis en que lo eterno de las cosas se nos revela» (Paris, 1989: 244). Ahora bien, conviene aclarar que estamos ante una experiencia que va más allá de lo estético, tal y como sugiere Fernández Turienzo: «La creación del presente eterno no obedece a un intento puramente estético. [...] Unamuno quiere

[...] sentir en sí mismo, en su conciencia, lo que sería la vida perdurable. Instalado en él, desafía los fueros del tiempo y se siente momentáneamente eterno...» (Fernández Turienzo, 1966: 189-190). Ese es el estado que alcanza en estos momentos contemplativos y que experimenta ante todo en la naturaleza, frente a ciertos paisajes predilectos para Unamuno, como luego apuntaremos.

Volviendo al terreno del arte, a esta relación de identidad entre belleza y eternidad apela de nuevo, aunque en otro sentido, en el artículo «El Cristo de San Juan de Barbalos». Denuncia Unamuno el que un Cristo románico de una iglesia de Salamanca hubiese sido recluido en el desván del claustro al considerarlo «pasado de moda», y desde ese hecho anecdótico ofrece un sugestivo testimonio sobre el carácter eterno de la belleza: «Lo sujeto a moda es lo feo, no lo bello. [...] la belleza es de siempre y está sobre la moda. «Una cosa bella es un goce para siempre», dijo Keats» (Unamuno, 1966-71: VII, 758). Pero lo que nos interesa aquí subrayar ante todo es cómo, hacia el final de este artículo, apunta a la capacidad del arte de elevarnos sobre la vulgaridad de lo real y hacia la eternidad de la belleza: «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 de eterno y universal, lo que de no vulgar tiene» (Unamuno, 1966-71: VII, 760). Se trata de una tesis que tendrá además continuidad en otros escritos sobre arte. Indagar entre la vulgaridad de lo real y buscar que emerja de ahí su fondo de eternidad. Ese ha de ser, a ojos del pensador vasco, el propósito final del arte, remontarnos desde la belleza a la eternidad. En esta línea, cuando escribe sobre la obra de su amigo Ignacio Zuloaga, *El enano Botero*, «que con tanto amor, con tanta caridad, con tan honda humanidad ha eternizado Zuloaga», ensalza el que el pintor eibarrés lograse hacer emerger ahí desde lo vulgar y prosaico un «fondo de eternidad», respondiendo así a la finalidad del arte (Unamuno, 1966-71: VII, 768). Precisamente esta obra de Zuloaga fue objeto de atención por parte de Unamuno como de Ortega y Gasset, que le dedicó el artículo «La estética de *El enano Gregorio el Botero*» (Ortega y Gasset, 1999: 126-137). A propósito de este texto, ha subrayado Molinuevo: «Tanto Unamuno como Ortega han afirmado en ocasiones que el arte nos eleva de la vulgaridad, pero no tanto en el sentido tópico de huida estética a través del embellecimiento (falsificación) de lo vulgar sino ennobleciéndolo, buscando lo esencial en ello» (Molinuevo, 1997: 161). Lo esencial, que no es sino su «fondo eterno», lo que eleva al arte en su ascensión hacia la belleza.

Esta misma línea de reflexión la va a prolongar Unamuno al escribir sobre los grandes maestros de la pintura española, entre los que destaca a Velázquez, Murillo, Zurbarán, Ribera, Valdés Leal, el Greco y Goya. De sus obras destaca ante todo el que lograsen trasladar a sus lienzos y poner en pie en ellos a «hombres vivos y eternos» en su instantánea cotidianeidad. Su intención artística era, advierte Unamuno en proximidad con la idea del *kairós*, «eternizar lo momentáneo», es decir, que desde fuera del tiempo, desde la eternidad, nos mirasen aquellos sujetos encarnados en pintura y nos libertasen así de la tragedia del tiempo.

¿Cuál de nuestros novelistas ha puesto en pie hombres vivos y eternos como los puso Velázquez o los puso Goya? ¿Y qué intención tuvieron éstos al ponérmolos delante? No otra que una intención artística, no otra que eternizar lo momentáneo, no otra que la que desde fuera del tiempo, desde la eternidad, nos miren con sus ojos a los ojos de un hombre, criatura del hombre, y nos liberte del tiempo y de sus ingratitudes. (Unamuno, 1966-71: VII, 766)

A este respecto, adquiere especial protagonismo en sus escritos el Greco, del cual subraya, nuevamente en la línea del *kairós*, que: «El Greco aspiró a eternizar lo momentáneo» (Unamuno, 1966-71: VII, 756). Le atribuía así haber alcanzado esa «verdad estética» que solo es viable desde una estética dominada por la expresión y desde una creación basada en la «instantaneidad», para así hacer emerger «la eternidad natural, la eternidad espiritual» (Unamuno, 1966-71: VII, 756).

Sobre estas bases y para ir terminando, podríamos suponer que Unamuno debió de padecer alguna suerte de experiencia extática ante estas obras que tanto admiraba del arte español, dado el horizonte de eternidad al que las adscribe. Sin embargo, jamás sugiere a propósito de sus experiencias ante el arte nada relativo a un estado anímico semejante. Una cosa es que valorase en estos pintores el que hubiesen logrado «eternizar lo momentáneo» y otra cosa es que desde la contemplación de sus obras él hubiese logrado elevarse a una conciencia de eternidad. Al contrario de lo que sucede en su relación con la naturaleza, no hay testimonio alguno de su comunión con el arte ni de elevación a la trascendencia desde la belleza, aun entendiendo que la belleza del arte es «revelación de lo eterno». Existe una fascinación estética ante el halo de eternidad que desprenden tales pinturas, pero no un vuelo de trascendencia. El motivo radica, a mi juicio, en que para Unamuno, como matiza en *Del sentimiento trágico de la vida*, lo que acontece en la experiencia estética de la belleza a través del arte constituye un «remedo de eternización», es decir, una cierta vivencia de la eternidad, pero que no se traduce en un efectivo vuelo de trascendencia. «En el arte, en efecto, buscamos un remedo de eternización» (Unamuno, 1996-71: VII, 228). Es decir, no se consuma de manera efectiva ese vuelo de trascendencia a través de la belleza, ese acceso a la eternidad, sino un «remedo» o emulación del mismo.

Sin embargo, esa experiencia estética como consumación de su anhelo de eternidad sí se produce en Unamuno ante la naturaleza. Ante ciertos paisajes predilectos para él, como sus maternas montañas vascas, el páramo castellano, el mar de Fuerteventura o las cumbres de Gredos y la sierra de Francia, don Miguel encontró una vía de sosiego y aquietamiento a su agónico espíritu, y de dar pábulo a su yo contemplativo<sup>7</sup>. En estos casos, la experiencia estética sí se traduce en vuelo de trascendencia, en acceso a la belleza como «eternización de la momentaneidad» desde una suerte de *kairós* o instante decisivo, como «revelación de lo eterno», no como «remedo de eternización». Vaya como ejemplo este fragmento sobre Gredos:

¡Visión eterna la de Gredos! Eterna, sí, y no porque haya de durar por siempre -¿la llevaré conmigo bajo tierra cuando me arrope para el sueño final en ella?-, sino porque está fuera del tiempo, fuera del pasado y del futuro, en el presente inmóvil,

en la eternidad viva. ¡Visión eterna de Gredos! [...] Y me acuerdo de Gredos. Y siento morriña de la eternidad, de lo que dura por debajo de la historia, de lo que no vive sino que vivifica. Porque Gredos es lo eterno. (Unamuno, 1966-71: I, 571)

Aquí podemos dar por concluido este itinerario por la estética de Unamuno, desde la humilde confianza en la posibilidad de que haya podido llenar en cierto modo una laguna dentro de los estudios unamunianos, dada la escasez en los mismos de indagaciones sobre su estética, y de haber abierto aquí una línea de investigación que espero puedan seguir completando otros estudiosos de su obra.

## Bibliografía

- Antón Pacheco, J. A. *Los testigos del instante*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- Arnaldo, J. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1994.
- Azaola, J. M. Acercamiento al ideario estético de Miguel de Unamuno. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 2002, 37, pp. 9-68.
- Baumgarten, A. *Aesthetica*. Hildesheim: Georg Olms, 1986.
- Camón Aznar, J. Idea sobre arte de Miguel de Unamuno. *Revista de Ideas Estéticas*, 1971, 29, pp. 3-22.
- Cerezo Galán, P. *Las máscaras de lo trágico*. Madrid: Trotta, 1996.
- Clavería, C. *Temas de Unamuno*. Madrid: Gredos, 1970.
- Croce, B. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Madrid: Librería de Francisco Beltrán, 1912.
- Diderot, D. *Escritos sobre arte*. Madrid: Siruela, 1994.
- Ereño Altuna, J. A. *De la crisis a Ecos literarios (1897-1898)*. Bilbao: Beta, 2006.
- Fernández Turienzo, F. *Unamuno, ansia de Dios y creación literaria*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1966.
- Ferrater Mora, J. *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*. Madrid: Alianza, 1985.
- Herrera Navarro, J. Unamuno, Picasso y «Arte Joven». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 1995, 30, pp. 163-171.
- Kant, I. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- Lemcke, K. *Estética expuesta en lecciones al alcance de todo el mundo*. Madrid: La España Moderna, 1900.
- Molinuevo, J. L. La estética, clave del 98. Un diálogo generacional. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 1997, 32, pp. 155-168.
- Morón Arroyo, C. *Hacia el sistema de Unamuno: estudios sobre su pensamiento y creación literaria*. Palencia: Cálamo, 2003.
- Ortega y Gasset, J. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza, 1999.
- Paredes Arnáiz, A. M. *Unamuno y las artes (1888-1936)*. Universitat de Barcelona, 2013.
- Paris, C. *Unamuno: estructura de su mundo intelectual*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Pena, M. C. *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98*. Madrid: Taurus, 1998.
- Platón. *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos, 1998.
- Rivero Gómez, M. A. Del sentimiento de la Naturaleza en Miguel de Unamuno. En I. Murcia Serrano y D. Romero de Solís (coords.): *Paisaje y melancolía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, pp. 287-318.
- Rivero Gómez, M. A. El conflicto como eje medular de la filosofía trágica de Miguel de Unamuno. En I. Murcia Serrano y P. Velasco (coords.): *Razón y sentimiento en la estética moderna y contemporánea*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2019, pp. 101-126.

- Rodríguez Fischer, A. Unamuno, peregrino de la belleza: ascensión y asunción, o de una estética montesina. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 2008, 45, pp. 131-156.
- Santos Torroella, R. Unamuno y el arte. *El Noticiero Universal*, 1964, p. 11.
- Unamuno, M. *Obras Completas*, 9 vols. Madrid: Escelicer, 1966-71.
- Unamuno, M. *Epistolario inédito*, 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Unamuno, M. *Epistolario americano (1890-1936)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.
- Unamuno, M. *Alrededor del estilo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- Unamuno, M. *Meditaciones evangélicas*. Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca, 2006.
- Unamuno, M. *El viaje interior*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2021.
- Zambrano, M. *Unamuno*. Madrid: Debate, 2003.

## Notas

<sup>1</sup> Dicho estudio ya ha sido desarrollado de manera sistemática en la tesis doctoral titulada *Unamuno y las artes (1888-1936)* (PAREDES ARNÁIZ, 2013).

<sup>2</sup> La obra de Baumgarten *Aesthetica* (1758) se puede considerar el punto de partida de la estética como disciplina filosófica autónoma, al desarrollar una «teoría del conocimiento sensitivo» orientada hacia la forma específica del gusto y al delimitar los márgenes de estudio de dicha disciplina como ciencia de lo bello. Este trabajo constituye un importante giro respecto a la estética clasicista francesa del XVII, pues precisa que el problema capital de la estética no consiste en formular reglas y normas para la producción artística o literaria, sino en alcanzar el «perfecto conocimiento» de las leyes de la sensación en cuanto tal. De este modo, Baumgarten eleva lo sensible al rango del saber y desplaza el centro de la estética desde la creación a la recepción. El siguiente paso en esta dirección correrá a cargo de Kant que, en su *Crítica del juicio* (1791), va a sistematizar una «estética trascendental» como «ciencia de todos los principios *a priori* de la sensibilidad», y va a situar en el «juicio» o «facultad de juzgar» la facultad humana que, teniendo su asiento en el «sentimiento de placer y dolor», traza la relación de la subjetividad tanto con lo bello como con lo sublime. Desde ahí, fue Kant dando forma al «juicio de gusto», que opera desde el «sentimiento de libre juego» entre la razón, el entendimiento y la imaginación, sobre la base de la sensibilidad. Completaba así el filósofo germano una sistematización de la estética, iniciada por Baumgarten y que se situaba lejos de los principios normativos y prescriptivos de la estética clasicista francesa del siglo XVII.

<sup>3</sup> En su *Ensayo sobre la pintura*, escribe Diderot: «La manera no existiría, ni en el dibujo, ni en el color, si se imitara escrupulosamente la naturaleza. La manera procede del maestro, de la academia, de la escuela...» (DIDEROT, 1994: 109).

<sup>4</sup> Sobre la filosofía de Unamuno como una «filosofía del conflicto», remitimos al trabajo «El conflicto como eje medular de la filosofía trágica de Miguel de Unamuno» (RIVERO GÓMEZ, 2019: 101-126).

<sup>5</sup> Esta exaltación de la «expresión» desde la limitación del concepto estético de «forma» la recoge Schelling en su obra *Sobre la relación entre las bellas artes y la naturaleza*: «Pues la obra que surgiese de la mera combinación de formas, aunque por lo demás bellas, carecería de toda belleza, en tanto que aquello por lo que es auténticamente bella una obra o el conjunto ya no puede ser la forma. Está por encima de la forma, es esencia, generalidad, mirada y expresión del espíritu natural inmanente» (ARNALDO, 1994: 55).

<sup>6</sup> «¿Has meditado alguna vez, Nicodemo, con el corazón, en el tremendo misterio del tiempo irreversible? [...] ¿Has considerado esta solemne y única realidad del presente entre el infinito del pasado y el infinito del porvenir, esta solemne realidad del presente eterno, siempre presente y fugitivo siempre? ¿Te has parado a mirar la eternidad en el seno del siempre fugitivo ahora y no abarcando pasado y futuro? [...] has de buscar la eternidad viva sustentando el movimiento actual, en las entrañas mismas del presente, cual sustancia de éste, como raíz de la permanencia en lo fugitivo, en Dios [...] Es una meditación que sacude las raíces del alma ésta del tiempo descansando en la eternidad, de nuestra vida fluyendo sobre la eterna vida de Dios. [...] Es, Nicodemo, que sólo miras a tu hombre carnal y no al espiritual; que sólo miras al que fluye en las apariencias temporales y no al que permanece en las realidades eternas...» (UNAMUNO, 2006: 79-80).

<sup>7</sup> Para el análisis de la estética del paisaje en Unamuno y, en concreto, sobre este tránsito desde un sentimiento estético a un sentimiento religioso-místico de la naturaleza, remitimos a nuestra investigación titulada «Unamuno, viajero incansable de los campos del espíritu», publicada como Introducción a la antología de viajes de Unamuno, *El viaje interior* (UNAMUNO, 2021: 11-107). Asimismo, remitimos al artículo de Ana Rodríguez Fischer, «Unamuno, peregrino de la belleza: ascensión y asunción, o de una estética montesina» (RODRÍGUEZ FISCHER, 2008: 131-156).

RESUMEN: Este trabajo se centra en la estética de Miguel de Unamuno a partir de tres claves fundamentales: su noción de «estilo», que aborda tanto a propósito de la creación plástica como literaria; su «estética de la expresión», fuertemente vinculada con Benedetto Croce y desde la que se despliega la propia obra de Unamuno; y su concepción de la «belleza» desde su relación con la idea de «eternidad», entendiendo la experiencia estética ante la belleza como «eternización de la momentaneidad». Desde ahí cobra forma lo que podríamos denominar la estética trágica unamuniana, estrechamente vinculada a dos aspectos centrales en su filosofía: el problema de la personalidad y el anhelo de inmortalidad. A lo largo del trabajo, se articulan sus reflexiones filosóficas sobre estas tres categorías estéticas con sus notas e impresiones en torno al arte español, desde el barroco al arte de comienzos del siglo XX.

*Palabras clave:* Unamuno; estética; expresión; belleza; arte.

ABSTRACT: This work focuses on the aesthetics of Miguel de Unamuno based on three fundamental keys: his notion of «style», which he addresses both in terms of plastic and literary creation; his «aesthetics of expression», strongly linked to Benedetto Croce and from which Unamuno's own work unfolds; and his conception of «beauty» from its relationship with the idea of «eternity», understanding the aesthetic experience before beauty as «eternization of momentaneity». From there, what we could call Unamuno's tragic aesthetics takes shape, closely linked to two central aspects of his philosophy: the problem of personality and the desire for immortality. Throughout the work, his philosophical reflections on these three aesthetic categories are articulated with his notes and impressions on Spanish art, from the Baroque to the art of the early 20th century.

*Keywords:* Unamuno; esthetic; expression; beauty; art.

DOI: <https://doi.org/10.14201/ccmu2023511133>

