

CONTACTOS DE UNAMUNO
CON EL ARTE PICTÓRICO.
LA RESTAURACIÓN
DE SUS DOS CUADROS
DE *ESCENAS VASCAS*

*UNAMUNO'S CONTACTS WITH PICTORICAL ART.
THE RESTORATION OF HIS TWO PAINTINGS
OF "BASQUE SCENES".*

Natalia RIVAS SAN ROMÁN
Universidad de Salamanca
nataliarivas@usal.es

Alejandra DEL BARRIO LUNA
Licenciada en Historia del Arte por UVA y diplomada
en restauración por la ESCRBC de Madrid
sdbluna@hotmail.com

Eduardo AZOFRA AGUSTÍN
Universidad de Salamanca. Dpto. de Historia del Arte-Bellas Artes.
azofra@usal.es

Escribir no, que es mi oficio;
Dibujar, que es mi pretensión. (Unamuno, 2011: xx)

1. Introducción. Un primer contacto con el arte en el taller de Antonio María de Lecuona

Hoy en día aún son pocos, quizás incluso muy pocos, los que conocen la faceta de don Miguel de Unamuno como artista; faceta que, por otra parte, cabe reseñar que fue, sin duda alguna, el resultado de una habilidad accidental y ocasional, sobre todo si tenemos en cuenta, y parece que fue así, que el escritor aprendió el dibujo por distracción, descanso y *hobby* (Robles, 1997).

Las mismas manos que escriben *Niebla* son las que, sin descanso, se entretienen en su tiempo libre realizando dibujos a lápiz en cualquier trozo de papel¹ o doblándolo hasta obtener una pajarita². Por lo tanto, el papel era el espacio de su «pensamiento gráfico», gracias al cual desplaza su atención acudiendo, a su manera, a la concentración meditativa (R. de la Flor, 2011).

El pequeño Miguel tuvo su primer contacto, su primer enlace, con la pintura en 1876, cuando tan sólo contaba con 12 años. Recibe clases en el *buhardillón* de su vecino en Bilbao, Antonio María de Lecuona, quien le dirigió en la copia de moldes o modelos. Este primer acercamiento de Unamuno al arte le influye en sus obras escritas futuras (Lertxundi, 2015).

Desde muy niño me adiestré en el arte del dibujo y luego en el de la pintura y he abandonado este último por haber descubierto mis escasas aptitudes para el colorido. La línea y el claroscuro sí, pero el color, no; éste me era rebelde. (Unamuno, 1902)

El joven Miguel aprende desde el tacto y la reflexión, atravesando él mismo su propio camino. Insiste en que «el color se me resistía, fui siempre sucio para él, tal vez porque no me enseñaron a verlo. Fui sucio para trasladarlo al lienzo y sucio también para trasladarlo a mi traje» (Unamuno, 1902). El sistema de enseñanza de su maestro comenzaba por el dominio del carboncillo y el estudio de la anatomía. Posteriormente, aprendió a manejar el yeso, lo que le permitió ver las sombras como las ve un artista. A continuación, pasa al óleo, dándose por aprendida la técnica de la aguada. Los dibujos que realizará posteriormente en esbozos o bocetos son, de manera muy evidente, muestra de la existencia de un orden académico en su saber (R. de la Flor, 2011). A pesar de esta formación tradicional en el estudio de la pintura, palabras técnicas como *escorzo*, *contraposto* o *línea serpentinata* parecen ser desconocidas para él (R. de la Flor, 2011).

Por otra parte, cabe reseñar que en el taller de Lecuona coincide con otros aprendices, que más tarde fueron pintores de oficio, como Benito Barrueta, Anselmo Guinea y Ugalde, Paco Durrio, Gustavo de Maeztu –quien le realizó en esos años un retrato a carboncillo– y Adolfo Guiard y Lerrauri –quien le acercó a la literatura francesa del momento– (Salcedo, 1964).

2. Compendio de influencias artísticas en sus obras pictóricas y escritas

Con Antonio María de Lecuona asimila el incipiente estilo del llamado costumbrismo vasco. En este sentido, nos presenta un universo cargado de nostalgia y sencillez (Lertxundi, 2015). Lecuona, el maestro, se había iniciado en el estudio de la pintura en los años 50 del siglo XIX en la Academia Pública de Dibujo y Pintura. Durante su periodo de creación concurrió a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1856, 1860, 1864 y 1871, obteniendo en la de 1860 una mención honorífica por *Costumbres vascongadas* (Urricelqui, 2020). Luego se une a la lucha carlista y se posiciona como pintor de cámara de Carlos VII. Posteriormente, en 1869, se decidió por la enseñanza tradicional. Y, así, artistas como Zamacois, Bringas o Luis Paret continuaron los postulados del maestro (Barañano, González y Juaristi, 1987).

Contextualmente, la obra de Lecuona es determinante como germen del costumbrismo vasco, donde se combinan el peso de la pintura barroca española con la temática de la pintura flamenca, entre otros, la de David Teniers el Joven (Lertxundi, 2015). En suma, Unamuno en su juventud conoció a los antiguos maestros en sus largas visitas al Museo del Prado. Descubrió a Rubens (Brasas Egido, 2019), el Greco, Juan Carreño Miranda, Juan de Valdés Leal, Francisco Zurbarán, José de Ribera, contemplaba con deleite el tenebrismo barroco, y a Goya. Pero, sobre todo, a uno, quien ejerció un notable influjo en la sensibilidad artística del escritor, y ese no fue otro que Diego Velázquez. Don Miguel de Unamuno admiraba, y no creemos que esto fuera nada casual, la capacidad del pintor para los retratos psicológicos. Lo consideró, lo llegó a autodenominar, como su gran maestro, como el pintor de la realidad dignificada, de la elegancia. Decía que era el más castizo de los pintores castellanos (Paredes, 2013). Y admiró, sobre todo, su magnífico *Cristo crucificado*. De ahí el poema que Unamuno dedicó a ese cuadro en 1920 y el excepcional carbón que de esa obra realizó un jovencísimo Gregorio Prieto y lucía junto a la cabecera de la cama de don Miguel (Nieto y Azofra, 2002: 142-143). Esa admiración por Velázquez le llevó también a tener una postura crítica con artistas como Zurbarán o Ribera que, según don Miguel, eran inferiores en comparación al gran maestro Velázquez. Por último, hay que indicar que también apreció a los artistas místicos italianos como Giotto, Fra Angelico o Ghirlandaio³, interesándose así por la comparativa entre el misticismo italiano del siglo XIII con el castellano del XVI (Paredes, 2013).

3. El dibujo como distracción y meditación en Unamuno

La carrera artística de don Miguel de Unamuno no acaba en su juventud, ya que continúa disfrutando de su habilidad como dibujante durante toda su vida. Aprende de manera autodidacta (Pérez Sánchez, 1965). Según Jaramillo Guerra (2011: 5-13), podemos clasificar sus dibujos según lo que representan. La mayoría de ellos, un 56 %, son figuras humanas. A pesar de su afición por los estudios fisionómicos, no le interesaba plasmar la psicología de sus modelos, se inclinaba por centrarse en la esencia, en lo neutro. En este sentido se diferencia de sus coetáneos por no incluir la imaginación en sus ilustraciones.

La absoluta predilección por los retratos y autorretratos, generalmente de perfil y tres cuartos de medio cuerpo y cuerpo entero, resulta curiosa. Llama la atención la superioridad de retratos masculinos en contraste con los femeninos. Su mujer, Concepción Lizárraga, sus hijas y una actriz son las pocas afortunadas en ser retratadas por nuestro escritor (R. de la Flor, 2011).

Los retratos que realiza a su hijo Raimundín son muy queridos por el rector y siempre los llevaba en su cartera (Pérez Sánchez, 1965). Son dibujos de pequeño formato en tinta negra sobre papel, en concreto, dos retratos y un estudio de su mano. *La mano muerta de Raimundín* fue esa mano que no pudo educar y conducir, conformó la metáfora de lo verdaderamente muerto (R. de la Flor, 2011), dado que su hijo murió con tan sólo seis años, en 1902, a causa de una hidrocefalia crónica. En ese momento don Miguel de Unamuno sufrió una gran crisis espiritual y escribió:

Tristeza al despertar de noche y encontrarme con una mano dormida. Me apresuro a moverla y tocarla, preocupado por si la tengo muerta y es la muerte que por ella viene. (R. de la Flor, 2011)

En cuanto a sus autorretratos leemos una carta a Francisco Villaespesa en la cual escribe una reflexión: «Y en este apuro acudo a la pluma misma con la que trazo estas líneas y con ella dibujo mi perfil» (R. de la Flor, 2011). El primero de ellos data de, aproximadamente, 1882. El segundo, está en una libreta de cuentas y apuntes varios, podría estar hecho en 1886, por su gran parecido al Unamuno que aparece en la orla con 22 años. El tercero y el cuarto los hizo el 27 de febrero de 1888 en el Museo de Historia Natural de Madrid, cuando visitaba a su maestro, quien trabajaba allí como dibujante. Don Miguel aprovechó la visita para estudiar anatomía. El quinto lo compone en uno de sus viajes de descanso y contemplación a Traguntía, finca cercana a la localidad salmantina de Vitigudino. En los dos últimos ya casi cuenta con 40 años. Son un reflejo de su profundo *yoísmo* (Robles, 1997) y *egotismo*.

Un 23 % de sus dibujos corresponde a animales variopintos, entre ellos, toros y vacas, perros, conejos, avestruces, pájaros, insectos, lechuzas y, sobre todo, ranas⁴. La obsesión por los anfibios es tal que llega hasta a humanizarlos. El origen de este particular interés se origina mientras estudia las oposiciones para la Cátedra de Griego en la Universidad de Salamanca, cuando conoce a Ángel Ganivet. En este momento ilustró la *Batracomiomaquia* realizando apuntes y estudios anatómicos de estos anfibios (Salcedo, 1964).

El 13 % se debe a su interés por la arquitectura urbana, como la torre del convento de las Úrsulas en Salamanca, que veía desde su balcón de la calle Bordadores; la torre de Monterrey; las torres y la cúpula de la Clerecía, o la iglesia de San Juan de Sahagún (Azofra y Sánchez, 2019: 102-103), sin olvidarse de ciertos rincones de la ciudad de Salamanca dominados por significativos elementos que nos retrotraen a otros tiempos, como la Cruz de los ajusticiados (Azofra y Sánchez, 2020: 96-97). A veces se atreve con detalles ornamentales como los relieves

platerescos de la puerta de la Biblioteca del edificio de las Escuelas Mayores o los de la Catedral Nueva de Salamanca. Para el rector, la arquitectura plateresca era la verdadera arquitectura castiza. Su apreciación por la arquitectura no sólo la plasma imitando edificios de su entorno cotidiano, como ocurrió con el dibujo en el que plasmó el interior de la catedral de Ciudad Rodrigo (Azofra y Sánchez, 2020: 96-97). Y también admiró la arquitectura popular de los pueblos salmantinos como La Alberca o Candelario (Brasas Egido, 2019).

Por último, un pequeño porcentaje queda destinado a paisajes y otras invenciones. A pesar de los escasos dibujos paisajísticos, nuestro autor disfrutaba mucho de realizarlos. En 1898 escribe cartas a Narcís Oller y a Leopoldo Palacios en las cuales les notifica que ha pasado el Carnaval en el campo tomando notas para grabados con los que ilustrar el libro de Barco (Paredes, 2013). Disfrutaba de los paisajes de sus viajes a Portugal, Yuste, Ávila, Trujillo, Santiago de Compostela, las Rías Baixas (Tellechea, 1995). El paisaje actúa como un estimulador de recuerdos, también históricos. Este gusto por el paisaje influye en su literatura, como podemos ver en su ensayo *El sentimiento de la naturaleza (Paisajes, 1902)*, en el cual indaga en el sentimiento de la Naturaleza en la literatura castellana, partiendo de las descripciones de fray Luis de León (Tellechea, 1995). Muchos de estos dibujos van acompañados de la siguiente anotación: «con la clara», que significa, al amanecer, su hora preferida para dibujar en el campo (Salcedo, 1964).

En su juventud, las veces que vuelve a Bilbao durante sus estudios en Madrid le hacen valorar estéticamente el paisaje natural ya perdido con la industrialización, criticando el panorama artístico de las vanguardias, como el fauvismo, el postimpresionismo, el cubismo o el futurismo. Estas vistas idílicas de la naturaleza virgen le transmiten nostalgia y recuerdos infantiles. Así que comienza a dar paseos por los campos de Vizcaya y Castilla. Pero esta rendición a la naturaleza no es excepcional de Unamuno, algunos otros, como Giner de Ríos, ponen a sus estudiantes en contacto con la naturaleza, fomentando las salidas de campo como elemento esencial pedagógico (Tellechea, 1995). En suma, la sublimidad del paisaje es una de sus grandes fuentes de inspiración. Plasma en el papel el mundo que le rodea de una forma mimética y naturalista. Tienen un gran valor informativo y testimonial ya que son una proyección de sí mismo (Brasas Egido, 2019). El mismo escritor teorizó sobre la luz y el color en «Prólogo. De mi país», apostando por el color pardo como color castellano (Paredes, 2013).

Sus dibujos, conservados en la Casa-Museo Unamuno, nos permiten conectar con sus obsesiones, sus gustos y su curiosidad, además de acercarnos a su personalidad más íntima e inconsciente. Observamos su hábitat, la casa y su familia, sus viajes (R. de la Flor, 2011), los campos que conocía. Don Miguel de Unamuno dejaba sus preocupaciones existenciales fuera del papel y se limitaba a observar lo cercano con una serenidad meditativa. Sus ilustraciones no representan conflictos, dando vida a su *presente emocional*. La naturaleza de sus dibujos es opuesta a su escritura, en estos retiros se dedica completamente a lo proximal, dejando atrás la abstracción de la filosofía cotidiana (R. de la Flor, 2011).

Encontramos esta motivación en la epístola que escribe a Leopoldo Gutiérrez Abascal en julio de 1898: «He vuelto con algún ahínco, por vía de distracción, al dibujo. Los 16 días que he pasado en el campo he dibujado mucho y no estoy descontento de mi labor» (Paredes, 2013). Y son múltiples los textos de Unamuno, dispersos a lo largo de su epistolario, que hablan de esa afición suya por el dibujo. Uno de sus discípulos, Gabriel Espino, nos cuenta:

Como era también un magnífico dibujante se servía, en ocasiones, del dibujo para ilustrar algunas referencias de los textos. Recuerdo a este respecto, que un día en el texto que traducíamos hablaba del buey, nos sorprendió a todos con esta pregunta: ¿Se han fijado ustedes, como pisa ese animal?, y al no obtener respuesta nos dijo: el buey es zambo. Salió a la pizarra y nos lo hizo patente mediante un admirable diseño; al tiempo que nos recomendaba que fuéramos por la calle y por la vida con los ojos bien abiertos para observar las cosas pues no todo se aprende en los libros. (Robles, 1997)

Sus ilustraciones son realistas, encontrando la esencia de la cosa misma en líneas decididas. En pocos casos nos topamos con elementos simbólicos. Para don Miguel lo natural es simplemente natural, no está contaminado por creencias sociales (R. de la Flor, 2011). Utilizaba los soportes a su alcance, recortes o libretas, dejando su huella, su identidad. Responde a la necesidad antropológica de plasmar momentos felices de descanso y meditación.

La mayor parte de estos dibujos no están datados, pero podemos situarlos entre 1890 y 1935. Es una fecha amplia dado que los realiza a lo largo de buena parte de su vida. Sus dibujos se conforman por siluetas finas y minimalistas, de aspecto *non finito* (R. de la Flor, 2011). Privilegia siempre la línea por encima de la sombra. Sus siluetas son precisas, escuetas, exactas, sin interferencias, como el lenguaje que maneja en sus escritos (Toscano, 1991). Sus dibujos carecen de contexto, todo fondo es intencionalmente suprimido (R. de la Flor, 2011).

Para comprender la importancia de esta actividad en la vida de Unamuno, resulta muy elocuente incidir en el acentuado ímpetu que siempre tuvo por ilustrar la portada simbólica de su novela *Abel Sánchez*:

Don Miguel tuvo la humorada de confeccionar para vestir las carnecitas de aquel su hijito literario. [...] En los escaparates de las librerías apareció por los años 15 un dibujo que de lejos semejava un cachivache raro. Eran dos ojos malencarados en un rostro amarillo, tatuado en la frente y circuido por una culebra de chocolate. Dos brazos de palo apoyados en las sangrientas sienas, sostenían la carátula del extraño personaje. (Agacir, 1964-1965)

Rompe así con las reglas de la ilustración al ser un dibujo independiente, incidiendo en el *Hinc Fuit*. Según él, «una lóbrega y tétrica portada alegórica que me empeñé en dibujar y colorear yo mismo» (Salcedo, 1964). Iguala la ilustración a los escritos. No sólo la relega como un complemento (R. de la Flor, 2011). Su fervor por esta actividad se muestra además en su deseo reiterado por publicar sus dibujos, según cuenta en una carta a Pedro Múgica y a Ángel Ganivet:

Creo que le tengo dicho que voy a lanzarme a publicar dibujos y artículos ilustrados por mí mismo. Empezaré por uno, Mi Gata en el Madrid Cómico, para colocar una infinidad de estudios de actitudes y posturas gatunas. (Robles, 1997)

4. Características del arte costumbrista vasco a través del contexto político e histórico-artístico

Para entender por completo el tiempo y el contexto histórico-artístico en el que se movía nuestro escritor, debemos ampliar el discurso a la pérdida de las colonias de 1898 y su consecuente crisis moral, religiosa y política. En este momento el prestigio del Estado, del rey y de las grandes instituciones se cuestiona. En consecuencia, surgen los movimientos obreros, socialistas, nacionalistas y anarquistas. Además, en el País Vasco se sintieron de cerca las batallas carlistas en toda la segunda mitad del siglo XIX.

En lo artístico se traduce con la victoria del neoclasicismo, un estilo muy popular en los encargos de la burguesía vasca que, después de la guerra, pretenden hacer de su hogar un lugar de hedonismo sensorial. Asistimos a un periodo de menor compromiso político y mayor inversión en la forma hacia el mercado de los bienes inmuebles (Barañano, González y Juaristi, 1987).

D. Miguel llega a la conclusión de que el pueblo y el arte están entrelazados y se complementan. En los años anteriores al paso de siglo, Unamuno habla del arte como un elemento de persistencia en el tiempo. Concluye que el arte que permanece inalterable por las modas cambiantes es la más sincera expresión de lo esencial del pueblo (Paredes, 2013). Se aleja de lo individual y así los artistas vascos marcan el camino y se hacen hueco en el arte nacional. Además, sin duda alguna, la industrialización hace del País Vasco un nuevo foco artístico en España, junto a Madrid y Barcelona, que estaban muy atentas a las modas de París (González de Durana, 1992).

Después de la Abolición de los Fueros en 1876 nace una nueva generación inclinada al romanticismo y a la lucha política a través de lo artístico (Barañano, González y Juaristi, 1987). Este ambiente desolador da lugar a la búsqueda de un casticismo diferenciador por parte de los políticos y los artistas. Desde este neorromanticismo se explora la libertad política, artística y personal individual (González de Durana, 1992) y se da gran importancia a las sensaciones. Esta dimensión política del arte se avivó por las actividades propuestas por los políticos fueristas-regionalistas, que invierten en exposiciones y concursos de poesía y arte. Y los altos cargos, para avivar el arte vasco, invierten en exposiciones y competiciones para convertir Bilbao en uno de los centros artísticos de España. Como ejemplo vemos que los medios de comunicación locales dedicaban apartados a ilustraciones (González de Durana, 1992). Además, sin duda alguna, esta frenética actividad reaviva a los artistas desmoralizados que pululan buscando una esencia.

Los últimos 25 años del siglo XIX supusieron un cambio radical. Los que defienden la existencia de un arte propiamente vasco sitúan su nacimiento en estas fechas (Barañano, González y Juaristi, 1987). La burguesía vasca introduce con sus encargos conocimientos culturales de las capitales artísticas internacionales

(González de Durana, 1992). Esto es un símbolo de modernidad, se forma una nueva mentalidad en los jóvenes artistas (Barañano, González y Juaristi, 1987). Como dice Ramiro de Maetzu en *La pintura vasca: 1909-1919*:

En España hemos recibido la pasión del color veneciano, de venecianismo y emocionalismo y sensualismo, nos ha saturado ya bastante, desde El Greco hasta Goya, todos nuestros grandes pintores y la escuela novísima no parece tampoco apartarse de esa tendencia colorista. Hemos sido y somos color, emoción, pasión, en arte y en todo. (Unamuno, 1919)

En este contexto los artistas responden a la necesidad de introducirse en el género más noble y popular, la pintura de historia. Caracterizada por la independencia, el heroísmo y las costumbres casaba muy bien con los motivos políticos del momento (González de Durana, 1992). Por supuesto, la pintura vasca está unida a la política porque contemporáneos de la pintura vasca de historia como Antonio de Lecuona, Mamerto Seguí, Anselmo de Guinea se agrupan en sociedades fueristas (Barañano, González y Juaristi, 1987). En el prólogo de *La pintura vasca: 1909-1919. Antología*, los editores escriben:

Tenemos, los vascos, artistas, como cualquier país europeo. Algunos, han conseguido una aquiescencia universal. Son más que agrupar y ordenar estatuas y lienzos, podemos exhibir con ufanía, un museo de arte vasco moderno, no ya estimable sino lleno de valores absolutos. No renunciamos tampoco a instituir otros museos menores: así el de bellos oficios al que irán la cerámica, la vidriería, el mosaico, las labores en asta, concha o marfil, el teñido de telas, el estampado, los encajes, las modas y el decorado de habitaciones, los juguetes. [...] Y así, otros muchos, como el de artes industriales, el del escritorio, el de etnografía vasca. De todos, ya que traen nobleza, riñamos escaramuzas juveniles, en esta primavera de nuestro despertar. (Unamuno, 1919)

Como describe, nos encontramos con escenas cotidianas campestres o urbanas, pintadas con colores puros y relaciones lumínicas románticas, incluso vemos elementos orientalizantes (Barañano, González y Juaristi, 1987). En este mismo libro se recogen las opiniones de Valle-Inclán, Ortega y Gasset y Unamuno, entre otros, sobre la pintura vasca contemporánea. En sus escritos podemos extraer las características de este arte. Así, Valle-Inclán dice que:

La región castellana tiene una expresión mística, de cansancio, pero que el pueblo vasco no se ha desenvuelto aún; son primitivos, juveniles. Indica que las figuras son robustas y fuertes, que hay un gran amor por la tierra, la tradición y la familia.

Los nacionalistas vascos no tenían inconveniente en prescindir de lo superfluo para conservar lo esencial. Les importan la libertad y la independencia antes que realizar una labor propagandística (González de Durana, 1992). Y se indica que en la pintura vasca el arte más influyente es, como ya hemos mencionado, el arte flamenco, el flamenco antiguo y el belga moderno.

Por su parte, Ortega y Gasset habla de la resistencia de la raza vasca, alabando a Zuloaga y a los antiguos maestros, mientras que Miguel de Unamuno explica así el arte como elemento patriótico:

La patria no es un fin, sino un medio; un medio para una finalidad humana ideal, universal y eterna. No es el fin de la historia llevarlos la patria es llevarlos a la historia, a la conciencia de la humanidad infinita y eterna y hasta a la conciencia de Dios. Y nada como el arte, pero el arte puro, no abogadesco, puede llevarnos a la conciencia de nuestra patria.

Los tres escritores mencionados acentúan como rasgo primordial el sentimiento, y en ello están muy influidos por la espiritualidad romántica, como se puede ver en los premios de la Exposición Bilbaína de 1882, en la cual pintores como Guinea presentaron lienzos de historia con un realismo preciosista revelando su cercanía al prerrafaelismo (Barañano, González y Juaristi, 1987).

Y, además de todo lo ya indicado, un cronista anónimo de la época describía el arte vasco a través de la pintura de Losada:

Las realizaciones de Losada, tales como *Aldeanas en la plaza vieja*, *Arratiano en traje antiguo*, *Dos aldeanos en día de fiesta...* componían un «arte grande, sereno y verdadero... lleno de gravedad y carácter... tan elevado, independiente y noble como sincero... Nos parece que es en la representación de tipos vaskos donde campea soberana la plenitud de sus facultades. Vigoroso y enérgico con los hombres, a quienes construye virilmente y sondea lo profundo del alma, no es menos notable por lo suave, delicado y puro de sus mujeres, las que rebosantes de salud moral y física, pueden parecer reflejar en su frente limpia y sus alegres ojos la serena y clara diafanidad de sus pensamientos». (T., 1907)

En este contexto de impulso, de industrialización y comunicación la pintura, paradójicamente, se realizaba a la romana. Finalmente se adentra el impresionismo a finales de los 70 y principios de los 80. El género de la pintura de historia se hace en grandes lienzos, muy costosos, que sólo podían comprar las grandes instituciones. Se utiliza como una herramienta de influencia política. Don Miguel la denomina «pintura escenográfica». Oscura, lúgubre, con una búsqueda romántica entre las guerras, las desgracias y la muerte (González de Durana, 1992).

Unamuno juega un papel fundamental a la hora de desmentir el arte de poca calidad que se le atribuía a los vascos. Los que opinan así, según don Miguel: «No quieren comprender, no quieren sentir –por pereza espiritual, sin duda. Nuestro austero recogimiento, nuestro sentimiento de arte y de belleza, brotado de una vida de lucha» (Mogrovejo, 1976). Su arte no es «para adornar comedores de casa, frívolo y fácil». Para Unamuno el arte es un desgarró, una lucha, una confrontación que permite el progreso (González de Durana, 1992). Defiende el arte como forma de hacer activismo político.

Ya en el siglo XX los artistas vascos conocían de primera mano la pintura y las tendencias modernas y locales, estaban más organizados y se acercaron aún más

a la política. Para luchar contra la opresión se fue formando una iconografía propiamente vasca con características fisonómicas especializadas, la valoración del trabajo, la tradición, la familia y el hogar (Barañano, González y Juaristi, 1987). Según los referidos historiadores, era el producto autóctono de una corriente europea que plasmaba las escenas cotidianas y las costumbres de los campesinos de la zona, Alemania, Francia o Italia. Alegan que los artistas, para sobrevivir, resuelven las necesidades del mercado burgués que añoraba la sencilla vida rural. De la misma forma que más tarde, en la segunda y tercera década del siglo XX, aparece una crítica sólida y organizaciones como la Asociación de Artistas Vascos (Barañano, González y Juaristi, 1987).

Uno de los objetivos de los pintores vascos era la socialización y democratización del arte. Unamuno escribe así *Socialismo y arte* (1896), abogando por un arte completamente inclusivo (Paredes, 2013). Además, a través de las características del arte que cobija don Miguel, él mismo nos revela sus propias convicciones en su escritura como la sinceridad, el claroscuro, lo trágico y austero, la esencia cristiana, la muerte, el misticismo (Toscano, 1991). Así, tanto en el arte como en sus escritos, negaba el esteticismo ya que buscaba más la justicia que la belleza.

Y, en su temprana obra *De mi país* (1903), nos ofrece relatos costumbristas, descripciones de Guernica, de romerías y procesiones, de partidos de la pelota (Tellechea, 1995). En definitiva, nos demuestra su gusto por lo pintoresco. Así, encontramos aquí una conexión crucial con la lucha de John Ruskin y de William Morris con su movimiento *Arts and Crafts* desde la modernidad española. Este fenómeno de *Fin de Siècle*, además de cuestionar la sociedad del momento, se encarga de apreciar las artes artesanales de los objetos cotidianos en oposición a la Revolución Industrial (Paredes, 2013) y utilizar el arte con el fin de educar. Todo ello tiene mucho que ver con el ideario artístico de Unamuno, fiel defensor de la teoría morrisiana, entre 1894 y 1905, entre las que destaca la lucha de clases, muy unido a su pensamiento político y estético (González de Durana, 1992). En este sentido, no se debe olvidar que en 1879 se funda en Bilbao la primera Escuela de Artes y Oficios del País Vasco con el alcalde Alzola, elevándose de esta manera la función de la educación artística popular (Barañano, González y Juaristi, 1987).

5. Don Miguel de Unamuno y los artistas vascos de finales del siglo XIX y principios del XX

Gracias a su temprano contacto con el mundo del arte en el taller de Lecuona, don Miguel forma amistad con numerosos pintores y escultores a lo largo de su vida. Pero no será hasta su adultez cuando comience a escribir sobre arte, acercándose así a la crítica de este: «Como he estado unos quince años dedicado al dibujo (creo que es una de las cosas que menos mal hago, dibujar) soy exigente con tales cosas» (Paredes, 2013). No sólo eso, sino que Unamuno llegó a convertirse en una autoridad en este campo. Así, escribe en relación con el hervor vasco del momento comparando su paisaje con el castellano. Reconoce la timidez y la pobreza de su arte en general, como ya la reconoció individualmente en Lecuona

(Paredes, 2013). Además, gracias a sus viajes por el norte de Francia, Suiza e Italia, pudo ampliar sus conocimientos artísticos (Paredes, 2013).

El escritor insiste en ver la pintura como una derivación sentimental del tema, el cual el pintor se dedica a llevar a la tela. O, dicho de otra manera: «Unamuno, hace culto por el arte verdadero, porque es, como él lo ha dicho en alguna ocasión, afecto “a sentir para adentro y no hacia arriba”» (Jaizquibel, 1895).

Dentro de la gran actividad pictórica de la época destaca a sus artistas de preferencia y, en primer lugar, a Losada, su amigo íntimo, a quien considera el «más culto de los pintores» (Pérez Sánchez, 1965). Losada le realizó su retrato *Don Miguel de Unamuno*, cuando este no había cumplido los 40 años (Nieto y Azofra, 2002: 122). Era uno de los retratos predilectos de nuestro escritor dado que en él vio un «parecido de futuro». Gusta también de otros artistas como Zuloaga, Juan Echevarría o el catalán Bagaría, quien le realiza caricaturas. Admira, también, al escultor Antonio Bourdelle, a quien pide que «le haga» (Pérez Sánchez, 1965).

Esta amistad con los principales creadores del momento dio como resultado numerosos retratos al rector; éste contaba con un particular rostro y características físicas que atraían a los retratistas (Brasas Egido, 2019). Entre ellos están Regoyos, Joaquín de Vargas y Aguirre, Arteta o Zubiaurre (Nieto y Azofra, 2002: 121-131; Rodríguez, 2008). Alega don Miguel sobre Zubiaurre:

Comprendo que se censurase a un pintor el que después de haber hecho un cuadro de gitanos, mendigos escuálidos, frailes sórdidos, cristos llenos de sangre, toreros enanos, majos, etc. pusiera debajo: «La España actual», pero si no pone tal cosa ¿por qué no ha de escoger de la realidad lo que de ella más le interese y mejor se adapte a su temperamento artístico? (Rodríguez, 2008)

Asimismo, don Miguel admiraba a Darío de Regoyos⁵, quien representaba los últimos vestigios románticos de la España negra. Recorrió el país buscando lo pintoresco y encontró pobreza y penurias. Al respecto, dice don Miguel en *Recuerdos de niñez y mocedad*:

El más fuerte instinto vascongando es su vergonzosidad. Encontraréis en mi tierra hombres arrojados y resueltos, capaces de embarcarse en un cascarón de nuez durante una galerna o de jugarse la vida de cualquier peligro; pero esos mismos hombres si queréis obligarlos a que se produzcan en público o siquiera delante de una mujer a la que no conozcan, los veréis aturullarse u confundirse.

A lo largo de las dos primeras décadas del siglo XX, don Miguel de Unamuno escribe artículos sobre las artes plásticas recogidos en *En torno a las Bellas Artes*, comentando a Regoyos, el Greco, Ribera, Velázquez, Sorolla, Guiard y Picasso, entre otros (Brasas Egido, 2019).

Según el escritor, Darío de Regoyos es uno de los mejores paisajistas españoles del siglo XIX. Argumenta su cercanía con sus poesías a la naturaleza humanizada (Toscano, 1991). De la misma manera ve en el Greco un misticismo medieval

eterno y, asimismo, admira lo castizo de Zuloaga: «En estos 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 está ahí Zuloaga sacando a la luz con su pintura las entrañas eternas de Castilla?».

En «De arte pictórica», texto que fue publicado en *La Nación*, de Buenos Aires, el 21 de agosto de 1912, escribe:

Uno de los mayores encantos secundarios que tiene para mí la piadosa visita que todos los años hago a mi tierra nativa vasca, es el ser hoy Bilbao uno de los principales centros de producción artística pictórica de España. Allí me encuentro rodeado de pintores. [...] Allí me acompañó Losada, uno de los más dignos e hidalgos artistas que conozco [...] En aquel mi Bilbao también viven además de Losada, el más culto de todos ellos, otros pintores. Larroque, tal vez sea 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 humorística de caricatura, son deliciosas; Arteta, un muchacho tímido, lleno también del espíritu de la raza; mi excelente amigo Iturrino, alma de niño, pintor fantástico, colorista desenfadado, que se va a Andalucía a pintar agitanadas mozas, desvestidas más bien que desnudas, y luego se mete de 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. El árbol de sus paisajes es el hermano 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 Guiard, llama la hora sagrada del anochecer. [...] Allí 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.

Paralelamente, a finales del XIX y en la primera década del XX, se inician en el ámbito vasco el impresionismo y otros lenguajes modernos como el puntillismo, el expresionismo o el fauvismo. En España encontramos a artistas como Iturrino y Juan de Echevarría (Barañano, González y Juaristi, 1987). En este sentido, cabe reseñar que las corrientes artísticas en la España que vive la generación del 98 se enfrentan. La balanza se inclina según las preferencias al costumbrismo o al desarrollo (Calvo, 1988). En consecuencia, don Miguel de Unamuno fracciona el arte español del momento en dos vertientes: la vasco-castellana y la valenciano-andaluza⁶. Podemos ver claramente las diferencias entre ambas corrientes con la escuela vasca que se caracteriza por su lugubridad, como apreciamos en las pinturas de Lecuona, y la valenciana, que, por el contrario, es una pintura sumamente luminosa (Romera, 1956), como lo demuestra Sorolla.

La corriente vasco-castellana encuentra analogías con el arte holandés contemporáneo. Ambas inciden en la importancia de la cotidianeidad, las tabernas, las fiestas y las romerías del pueblo. Contrastan estos elementos con el verde

intenso, color de naturaleza, con la tierra, el paisaje, los ganados y las escenas cotidianas pintadas de rojo, el color de la vida (Paredes, 2013). Un ejemplo de esto es la obra de Aureliano de Beruete y su búsqueda de la esencia del paisaje castellano, que intenta ligar con su maestro belga Carlos de Haes (Rodríguez, 2008).

Unamuno encontraba en la obra de Zuloaga la máxima expresión de esta escuela. Su amor por Castilla lo vemos en *La España eterna*, publicado en 1895, donde dice: «Esta escuela de pintores vascos ha surgido potente tan pronto, no sea en el fondo, si no la restauración de la vieja y castiza pintura castellana en lo que ésta tenía de más austero y hasta místico». Y esa pintura castellana es la más proclive a encontrar la esencia eterna (Zuzaga, 1998-1999), tan buscada por el escritor. Lo castellano, para Unamuno y sus escritores cercanos, representa lo castizo, lo tragicómico (Zuzaga, 1998-1999). Castilla encarna el misticismo esotérico, el recogimiento, lo sublime, lo rígido y severo, lo extremo (Toscano, 1991). Esa actitud castellana hacia la miseria, la violencia y la pobreza. A fin de cuentas, el tremendismo y la tragicomedia. Esta escuela recoge la realidad en un nuevo realismo o *verismo* (Zuzaga, 1998-1999). El impresionismo recoge también esta atmósfera y, además, ennoblece estas zonas de abandono a través de la sencillez y el equilibrio (Rodríguez, 2008). Además, aboga por la unión ciencia-arte para servir a la pedagogía, desde una posición conservadora, antimoderna, negando las nuevas corrientes vanguardistas y tecnológicas (Paredes, 2013). Sus dibujos rebosan la melancolía de cuando era niño.

El acercamiento al arte de don Miguel de Unamuno nos permite el estudio particular de la zona vasca a partir de su influyente figura. La vida de don Miguel de Unamuno en lo profesional y lo personal está recogida y protegida en la Casa-Museo Unamuno, desde donde se ha abordado esta gran investigación.

Se introduce en el aprendizaje artístico como cualquier niño que experimenta el plasmar la realidad, como una primera forma de relacionarse con el entorno. Utiliza el dibujo y la papiroflexia como distracción, como divertimento relajante. No impide su irrupción en el papel, no pretende ser realista en extremo, no tiene expectativas. Dibuja para recordar.

Su testimonio hacia el arte contemporáneo vasco es particular, nos abre el estudio histórico-artístico desde su individualidad, desde un caso fuera del ámbito artístico, que permite registrar un pensamiento socializado sobre las nuevas proposiciones del momento. Su interés por el entorno artístico nos demuestra un hombre polifacético con gran curiosidad por aprender.

6. Óleos sobre lienzos de la mano de don Miguel de Unamuno. Estudio a partir de la restauración de las *Escenas vascas* en junio de 2022⁷

La Casa-Museo Unamuno cuenta con un conjunto de bienes culturales de especial interés para el conocimiento y el estudio del pensamiento y la vida cotidiana de Miguel de Unamuno, entre las que destacan dos pequeños óleos sobre lienzos colocados en su despacho y que fueron propuestos para su restauración en 2022. Son obras de gran interés no tanto por su calidad artística, sino por la

valoración que tuvo de ellos D. Miguel, que ya en 1902 reconocía tener conservadas las copias que en su juventud había realizado de los cuadros de su maestro Lecuona (Unamuno, 1902; Nieto y Azofra, 2002: 139-141). Los dos cuadros han sido estudiados a nivel histórico-artístico en relación con el propio pintor vasco en 2015 para la exposición retrospectiva que se organizó en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (Lertxundi, 2015). Actualmente con los estudios realizados en la restauración y la documentación aportada debemos modificar la fecha de creación que tenían las obras (1880-1885) para situarlas entre 1876 (Urricelqui, 2020) y 1880, y no después de este último año citado (Lertxundi, 2015).

Aunque sean obras tempranas, de mocedad, vemos el espíritu unamuniano conformándose desde su infancia y juventud en ese contexto de un Bilbao marcado por los continuos enfrentamientos entre carlistas y liberales. Don Miguel de Unamuno continuó visitando el taller de su maestro Lecuona (Irizarry, 1990) y permaneció ligado a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado hasta finales de los 80 (Lertxundi, 2015).

A pesar de no llegar a ser pintor de oficio, esta vocación frustrada nos dejó cientos de testimonios⁸ de su gran capacidad de observación de su entorno, mirándolo como lo mira un artista, con ojos de artista. Sus convicciones artísticas son comentadas con sus amigos más íntimos, como dice en una carta a Múgica en 1891: «El arte debe ser la eternización de la momentaneidad». El que Miguel de Unamuno se acercara tanto al arte no es un ejemplo excepcional, no es un caso único, es casi un rasgo común en un importante número de escritores de finales de siglo XIX (Salcedo, 1964) y primeras décadas del XX. Así, casos como Pío Baroja, Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna o Rafael Alberti destacan por ser escritores-dibujantes (Robles, 1997).

Las escenas representadas son copia de uno de los motivos típicos del costumbrismo de Antonio Lecuona⁹, caracterizado por pintar bendiciones de mesa, retratos, comedores de caserío, escenas de taberna, romerías y familias aldeanas en distintos momentos vitales, pasado todo por el fuerte influjo de Teniers, clara influencia que se observa en los cuadros del maestro¹⁰. De ambos cuadros analizados se conservan los originales, salvados del incendio que tuvo lugar en su taller en 1877 (Unamuno, 1902: 19-20). Estas pinturas estuvieron expuestas en el taller de pintura sobre la casa de la madre de don Miguel en Bilbao. Los usaba para la formación académica de sus alumnos¹¹ y para realizar otras copias para su venta¹².

La primera de esas escenas vascas de Lecuona, *El brindis*, [Imagen 1] conservada actualmente en una colección particular (Lertxundi, 2015, 11), fue pintado en 1864 para la Exposición Nacional y tuvo una mención breve en un semanario madrileño: «También [es lindo] el del Sr. Lecuona, número 208, que representa un brindis: este cuadro ejecutado sobre muy buenas máximas, llama muy especialmente la atención» (*Boletín de Loterías y Toros*, 1865: 2-3).



Figura 1. Fotografía inicial en el tratamiento de restauración del lienzo *El brindis*, hasta ahora *Escena vasca I*.
Fuente: Alejandra del Barrio Luna.

En la copia realizada por el joven Miguel de Unamuno, la escena de *El brindis*, hasta ahora catalogada como *Escena vasca I*, también se desarrolla en el interior de una taberna. Un foco de luz lateral ilumina a los personajes protagonistas, los cuales están en medio de una celebración. De derecha a izquierda respectivamente el primero de los hombres, ataviado con las vestimentas carlistas, toca alegremente la guitarra, acompañado de un perro. Detrás de él parece asomar un personaje de la cortina. El segundo alza la copa de vino mirando al músico, vestido con una boina, capa, chaleco y camisa blanca. Los otros tres personajes aparecen sentados al otro lado de la mesa; uno de ellos se nos presenta de espaldas, con el fajín rojo típico. Sus acompañantes escuchan atentos el espectáculo musical. Detalla la obra con un reloj de péndulo en la sombría pared y un gato que bebe agua de un plato.

La otra obra conservada de Miguel de Unamuno, catalogada hasta ahora como *Escena vasca II*, es una copia del cuadro *Coloquio entre dos bebedores* [Figura 2]. La original de Lecuona fue presentada en la Exposición Nacional de 1871 (Lertxundi, 2015: 15), ha sido identificada como la conservada en la actualidad en una colección particular. De este lienzo se documentan además dos copias, una de 1873 conservada en el Archivo Municipal de Pamplona y otra en una publicación¹³. El original del primero, nombrado *Carlistas. Coloquio entre dos bebedores*¹⁴, fue expuesto en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871 junto a *La bendición de la mesa en un caserío de Vizcaya* (Urricelqui, 2020).



Figura 2. Fotografía inicial en el tratamiento de restauración del lienzo *Coloquio entre dos bebedores*, hasta ahora *Escena vasca II*. Fuente: Alejandra del Barrio Luna.

En la copia del joven Unamuno se representa el interior de una tasca vasca, en la cual sobresalen dos hombres sentados. Ambos personajes entablan una animada conversación en torno a una mesa. Los identificamos por su vestimenta, propia del folclore vasco, el blanco de su camisa acentúa su vasta forma. La obra se mueve en una paleta de pardos y negruzcos, entre los cuales destaca la faja roja y la vara del hombre que escucha a su compañero mientras fuma en pipa. El hombre de la derecha muestra la vestimenta típica del arratiano, personaje fundamental en las enseñanzas de Lecuona. Marca un etnotipo con su sombrero con anchas alas replegadas atrás y su ancha camisa con cuello sobresaliente. En segundo plano, a la derecha, observamos a cuatro personajes con boina que charlan en un rincón. Dos de ellos la llevan de color rojo, aludiendo a la vestimenta carlista. A la izquierda la tabernera rellena las tinajas de vino distraída en la conversación de nuestros protagonistas (Urricelqui, 2020).

La diferencia compositiva entre las obras originales y las réplicas del alumno son casi imperceptibles en el diseño, aunque sí podemos ver un tamaño inferior en los personajes que les resta cierta importancia frente al espacio. En el cuadro *El brindis* de Lecuona es una tela sobre bastidor de 28,5 x 36,5 cm que de la mano de Miguel de Unamuno podemos decir que se mantiene, puesto que mide 29 x 36 cm, si bien es cierto que el espacio interior adquiere una mayor profundidad a través de unas potenciadas líneas de fuga. Por su parte, el *Coloquio* original mide 38 x 46 cm, que con el alumno sufre una pequeña variación, al haberse ampliado hasta 40,5 x 49 cm, y donde las figuras adquieren un tamaño reducido frente al fondo plano de la escena.

Los cuadros están realizados en un bastidor de madera de pino tipo español con cuñas industriales con montaje de lienzo¹⁵ con trama 1-1 tipo tafetán compuesta de lino y algodón con una densidad de 20 hilos por cm² sostenidos por tachuelas de hierro dulce. La técnica pictórica utilizada por Miguel de Unamuno se ha estudiado a través de las radiografías [Figuras 3 y 4] y reflectografías IR. A partir de ellas, se puede explicar el proceso creativo que siguió. Sobre el aparejo comercial realizó un dibujo previo en seco a lápiz, marcando los contornos de los rostros y las figuras principalmente. El resto de la composición, fondos y suelos, se perfilan y dibujan con pincelada fundida o aguada sobre trazos leves de encaje. Se observa una rectificación en la composición de *El brindis*, donde la figura que está de espaldas tiene cambio en el lateral izquierdo del pantalón [Figuras 5 y 6]. La técnica pictórica es un óleo también de tipo industrial de grosor muy fino y acabado liso que, en el análisis microscópico, se observa de granulometría continua y muy fina. Por último, contamos con un barniz original que, en la reflectografía UV, vemos uniforme, sin repintes o capas de protección diferentes y que por test de solubilidad cuenta con un valor de *fd* de 46 por lo que corresponde a una goma laca.



Figura 3. Técnica radiológica de *Coloquio entre dos bebedores*. Fuente: Susana Castellano.



Figura 4. Técnica radiológica de *El brindis*. Fuente: Susana Castellano.



Figuras 5 y 6. Reflectografía de *El brindis*, donde se ve una rectificación en la parte derecha de la imagen. Fuente: Alejandra del Barrio Luna.

Las obras están musealizadas en el despacho privado con unas condiciones higrométricas de 25 °C y 41 % de humedad relativa, sin luz directa, y con una variabilidad mínima que pueda afectar a su conservación.

El estado de conservación era estable, aunque contaban con unas alteraciones que podían derivar en deterioros futuros que era necesario paliar. Ambas obras tenían una deformación plástica por el destensado de los bastidores con embolsamiento afectando a la película pictórica con escamas, craqueladuras y fisuración con el inicio de provocar algunas lagunas a nivel de aparejo, sobre todo en la zona del borde del bastidor. Además, había daños de tipo antropogénico por golpes debidos a caídas e impactos con objetos redondos que habían provocado deformaciones en el lienzo y algunos desgarros tratados (con enmasillado en reverso) o sin tratar [Figuras 7 y 8].

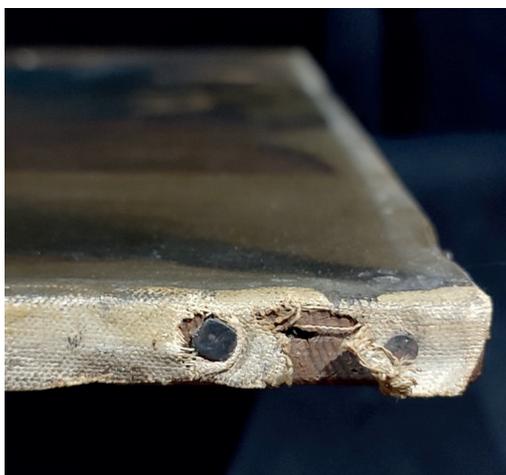


Figura 7. Alteración principal en el lienzo en el borde en *Coloquio...* Fuente: Alejandra del Barrio Luna.



Figura 8. Alteraciones principales en la capa pictórica en *El brindis*. Fuente: Alejandra del Barrio Luna.

Los criterios y metodologías utilizadas en el tratamiento de estas obras están reguladas por el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), según normativa de 2018, siguiendo las pautas y las fases de intervención nombradas en la Resolución de Nueva Delhi de 2008¹⁶. A nivel legislativo se va a respetar el criterio arqueológico en las obras, minimizando la actuación sobre ellas al mínimo imprescindible, especialmente en el barniz. Tras los estudios previos realizados se documenta que el barniz está aplicado sobre la capa pictórica grasa, que sobrepasa los bordes e incluso se aplica sobre la preparación y que es anterior al enmarcado actual. Se considera una capa de protección original de autor en estado parcialmente envejecida, estable, sin hidrolización, por lo que no se va a actuar en ella.

La intervención comenzó con la limpieza de depósitos superficiales de polvo por microaspiración. La conservación curativa se realizó con el sentado de color con cola orgánica y papel japonés que permitió consolidar los estratos por medio de presión y calor, volviendo a adherirla a la superficie y a dotarla de estabilidad. Para realizar el sentado de color fue necesario el desmontaje de la obra separando los clavos originales del lienzo y del bastidor. En este proceso de desmontaje

se detectó que parte de los mismos estaban oxidados provocando tinción de óxido férrico, fractura de la tela, oxidación y pérdida de estabilidad en el borde. Por ello se consideró necesaria la consolidación con unas bandas perimetrales desfleadas de igual trama a la tela original con adhesivo de cera-resina con secado por evaporación controlada. Los desgarros y las lagunas de soporte se trataron con cosido por hilos siguiendo la trama y la urdimbre originales. Tras el sentado se procedió a un tensado en el mismo bastidor original con grapas de acero inoxidable e interfase. Para finalizar la intervención se hizo la restauración de la obra con el tratamiento de las lagunas con aparejado de estuco orgánico por pincelada y reintegración cromática por puntillismo con pigmentos aglutinados con goma arábiga y capa de protección sólo en las lagunas intervenidas. En la actualidad, ambos cuadros, tras su restauración, vuelven a estar expuestos en la Casa-Museo Unamuno en Salamanca [Figuras 9 y 10].



Figura 9. Fotografía final tras la restauración del lienzo *Coloquio entre dos bebedores*. Fuente: Alejandra del Barrio Luna.



Figura 10. Fotografía final tras la restauración del lienzo *El brindis*. Fuente: Alejandra del Barrio Luna.

Bibliografía

- AGACIR (1964-1965). Releyendo a Unamuno. El fratricidio de Montenegro. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XIV-XV, pp. 69-72.
- Aa. vv. *Criterios de intervención de pintura de Caballete*. Proyecto Coremans. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 2008.
- AZOFRA, E. y SÁNCHEZ, C. *Salamanca, paisaje urbano de sueños, ensueños y miradas*. Salamanca: Diputación de Salamanca y Casino de Salamanca, 2019.
- AZOFRA, E. y SÁNCHEZ, C. *Pinceladas urbanas. Matices de Salamanca y provincia*. Salamanca: Diputación de Salamanca y Casino de Salamanca, 2020.
- BARAÑANO, K. M.^ª; GONZÁLEZ DE DURANA, J y JUARISTI, J. *Arte en el País Vasco*. Madrid: Cátedra, 1987.
- BLANCO AGUINAGA, C. *El Unamuno contemplativo*. México: El Colegio de México, 1959.
- BRASAS EGIDO, J. C. Unamuno y la pintura en Salamanca. Paisaje y figura. *Salamanca, Revista de Estudios*, 1998, 41, pp. 151-176.
- BRASAS EGIDO, J. C. Unamuno y las Bellas Artes. *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 2019, 54, pp. 86-104.
- CALVO SERRALLER, F. *Arte y política de la desmesura en Del futuro al pasado: la conciencia histórica del arte español*. España: Alianza, 1988.
- GONZÁLEZ DE DURANA, J. *Ideologías artísticas en el país vasco de 1900: Arte y política en los orígenes de la modernidad*. Bilbao: Ekin, 1992.
- HERRERA, J. *Picasso, Madrid y el 98, La revista «Arte Joven»*. Madrid: Cátedra, 1997.
- ICOM-CC. *Terminología para definir la conservación de patrimonio cultural tangible*. Nueva Delhi: Resolución de Nueva Delhi. (2008).
- Iconografía de las Letras y el pensamiento españoles en torno al Noventay ocho*. Madrid: Centro de Estudios y Actividades culturales. Consejería de Educación y Cultura, 1998.
- IRIZARRY, E. *Escritores-pintores españoles del siglo XX*. España: Edición do Castro, 1990.
- JARAMILLO GUERREIRA, M. A. «Los dibujos en el archivo de Miguel de Unamuno», en Unamuno, M. de. *Dibujos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pp. V-XIII.
- LERTXUNDI GALIANA, M. *Antonio María Lecuona (1831-1907). Pionero del costumbrismo vasco*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015.
- MADARIAGA, L. «Lecuona Echániz, Antonio María». En *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*. (vol. XXIV, cuerpo A. *Diccionario Enciclopédico Vasco*). San Sebastián: Auñamendi, 1988.
- MANUEL CAMPOY, A. Las pajaritas de Don Miguel. *La Estafeta Literaria*, 1964, 300-301.
- MAINER, J. C. *De la España negra: apuntes literarios acerca de una obsesión*. España: Fórcola, 1998.
- MOGROVEJO, N. *Sensaciones de Bilbao, conferencia pronunciada el día de la inauguración de la exposición póstuma de obras del escultor*. Nájera: Bilbao, 1976.
- NIETO GONZÁLEZ, J. R. y AZOFRA AGUSTÍN, E. *Inventario artístico de bienes muebles de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- PAREDES ARNÁIZ, A. M.^ª *Unamuno y las artes 1888-1936*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013.
- PÉREZ SÁNCHEZ, D. *Don Miguel de Unamuno: ensayo acerca de su iconografía y relación con las Bellas Artes con setenta y cinco láminas*. San Sebastián: Artes Gráf. Aznar, 1965.
- R. DE LA FLOR, F. «De mano de Unamuno», en Unamuno, M. de. *Dibujos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pp. XV-XLI.
- RABATÉ, C. y J.-C. *Miguel de Unamuno. Cartas del Destierro: entre el odio y el amor (1924-1930)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.

- ROBLES, L. Unamuno, dibujante (12 autorretratos y 7 dibujos a Concha). *Generación del 98. Revista Cultural de la Asociación de Estudios Monoveros*, 1997, septiembre, 25, pp. 29-35.
- 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.
- R. ROMERA, A. Crítica de arte. Unamuno y la pintura. *Atenea*, 1956, pp. 365-372.
- SALCEDO, E. Los dibujos de Don Miguel de Unamuno. *La Estafeta Literaria*, 1964, 300-301, pp. 74-76.
- T. De arte. Manuel Losada. *Euzkadi. Ciencias, Bellas Artes, Letras*, 1907, año IV, 9, pp. 65-73.
- TELLECHEA IDÍGORAS, J. I. *Los pintores vascos y Unamuno. Cincuenta cartas*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca y Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1995.
- TOSCANO LIRIA, N. Invenciones y Ensayos: Unamuno, pintor. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1991, junio, 492, pp. 89-96.
- UNAMUNO, M. *Recuerdos de niñez y de mocedad*. España: Freeditorial, 1902.
- UNAMUNO, M. *La pintura vasca: 1909-1919. Antología*. Bilbao: Biblioteca de Amigos del País, 1919.
- UNAMUNO, M. *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid: Alianza, 1998.
- Unamuno, M. de. *Dibujos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- URRICELQUI PACHO, I. *La pieza del mes de marzo de 2020. Una posible pintura de Antonio María Lecuona recuperada: «Coloquio entre bebedores» (1871)*. Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2020. Recuperado desde: <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2020/marzo>
- URRUTIA LEÓN, M. M.^a; Unamuno y la Revista Ilustrada «La Baskonia». Textos Desconocidos. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 2010, 48(1), pp. 177-205.
- ZUZAGA, M. *La huella del 98 en la pintura española contemporánea*. Gijón: Centro Cultural Cajastur, Palacio Revillagigedo, 1998.

Notas

¹ La conciencia del aprovechamiento de los recursos nos habla de un contexto de guerra y hambrunas (R. DE LA FLOR, 2011).

² La actividad de la papiroflexia la utilizaba como entretenimiento para sus hijos, mientras se inventaba cuentos sobre las figuras creadas (PAREDES ARNÁIZ, 2013).

³ Conecta con ellos a partir de los años 80 cuando surge en él un periodo más cercano a lo espiritual.

⁴ La mayoría son especies propias del campo castellano (destacando sus estancias en Traguntía) y otras las observó en sus viajes.

⁵ Guiard junto a Regoyos son los mensajeros que traen las influencias de Bruselas (BARAÑANO, GONZÁLEZ y JUARISTI, 1987).

⁶ Según Dionisio PÉREZ SÁNCHEZ (1964) esta división geográfica recuerda al ambiente poético del Siglo de Oro con la escuela salmantina, dominada por fray Luis de León, y la sevillana con Herrera.

⁷ 02/06/2022-23/06/2022.

⁸ La Casa-Museo Unamuno en Salamanca resguarda 260 de sus dibujos recogidos en notas sueltas y en cuadernillos, algunos de ellos aparecen acompañados con textos breves o títulos.

⁹ D. Miguel describía el arte de Lecuona como describe la poesía de Trueba; «discreta, contenida. Tímida y pobre» (PÉREZ, 1964).

¹⁰ Miguel de Unamuno cita que Lecuona poseía copias en su taller de su propio pincel durante su estancia madrileña (UNAMUNO, 1902: 62-64).

¹¹ Se conocen otras copias de los cuadros: *El brindis* por Marcoartu, conservada por los herederos, y de *Coloquio entre bebedores*, de Benito Barrueta (1890) (LERTXUNDI, 2015: 57-55).

¹² En su estudio sobre el cuadro *Coloquio entre dos bebedores* identifica por lo menos un cuadro original perdido en el incendio de la casa, el conservado en el Archivo Municipal de Pamplona, otro en una colección particular idéntica y otro reproducido en 1904 en la revista *La Baskonia* en 1904 (URRICELQUI PACHO, 2020).

¹³ En su estudio sobre el cuadro *Coloquio entre dos bebedores* identifica por lo menos un cuadro original perdido en el incendio de la casa, el conservado en el Archivo Municipal de Pamplona, otro en una

colección particular idéntica y otro reproducido en 1904 en la revista *La Baskonia* en 1904 (URRICELQUI PACHO, 2020).

¹⁴ Según Iñaki Urricelqui, se ignora si esta obra fue destruida en un incendio ya que en otras apariciones de esta se encuentran leves diferencias. Recientemente se ha encontrado una copia en el Archivo Municipal de Pamplona sin firma.

¹⁵ La tela es de tipo industrial, de trama muy fina con capa de preparación aplicada en la superficie pictórica y en los bordes, de la vendida en rollos a partir del siglo XIX y que se utilizaban para trabajos artísticos.

¹⁶ Ley 16/1985 y Ley 12/2002 (COREMANS, 2018 e ICOM-CC, 2008).

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo ahondar en la carrera artística del escritor de la generación del 98 don Miguel de Unamuno, partiendo de dos de sus obras pintadas en su juventud como aprendiz en el estudio de Antonio de Lecuona; en concreto, *Escenas vascas*. Es un estudio realizado a partir de la restauración efectuada de las obras expuestas en la Casa-Museo Unamuno en Salamanca en los meses de junio y julio de 2022 por Alejandra del Barrio Luna. Además, se analiza su actividad dibujística durante toda su vida y su concepción en cuanto al arte contemporáneo. Observaremos sus relaciones con otros artistas del panorama vasco del momento y su contexto sociocultural e histórico-artístico.

Palabras clave: costumbrismo vasco; Miguel de Unamuno; Antonio M.^º de Lecuona; *Escenas vascas*; restauración; generación del 98; dibujos; País Vasco.

ABSTRACT: This article intend to delve into the artistic career of the generation of 98's writer, don Miguel de Unamuno, based on two of his works painted in his youth as an apprentice in Antonio de Lecuona's studio: *Escenas vascas*. This study is carried out based on the restoration of the works exhibited at the Unamuno's House Museum in Salamanca in the months of June and July 2022 by Alejandra del Barrio Luna. In addition, his drawing activity throughout his life and his conception of modern art are analyzed. Furthermore we will observe his relations with other artists of the Basque scene of the moment and his socio-cultural and historical-artistic context.

Keywords: Basque Costumbrismo; Miguel de Unamuno; Antonio M.^º de Lecuona; Basque Scenes; Restoration; Generation of '98; Drawings; Basque Country.

DOI: <https://doi.org/10.14201/ccmu2023516990>