

ISSN: 0210-7494

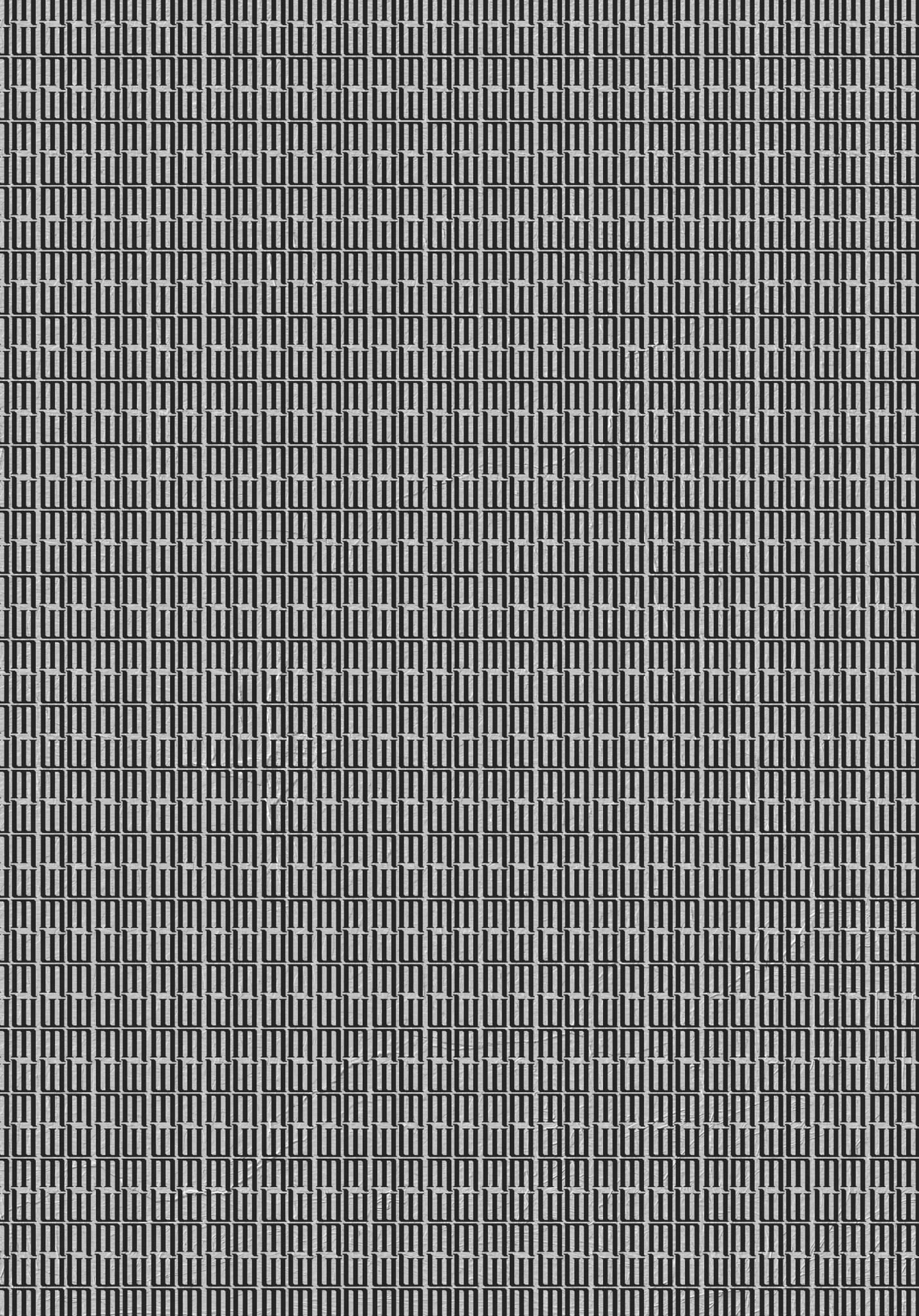
NÚMERO 51, 2023

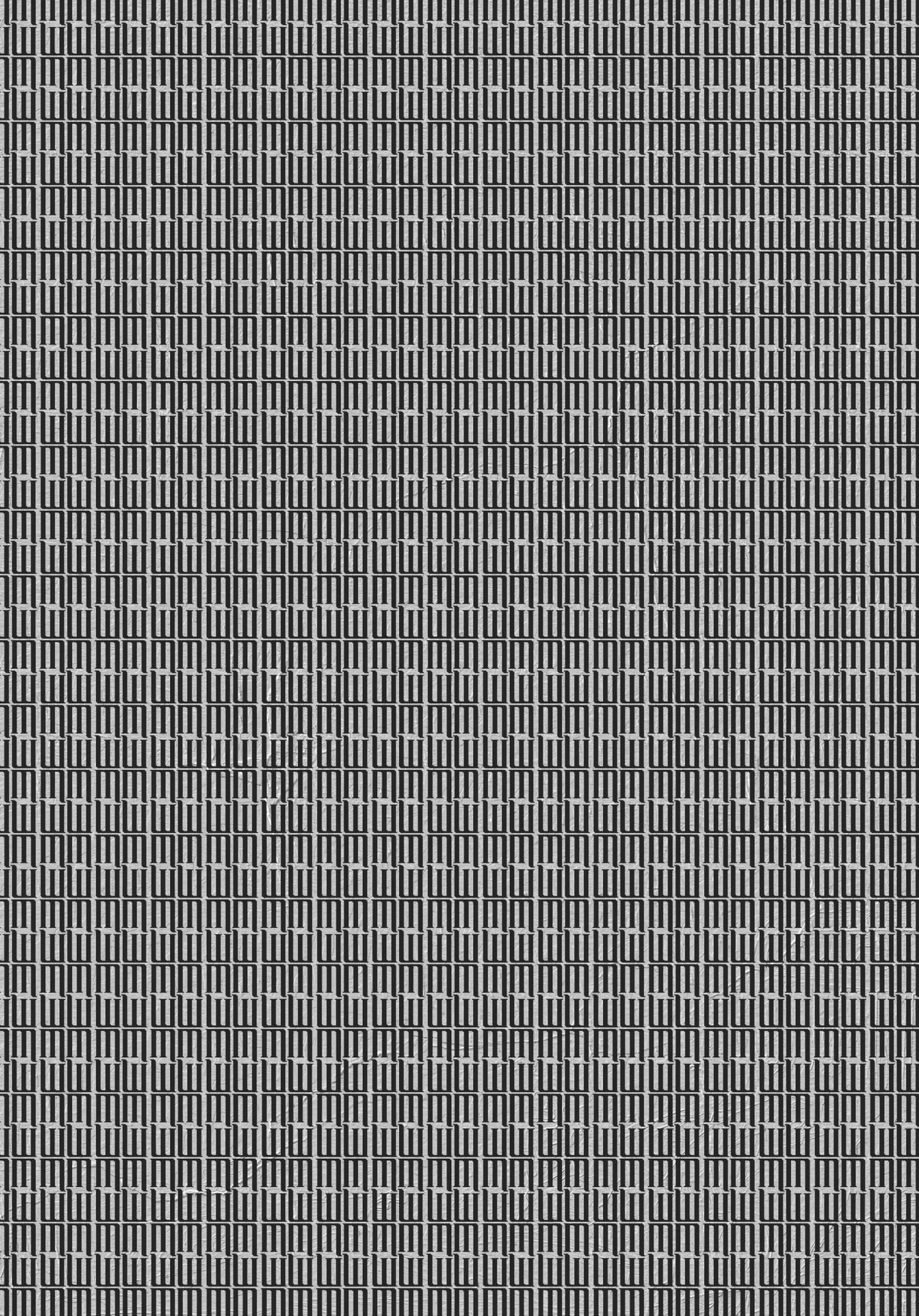
MIGUEL DE

UNA M UNO

CUADERNOS DE LA CÁTEDRA







© Ediciones Universidad de Salamanca y los autores
Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno CCMU
<https://revistas.usal.es/index.php/0210-749X>
Época III - número 51 - octubre de 2023
ISSN: 0210-749X - e-ISSN: 2792-7830
<https://doi.org/10.14201/ccmu202351>

DIRECTOR DE LA REVISTA

Luis García Jambrina
Universidad de Salamanca
Facultad de Filología
Depto. de Literatura Española e
Hispanoamericana

CONSEJO CIENTÍFICO

Pedro Cerezo Galán
Universidad de Granada

Thomas R. Franz
Ohio University

José Luis Gómez
Real Academia Española

Vicente González Martín
Universidad de Salamanca

Germán Gullón
University of Amsterdam

Carlos A. Longhurst
University of Leeds
King's College London

Ciriaco Morón Arroyo
Cornell University

Manuel Menchón
Director de cine

Nelson Orringer
University of Connecticut

Colette Rabaté
Université de Tours

Jean-Claude Rabaté
Université Sorbonne Nouvelle

Pedro Ribas
Universidad Autónoma de Madrid

Bénédicte Vauthier
Universität Bern

SECRETARIA DE LA REVISTA

Ana Chaguaceda Toledano
Universidad de Salamanca
Casa-Museo Unamuno
toledano@usal.es

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Universidad de Salamanca
Casa-Museo Unamuno
unamuno@usal.es

CONSEJO DE REDACCIÓN

J. A. Garrido Ardila
University of Malta
Dept. of Spanish and Latin American Studies

Gemma Gordo Piñar
Universidad Autónoma Madrid
Facultad Filosofía
Depto. de Pensamiento Filosófico Español

María Martín Gómez
Universidad de Salamanca
Facultad de Filosofía
Depto. de Filosofía, Lógica y Estética

Stephen Roberts
University of Nottingham
Dept. of Spanish, Portuguese
and Latin American Studies

Paolo Tanganelli
Università di Ferrara
Dipt. di Studi Umanistici

Ana Urrutia
University of San Francisco
Dept. of Languages, Literatures and Cultures

EDITOR TÉCNICO

Fernando Benito Martín
Ediciones Universidad de Salamanca

Deposito Legal: S. 215-1994

Diseño de cubierta e interior: La Casa Torcida
Motivo de cubierta: "Unamuno leyendo en la cama", fotografía de Cándido Ansedo.
Patronato Carmen Conde - Antonio Oliver. Cartagena (Murcia)

Maquetación: Intergraf
Impresión y encuadernación: Nueva Graficesa
Tirada: 300 ejemplares
Impreso en España - Printed in Spain

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito, s/n - 37002 Salamanca (España)
usal@usal.es - webeus.usal.es

Todos los derechos están reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de Ediciones Universidad de Salamanca

MIGUEL DE

UNA

m

UNO

CUADERNOS DE LA CÁTEDRA

ÉPOCA III
NÚMERO 51
AÑO 2023

ÍNDICE

MIGUEL DE UNAMUNO Y LAS ARTES

ESTUDIO E INVESTIGACIÓN

Miguel Ángel RIVERO GÓMEZ

Estética y teoría de las artes de Miguel de Unamuno

[11-33]

RAFAEL CHABRÁN

JOSEP RAMON PEDRO

Dave Meder, el jazz y su homenaje a Miguel de Unamuno

[35-50]

María Jesús CAVA MESA

Miguel de Unamuno y sus esculturas en el País Vasco

[51-68]

Natalia RIVAS SAN ROMÁN

Alejandra DEL BARRIO LUNA

Eduardo AZOFRA AGUSTÍN

Contactos de unamuno con el arte pictórico. La restauración de sus dos cuadros de Escenas vascas

[69-90]

Marta GARCÍA GASCO

Metáforas de lo eterno. Unamuno: los retratos y la relación con los artistas de su época

[91-121]

Clara COLINAS MARCOS

La profundidad de Velázquez y el humanismo trascendente de Unamuno: detonantes en la pintura de Yasumasa

[123-147]

CREACIÓN Y REFLEXIÓN

Antonio PEDRERO

Unamuno y el pintor zamorano Jesús Gallego Marquina

[151-158]

Alejandra DEL BARRIO LUNA
Eduardo AZOFRA AGUSTÍN
Iconografía (y sus lentes) de Miguel de Unamuno
[159-172]

Robin LEFERE
Prefacio de Luis GARCÍA JAMBRINA
Abel Sánchez: una adaptación teatral
[173-204]

**MIGUEL DE UNAMUNO
Y LAS ARTES**

ESTUDIO E INVESTIGACIÓN

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 XX¹, 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 prescriptivo². 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 Urbino³. 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 espiritual⁴. 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 forma⁵. 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»⁶, 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, 1966-71: 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 contemplativo⁷. 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

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

² 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.

³ 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).

⁴ 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).

⁵ 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).

⁶ «¿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).

⁷ 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>

DAVE MEDER, EL *JAZZ* Y SU HOMENAJE A MIGUEL DE UNAMUNO

DAVE MEDER, JAZZ AND HIS HOMMAGE TO UNAMUNO

RAFAEL CHABRÁN
Whittier College
rchabran@whittier.edu

JOSEP RAMON PEDRO
Universidad Juan Carlos III
jpdro@hum.uc3m.es

*Al Maestro Danilo Lozano,
jazzista cubano de Boyle Heights*

¿Música? ¡No! No así en el mar de bálsamo
Me adormezcas el alma; no, no la quiero;
No cierras mis heridas -mis sentidos-
Al infinito abiertas...
Miguel de Unamuno

... to be silent is to lie, for silence can be interpreted as assent.
Miguel de Unamuno, citado por Dave Meder

Tocar jazz es una religión.
Anónimo

1. INTRODUCCIÓN

Insólito. Nos parece sumamente insólito mencionar las palabras Unamuno y el *jazz* en la misma frase. Como es sabido, la palabra insólito significa algo raro, extraño y desacostumbrado. Nosotros nos hemos acercado a la obra del jazzista

norteamericano Dave Meder *Unamuno songs and stories* (2019) porque, como a él, nos gusta juntar y relacionar cosas que no siempre se juntan. En este caso, Miguel de Unamuno y el jazz. En el presente estudio intentaremos responder a las siguientes preguntas: ¿Por qué Unamuno? ¿Por qué el jazz? Y, finalmente, ¿por qué Unamuno y el jazz? Es decir, ¿qué tienen que ver el uno con el otro? Este trabajo tiene sus raíces en nuestras investigaciones sobre las lecturas de Unamuno del poeta afroamericano Langston Hughes y la llegada del jazz y blues a España (Chabrán. 2019, 2021; Chabrán y Pedro, 2022).

Miguel de Unamuno y Jugo de la Raza –su nombre completo– nace en Bilbao en 1864. Durante su vida fue filósofo, poeta y novelista y rector de la Universidad de Salamanca. Sin duda alguna, fue uno de los más importantes intelectuales de la primera parte del siglo xx. Fue lo que hoy llamaríamos «un intelectual público internacional». También sabemos que fue exilado de España por sus ideas y proclamaciones políticas contra el Gobierno español. Murió en Salamanca bajo custodia el año 1936 en plena Guerra Civil.

2. UNAMUNO ESTÁ DE MODA

Sea lo que fuere, lo que está claro para nosotros es que Unamuno está de moda. Para algunos de nosotros, Unamuno siempre ha estado de moda, pero hoy en día más que nunca. Está de moda tanto en el mundo académico como en el mundo de la cultura popular, especialmente el cine español reciente. Cada día salen más libros sobre don Miguel. Para mencionar solamente unas cuantas obras, tenemos por ejemplo los estudios de Pedro Ribas, Luis Álvarez Castro, Stephen Roberts, C. A. Longhurst, Thomas Franz, Nelson Orringer, Ana Urrutia Jordán, Miguel Ángel Rivero, Gemma Gordo, Sandro Borzoni, J. A. Garrido Ardila, Luis García Jambrina y los muchos del matrimonio Rabaté, así como la reciente y excelente tesis doctoral de Cristina Erquiaga Martínez (2020).

Resulta también que, fuera del mundo académico, Unamuno está de moda. Nos referimos al mundo de cultura popular, especialmente en el cine. Allí tenemos las películas *La isla del viento* (2015) de Manuel Menchón, *Mientras dure la Guerra* (2019) de Alejandro Almenábar y el reciente documental *Palabras para el fin del mundo* (2020) de Manuel Menchón. Tampoco nos podemos olvidar de la reciente obra dramática de Irma Correa, *El viejo, el joven y el mar* (2019). Otra muestra de la diversidad de la popularidad de don Miguel la encontramos en la reciente edición de su cuento *Mecanópolis* (Primum Editorial 2017), en formato de cuento para niños.

3. UNAMUNO, LA MÚSICA Y LOS MÚSICOS

De las bellas artes, a Unamuno le interesaban la pintura y el dibujo más que la música (Egido, 2019; Romera, 1956). Pero, antes de hablar sobre Unamuno y el jazz, conviene decir algo sobre Unamuno y la música, en general. Se dice que, sobre música, Unamuno no sabía casi nada. No tocaba ningún instrumento. No podía llevar una melodía y hay poca constancia de que haya asistiera a conciertos (Rudd, 1976:

201; Sopeña, 1965: 36-37)¹. La crítica ha visto el desinterés musical como una característica de la así llamada generación del 98 (Alonso González, 1998: 79-108). Sin embargo, a pesar de su aparente desinterés por la música, Unamuno conoció personalmente a tres músicos: Francisco Gascue Murga (1848-1920), Andrés Segovia (1893-1987) y Regino Sainz de la Maza (1896-1981). Francisco Gascue Murga fue ingeniero de minas, político y musicólogo. Sabemos que Unamuno conoció su obra *Origen de la música popular vascongada* (Gascue, 1913) porque se encuentra en su biblioteca personal, disponible en la Casa-Museo Unamuno, con una dedicatoria. En la biblioteca de don Miguel hemos encontrado, además, la obra del musicólogo e historiador de la música Gilbert Chase (1906-1992) *Cities and Souls. Poems of Spain* (1929) con una dedicatoria del autor. Chase fue el autor de la importante obra *The Music of Spain* (1959), donde cita a Unamuno². Unamuno también conoció a Andrés Segovia. Como sabemos, Segovia fue un célebre virtuoso guitarrista clásico. Sabemos que le conoció porque Unamuno lo dibujó. Parece ser que le interesaba más dibujarlo que prestar atención a su música (Sopeña, 1948: 37-38)³. Por último, Unamuno también fue amigo y corresponsal de Regino Sainz de la Maza, guitarrista, compositor y crítico musical⁴.

Sobre la idea de la música de Unamuno hay mucho que decir. Nos limitaremos a unos comentarios escuetos. Según García Blanco, Unamuno no fue nunca entusiasta de la música:

Mas que una vez proclamó que como arte le dejaba indiferente, y, sin embargo, la belleza de la melodía, la impar ocasión en que se ejecutó, le hubiera calado en lo hondo. (García Blanco, 1954: 66)

Según Federico Sopeña y otros, Unamuno distinguía entre la música esencial y la música exterior. La primera derivaba de la armonía del cosmos y de la armonía personal. La segunda era solo forma, sin esencia (Sopeña, 1965: 30-31). Para él la música y la poesía «susurran en sus entrañas los recuerdos de Fray Luis y de Salinas, la música de las esferas como más allá del alma y del paisaje» (Sopeña, 1965; Celma Valero, 2002).

¿Cantaba Unamuno? Claro que sí. Bien nos podemos imaginar a don Miguel cantando, más bien canturreando en su casa. Cantaba cuando arrullaba a sus hijos y nietos. Tenemos muchos ejemplos de sus canciones de cuna. Además, nos podemos imaginar a Unamuno cantando canciones en vasco, especialmente las de su juventud, así como la canción, en forma de zorcico, del bardo vasco José María Iparraguirre (1820-1881) al árbol de Gernica («Gernikako arbola»):

Gernikako arbola
da bedeinkatua
Euskaldunen artean
gutziz maitatua.

Bendito es el Árbol de Gernica
Amado por todos los vascos
Da y extiende tu fruta por el mundo
Te adoramos, Árbol sagrado.

Recordaremos que, a pesar de su enemistad al nacionalismo vasco, Unamuno escribió el artículo «¡Agur, arbola bedeinkatube!» (Unamuno, 1888).

4. TEXTOS MUSICALES INSPIRADOS POR LAS OBRAS Y PENSAMIENTO DE UNAMUNO

Como veremos, el músico estadounidense Dave Meder no es el único músico que se inspiró en la obra de Unamuno. Tal vez el primero fue el insigne compositor español Joaquín Rodrigo (1901-1999). En 1952, Rodrigo presentó su cantata *Música para un códice salmantino*, patrocinada por la Universidad de Salamanca. Esta obra para bajo, coro mixto y once instrumentos se presentó el 12 de octubre de 1953. La obra fue presentada por el Coro de la Radio Nacional de España dirigida por el conductor Odón Alonso (1925-2011) con la participación del cantante Joaquín Deus. Esta obra se presentó con el motivo del séptimo centenario de la fundación de la Universidad de Salamanca. Rodrigo dedicó la obra a Antonio Tovar, profesor y rector de la Universidad de Salamanca. La cantata *Música para un códice salmantino* está inspirada en el famoso y celebrado poema «Oda a Salamanca» de Unamuno (Sopeña, 1965: 46-47). Esta obra se publicó en 1904⁵. Recientemente, el agudo crítico de Unamuno Nelson Orringer (2021: 139-164) nos ha aportado una excelente explicación sobre la adaptación musical del poema de Unamuno por Rodrigo⁶. Antes de dejar la obra de Rodrigo y aunque no tenga nada que ver con Unamuno, hay que mencionar la célebre obra de Rodrigo *Concierto de Aranjuez* que, a su vez, fue una importante inspiración para músicos jazzistas como Miles Davis y The Modern Jazz Quartet y es un punto de referencia en la historia del jazz en España⁷. En el ámbito de la guitarra clásica, tenemos la aportación del compositor y guitarrista inglés Albert Harris (1916-2005). En 1972, Harris saca a luz su *Hommage to Unamuno*, una composición para guitarra clásica editada por Carlos Barbosa-Lima con la participación de Keith Barnhart (Columbia Music, 1972).

Pero, como pronto veremos, músicos contemporáneos, algunos del mundo de la música popular, se han inspirado en la obra y el pensamiento de Unamuno. Entre ellos tenemos las aportaciones de Luis Eduardo Aute, Sergio Aschero, Mercedes Sosa y el grupo Zafra Folk. Como sabemos, Luis Eduardo Aute (1943-2020) fue compositor, cantante, cineasta y poeta. Este polifacético artista y verdadero hombre del Renacimiento fue autor de canciones como «Al Alba», «Rosas en el mar» y «Una de dos». En 1994 grabó su canción «Misteriosos oídos» en el disco *Animal Uno*. Esta canción se basa en el poema de Unamuno:

¡Predicar en desierto
Sermón perdido!
¡No, que nada se pierde
Todo se gana!
No hay palabra

Que no se encienda
La voz del corazón
Abre al desierto
Misteriosos oídos. (Unamuno-Aute, 1999: 13)

Sergio Aschero (n. 1945) es un músico y compositor argentino que ha adaptado los versos de Unamuno para una composición musical. Aschero es doctor en Musicología y se formó en Argentina, España e Italia. Se le conoce como compositor de música para teatro, danza y cine y por la creación de su propio sistema de escritura musical. En 2010 graba la canción «La media luna» con Mirta Karp. Esta canción se basa en el poema de Unamuno «La media luna es una cuna», una canción de cuna dedicada por Unamuno a su primer nieto, Miguel de Quiroga (1929-2000):

La media luna es una cuna,
¿y quién la briza?
y el niño de la media luna,
¿qué sueños riza?
La media luna es una cuna,
¿y quién la mece?
y el niño de la media luna,
¿para quién crece?
La media luna es una cuna,
va a luna nueva;
y al niño de la media luna,
¿quién me lo lleva? (Unamuno, 1969: 1305)

Unamuno escribió este poema en noviembre de 1929 mientras estaba exilado en Hendaya. Se publicó por primera vez en el *Cancionero* (1953) de Unamuno. Dicho sea de paso, el poema se inspira en un poema de Carl Sandburg.

Este mismo poema fue la inspiración para la canción de la reconocida cantante de música folclorista argentina Mercedes Sosa (1935-2009). La grabación de esta canción se encuentra en el álbum *Navidad con Mercedes Sosa* (1970). Terminaremos nuestro repaso de las adaptaciones populares de poemas de Unamuno con el grupo Zafra Folk y su grabación *Canciones íntimas: confinamiento y destierro* (2012) basada e inspirada en el destierro de Unamuno en Fuerteventura y los sonetos de su obra *De Fuerteventura a París* (1925).

5. LA ANTESALA: EL JAZZ EN ESPAÑA

Antes de empezar a hablar del jazzista Dave Meder y su homenaje a Unamuno conviene decir algo, aunque escuetamente, sobre el *jazz* en España. En los años veinte del siglo pasado, algunos artistas y escritores españoles de la vanguardia, especialmente los poetas de la llamada Generación del 27, empezaron a interesarse por el *jazz*, género musical autóctono de los Estados Unidos que tiene sus raíces en la cultura afroamericana. Como sabemos, la cultura del *jazz* luego se extendió por el mundo a lo largo del siglo XX. El *blues*, íntimamente asociado al *jazz*, se popularizó en la segunda parte del siglo XX en el sur de los Estados Unidos y tiene sus orígenes en los *hollers* y *shouts*, o sea, los gritos de las canciones de los esclavos de las plantaciones de algodón (Pedro, 2012). En un ensayo sobre el posible ambiente jazzístico en la Residencia de Estudiantes, Ayax Merino (2016) escribió lo siguiente:

[...] allí en el salón anduviera Pedro Salinas tarareando una canción de King Oliver o de Jelly Roll Morton. O el venerable don Miguel, de visita, tal vez, se lanzará a bailar un charlestón, aunque la verdad es que no me hago a la idea de ver a Unamuno en tal guisa.

Un buen día, a principios del siglo XX, el *blues*, cogido de la mano del *ragtime* y del *jazz*, cruza el charco de un salto y llega a Europa. Así, la influencia afroamericana llega a España a través de París, Londres y Cuba. Según nuestras pesquisas, una de las primeras apariciones de la palabra *jazz* se encuentra en la revista ilustrada de Madrid *Mundo Gráfico* en enero de 1918. De hecho, el contexto de la Primera Guerra Mundial, con sus implicaciones de viajes y migraciones, marca la referencia inicial de la recepción del *jazz* y la cultura afroamericana en Europa (Wynn, 2007).

Sin embargo, tal vez, fue en el cine donde el público español pudo por primera vez plasmar el mundo y el ritmo del *jazz*. Aquí podemos citar películas como *La sirena de los trópicos* (1927) y *El rey del jazz* (1930). *La sirena de los trópicos* es un filme mudo francés, de Mario Nalpes, una película acompañada de piano en vivo. El personaje central de esta obra es nada menos que la reconocida actriz afroamericana Josephine Baker, de la que pronto hablaremos. *El rey del jazz* (*The King of Jazz*) es una película musical norteamericana protagonizada por Paul Whiteman y su orquesta. Esta pauta de recepción del *jazz* y la cultura estadounidense a través de las películas de Hollywood continuó a lo largo de las décadas de 1940 y 1950.

Sea como fuere, el público español conoció el ambiente musical del *jazz* por medio de Josephine Baker (1906-1975), bailarina y cantante francesa de origen afroamericano. Durante su larga vida no sólo fue estrella internacional, sino también espía contra los nazis y activista por los derechos civiles del pueblo afroamericano⁸. En los años 20 del siglo pasado, la encontramos en Nueva York como participante en la comedia musical *Shuffle Along*. A partir de 1925, ya en París, se incorpora al espectáculo *Revue Nègre*. Muy pronto se la conoce como la máxima representante del baile charlestón. Llegó a actuar en el famoso Folies Bergère.

Entre 1926 y 1930 el nombre de Josephine Baker apareció frecuentemente en la prensa española, especialmente en revistas como *Blanco y Negro* y *Nuevo Mundo* y periódicos como *Heraldo de Madrid*, *ABC* y *La Voz*. Nos detendremos en el mes de febrero de 1930, cuando la célebre actriz y cantante negra llegó a Madrid el 8 de febrero, por las mismas fechas de la caída del dictador Primo de Rivera y la vuelta de Miguel de Unamuno después de su largo exilio en Francia (París y Hendaya).

6. INTRODUCCIÓN A LA VIDA Y OBRA DE DAVE MEDER

Al rastrear en Internet sobre el tema de «Miguel de Unamuno y la música, el *blues* y el *jazz*», recientemente topamos con la nueva grabación de Dave Meder *Unamuno songs and stories* (2019). Ahora bien ¿quién es Dave Meder y por

qué es importante? Y, ¿qué tiene que ver con Miguel de Unamuno en el mundo del *jazz* contemporáneo? Como es el caso de muchos artistas de *jazz*, hay poco escrito. De sus primeras letras y educación sabemos poco (Chabrán, 2022). Sabemos que nació en Tampa, Florida, donde terminó sus estudios de *High School* (Bachillerato). Desde muy joven se interesó por la música sagrada, *gospel* y los himnos tradicionales de la Iglesia bautista y la música clásica, así como el *jazz*. Su educación dentro del *jazz* parece ser más bien autodidacta.

Lo que destaca de sus estudios universitarios es su enfoque interdisciplinario, mejor dicho, multidisciplinario o transdisciplinario. Meder estudió en la Universidad Estatal de Florida (Florida State University) en Tampa (Meder, 2023b). Lo verdaderamente interesante es que cursó tres grados a la vez, poco usual en los Estados Unidos. Esto se llama «Triple Major» (tres especialidades). Se graduó en 2013 con el título de Bachiller of Artes (BA) en música, español (lengua y literatura) y ciencias políticas.

Durante sus estudios universitarios, el siempre inquieto Meder transmigró de sus estudios de música hacia nuevos campos como la lengua y la literatura españolas y las ciencias políticas. No sabemos cómo o cuándo Meder se interesó por el español, pero sí sabemos por qué. Su interés por él está relacionado con sus estudios de música, especialmente, el *jazz*. Para Meder el estudiar español afectó profundamente a su música. Para él estudiar *jazz* y aprender *jazz* se relaciona íntimamente. Según el pianista, en *jazz* aprendes palabras y frases y una sintaxis, así como aprender una lengua. O sea, para Meder, al fin y al cabo, es el mismo proceso mental. Como a muchos de nosotros en sus clases de español, especialmente en sus clases de literatura española, lo que le llamó más la atención fueron la vida y la obra de Miguel de Unamuno, una influencia que sería profunda en toda su vida.

Al terminar sus estudios universitarios de grado, Meder se marchó a Nueva York a la Universidad (New York University) para continuar sus estudios de postgrado en música. No sabemos por qué Meder eligió estudiar allí, pero pudo ser por la política del Departamento de Música:

The Department of Music at NYU's Faculty of Arts and Sciences focuses on sonic practice in relation to social, cultural and intellectual practices, and to questions of social justice (and injustices).

[El Departamento de Música de la Facultad de Artes y Ciencias de la NYU se centra en la práctica sonora en relación con las prácticas sociales, culturales e intelectuales, y con cuestiones de justicia social (e injusticias)]⁹.

Meder terminó su Máster en Música (Jazz Studies) en 2015. Durante su estancia en Nueva York también fue director de Música en la Fordham Lutheran Church, donde pudo continuar con su interés por la música sagrada.

En 2015 Meder decide perfeccionar sus estudios de *jazz* en la famosa Julliard School de Nueva York. Como se sabe la Escuela Juilliard es un conservatorio de

artes. Se especializa en estudios de música, teatro y danza. Es, sin duda alguna, una de las más prestigiosas de los Estados Unidos e internacionalmente. En 2017 recibió su título de «artista diploma» (AD) con estudios de *jazz* piano, improvisación y composición. Desde 2018 Meder ha sido profesor de *jazz* piano en el Departamento de Música en la University of North Texas en Denton, Texas. Desde esa fecha ha podido compaginar la docencia con sus actividades como músico en los Estados Unidos e internacionalmente. Entre sus logros, Meder ha tocado en el Lincoln Center, el Kennedy Center, Beijín, Tokio, Saõ Paulo y Egipto. El joven jazzista ha destacado con dos recientes grabaciones: *Passage* (2019) y el disco que nos ocupa ahora, *Unamuno songs and stories* (2021).

7. LA OBRA *UNAMUNO SONGS AND STORIES*: FORMA, CONTENIDO E INSPIRACIÓN



La obra de Meder consta de 9 piezas: «Song of Secret Love», «Augusto's Dilemma», «Meditation: Doubt», «I Look for Religion in War», «If Ever I Would Leave You», «The Lake and the Mountain», «Meditation: Faith», «Century Rag» y «Exile». Esta obra se lleva a cabo con la participación de Meder (piano), Marty Jaffe (batería), Philip Dizack (trompeta) y Miguel Zenón (saxofón alto). Del estilo e influencias de Meder podemos decir lo siguiente: dentro del mundo del *jazz* sus influencias principales son Thelonious Monk (1917-1982), pianista y compositor y fundador del estilo *bebop*, y Bill Evans (1929-1980), pianista cuyo estilo abarca los estilos *cool* y *post-bop*. Del mundo de la música clásica, además, se han señalado las influencias de Bach e Isaac Albéniz. De su obra se ha dicho que muestra una «amplia paleta musical y un enfoque interdisciplinario». Pertenece al mundo del *jazz* moderno, contemporáneo y experimental, así como el estilo *post-bop*, en que se encuentra un equilibrio entre composición e improvisación.



Nosotros notamos la clara inspiración de Unamuno en siete de las canciones de Meder: «Song of Secret Love», «Augusto's Dilemma», «Meditation: Doubt», «I Look for Religion in War», «The Lake and the Mountain», «Meditation: Faith» y «Exile». Prestaremos atención a cuatro de estas canciones: «Song of Secret Love», «I Look for Religion in War», «The Lake and the Mountain» y «Exile».



El disco de Meder comienza con la canción «Song of Secret Love». Esta pieza se inspira en el poema de Unamuno «Canta en silencio la luna» de su *Cancionero*, fechado el 6 de agosto de 1928. Se escribió mientras Unamuno estaba exiliado en Hendaya.

Canta en silencio la luna;
Hay que oírla con los ojos;
Canción blanca, sosegosa
Canción de amor misterioso.
canción de amor que se aburre,
por encontrarse tan solo;
las estrellas distraídas
rehúsan hacerle coro.
Pobre luna que está ciega

Y sola, no ve, sus ojos
sombras que sueñan, y canta
para distraer sus ocios. (*Cancionero, Obras completas*, VI, 1969: 1051)

En las notas que acompañan su disco, Meder nos brinda una traducción al inglés del poema de Unamuno y una explicación de la canción:

The moon sings in silence; you must hear it with your eyes; a white song, a lulling song, a song of secret love, A song of love, growing weary in its loneliness; The stars, distracted, refuse to join in its chorus. Poor moon, blind and alone, it sees not its own shadowy eyethat dream, and sing... to distract from its idleness. (Meder Linear Notes, 2023a)

Según Meder, esta canción es una canción de amor, una «canción misteriosa». En el poema de Unamuno se nos presenta una luna que es ciega y está sola. En la canción la luna está sola y solo puede escuchar con los ojos, como en el caso de los sordos. Para Meder el poema de Unamuno es una canción de amor que es «warm, calming and quiet» («cálida, calmante y tranquila»). Meder nos dice que en su canción intenta escuchar a una figura solitaria («a solitary and lonely figure»). En cuanto a la música, Meder afirma que se inspiró también en los corales de Bach. En esta canción Meder intenta crear un coro de sueños logrado por el juego entre el piano y el bajo. Esta canción, según Meder, es la más sencilla y la más «song like» de su álbum y es, a la vez, una canción eufórica y melancólica.

La cuarta canción del disco de Meder es «I Look for Religion in War» («Busco la religión en la guerra») y se inspira en la obra de Unamuno «De la correspondencia de un luchador», que se encuentra en la colección de ensayos *Mi religión y otros ensayos* (1907, 1910, 1968). En este ensayo Unamuno escribe: «Busco la religión de la guerra, la fe en la guerra» (Unamuno, 1968: 269). Relacionados con esta frase de Unamuno tenemos los conceptos del vasco de luchar, dudar y la fe: luchar por la vida y vivir de la lucha, de la fe. Como sabemos, estos son conceptos que se encuentran por toda la obra de Unamuno, pero especialmente en *La agonía del cristianismo*: «El modo de vivir, de luchar, de luchar por la vida y vivir de la lucha de la fe, es dudar» (Unamuno 1969: 311). Esta canción se lleva a cabo con las aportaciones de Philip Dizack en la trompeta, Marty Jeffe en el bajo y Michael Piolet en la batería. Para algunos esta canción utiliza un fuerte *obstinato* que recuerda un canto de guerra. No podemos dejar esta canción sin apoyarnos en el foto-ensayo/video de Adrien H. Tillmann¹⁰, fotógrafo de *jazz*, que acompaña esta canción de Meder¹¹.

La sexta canción del álbum de Meder «The Lake and the Mountain», se inspira en dos de las más reconocidas imágenes de Unamuno: el lago y la montaña. El lago y la montaña son imágenes de la famosa novela de Unamuno *San Manuel Bueno, mártir* (1931). Se relaciona con la figura de don Manuel el párroco del pueblo de Valverde de Lucerna. El lago y la montaña son símbolos importantes y recurrentes en la novela de Unamuno. Casi siempre aparecen juntos. El lago simboliza la duda, mientras que la montaña representa la fe. Estos dos elementos coexisten en la figura de don Manuel. La montaña en su cabeza y el lago en sus ojos; o sea, la fe y la duda, los temas centrales de la obra de Unamuno¹².



En «The Lake and the Mountain» Meder, con la participación del saxofonista puertorriqueño Miguel Zenón, intenta ofrecernos una representación musical de los símbolos de Unamuno. Zenón participa con el piano de Meder para darnos una voz musical de la representación de las dualidades del conflicto y agonía que se encuentran en la novela de Unamuno. No tenemos más remedio que recurrir a las palabras del mismo jazzista para explicar lo que intenta hacer con este cuadro de los símbolos de Unamuno:

Using the inimitable musical voice of Miguel Zenón (saxophone), we attempt to paint this sense of spiritual duality, conflict, and agony. The first section of the melody (0:23) is one of anguish, reflecting Don Manuel's inner strife, yet it has a strong, clear rhythmic pulse, suggesting the kind of stable, communal, and «mountainous» faith he projects. Shortly after (0:47), we start to feel the pull of Don Manuel's spiritual doubts, represented by the lake. Here, the piano suddenly becomes more sustained, the harmonies become richer while the cymbals help to create a «wetter texture». The first improvised solo section after the melody (1:43) is structured as an inner dialogue, with saxophone and piano weaving together various phrases that straddle the boundary between «lake» and «mountain».

[Usando la inimitable voz musical de Miguel Zenón (saxofón), intentamos pintar este sentido de dualidad espiritual, conflicto y agonía. La primera sección de la melodía (0:23) es de angustia y refleja la lucha interna de don Manuel, pero tiene un pulso rítmico fuerte y claro, lo que sugiere el tipo de fe estable, comunitaria y «montañosa» que proyecta. Poco después (0:47), empezamos a sentir el tirón de las dudas espirituales de don Manuel, representadas por el lago. Aquí, el piano de repente se vuelve más sostenido, las armonías se vuelven más ricas mientras que los platillos ayudan a crear una textura «más húmeda». La primera sección solista improvisada después de la melodía (1:43) está estructurada como un diálogo interior, con saxofón y piano entretejiendo varias frases que se extienden a ambos lados del límite entre «lago» y «montaña». (Meder, Liner Notes, 2023a)]

De nuevo, nos preguntamos: ¿Por qué Unamuno aparece en la obra de Meder? Parece ser que los mismos hechos políticos y sociales de 2020-2021 afectaron al joven jazzista profundamente y le llevaron a un «exilio mental y emocional»:

[...] the tumultuous events in the United States over the past year and a half have driven many of us into a state of mental and emotional exile. In my relatively short lifetime, I had never felt so detached from my country as I did in 2020 and early 2021. I can only hope we can find our collective footing again. We are so polarized that we have completely lost our ability to delineate fact and fiction, as Unamuno does so eloquently. We have lost the ability to reconcile our deeply held beliefs with the indisputable truths that affect us all. We have forgotten the importance of education, which helps us recognize and strike down false prophets and leaders. Major facets of American society now resemble the kowtowing nationalists in Unamuno's Spain: placing their loyalty in utterly misguided leaders who seek power and self-enrichment at any cost.

[(...) los tumultuosos acontecimientos en los Estados Unidos durante el último año y medio nos han llevado a muchos de nosotros a un estado de exilio mental y emocional. En mi vida relativamente corta, nunca me había sentido tan separado de mi país como en 2020 y principios de 2021. Solo puedo esperar que podamos encontrar nuestro equilibrio colectivo nuevamente. Estamos tan polarizados que hemos perdido por completo nuestra capacidad de delinear realidad y ficción, como lo hace tan elocuentemente Unamuno. Hemos perdido la capacidad de reconciliar nuestras creencias más profundas con las verdades indiscutibles que nos afectan a todos. Hemos olvidado la importancia de la educación, que nos ayuda a reconocer y derribar a los falsos profetas y líderes. Las principales facetas de la sociedad estadounidense ahora se asemejan a los nacionalistas doblegados en la España de Unamuno: colocando su lealtad en líderes totalmente equivocados que buscan el poder y el enriquecimiento personal a toda costa. (Meder, Liner Notes, 2023a)]

Terminaremos nuestro repaso de las adaptaciones de Meder del pensamiento de Unamuno con su canción «Exile», la última pieza de su álbum *Unamuno songs and stories*. En esta canción Meder hace hincapié en los hechos del exilio de Unamuno durante la dictadura del general Primo de Rivera entre los años 1924-1930, primero en Canarias (Fuerteventura) y luego en Francia (París y Hendaya)¹³. En las notas de su álbum, Meder nos explica los orígenes de la canción y se refiere a la última película de Amenábar:



Exile is an allusion to Miguel de Unamuno's time in physical exile from Spain (1924-1930). The writer's outspoken critiques of the Primo de Rivera dictatorship cost him his position at the University of Salamanca and forced him to leave the country until a Republic was reestablished in 1931. But, on a deeper level, the piece embodies the feelings of mental and emotional exile: the sensation of profound disillusionment at the actions of your leaders and fellow citizens. Alejandro Amenábar's recent film *Mientras dure la guerra* (While at War) poignantly portrays the moment in 1936 when Unamuno renounces his earlier support of Franco and his right-wing allies, delivering a daring speech in front of military generals, clergy, and nationalist supporters¹⁴.

[«Exile» es una alusión al tiempo de exilio físico de España de Miguel de Unamuno (1924-1930) y las críticas abiertas del escritor a la dictadura de Primo de Rivera le costaron su puesto en la Universidad de Salamanca y lo obligaron a abandonar el país hasta que se restableció una república en 1931. Pero, en un nivel más profundo, la pieza encarna los sentimientos de angustia mental y exilio emocional: la sensación de profunda desilusión por las acciones de sus líderes y conciudadanos. La reciente película de Alejandro Amenábar *Mientras dure la guerra* retrata conmovedoramente el momento en 1936 cuando Unamuno renuncia a su inicial apoyo a Franco y sus aliados de la derecha, pronunciando un atrevido discurso frente a generales, clérigos y simpatizantes del bando nacional. (Meder, Liner Notes, 2023a)]

En cuanto al aspecto musical de «Exile» Meder nos dice:

The bass introduction was completely improvised by Marty Jaffe. The score for this piece consists of only two lines of music. The melody (1:29) is brief and direct. The expansiveness of the song comes from the musicians themselves. The group begins as a unified society, playing the melody together, but we quickly become exiled from each other (2:33), pursuing our own paths, rhythms, phrases... conversing here and there but largely existing independent of one other. As the piece builds, we begin to come together again (3:59). The trumpet and piano begin to talk to each other, answering each other in our own individual solos. The bass and drums begin to initiate dialogue with the two soloists.

[La introducción del bajo fue completamente improvisada por Marty Jaffe. La partitura de esta pieza consta de solo dos líneas de música. La melodía (1:29) es breve y directa. La amplitud de la canción proviene de los propios músicos. El grupo comienza como una sociedad unificada, tocando la melodía juntos, pero rápidamente nos exiliamos el uno del otro (2:33), siguiendo nuestros propios caminos, ritmos, frases..., conversando aquí y allá, pero existiendo en gran medida independientes unos de otros. A medida que se construye la pieza, comenzamos a unirnos nuevamente (3:59). La trompeta y el piano comienzan a hablar entre sí, respondiéndose en nuestros propios solos individuales. El bajo y la batería comienzan a iniciar un diálogo con los dos solistas. (Meder, *Liner Notes*, 2023a)]¹⁵

Antes de dejar «Exilio» de Meder y de poner el colofón a este ensayo pasaremos a unos comentarios de esta pieza por medio de una consideración del video o fotoensayo que la acompañan; las imágenes del video son del ya mencionado Adrien H. Tillmann. En ellas se capta una gran ciudad moderna. ¿Será acaso Nueva York? Recordemos que Tillmann es de Nueva York y un reconocido fotógrafo jazzista de la ciudad. Para nosotros el video, con la música de *jazz* de Meder que lo acompaña, nos recuerda el Nueva York de Lorca y su célebre *Poeta en Nueva York*, escrito e influido por el ambiente de *jazz* de Harlem, tan conocido por el poeta granadino¹⁶.

8. A MODO DE CONCLUSIÓN

En este trabajo hemos repasado varias adaptaciones del pensamiento de Unamuno, especialmente sus poemas y novelas, al mundo de la música. Como hemos visto el reciente disco *Unamuno songs and stories* de Dave Meder es un ejemplo de los retos y las posibilidades de adaptar y traducir el pensamiento de Unamuno al mundo del *jazz*. Para nosotros es una nueva e importante aportación a las adaptaciones del pensamiento de Unamuno al *jazz*. Para nosotros y muchos otros la figura de Unamuno es una figura polifacética que se presta a muchos acercamientos posibles, así como la música. La obra de Meder ha recibido una buena recepción en el mundo del *jazz*, pero pocos aficionados al *jazz* conocen la obra de Unamuno. Sin embargo, la obra de Meder llevará la obra del jazzista a un nuevo público: los unamunólogos. En el futuro seguiremos esta línea de investigación con otros estudios sobre Unamuno y el *blues*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO GONZÁLEZ, C. La música española y el espíritu del 98. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1998, 5, 79-108.
- AMENÁBAR, A. (dir.). *Mientras dure la guerra*. Film. Movistar+, 2019.
- ARRON, V. S. Dave Meder, «I Look for Religion in War ». From *Unamuno Songs and Stories*. Something Else. Video Premiere (19 de octubre 2012):
- BREEDING GONZALES, L. 20th century philosopher inspires UNT professor's latest jazz album. *Denton Recorder-Chronicle* (Denton, Texas). 20 de noviembre de 2021.
- CELMA VALERO, M.^a P. Miguel de Unamuno, poeta simbolista. *Anales de Literatura Española*, 2002, 15, pp. 93-107. Universidad de Alicante.
- CHABRÁN, R. (2019). Unamuno y el blues. En *I Coloquio Internacional Diálogos con Unamuno*. Universidad Autónoma de Madrid. Cantoblanco (Madrid). Enero. Comunicación inédita.
- CHABRÁN, R. «Unamuno y el blues. Las lecturas del poeta afroamericano Langston Hughes». Jornadas de la Asociación de Hispanismo Filosófico. Universidad Rey Juan Carlos. Madrid. Comunicación inédita, 2021.
- CHABRÁN, R. Entrevista telefónica inédita con Dave Meder. Noviembre 2022.
- CHABRÁN, R. Dave Meder y Miguel de Unamuno. Jornadas de la Asociación de Hispanismo Filosófico. Universidad de Alcalá de Henares. Alcalá de Henares. Marzo. Comunicación inédita, 2023.
- CHABRÁN, R. y PEDRO, J. «Unamuno, Langston Hughes y el blues». Manuscrito inédito, 2022.
- CHASE, G. *Cities and Souls. Poems of Spain*. Chartes: Impr. Durant, 1929. Biblioteca de Unamuno/Casa-Museo: U 605.
- CHASE, G. *The music of Spain*, vol. 549. New York: Dover Publications, 1959.
- DEPARTMENT OF MUSIC, New York University (s.f). «About Us. Mission Statement», NYU, Arts & Science, <https://as.nyu.edu/departments/music/about.html>
- EGIDO, J. C. B. Unamuno y las Bellas Artes. *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 2019, (54), pp. 86-104.
- ERQUIAGA MARTÍNEZ, C. (2020). *Miguel de Unamuno, intelectual europeo. Un análisis de su red internacional a través de la correspondencia de sus remitentes*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2024.
- GARCÍA BLANCO, M. *Don Miguel de Unamuno y sus poesías. Estudio y antología de poemas inéditos no incluidos en sus libros*. Universidad de Salamanca, 1954.
- GARCÍA JAMBRINA, L. y MENCHÓN, M. *La doble muerte de Unamuno*. Capitán Swing Libros, 2021.
- GASCUE, F. *Origen de la música popular vascongada*. Paris: Honoré Champion, 1913. [En la Biblioteca de Unamuno, Casa-Museo: U 1677].
- HARKEMA, L. J. Miguel de Unamuno in Spain's Memory Battle. *Literature in Translation. Film*. (11 de enero de 2022). <https://www.publicbooks.org/miguel-de-unamuno-in-spains-memory-battle/>
- MEDER, D. *Unamuno songs and stories*. [Álbum]. Outside Music, 2021.
- MEDER, D. *Dave Meder* (página web): davemeder.com, 2021. <https://www.davemeder.com> [19 de abril de 2023].
- MEDER, D. Digital Liner Notes. *Unamuno songs and stories*, 2023a. <https://www.davemeder.com/unamuno> [19 de abril de 2023].
- MEDER, D. Curriculum Vitae, 2023b. <https://facultyinfo.unt.edu/faculty-profile?profile=d-wm0150> [19 de abril de 2023].
- MENCHÓN, M. (dir.). *La isla del viento*. [Film]. MGC, 2015.

- MENCHÓN, M. (dir.). *Palabras para el fin del mundo*. [Film]. RTVE, 2020.
- MERINO, A. «El jazz empezó en la Residencia de Estudiantes», CTXT, 30 de noviembre. 2016. <https://shorturl.at/vyNOo>
- MUSEO DE MATEO HERNÁNDEZ DE BÉJAR. (2022). Miguel de Unamuno y Mateo Hernández en París. *Como un Libro*, 7 de diciembre. <https://comounlibro.com/2022/12/07/miguel-de-unamuno-y-mateo-hernandez-en-paris/>
- ORRINGER, N. R. *Uniting Music and Poetry in Twentieth-century Spain*. Lanham: Lexington Books/Rowman & Littlefield, 2021.
- PEDRO, J. *El Blues en Madrid. Una exploración de la cultura musical en el espacio urbano*. Trabajo de Fin de Máster: Universidad Complutense de Madrid. 2012. Accesible en: <https://shorturl.at/cOPS3>
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. REGINO SAINZ DE LA MAZA. EN REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, s. f. <https://dbe.rah.es/biografias/5624/regino-sainz-de-la-maza-ruiz>
- RODRIGO, J. «*Música para un código salmantino*» sobre letra de Miguel de Unamuno. Salamanca, Barcelona: A. Bileau Bernasconi/Universidad de Salamanca, 1954.
- ROMERA, A. R. Unamuno y la pintura. *Atenea*, 1956, 33, pp. 365-372.
- RUDD, M. T. *The Lone Heretic*. Nueva York: Gordian Press, 1976. 2.ª edición.
- SOPEÑA, F. La música en la generación del 98. *Arbor*, 1948, p. 459.
- SOPEÑA, F. Las músicas de Don Miguel de Unamuno. *Revista de Occidente*, 1964, 19, pp. 130-139.
- SOPEÑA, F. *Música y anti-música en Unamuno*. Madrid: Taurus, 1965.
- UNAMUNO, M. de. ¡Agur, arbola bedeinkatube! En *Obras completas*. Madrid: Escelicer, 1968 (1888), I, pp. 185-186.
- UNAMUNO, M. de. *Poesías*. Bilbao: Imp. de José Rojas, 1907.
- UNAMUNO, M. de. De la correspondencia de un luchador. En *Obras completas*. Madrid: Escelicer, 1968 (1909), III, pp. 269-272.
- UNAMUNO, M. de. *La agonía del cristianismo*. Unamuno. *Obras completas*. Madrid: Escelicer, 1967 (1924), VII, pp. 305-364.
- UNAMUNO, M. de. «Canta en silencio la luna». En *Cancionero. Obras completas*. Madrid: Escelicer, 1969 (1928), n.º 320, p. 1051.
- UNAMUNO, M. de. «Música». En *Poesías. Obras completas*. Madrid: Escelicer, 1969, 6, pp. 281-282.
- UNAMUNO, M. de. *Niebla*. Edición de Mario Valdés. Madrid: Cátedra, 1994 (1914).
- UNAMUNO, M. de. *San Manuel Bueno, mártir*. Edición de Mario Valdés. Madrid: Catedra, 1995 (1931).
- UNAMUNO, M. de. *Miguel de Unamuno: dibujos*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Ver «Guitarrista: Andrés Segovia», 2011, p. 156.
- WYNN, N. A. (ED.). *Cross the Water Blues: African American Music in Europe*. Jackson: University Press of Mississippi. 2007.

NOTAS

¹ La única información que tenemos sobre su asistencia a un concierto es en el debut de Andrés Segovia en París en abril de 1924 con su «Homenaje a Debussy».

² En la Casa-Museo Unamuno hay tres cartas de Chase a Unamuno. Además, tenemos noticias sobre las cartas de Chase y Unamuno, pero hasta la fecha no hemos podido localizarlas.

³ Véase «El Guitarrista en Unamuno». En *Dibujos* (Unamuno, 2010: 156), así como los comentarios de Unamuno sobre su hija María en RUDD (1976: 201).

⁴ Véase «Regino Sainz de la Maza». En REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (s. f.) y «Miguel de Unamuno y Mateo Hernández en París» (Museo de Mateo Hernández de Béjar, 2022). En la Casa-Museo Unamuno hay dos cartas de Sainz de la Maza a Unamuno.

⁵ El poema se publicó por primera vez en 1904 y se encuentra en la obra *Poesías* (Unamuno, 1907). Sobre la elaboración de este poema, véase GARCÍA BLANCO (1954: 51-67).

⁶ El capítulo en cuestión se titula: «Creative Landscapes of Salamanca in Unamuno and Rodrigo» (ORRINGER, 2021).

⁷ Como bien se sabe, el *Concierto de Aranjuez* es una composición para guitarra y orquesta de Rodrigo. Se escribió en 1939 y es sin duda la obra más famosa del compositor. La versión del trompetista de jazz Miles Davis se grabó en 1960 (Columbia Records). La versión de The Modern Jazz Quartet se grabó en 1964 (Atlantic) con la participación de Laurindo Almeida.

⁸ Sobre Josephine Baker, ver JULES-ROSETTE, B. *Josephine Baker in art and life: the icon and the image*. University of Illinois Press, 2007; DUDZIAK, M. L. *Josephine Baker, racial protest, and the Cold War*. En *The African American Voice in US Foreign Policy Since World War II*. Routledge, 2019, pp. 135-162; LEWIS, D. *Agent Josephine. American Beauty, French Negro,*

British spy. New York: Public Affairs, 2022, y PRESCOTT, L. E. y CORNEJO-PARRIEGO, R. *Josephine Baker in Spain: The Ambivalent Reception of an African American Female Superstar*. En *Black USA and Spain*. Routledge, 2019, pp.73-94.

⁹ Mission Statement. NYU. Department of Music: <https://as.nyu.edu/departments/music/about.html>

¹⁰ Sobre Tillmann, ver Tillmann, A. <https://www.aht1985.com>

¹¹ Meder, D. *I Look for Religion in War*, 2021. (feat. Philip Dizack): <https://www.youtube.com/watch?v=vnPOCauZbeQ>

¹² Sobre los símbolos del lago y la montaña en la obra de Unamuno se ha escrito mucho, por ejemplo: BLANCO AGUINAGA, C. *El Unamuno contemplativo*. México: Colegio de México, 1959; FERNÁNDEZ SANZ, A. «Unamuno “San Manuel” y Sanabria: entre el lago y la montaña». En *Hacia un nuevo inventario de la ciencia española: IV Jornadas de Hispanismo Filosófico*. Asociación de Hispanismo Filosófico, 2000; FRANZ, T. R. «The Poetics of Space in *San Manuel Bueno, mártir*». *Hispanic Journal* (1995): 7-20 y H. RODRÍGUEZ-ALCALÁ. «El Escenario de San Manuel Bueno, Mártir como “Incantatio Poética”». *Humanitas Digital*, 6 (1965): 283-302.

¹³ Sobre el exilio de Unamuno, ver Rabaté, C. y Rabaté, J.-C. *Miguel de Unamuno (1864-1936). Convencer hasta la Muerte*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019, pp. 331-405.

¹⁴ Meder, D. *Linear Notes*. En *Unamuno songs and stories*.

¹⁵ *Ibid*. Las traducciones son nuestras.

¹⁶ Meder, D. y Tillmann, A. *Exile*. En *Unamuno songs and stories*. YouTube: <https://www.aht1985.com/video-portfolio/portfolio/>

RESUMEN: El propósito del presente ensayo es indagar sobre la obra de Dave Meder, el pianista de *jazz* y compositor norteamericano, y relacionar su reciente obra *Unamuno songs and stories* con el pensamiento de célebre pensador, poeta, novelista español Miguel de Unamuno (1864-1936). Situamos la obra de Meder dentro de las adaptaciones musicales de la obra y pensamiento de Unamuno, así como las ideas sobre la música y sus amigos músicos del vasco.

Palabras clave: Dave Meder; Miguel de Unamuno; *Jazz*.

ABSTRACT: This essay deals with the recent work of the American jazz pianist Dave Meder's *Unamuno songs and stories* and its connections to the work and thought of the Spanish thinker, poet and novelist Miguel de Unamuno (1864-1936). We contextualize Meder's work within Unamuno's ideas about music, as well as the Basque's musician friends.

Keywords: Dave Meder; Miguel de Unamuno; *Jazz*.

DOI: <https://doi.org/10.14201/ccmu2023513550>

MIGUEL DE UNAMUNO Y SUS ESCULTURAS EN EL PAÍS VASCO

MIGUEL DE UNAMUNO AND HIS SCULPTURES IN THE BASQUE COUNTRY

María Jesús CAVA MESA
Universidad de Deusto, Bilbao
mjcava.mesa@deusto.es

Los monumentos constituyen expresiones de reconocimiento que buscan trazar una distinción, fijando en el tiempo y en el espacio aquellos sucesos y personajes que forman parte de la memoria histórica de una nación. Si bien es un ejercicio necesario, también tiene un carácter fundamentalmente contradictorio. La memoria es siempre un proceso en constante movimiento, donde la interpretación del pasado depende de manera constante de los sucesos del presente.

M. Halbwachs

Son numerosos los autores que afrontan el tema de identidad y memoria, al igual que quienes han investigado sobre los significados polisémicos de obras de arte relativas a personajes. En un artículo firmado por Modesto Escobar Mercado y José Gómez Isla se subrayaba, aunque restringiendo el objetivo del análisis a la fotografía:

La crónica de nuestra cultura se ha cimentado durante siglos sobre las vidas de sus personajes más destacados y los hechos que protagonizaron. Los cronistas oficiales (y posteriormente los periodistas) han venido ejerciendo su autoridad para dar fe de acontecimientos reseñables, incidiendo especialmente en los que, por su relevancia social, se han considerado determinantes para el periodo que les tocó vivir. Asimismo, las artes plásticas reflejaron los hechos históricos más emblemáticos (gestas, batallas o acontecimientos singulares) representados mediante géneros como la pintura histórica o el retrato... (Escobar y Gómez, 2015: 23-46)

De otra parte, es una evidencia que el desarrollo de las ciudades a lo largo de la Historia ha venido acompañado por un fenómeno de glorificación de determinados personajes, hechos y fenómenos, en razón a objetivos netamente políticos, pero también culturales; y, al tiempo, contribuyendo al ornato urbano. A nadie se le escapa que esta es una manifestación del sentido estético adherido a manifestaciones socioculturales de aquellos que han sido responsables en la toma de decisiones públicas y privadas. Pero, como es evidente, esta tendencia no se limita sólo al perfil de mandatarios –del talante que sean–, sino de muchos otros personajes incorporados a la memoria que cristaliza para su reconocimiento material, especialmente a nivel público.

Este artículo versa, en concreto, sobre las esculturas erigidas para enaltecer la figura de Miguel de Unamuno y Jugo en el País Vasco. Lo hacemos desde la narrativa de sus particularidades artísticas, pero también desde el contexto social con que conectan. Y, obviamente, sin mostrar un vaciado exhaustivo de las existentes, sino a nivel público. En lo relativo al coleccionismo de particulares en el País Vasco, la selección es exigua y no aspira a cerrar el repertorio, pero es inédita en algún caso.

De otra parte, no parece necesario añadir –a modo introductorio– más noticia específica sobre el concepto de escultura en sí misma o como modalidad creativa en el arte. Tampoco parece necesario cimentar el relato de las esculturas que se dedicaron al rector de la Universidad salmantina mediante una semiótica que ponga en valor su significado global, por creer que tal cuestión es sobradamente conocida. Las innumerables biografías que existen sobre el filósofo arrojan resultados, arquetípicamente, con suficiente consistencia como para ahorrarnos esa tarea.

Sabido es, por otra parte, que las esculturas que mitifican o sacralizan, que exaltan y enaltecen, proliferan desde antiguo. Y, también, que, cuando lo hacen en tiempos no pretéritos y llegan hasta nuestros días, su cosmología afectiva ha generado reacciones muy dispares.

El mito de piedra y bronce configura –especialmente desde el siglo XIX– un relato que materializa de modo diverso la vida de un héroe, de un inventor, de un hombre dedicado a tareas tan diversas como la empresa, lo científico, literario, religioso, militar, y un largo etc.

El discurso del poder forma parte del paisaje urbano a lo largo de la historia y contribuye a hacer recordar a los ciudadanos la historia pasada, mitificada en piedra, mármol o metal. La experiencia social se construye como un registro permanente de la vida, obras, emociones y conocimientos de las generaciones que nos han precedido. Y, de estas, fijan la de quienes han dejado su impronta trascendente.

Erigir una estatua de alguien para honrar su memoria y asegurar su inmortalidad, lejos de parecer anacrónico en nuestra época –marcada por el avance de la inteligencia artificial– es un gesto a respetar y hasta proteger. No es necesario ser un experto en arte o un viajero avezado para valorar ante el boom del turismo los aportes que significan los monumentos, sus arquitectos, artistas y personajes históricos. Un fenómeno que enlaza con la vida simplemente «civilizada».

Recordemos, por ello, que los *lieux de mémoire*, como los calificó Pierre Nora, nos facilitan los cimientos de una interpretación de la vida del conjunto de la sociedad, sea cual sea. A través de ellos pueden visualizarse múltiples relaciones sociales. En el ámbito político, los «lugares de memoria» sirven a modo de indicadores para analizar apoyos y consensos. Porque estos *lieux de mémoire* son resultado de un proceso muy dinámico que incluye y excluye expresiones y hasta decisiones institucionales que consolidan lo que interpretamos como la identidad de una sociedad y de una cultura.

La intencionalidad conmemorativa adquiere indudablemente carga simbólica determinante. Espacio y memoria se entrelazan. El espacio está en función de las ciudades y su geografía simbólica, por lo que no es exagerado subrayar que ambos ítems vienen cargados de connotaciones públicas. En suma, cada etapa histórica da lugar a la creación de nuevos lugares acordes con la intencionalidad política de cada momento.

Los espacios adquieren de este modo un significado particular, pero en una sociedad democrática pueden ser tan selectivos como excluyentes.

No pretendo profundizar en el carácter de la escultura como obra conmemorativa en sí misma. Tal teorización no forma parte de los objetivos de este análisis. Pero sí quisiera destacar su carácter material e inmaterial; sin con ello dar lugar a contradicciones inútiles.

La escultura conmemorativa sugiere la participación de la población y a través de diversos medios culturales logra que esta asimile mensajes del tipo que sean.

Y, a pesar de su complejidad a la hora de valorarlas técnicamente, digamos que las esculturas simplemente son cosas físicas en el espacio.

¿Cómo interpretar la narrativa de esculturas como las que se dedicaron a Miguel de Unamuno? ¿Cómo interactúan los espectadores con las esculturas que alguna vez fueron específicas del sitio y que están descontextualizadas o recontextualizadas?

En el caso de obras que fueron concebidas desde un principio como esculturas para ser expuestas en galerías escultóricas con el único propósito de exhibir escultura, la tensión puede no ser demasiado grande. Pero ¿sucede lo mismo al ser expuestas en público?

Los desafíos son mucho más formidables, como sabe cualquier curador al examinar la forma en que se ha considerado la exhibición y la visualización de esculturas en la literatura de historia del arte durante los últimos treinta años y las preguntas que han planteado estudios innovadores.

La función social más amplia de las obras de arte, articulada a través de una historia social del arte, es un hecho irreversible. Asociado con esto, ha estado el surgimiento de la historia del coleccionismo. Tales desarrollos también pueden estar relacionados con otro cambio: el cambio de énfasis de la creación de obras de arte a su recepción, del artista al espectador. Desde otra perspectiva, la ideología de las obras de arte conmemorativas y los muchos estudios centrados en

instituciones particulares nos han permitido ver la exhibición de la escultura desde una nueva perspectiva.

1. CONTEXTUALIZACIÓN Y RECONTEXTUALIZACIÓN

A veces, las funciones y los contextos originales de la escultura son rechazados o marginados y, a veces y de manera reciente, estos contextos son enaltecidos. En cierto modo, este fenómeno le ha sido asociado a la figura histórica –no cabe duda controvertida– de Miguel de Unamuno.

Pero los historiadores de la escultura, y también los historiadores a secas, necesariamente debemos involucrarnos con las complejidades y las ambigüedades de la descontextualización y la recontextualización.

El escritor, poeta y filósofo español nacido en Bilbao en 1864, y fallecido en Salamanca en 1936, es considerado un exponente indiscutible de la generación del 98. Sus contradicciones personales y las paradojas de su actuación dejan en clave de debate aspectos de su propia identidad personal. Esto se ha proyectado curiosamente en el devenir de su recuerdo, a nivel de ciertos sesgos de la radicalidad euskaldún, principalmente, pese a la muy evidente estima de la que su obra y su personalidad también gozan entre círculos intelectuales, sociales y políticos a nivel local, nacional e internacional.

Nos referimos al rechazo evidenciado no sólo desde que le fuera retirado el título de hijo predilecto de Bilbao, después de que así fuera nombrado el 14 de octubre de 1914. La distinción de hijo predilecto se decidió por la corporación municipal bilbaína a favor de Miguel de Unamuno y Jugo «por sus propios méritos» y como acto de desagravio por su destitución como rector de la Universidad de Salamanca con el gobierno de Primo de Rivera. Años después fue declarado, asimismo, hijo preclaro de la Villa (26.09.1934). Pero, el 9 de septiembre de 1936, el Ayuntamiento de Bilbao anuló y retiró este reconocimiento «por haberse hecho indigno de tan alta distinción por haberse adherido al alzamiento militar», según consta en el Libro de Acuerdos municipales de ese año. Su escultura corrió peor suerte, como detallaré más adelante.

La perpetuación de un sentimiento e ideas desafines al pensamiento sabiano volvieron a colocarle en la marginalidad de una crítica abertzale durante el posfranquismo. Lo cual se externalizó en ataques al lugar de su nacimiento (portal de la casa en la que naciera, en la calle Ronda) y a ser pasto del vandalismo que llevó a desmontar de su pedestal el busto que Victorio Macho le había dedicado y que se encontraba en el Casco Viejo bilbaíno. En concreto, la escultura estaba situada en la plaza que más tarde llevaría su nombre, y fue arrojada directamente a la ría. Una historia que comento en páginas siguientes.

El inconformismo intelectual de Unamuno, como se ha dicho siempre, le llevó a despertar filias y fobias, materializadas en una gestualidad política que no siempre ha sido coincidente con las opciones democráticas de la memoria histórica, tal como hoy la conceptuamos.

El rector tres veces destituido despierta, por suerte, un caldo de cultivo favorable a su recuerdo en el País Vasco, desde hace décadas. Y lo consigue en su ciudad natal y fuera de ella. La mejor confirmación de lo que sostengo se acrisola en el recuento de obra dedicada a su figura y, muy en concreto, desde lo escultórico.

Como señalaba Emilio Múgica Encotegui, de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País vizcaínos, en un artículo publicado en *Pérgola*, suplemento cultural del periódico municipal *BILBAO*: «Muchos no le exculpan de los ataques y a otros debería aplicárseles la queja de don Miguel: “una cosa es que yo dijera que el vasco se moría y había que resignarse a enterrar a la madre y otra que la maten los pretorianos, eso jamás”».

Desde 1986 la Bascongada homenajeó a Unamuno reiteradamente. En el quincuagésimo aniversario de su muerte lo hicieron de manera notoria. De esos años y después, con la incorporación a la Alcaldía del Sr. Iñaki Azkuna, la tradición del día de Unamuno se cumple fielmente en la Villa de Bilbao (27 de septiembre). De hecho, el Ayuntamiento presidido por el Sr. Aburto festejó con una ofrenda floral el 158 aniversario de su nacimiento, en el pasado año 2022 con toda solemnidad.

Miguel Zugaza detallaba igualmente en *Pérgola*, hace pocos años, con motivo de la cesión por el Ayuntamiento de Bilbao de una réplica del busto de Miguel de Unamuno realizada por el escultor palentino Victorio Macho, que se habían conseguido reunir en un mismo espacio el conjunto completo de retratos del escritor bilbaíno conservados por el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

La cabeza de Unamuno de Victorio Macho que ingresó en el museo es, como decía el entonces y actual director del Museo de Bellas Artes de Bilbao, réplica del bronce conservado en el Museo Victorio Macho de Toledo; el cual responde, a su vez, al busto original modelado por el escultor castellano en Hendaya en 1929, coincidiendo con el destierro del escritor durante la Dictadura de Primo de Rivera, y cuya primera versión en bronce y granito, de medio cuerpo, se emplazó en 1934 en el Palacio Anaya de Salamanca.

En ese breve texto, M. Zugaza ponía en valor el trabajo de Dionisio Pérez sobre *Don Miguel de Unamuno. Ensayo acerca de su iconografía y relación con las artes* (Pérez, 1964) y advertía: «El “impenitente egotismo” que le sobrevino durante su retiro en Salamanca se vio ampliamente compensado por el interés de sus, en la mayor parte de los casos, amigos artistas por tratarle y, al mismo tiempo, retratarle».

Más allá de cualquier otro rasgo calificador, el busto de V. Macho significa – como también se ha dicho– un claro ejemplo de la denominada «escuela vasco-castellana», a la que el propio Unamuno concedía el valor histórico de restaurar la profunda gravedad del ideal realista de la tradición artística española. Dentro de esta pretendida escuela moderna se puede enlavar perfectamente la obra del palentino Victorio Macho, ahora de la mano de Unamuno, reunido de nuevo con sus contemporáneos artistas vascos¹.

2. ESCULTURAS DE UNAMUNO EN BILBAO

Por consiguiente, y avanzado lo anteriormente dicho, recordemos que el Museo de Bellas Artes de Bilbao conserva al menos dos esculturas de Unamuno². La primera obra es la de Moisés de Huerta (Muriel de Zapardiel, Valladolid, 25/09/1881-Mérida, Badajoz, 01/02/1962) firmada por su autor, a quien se cataloga como perteneciente a la Escuela Española (Escuela Vasca). La escultura de bronce se titula *Don Miguel de Unamuno* [Figura 1]. Está fechada en 1924 (Moisés Bazán de Huerta, 1994). Sus dimensiones son de 30,5 x 21,5 x 21,5 cm. Fue adquirida en compra directa al artista en 1932. La fecha de ingreso en el museo es del 1 de enero de 1932, y se expuso en la «Segunda Exposición de Artistas Vascongados», celebrada en el Museo de Arte Moderno de Bilbao (15/05/1932-15/06/1932).



Figura 1. Don Miguel de Unamuno. Moisés de Huerta. Museo de bellas Artes de Bilbao.

Se trata de un busto con detalles del lema «Escritores filósofos» y muestra un tipo de inscripción cuya transcripción indica: ME HIZO EN BILBAO (mitad inferior izquierda), con la firma MOISES / D HUERTA (mitad inferior izquierda)³.

3. LAS ESCULTURAS DE VICTORIO MACHO

Victorio Macho (Palencia, 23/12/1887 - Toledo, 13/07/1966), artista perteneciente a la Escuela Española ha sido, como es sabido, autor de un muy divulgado busto dedicado al rector salmantino. La escultura fue realizada en la Fundación Artística Codina Hermanos S. L. de Madrid; va firmada y titulada *Cabeza de Unamuno*, lo que se justifica en razón a la inscripción en el lado izquierdo de la base donde consta: MIGVEL D VNAMVNO. Y va fechada en 1930. Una réplica del original en bronce de aquel año fue realizada posteriormente, en 1999 [Figura 2].



Figura 2. Don Miguel de Unamuno. Escultura de Victorio Macho. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

La historia que esta escultura ha protagonizado en su ubicación bilbaína es algo tortuosa. Un caso elocuente de los vaivenes sociopolíticos sobrevenidos en la España del siglo XX, durante la transición democrática.

Comenzaré por decir que la cabeza de Unamuno vivió dos episodios en los que el vandalismo político decidió que fuera arrojada a la ría bilbaína. Por suerte, recuperada en los dos momentos marcados por la violencia política, hoy puede contemplarse con normalidad en tres ubicaciones distintas dentro de la Villa en la que nació el escritor, filósofo y académico.

La historia comienza con la visita que Victorio Macho hiciera en noviembre de 1929 a Miguel de Unamuno, quien se encontraba desterrado en Hendaya. El

motivo era hacerle una escultura que, efectivamente, se colocó en una hornacina del Palacio de Anaya de Salamanca en 1934, donde todavía se conserva. Se trataba de una forma de homenajearle, tras ser restituido como rector de la Universidad⁴.

El Ayuntamiento de Bilbao solicitó por entonces al escultor Macho una réplica del busto, y fue modelado al estilo del anterior. Se realizó en bronce, con medidas 48 x 31 x 35.

Debido a los acontecimientos y al calor de la política republicana, al producirse el golpe de 1936 no sólo se le retiró su nombramiento de hijo predilecto de la Villa bilbaína, como ya he avanzado, sino que la escultura fue retirada del salón de plenos del Ayuntamiento.

Entre las reacciones guerracivilistas estuvo, por tanto, la de arrojar la escultura a la ría.

Merece la pena recordar que el busto perdido fue encargado de nuevo a Victorio Macho en 1962, por el entonces alcalde de Bilbao, don Lorenzo Hurtado de Saracho, y por mediación de Crisanto de Lasterra, director del Museo de Bellas Artes, en donde permaneció depositado desde su entrega, hasta la fecha de su presentación pública.

Es decir, estuvo depositado desde 1964 y retirado del mismo el 11 de agosto de 1983, para su colocación por el Ayuntamiento de Bilbao en una plaza pública. Plaza que lleva el nombre de Miguel de Unamuno en el Casco Viejo bilbaíno desde entonces hasta la actualidad.

La historia de este deambular de la escultura obliga a recordar, asimismo, que la desaparecida se hallaba colocada en un pedestal cuadrangular de mármol blanco que servía de base a un alto fuste estriado de bronce, rematado por capitel, sobre el que reposaba la cabeza, también en bronce, del insigne escritor.

La corporación municipal de 1962 presidida por el citado alcalde Lorenzo Hurtado de Saracho encargó, pues, la realización de una nueva escultura con la cabeza de Unamuno, réplica de la del rector, como ya se ha dicho, inaugurada en 1934. Volvía a ser de bronce y medidas 45 x 30 x 35,5 cm, contra las de la original de 48 x 31 x 35 cm y se colocaría con fuste de bronce y pedestal de mármol blanco. La columna estriada corintia tenía 4 metros de altura y fue diseñada por el arquitecto Ramón Lecea. El lugar elegido no está muy alejado de la calle Ronda, donde Unamuno había nacido en el número 16.

Sin embargo, la escultura de Unamuno tuvo que esperar unos años más... Superados los problemas que le habían hecho ser foco de atención política, salió a la luz el 11 de agosto de 1983 para ser recolocada en el monumento que se inauguró oficialmente el 29 de setiembre de 1984, conmemorando así el 120 aniversario de su nacimiento, y coincidiendo con la remodelación de la plaza.

Este monumento, según recoge Balendin Lasuen, *Monumentos a Vizcaínos Ilustres* (Lasuen, 1995: 58) mantiene la obra original realizada por Victorio Macho que, siendo propiedad del Ayuntamiento de Bilbao, había permanecido depositada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao hasta el verano de 1983. Es decir,

finalmente, pudo instalarse en la plaza de su nombre, festejando el día de su onomástica. Ni que decir tiene, la obra fue costeada por el Ayuntamiento de la Villa.

Pero en junio de 1999 fue robada de su emplazamiento y arrojada nuevamente a la ría. La nueva versión que ahora se documenta fue realizada en diciembre de 1999. Esta edición consta de dos ejemplares idénticos, siendo el segundo de ellos también propiedad del Ayuntamiento de Bilbao. Este segundo ejemplar volvió a ser colocado en la plaza de Unamuno de Bilbao en marzo de 2000, en sustitución del que había sido robado. El original fue localizado en la ría de Bilbao tiempo después. Tras ser recuperado, quedó en las dependencias del Ayuntamiento de la Villa (despacho del Excmo. Sr. alcalde).

Tras el acto vandálico, la réplica fue encargada por el propio alcalde de Bilbao el 13 de julio de 1999, mediante carta dirigida al presidente de la Real Fundación de Toledo, donde se integra el Museo Victorio Macho, una vez robada la obra original que se encontraba en la plaza donde la memoria histórica del antiguo Bilbao resume acontecimientos culturales de naturaleza muy diversa. Tales fueron, a modo de rápida referencia: la presencia imponente del Instituto, primer centro de Estudios de Bachillerato Superior de la Villa; la instalación de la primera Cámara de Comercio; la subida hacia el santuario de Nuestra Señora de Begoña a través de las escaleras de Mallona; la construcción de una estación de ferrocarril de vía estrecha, o un punto de diversificación comercial que hizo de este lugar de la topografía urbana punto de encuentro decisivo, tanto en tiempos de paz como en tiempos de guerra, desde el siglo XIX y después (guerras carlistas y de 1936).

Por añadir y aportar algún dato más, cabe destacar que la prensa local facilitó datos oportunos sobre la anecdótica pero inoportuna acción perpetrada contra el monumento a fines del siglo pasado. Seleccione a modo de breve muestra, por ello, lo publicado en el periódico *El Correo*, el miércoles 9 de junio de 1999:

El Departamento de Interior aseguró ayer que varios jóvenes arrancaron la cabeza en bronce de Miguel de Unamuno tras el acto en homenaje a un etarra celebrado en la tarde del lunes en el Casco Viejo de Bilbao. Varios testigos vieron cómo los ladrones se encaramaban al andamio utilizado por los oradores y, después de trepar por la columna unos tres metros, desatornillaron la figura con una llave inglesa. Los autores de la acción ocultaron la escultura en una caja de cartón y corrieron en dirección a la calle Ronda...

El jueves 5 de agosto de 1999, de nuevo, la prensa se hacía eco de este episodio, y así, el periódico *Deia* indicaba:

Una filtración llegada a la Policía Municipal el pasado martes alertaba de la posibilidad de que alguien hubiera arrojado la cabeza de bronce de Unamuno a la Ría y que ésta se hallara en sus aguas, según aseguraron fuentes solventes del Ayuntamiento de la capital vizcaina... Durante alrededor de tres horas, equipos de buceo de la Ertzaintza y ertzainas de comisaría, se emplearon en la búsqueda, que se interrumpió pasadas las siete de la tarde, sin éxito...

El diario *El Correo* puntualizó, asimismo, cómo al término de un acto político de Euskal Herritarrok celebrado en las cercanías «de la plaza dedicada a este hijo de la villa se había decidido el acto terrorista».

Tras estos acontecimientos, el alcalde de Bilbao solicitó, como ya he dicho, autorización a la Real Fundación de Toledo para realizar una réplica, ya que allí se conserva otra *Cabeza de Unamuno* original, y al obtener el permiso estableció, de nuevo, contacto con su presidente, con la finalidad de realizar no una, sino dos réplicas, de tal manera que una quedaría depositada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y la otra sería la restituida a la plaza de Unamuno ocupando el vacío dejado tras la desaparición de la original del 7 de junio de 1999.

Una vez recibidas estas dos réplicas, se hizo la presentación oficial y el acto de entrega en depósito al Museo de Bellas Artes de Bilbao el día 17 de enero de 2000. En el museo se consideró oportuno presentarla junto a otras seis obras con la representación del pensador. Así se reagruparon óleos de Daniel Vázquez Díaz, Joaquín Sorolla Bastida, Joaquín Torres García y Bernabé Artía; un bronce de Moisés de Huerta, y un dibujo de Ramiro Arrúe, que no figura en la *Guía* editada con este motivo.

Curiosamente dos días después de este acontecimiento, el 19 de enero de 2000, la Policía Municipal de Bilbao, con la ayuda de los Bomberos, recuperaron de la Ría la escultura que había sido arrojada a sus aguas ocho meses antes. Tras su recuperación se decidió que este original pasase a ser conservado en el edificio del Ayuntamiento. La cabeza de cuatro kilos de peso estaba en una maleta negra, entre el Mercado de la Ribera y el Puente de San Antón. El deterioro de la pieza era notable. El alcalde, Iñaki Azkuna, decidió depositarla en una vitrina en su despacho de la Alcaldía, una vez restaurada, protegiéndola simbólicamente⁵. Pasado el tiempo, durante la Exposición Iconografía Unamuniana de 2018 celebrada en Salamanca se exhibió esta misma cabeza de Unamuno del Ayuntamiento de Bilbao, rescatada de la Ría.

Por lo tanto, existen tres ejemplares de esta *Cabeza de Unamuno* en Bilbao: la original recuperada que se custodia en el Ayuntamiento; una de las réplicas que se colocó sobre el pedestal en la plaza de Unamuno de Bilbao, en marzo de 2000, y una tercera (también réplica), que es la perteneciente al Museo de Bellas Artes.

Tal como resume un texto publicado en internet por J. M. Hernández Pérez (2001), de la cabeza de Unamuno del escultor V. Macho existen, en total, nueve réplicas de distintos tamaños.

Además de las mencionadas sobre su devenir en Bilbao, el autor aporta los datos siguientes:

Estanislao Abarca y Fornés vicepresidente del Banco de Santander, al estallar la guerra el 18 de julio de 1936, poseía una en su domicilio del Paseo de Pereda 27, que pasará luego a la Fundación Banco de Santander, por legado testamentario de 1962. Otra réplica en la colección del Banco de Bilbao, hecha en 1999. En bronce 45 x 30 x 35,5 cm, firma de VICTORIO MACHO en el lado derecho.

La réplica en la Real Fundación de Toledo-Museo Victorio Macho, fundida en bronce y medidas 48 x 31 x 35 cm, sita en su casa taller desde 1953, y que lleva la inscripción: MIGUEL DE UNAMUNO. VICTORIO MACHO a ambos lados del soporte.

La Diputación Provincial de Palencia adquiere en 2016 otra réplica, para conmemorar los 50 años de la muerte del escultor. Y finalmente, con motivo de su nombramiento como Académico de la Real de San Fernando se hizo entrega de una réplica de 46 x 30 x 35 cm, el 25 junio 1936, confeccionada en bronce con patinado verde, firmada Victorio Macho / MIGUEL DE UNAMUNO en el soporte y la marca del fundidor: Codina Hnos.

4. UNAMUNO EN EL CAMPUS UNIVERSITARIO DE LA UPV

En las Actas de la Junta de Gobierno de la Universidad de Bilbao, con fecha 19 de mayo de 1971, se propuso celebrar un acto de homenaje a la figura de Miguel de Unamuno, decidiendo que se encargara de estudiarlo el Vicerrectorado pertinente.

Cuando hace pocos años se realizó el Inventario de patrimonio artístico de la UPV/EHU se recabaron datos al respecto, y desde la Facultad de Bellas Artes aportaron un dossier, único documento existente en los archivos de la UPV/EHU relativo a dicha escultura. El informe realizado por Rakel Fraile y Carmen Gómez en 2009, sobre la escultura encargada, detalla los esenciales datos técnicos de la titulada *Homenaje a Unamuno* de Francisco Javier Sauras Viñuales⁶.



Figura 3. Escultura de Javier Sauras Viñuales. Campus de Leioa, Universidad del País Vasco. EHU.

La escultura [Figura 3] es de estilo figurativo, y su materia, hormigón armado. El artista eligió el cemento, que sirvió como aglutinante de la piedra o canto chancrado procedente de triturar rocas de mayor tamaño del área. Fue realizada –según este informe– entre 1964 y 1971, pues la fecha de ejecución de la obra parece incierta. Sin embargo, me decanto por la de 1971-1972, pues su primera ubicación fue en 1973, en el campus de Sarriko, junto a la Facultad de Bellas Artes, en el barrio de San Ignacio.

Tal como sucede tradicionalmente, los retratos del homenajeado, y aquí también, se colocan sobre pedestales o adosados a muros de piedra, y en enclaves importantes del lugar. Hoy está instalada en un espacio entre las plazas de Mikel Laboa y Jorge Oteiza en el campus de Leioa de la Universidad del País Vasco. Su propiedad corresponde a la Universidad del País Vasco. Entre su monolito y el busto, el monumento alcanza los 2 metros.

Javier Sauras Viñuales (1944, Huesca), el artista autor de la escultura, se formó como escultor en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona en los años sesenta del pasado siglo, donde recibió una sólida formación académica y comenzó también su andadura paralela en el ensayo y la crítica de arte. Posteriormente tuvo una larga trayectoria como profesor, entre otros centros en

la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de Bilbao -1971 a 1978-, centro en el que llegó a ser director; años después; de 1995 a 1997, impartió clases en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Durante algunos años realizó también la crítica de escultura en el periódico *Diario 16*, de Madrid. Tras residir en Barcelona, Bilbao, Huesca y Madrid, vivió en Zaragoza. Era catedrático numerario de Bachillerato e inspector de Educación. Fue asimismo coordinador del Instituto Aragonés de Enseñanzas Artísticas Superiores en la Comunidad Autónoma de Aragón. Además de lo dicho, Javier Sauras era académico de número de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza.

El clima húmedo de Leioa y el asentamiento sobre tierra hicieron padecer a la obra humedades por capilaridad, lo que permitió a diversos agentes biológicos su deterioro. La escultura, tal como se deduce de sus características, responde a claves tradicionales de representación, siendo las más frecuentes las que destacan las virtudes individuales del ilustre personaje.

5. COLEGIO MAYOR MIGUEL DE UNAMUNO. BILBAO. UPV

El busto de Miguel de Unamuno [Figura 4] localizado asimismo junto al edificio del Colegio Mayor Miguel de Unamuno se instaló el 29 de septiembre de 2011 en el barrio bilbaíno de San Ignacio. El día de la inauguración acudieron al acto Iñaki Goirizelaia (rector de la UPV/EHU), Carmelo Garitaonaindia (vicerrector de Campus de Bizkaia), Itziar Urtsaun (concejala del Ayuntamiento de Bilbao), Eduardo Angulo (director del colegio en esos días), Xabier Murelaga (director actual del colegio mayor, entonces Subdirector) y el propio escultor, Javier Sauras.

Este busto apareció en un antiguo almacén del Campus de Leioa y es una réplica del que está instalado en el propio campus. Debido a que el colegio lleva su nombre, se decidió su instalación en este barrio de ambiente universitario. En el monumento consta una placa en la que se lee una frase de don Miguel: «Solo la cultura da libertad», que es una réplica de la de la Biblioteca, y que se colocó a propuesta del autor.



Figura 4. Busto de Unamuno realizado por Javier Sauras.

6. EL BUSTO DE LA CALLE LEHENDAKARI AGUIRRE

El alcalde de Bilbao Iñaki Azkuna fue quien descubrió durante su mandato (2006) una nueva escultura en recuerdo del escritor y filósofo nacido en esta ciudad de Bilbao.



Figuras 5 y 6. Escultura, y detalle de la misma, dedicada a Miguel de Unamuno, de Luis Larrinaga, en Deusto.

La escultura, que vuelve a ser una cabeza-retrato escultórica en bronce, es obra del artista bilbaíno Luis Larrinaga, y va apoyada sobre una pilastra de piedra arenisca [Figuras 5 y 6].

La pieza se ubicó en el barrio de Deusto, donde Unamuno iba durante los veranos de su niñez «a una casa de campo» propiedad de

su abuela, según reza la placa colocada en la pilastra, que recoge una frase del propio Unamuno publicada en su obra *Recuerdos de niñez y de mocedad*.

La escultura, con una altura total de 2,80 metros y un peso aproximado de 1.000 kilos, se colocó en la avenida Lehendakari Aguirre, en los jardines existentes entre el Centro Municipal de Distrito de Bidarte y la Comisaría de la Ertzaintza. Su fisonomía reproduce los acusados rasgos de la cabeza del pensador bilbaíno, con su característico rictus.

Luis Larrinaga fue un artista bilbaíno (1 de mayo de 1923 - 21 de diciembre de 2006), autodidacta, que se inició como pintor para dedicarse después a la escultura, el grabado, la ilustración y la fotografía estereoscópica. Además de esta pieza, es autor de la *Cabeza de Unamuno* en escayola; obra que se colocó en una esquina de la escalera real que sube hacia el gran salón de actos del edificio de la antigua Sociedad de El Sitio, hoy Biblioteca Municipal de Bidebarrieta. El busto de Unamuno en escayola, 120 x 65 cm, va firmado y sirvió de molde en 2005 para hacer el vaciado en bronce de la cabeza ya mencionada, que se instaló en los jardines de Bidarte, barrio de Deusto.

En este emblemático edificio y en la platea del salón de actos se exhibe un muñeco de tamaño natural, cuerpo entero sedente, vestido con ropa que recuerda el estilo del filósofo. Estilo copiado de las fotografías correspondientes a los años 1930, cabello postizo y sombrero colocado en el antepecho de la barandilla, sin boina, de negro y con su característico cuello blanco de camisa impoluta. Data la figura del Simposio celebrado entre el 4 y el 8 de mayo de 1998, del que fue comisario el periodista Germán Yanke, junto con otros miembros de la Sociedad de El Sitio. Unamuno en efigie se situó sentado a la derecha de la tribuna, con unas cuartillas en la mano, en sillón idéntico al que ocupaban los miembros de la Mesa Presidencial. Desde entonces, su presencia en este espacio cultural actúa de celoso árbitro de cuanto acto se celebre, desde esta especie de atalaya, en este icónico espacio. Lo es, en tanto forma parte de la memoria histórica de la calificada Villa liberal, en razón a su historia. Y obviamente, en razón a los relatos sobre este *Botxito* que escribiera don Miguel de Unamuno y Jugo, antes y después de las guerras carlistas, pero especialmente relacionados con el sitio de 1874 (*Paz en la guerra*).

7. UNAMUNO SEDENTE EN SANTURCE

En la calle La Portalada 2, de Santurce, Vizcaya, existe una escultura figurativa de bronce y piedra realizada por Luis María Íñiguez Paillole (Guecho, 1935-Villarcayo, 1995). Fue instalada en 1987 frente a la fachada trasera del palacio Casa Torre, como homenaje a este bilbaíno universal, al que el escultor representa de cuerpo entero, con gafas, sentado en un banco, con las piernas cruzadas y un libro en la mano izquierda [Figura 7].

La corporación municipal santurzana, presidida por el alcalde José Miguel Darquista de Albizua, celebró el acto inaugural (31 de diciembre de 1987) en el salón de sesiones del Ayuntamiento, del que sólo se conserva un folleto que sirvió de invitación para tal acto.

En la trasera del monumento figuran unos versos de Unamuno de los que reproduzco los finales: «Leer, leer, leer. ¿Seré lectura mañana también yo? Seré mi creador, mi criatura, seré lo que pasó?» [Figura 8].

Su autor nació en Guecho, el 8 de noviembre de 1935 y falleció en Villarcayo el 12 de julio de 1995. Estudió con una beca de la Fundación Garamendi durante 3 años y se trasladó a Madrid completando formación en el taller de Juan de Avalos. Posteriormente se afincó en Villarcayo trabajando indistintamente bronce, escayola, madera, mármol, piedra y marfil.

Al parecer se especializó en tipos populares, remeros, etc. Es de su firma el monumento al *Pescador*, en Algorta, que hace pareja con la *Sardinera* que es de José Luis F. Butrón. También es suyo el monumento al doctor *Pedro Bilbao*, en la playa de Guecho. De entre sus obras, sobresale el sepulcro de los titulares de la cripta de la capilla Zubizarreta Frías, de la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves de Las Arenas, Guecho.

8. COLECCIONISMO PRIVADO

De las esculturas que se dedicaron a Miguel de Unamuno pertenecientes a coleccionistas privados, hemos descubierto una, cuya propiedad es del prestigioso

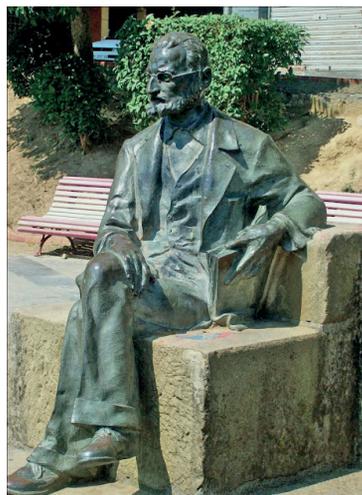


Figura 7. Detalle del monumento ubicado en Deusto.



Figura 8. Escultura de Íñiguez Paillol. Trasera del monumento. Santurce.



Figura 9. Unamuno. Escultura de Gotzon Cañada.

catedrático de Medicina don Ricardo Franco, bilbaíno, miembro numerario de la RSBAP y expresidente de la Academia de Ciencias Médicas de Bilbao. Forma parte de la colección de este profesional polifacético, médico internista del Hospital de Basurto, quien conserva una escultura de tamaño mediano (sobre 60 cm de alto) cuyo autor es Gotzon Cañada, escultor vasco.

La escultura [Figura 9] describe al filósofo en actitud de caminante, de pie y con aire dinámico. Reconocible en su fisonomía, la obra va firmada y su ejecución corresponde a los años finales de los 70. Se fundió en Irún, en la Fundición González Píriz.

Gotzon Cañada nació en Bilbao el 13 de junio de 1951. En 1982 traslada su residencia a La Orotava, Tenerife, donde reside actualmente. Gran viajero, escritor (*Intruso*, un relato sobre sus viajes) y artista polifacético, ha

realizado más de veinte exposiciones individuales y otras tantas colectivas. Ha diseñado vidrieras y murales de gran formato para entidades públicas y privadas de Bilbao, La Coruña, Santander, San Sebastián, Oviedo, Madrid, Las Palmas, Sevilla, etc. Trabaja desde el año 1991 en el departamento de diseño del Gabinete de Dirección del Instituto de Astrofísica de Canarias. Colabora desde el año 1992 con el Museo de la Ciencia y el Cosmos de La Laguna y, entre otras actuaciones (imagen), con el Gran Telescopio Canarias. Ha obtenido diversos premios: Medalla de Plata artesport, Bilbao. Medalla de Plata Bienal de Escultura de Vitoria. Premio Especial Diseño, Casa de la moneda, Madrid. I Premio Escultura Arona. Escultura I premio diseño industrial, Bilbao. Premio de la Audiencia en el The Monthly Film Festival 2017, de Glasgow, etc. Destacan asimismo su participación en proyectos audiovisuales y cinematográficos. Colabora con diversas instituciones culturales actualmente.

José Ramón Gómez Nazábal (Otáñez, Castro Urdiales, 8 de octubre de 1938-Bilbao, 2003) estudió Derecho e Historia en la Universidad de Deusto, pero se familiarizó con la escultura formándose en el Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao, aunque posteriormente se dedicó a escribir. Fue finalista en 1988 en el concurso convocado por la Asociación de Amigos de Unamuno: *Sobre la estética y plástica del toreo*. De 1979 a 1988 simultanea ambas actividades. Se dice que las influencias en su escultura de Pablo Serrano y Venancio Blanco se hacen patentes. Con motivo del cincuentenario de la muerte de don Miguel, talló un retrato en bronce para la Asociación de Amigos de Unamuno de Bilbao, en 1986.

Realizó también una escultura muy popular *-El Caminante-* que se encuentra en la confluencia de las calles Arbieto y Diputación, junto al edificio de la

Biblioteca Foral. Se trata de una figura en bronce que data de 1997. El hombre que se representa tiene una fisonomía algo unamuniana, aunque no lo sea en realidad.

Gómez Nazabal fue autor, asimismo, de una pequeña figura en bronce, *Dama bilbaína*, mujer con miriñaque, por encargo de la Sociedad Bilbaína, que es entregada por esta sociedad cultural y de recreo a personalidades destacadas de la sociedad local. Diseñó en 1999 las medallas conmemorativas para personal relevante, con motivo del nacimiento de Unamuno, que otorga la Asociación Centro de Documentación Miguel de Unamuno. Es autor, también, de la Medalla de Oro que concedía en años pasados el Instituto Vasco de las Artes y las Letras y de la escultura en bronce *Torero*, con peana de mármol de 35 x 18 cm, trofeo instituido en 1993 por la Peña Taurina Bilbaína, que se entrega al ganador del mejor quite de la Feria. También fue quien hizo el trofeo que la Academia de Ciencias Médicas de Bilbao ofrecía como galardón a sus conferenciantes destacados en décadas pasadas. En 1991 se colocó su monumento en bronce a *La Panchonera* (mujer pescadera), en el paseo marítimo de Laredo, con pedestal e inscripción. La escultura *Lamia*, en la estación del metro bilbaíno de Lamiako, es obra suya y también *El Cartero* en Baracaldo, de 1999. Tales muestras corresponden a algunos de sus trabajos ligados a personajes vascos.

9. OTROS EJEMPLOS

Tratando de completar este repertorio, destaco otros tres ejemplos, localizados a raíz de la Exposición que se dedicó a la iconografía de Unamuno en 2018, en Salamanca; bustos cuya procedencia enlaza con artistas recientes del País Vasco. Con ello concluyo este artículo dedicado al insigne miembro de la generación de 1898.

Mikel Sanjuan Aizbitarte talla una *Cabeza de Unamuno* realizada en una rama de manzano, de 40 cm de altura, sobre base de madera de mongoy, con dos libros como soporte y un tercero como respaldo. En la base, la inscripción: M. Unamuno. El autor procede de Azpeitia, Guipúzcoa. Su maestro en el arte es Fernando Olaizola y trabaja preferentemente las maderas de castaño y de cerezo.

Koldobica Jauregui es autor de *Unamuno* (2018), forja de acero corten, 104 x 76 x 60 cm [Figura 10]. Se trata de una cabeza, con dobleces, la parte trasera semejando el casco de un oxidado barco y las gafas rotas, recordando «La noche de los cristales rotos» de la Alemania hitleriana. El autor explica en un vídeo publicado en red elementos que le influyeron en su creación. Tales fueron la tradición del hierro vizcaíno, las aficiones de Unamuno a la papiroflexia y las fracturas del metal sugiriendo «las violencias sufridas por el propio personaje». El interés del escultor era subrayar la actitud de librepensador de Unamuno.



Figura 10, Unamuno.
Koldobica Jauregui,

La imagen forma parte del catálogo de la exposición *Iconografía Unamuniana 1880-2018*, celebrada en Salamanca. Desconocemos si actualmente la escultura es propiedad del autor o de alguna institución. Jauregui es oriundo de Alkiza (Guipúzcoa), 11 de octubre de 1959. Autodidacta. En 1990 le es concedida la beca Zabalaga, instaurada por Eduardo Chillida y, gracias al mecenas alemán Karl Henrich Müller, trabajó y estudió en Carrara y en Bulgaria. En 2007 expone en solitario en el Museo Guggenheim, que en 2004 adquiere su conjunto escultórico *Asedio*. Tiene obra en varios museos: el Insel Hombroid y el Würt, alemanes; la Prefecture de Hiogo en Japón, y el Guggenheim. En 2012 funda y dirige en Alkiza el Museo Mur Mara de arte y naturaleza.

Existe, asimismo, en el alavés Museo Santxotena de Artziniega una escultura de bronce que Xabier Santxotena realizó en homenaje a Miguel de Unamuno en la década de los 90 del siglo pasado. Figuró en la Exposición organizada en Salamanca sobre la *Iconografía de Unamuno 1880-2018*. También, y del mismo autor, existe en el museo de esa localidad alavesa una cabeza totémica de madera de encina, roble, nogal y avellano, ensamblada que, con unas medidas de 230 x 220 x 180 centímetros, dedicó en 1996 nuevamente a la memoria del famoso escritor y filósofo de la generación del 98, dentro de su serie *Prohombres del país*.

10. EPÍLOGO

A raíz de la celebración de la Exposición *Iconográfica Unamuniana* de 2018 hubo declaraciones elocuentes del interés manifestado por rescatar la imagen del insigne filósofo vasco, personalidad enraizada en la capital castellana, y cuya huella ya es universal. Pero Francisco Blanco decía a la prensa: «Bilbao ahora está reivindicando a Unamuno, lejos queda ese tiempo en el que arrojaron su busto a la ría en un tumulto callejero. Cuando la recuperó Iñiqui Azkuna, el alcalde, dejó el rastro del agua en la cabeza de la estatua para que nadie olvidara la barbarie».

El propósito de este artículo no es otro sino colaborar modestamente a esta ineludible tarea, enfatizando la relevancia de la recuperación del personaje y de su obra. El deseo de aceptación de su figura en la trama intelectual y social del País Vasco –al que tanto quiso– es un deber que aún debe generar respuestas culturales, especialmente, desde el lugar al que consideró un referente de procesos históricos trascendentales. Unamuno dedicó muchas de sus críticas aceradas, pero, también, muchas poéticas reflexiones a aquel Bilbao de sus amores. Su *Botxito* cultiva hoy su memoria y le tiene presente.

BIBLIOGRAFÍA

- ESCOBAR MERCADO, M. y GÓMEZ ISLA, J. La expresión de la identidad a través de la imagen: los archivos fotográficos de Miguel de Unamuno y Joaquín Turina. *Reis. Rev. Esp. Investig. Sociol.*, 2015, 152, octubre-diciembre, 152, pp. 23-46.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, J. M. *Estatuaria de Unamuno en el mundo*. <https://www.salamancaenelayer.com/2021/05/estatuaria-de-unamuno-en-el-mundo.html>
- ICONOGRAFÍA UNAMUNIANA 1880-2018. Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura y Saberes, 2018.
- JAUREGUI, K. *Video*. <https://vimeo.com/267879869>
- LASUEN, Balendin de. *Monumentos a Vizcaínos Ilustres*, Col. Temas Vizcaínos, BBK, Bilbao, 1995.
- PÉREZ, D. *Don Miguel de Unamuno. Ensayo acerca de su iconografía y relación con las Bellas Artes*. San Sebastián, 1964.
- PRADO, A. *Escultura de Miguel de Unamuno*. <https://www.bilbaopedia.info/escultura-miguel-unamuno>
- SÁIZ VALDIVIELSO, A. C. El gesto y el rostro de Don Miguel (Aproximación a la iconografía plástica sobre Unamuno). En *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*, 1986, pp. 603-608.
- SENABRE, R. *Miguel de Unamuno y Jugo*. RAE. <https://dbe.rah.es/biografias/4371/miguel-de-unamuno-y-jugo>

NOTAS

¹ ZUGAZA, Miguel. «Unamuno en el museo». *Pérgola*. Bilbao. <http://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/33445/11.pdf?sequence=1>

² Datos facilitados por Marta García Maruri (Subdirección de Comunicación). Museo de Bellas Artes Bilbao. En noticias publicadas en la web: HERNÁNDEZ PÉREZ, José María. *Salamanca en el ayer*. <https://www.salamancaenelayer.com/2021/05/estatuaria-de-unamuno-en-el-mundo.html> se indica que: «En 1924 en el Instituto Central de Bilbao rendía homenaje a Unamuno en su extenso patio colocando un busto en bronce de 30,5 x 21,5 x 21,5 cm, firmado por MOISES/DHUERTA sobre el hombro derecho». Datos que no hemos podido confirmar.

³ HERNÁNDEZ PÉREZ, José María. *Salamanca en el ayer*. 12/2021. <https://www.salamancaenelayer.com/2021/05/estatuaria-de-unamuno-en-el-mundo.html> El autor indica lo que sigue: «El Ayuntamiento de Bilbao en sesión de 26 de setiembre de 1934 acuerda nombrar Hijo Preclaro a Unamuno (Hijo Predilecto ya lo era desde el 14 de octubre de 1914, por sus propios méritos y en desagravio por la destitución que como Rector había sufrido), que se coloque una lápida en el Salón de sesiones y que Moisés Huerta realice un busto en caoba para ser colocado en el mismo lugar, que se le abonará el 14 de mayo de 1935,

pese a la precaria economía del Ayuntamiento. (En un cajón del Museo de Bellas Artes bilbaíno apareció un busto de Moisés Huerta y con peso de 4 kg que se supone fuera el que se encargó de caoba, pero que no se instaló)». Evidentemente ese busto de caoba nunca se llegó a realizar.

⁴ HERNÁNDEZ PÉREZ, J. M. *Op. cit.*: «El busto recibió grandes elogios cuando se presentó en la XVIII Exposición de Venecia de 1932, a la que concurrió el artista con otras 11 obras. El Ateneo de Madrid quiso quedarse con la talla, pero su destino final fue Salamanca. El motivo de la renuencia al enfrentamiento con su réplica quizá lo encontremos en su Diario íntimo: “yo recuerdo haberme quedado alguna vez mirándome al espejo hasta desdoblarme y ver mi propia imagen como un sujeto extraño, y una vez en que estando así pronuncié quedo mi propio nombre, lo oí como voz extraña que me llamaba y me sobrecogí todo como si sintiera el abismo de la nada y me sintiera una vacía sombra pasajera. ¡Qué tristeza entonces!”. A la prosa descrita añadió con el tiempo un precioso verso de pie quebrado tetrasílabo: “Me vi en yeso, / sentí frío; / sentí el peso / del vacío”».

⁵ <https://www.salamancaenelayer.com/2021/05/estatuaria-de-unamuno-en-el-mundo.html>

⁶ Archivo de la secretaria general, UPV. *Dossier*.

RESUMEN: Este artículo trata sobre las esculturas erigidas para enaltecer la figura de Miguel de Unamuno y Jugo en el País Vasco.

Palabras clave: Miguel de Unamuno; País Vasco.

ABSTRACT: This article is about the sculptures erected to exalt the figure of Miguel de Unamuno y Jugo in the Basque Country.

Keywords: Miguel de Unamuno; Basque Country.

DOI: <https://doi.org/10.14201/ccmu2023515168>

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 Guerrei-ra (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 natura 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 VASCUENCE 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 desenfrenado, 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 cuadrito 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].

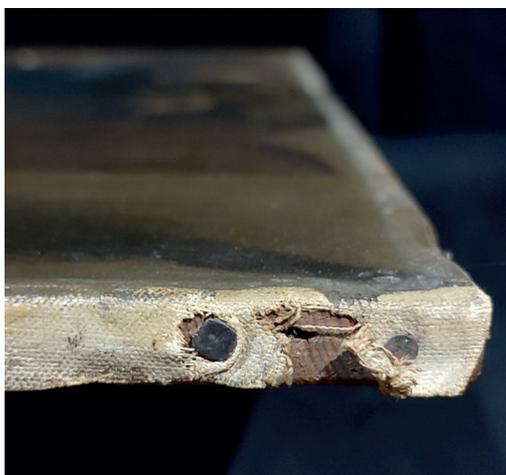


Figura 7. Alteración principal en el lienzo en el borde en *Coloquio...* Fuente: Alejandra del Barrio Luna.



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 NOVENTAYOCHO. 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>

METÁFORAS DE LO ETERNO. UNAMUNO: LOS RETRATOS Y LA RELACIÓN CON LOS ARTISTAS DE SU ÉPOCA

METAPHORS OF THE ETERNAL. UNAMUNO: PORTRAITS AND THE RELATIONSHIP WITH THE ARTISTS OF HIS TIME

Marta GARCÍA GASCO

Licenciada en Historia del Arte por la U. Complutense y
máster en Evaluación y Gestión del Patrimonio Cultural por la USAL
mggasco@hotmail.com

«No soy mío, me pertenezco al público».
Carta de Miguel de Unamuno a Ramón de Zubiaurre, 10 de mayo de 1916

Hace algunos años tuve el privilegio de disfrutar de una beca de investigación otorgada por la Fundación Rafael de Unamuno, entidad dependiente de la Universidad de Salamanca. Rafael fue uno de los nueve hijos del matrimonio entre Miguel de Unamuno y su esposa, Concha Lizárraga. Tras su fallecimiento, su viuda impulsó dicha fundación con el objetivo de dar apoyo a la investigación sobre la vida y la obra del escritor y rector de la Universidad de Salamanca.

En ese momento sabía que, tanto en la Casa-Museo Unamuno como en otros conocidos museos, existían distintos retratos del escritor. Mi inquietud como historiadora del arte me animó a abordar la tarea de localizar e identificar dichas obras, ciñéndome exclusivamente a las realizadas en vida del literato por los diferentes artistas de su generación.

Esta labor, que comenzó siendo una incesante búsqueda, se fue convirtiendo en una apasionante investigación de la que surgieron, además de un mayor número de retratos de los que tenía constancia, importantes documentos conservados en el archivo de la Casa-Museo Unamuno.

En conjunto, se trataba de una valiosa información que ansiaba salir a la luz para brindar al público la oportunidad de conocer más a fondo la figura del literato, la época que le correspondió vivir y, lo más importante, el ambiente artístico y cultural que le había rodeado; algo que surgía desde una perspectiva muy diferente a la de la mayoría de investigaciones dedicadas a la figura de Unamuno.

Miguel de Unamuno nació en Bilbao en el año 1864 y ya desde niño sintió una profunda inclinación por las prácticas artísticas, concretamente por el dibujo y la pintura. Debido a ello, asistió a las clases impartidas en el estudio del pintor costumbrista y maestro bilbaíno Antonio María de Lecuona, situado unos pisos más arriba de la casa en la que residía junto a su madre y hermanos.

El estudio de Lecuona estaba en el piso más alto, especie de bohardilla, de la casa misma donde yo he vivido en Bilbao desde la edad de un año hasta la de veintisiete. Allí es donde aprendimos los rudimentos del dibujo y aun de la pintura los más de los bilbaínos de mi tiempo que los hemos cultivado, poco o mucho, ya como aficionados, ya como profesionales. (Unamuno, 1908)

En la escuela de pintura Unamuno tomó contacto con algunos jóvenes alumnos que con el tiempo habrían de convertirse en importantes figuras de la escena artística vasca tales como Macario Marcoartu; Adolfo Guiard, o el que fuera su gran amigo Manuel Losada, quien, con el tiempo, llegaría a ser el primer director del Museo de Bellas Artes de Bilbao. De aquellos años conservaría el escritor su gran afición por el dibujo, pasión que le acompañaría toda la vida.

Desde muy niño me adiestré en el arte del dibujo y luego en el de la pintura, y si he abandonado este último es por haber descubierto mis escasas aptitudes para el colorido. La línea y el claroscuro, sí, pero el color no; este me era rebelde. (Unamuno, 1912)

A raíz de este interés por el arte surgiría una fluida relación entre Unamuno y los artistas de su generación. Comenzaría entonces a posar para ellos en numerosos retratos, viendo saciado así ese anhelo de inmortalidad que le perseguía al verse reflejado en obras de diverso estilo.

La vida de Miguel de Unamuno, que recorrió treinta y seis años del siglo XIX y treinta y seis del XX, estuvo plagada de diferentes y variadas facetas. El autor, maestro y rector en la Universidad de Salamanca, fue también una importante figura política además de pensador, escritor, articulista y filósofo.

Asimismo, concurrieron en ella algunos de los periodos más importantes y decisivos de la historia de España, influyendo estos notablemente en su vida personal. Hablamos de los años de su destierro y posterior exilio, a consecuencia de la

dictadura de Primo de Rivera, o de la época en la que su figura cobra un importante peso político y social tras regresar a Salamanca y ser proclamada la República. Finalmente, el cruento estallido de la Guerra Civil le acarrearía sus experiencias vitales más duras, acabando con su fallecimiento el 31 de diciembre de 1936. Esta trayectoria, repleta de interesantes matices, quedó plasmada en un gran número de retratos que permiten efectuar una completa «biografía visual» del personaje.

Es imprescindible advertir que la compleja personalidad de Miguel de Unamuno despertó interés en los artistas no solo por plasmar su fisonomía sobre un papel o un lienzo, sino también por asumir el reto de captar su singular perfil psicológico a través de la imagen.

Cabe también señalar que la investigación descubre además un imprescindible legado documental, otorgando un valioso testimonio sobre la intensa relación, en muchos casos de verdadera amistad, entre Miguel de Unamuno y sus artistas coetáneos.

A través de este corpus documental es posible obtener información concreta y fidedigna del ambiente artístico de la época o de las inquietudes y preocupaciones que asaltaban a sus protagonistas, comprobando cómo en un gran número de ocasiones contarían con el incondicional apoyo del escritor a la hora de expresar sus reivindicaciones. Algunas cartas del archivo demuestran su colaboración desinteresada en diversas iniciativas como la ofrecida a la publicación satírico-artística bilbaína *El Coitao* o a la recién creada Asociación de Artistas Vascos, de la que él también formaría parte como asociado. Incluso en algunos casos somos testigos de la solicitud, por parte de alguno de los remitentes, de su recomendación a la hora de buscar empleo. Por todo ello nos encontraríamos ante una serie de documentos que acreditarían la confianza que los artistas depositaron en Unamuno, además de demostrar su enorme popularidad y la poderosa influencia que ejercía en la sociedad de su tiempo.

Podríamos entonces decir que, por primera vez, nos hallamos ante una exhaustiva investigación sobre un perfil escasamente conocido de Miguel de Unamuno, personaje del que nos atrevemos a decir que probablemente sea uno de los intelectuales más retratados de su generación.

En este artículo mostraremos una interesante selección de los retratos localizados durante el transcurso de la investigación cuyo número total ascendió a treinta y ocho obras.

Además, tendremos el privilegio de disfrutar de una gran cantidad de fotografías, transcripciones de cartas y documentos con los que efectuaremos un original recorrido que nos conducirá por el ambiente cultural y artístico más bohemio de la época, siendo testigos de las inquietudes de sus protagonistas. Un itinerario de la mano de un personaje poliédrico como Unamuno quien, una vez más, se muestra a todas luces excepcional.

1. APRENDIZ Y MODELO (1880-1884)



Figura 1. Unamuno / Universidad de Salamanca.

Como hemos señalado anteriormente, el joven Miguel de Unamuno asiste a clases de pintura en el taller del pintor Antonio María de Lecuona, situado en el mismo edificio donde vivía, en la bilbaína calle de la Cruz. Allí copiará las obras que le indica su maestro entablando amistad con otros aprendices, para los que en algún momento servirá también de modelo. Muchos de ellos, con el paso del tiempo, habrán de convertirse en importantes artistas de la escena vasca.

De esa época se conservan, en la Casa-Museo Unamuno, dos obras pintadas al óleo por el escritor que presentan escenas típicas del costumbrismo vasco (Véase artículo inmediatamente anterior en esta misma revista). También existe un retrato suyo [Figura 1] realizado a carboncillo por Macario Marcoartu en el que aparece un jovencísimo Miguel de Unamuno

en actitud pensativa y cuyos ojuelos inquisitivos ya predicen su incipiente carácter crítico.

En su obra *Recuerdos de niñez y de mocedad*, publicada en 1908, Unamuno rememora esta etapa de su vida: «Lo que aprendí en el estudio de Lecuona fue a trazar el perfil del arratiano, con su gran sombrero de ala por detrás replegada, sus melenas, su pipa de barro y el ancho cuello de su camisa».

2. MAESTRO, RECTOR Y LITERATO (1903-1924)



Figura 2. Manuel Losada 1905. Óleo sobre lienzo 113,5 x 90 cm. Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca

En 1891 Miguel de Unamuno es nombrado catedrático de Lengua Griega de la Universidad de Salamanca. Debido a esta circunstancia se trasladará a vivir a dicha ciudad junto a su esposa Concha Lizárraga, natural de Guernica, y sus pequeños hijos. En 1900 será elegido rector por el ministro de Instrucción Pública, Antonio García Alix. Es en esta época cuando su íntimo amigo Manuel Losada le realizará un retrato [Figura 2].

La obra mezcla la seriedad institucional otorgada por el cargo con la confianza existente entre el modelo y el artista, algo que es posible apreciar si nos fijamos en el detalle del dedo pulgar metido en el bolsillo del chaleco, gesto muy característico y personal de Unamuno.

De este retrato creo que puede decirse que no tiene ese parecido de presente, pasmo de los allegados, sino un cierto parecido de futuro. (Unamuno, 1912)

En 1920 Miguel de Unamuno acude a la Residencia de Estudiantes de Madrid para ofrecer una conferencia. Allí coincidirá con el joven pintor Daniel Vázquez Díaz quien, sorprendido por la arrolladora personalidad del escritor, solicita realizarle un retrato, petición a la que Unamuno accederá gustoso. Ambos serán íntimos amigos desde entonces.

Este encuentro se saldará con un doble resultado: por un lado, surgirá el *Estudio para el retrato de Unamuno*, obra que actualmente se conserva en la Casa-Museo Unamuno [Figura 3] y, por otro, el retrato de gran tamaño que se halla en los fondos del Museo de Bellas Artes de Bilbao desde 1922.

Impaciente por conocer a tan alta figura fui a rendir el fervor de mi devoción, a quien ha enseñado a pensar, influyendo en la cultura de su tiempo, a la generación de la España moderna», y destacará del retrato «la bella cabeza iluminada por su vida interior». (Vázquez Díaz, 1974)

Será Vázquez Díaz quien, en 1936, pintará el último retrato de Miguel de Unamuno, titulado *Unamuno de la cuartilla blanca*, cuadro que se encuentra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, aunque existe otra versión en el Museo de Bellas Artes de Álava. El retrato quedó inacabado debido al estallido de la Guerra Civil que impidió la reunión de artista y modelo para terminarlo, sumándose a ello la posterior y repentina muerte del escritor el 31 de diciembre de ese mismo año.

Otra de las obras relativas a esa época es la de Segundo Vicente Martín, pintor salmantino nacido en 1901, quien siendo aún muy joven pinta este expresionista retrato de Unamuno [Figura 4]. El artista se centra tan solo en la cabeza del literato y con trazo enérgico cargado de dinamismo dibuja sus rasgos más característicos.



Figura 3. Daniel Vázquez Díaz. *Estudio para el retrato de Unamuno*, 1920. Óleo sobre tabla 75,5 x 62 cm. Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca

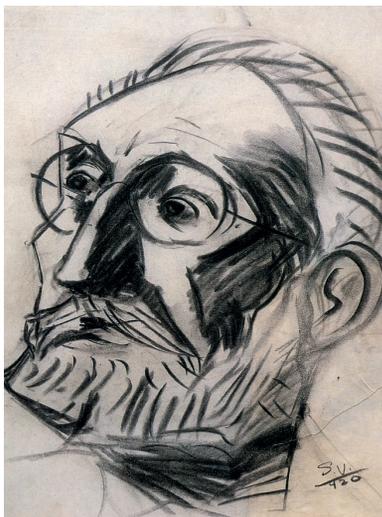


Figura 4. Segundo Vicente Martín 1920. Lápiz negro y carboncillo sobre papel 81 x 67,5 cm. Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca

Uno de los mayores exponentes de la llamada escuela española de la caricatura, formada a principios del siglo XX, fue Lluís Bagaría. Este ilustrador y caricaturista catalán publica sus obras en los periódicos más importantes del momento, siendo uno de los artistas que acuden asiduamente a la famosa tertulia del café barcelonés *Els Quatre Gats*. Bagaría realizó numerosas caricaturas de Unamuno incluidas en publicaciones de diversa índole [Figura 5]. Debido a la amistad que se estableció entre el dibujante y el escritor, este le dedicó el siguiente poema:

«Dios le perdone a Bagaría»

Para cara de catedrático el mochuelo;
sólo le falta el pañuelo
de sonarse el romadizo
al acabar la lección;
catedrático castizo,
que al sol no ve ni un botón.
El docto profesor, el maestro sabio,
todavía rabio;
vayan a freír rábanos todos esos tábanos
¿rata de biblioteca?
sí, y el alma en hipoteca;
mi alma del monte, de la mar, del río,
del pájaro y la flor,
del aire, el agua, el fuego, el albedrío,
mi alma, mi alma, Señor.
Pedagogo, pedagogo,
reputado profesor,
al fin por el mundo bogo.
¡Qué santo asueto señor!
Ay mi cátedra y su pliegue,
la molienda de rector;
haz, Señor, que no me ciegue
la ceguera del honor.
Que cegué enseñando griego,
gramática al por menor,
y hoy veo encendido el fuego
de mi España y de mi amor. (*Cancionero*, 2-III-29)

Miguel de Unamuno fue nombrado rector de la Universidad de Salamanca hasta en tres ocasiones. La primera se prolongó de 1900 a 1914. Ya en 1924, el artista salmantino Vidal González Arenal realiza esta obra destinada a la Galería de Retratos de la Universidad de Salamanca [Figura 6]. Debido a la ausencia del modelo, desterrado ese mismo año a la isla de Fuerteventura por la dictadura del general Primo de Rivera, el pintor tendrá que recurrir a diferentes fotografías realizadas previamente a Unamuno por su amigo el fotógrafo salmantino Venancio Gombau.



Figura 5. Lluís Bagaría 1923. Lápiz y tinta negros sobre papel 33 x 29,5 cm. Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca.



Figura 6. Vidal González Arenal c. 1924. Óleo sobre lienzo 145 x 110 cm.
Universidad de Salamanca.

3. RETRATOS DE UN EXILIADO (1924-1930)

La figura de Miguel de Unamuno es eterna gracias a su obra, aunque, en gran medida, también a las múltiples representaciones artísticas que lo inmortalizaron. Ya en 1900 escribió Unamuno, en el prólogo al libro *Estrofas* de Bernardo G. de Candamo, «el arte debe ser la eternización de lo momentáneo».

Durante su exilio en Hendaya, artistas de la talla de Ramiro Arrúe, López Mezquita, Bienabe Artía o Echevarría se desplazarán allí con la intención de «eternizar lo momentáneo», retratando al literato. Observamos algunos de esos posados en las siguientes fotografías [Figuras 7 y 8], captadas mientras pintor y modelo se encuentran en un garaje cercano al Hotel Broca, residencia de Unamuno durante esa época.

Conocí y pinté a Unamuno por mediación de un diputado alavés amigo de D. Miguel. Le pinté en un garaje, en el mismo lugar en el que le pintaron Vázquez Díaz, López Mezquita y otros pintores. (Bienabe Artía, 1984)



Figura 7. Miguel de Unamuno posando para el pintor Bernardino Bienabe Artía. Hendaya 1926.
Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. San Sebastián: Editorial Auñamendi, Estornes Lasa Hnos., 1978.



Figura 8. El pintor José María López Mezquita retratando a Unamuno. Hendaya 1926.
Fotografía: Ocaña. Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca.

Mención especial merece la amistad que unió a Miguel de Unamuno con el pintor Ramiro Arrúe, miembro de una estirpe de artistas. Ramiro visitará en numerosas ocasiones a Unamuno cuando este resida en Hendaya. Allí realizará numerosos bocetos y pequeños retratos del escritor [Figura 9]. Será tal la estima que se profesan mutuamente, que el escritor encargará a Arrúe el diseño de la portada para la revista *Hojas Libres* [Figura 10], publicación editada junto a Eduardo Ortega y Gasset desde el exilio. Para este trabajo el pintor se inspirará en una fotografía realizada por él mismo al escritor, quien aparece tocado con su característica boina y apoyado sobre una barca, en la playa de Hendaya, con el paisaje de Fuente-rabía al fondo [Figura 11]

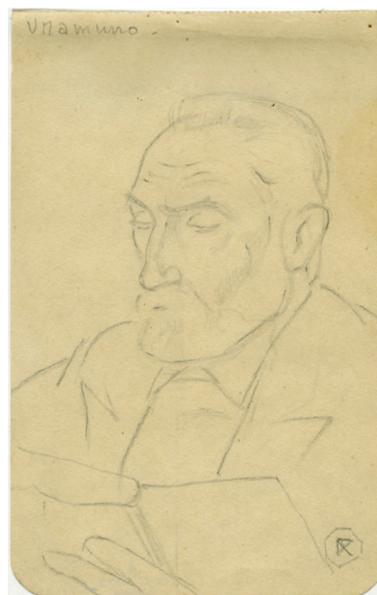


Figura 9. Ramiro Arrúe Valle 1926. Lápiz sobre papel 16,5 x 10,6 cm. Collection du Musée basque et de l'histoire de Bayonne.

Miguel de Unamuno solía estar a menudo en Hendaya. Me iba con él y dábamos los dos grandes paseos por la orilla. Saqué yo esta foto del filósofo. (Arrúe, 1989)

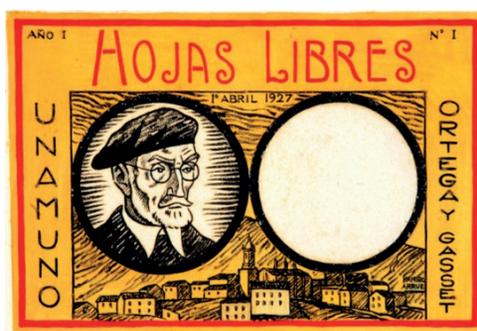


Figura 10. Ramiro Arrúe Valle 1927. Proyecto para la portada de la publicación *Hojas Libres*. Gouache, carboncillo y tinta china 22,5 x 27 cm. Collection du Musée basque et de l'histoire de Bayonne.



Figura 11. Unamuno en la playa. Hendaya c. 1927. Fotografía: Ramiro Arrúe. Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca.

4. ICONO DE UNA ÉPOCA (1930-1936)

A su regreso del exilio Miguel de Unamuno se convierte en una importante figura pública. Encargado de proclamar la República, el 14 de abril de 1931, desde el balcón del Ayuntamiento de Salamanca es elegido, además, como diputado a Cortes Constituyentes. Se trata de una época de gran intensidad política y social para el autor en la que artistas de diversos estilos se sentirán atraídos por su carismática e icónica imagen, profusamente plasmada en distintas publicaciones.

De ese periodo contamos con el siguiente dibujo [Figura 12], del que no hemos logrado reunir suficientes datos. Firmado en la parte inferior izquierda por M. Díez de Tejada, artista desconocido actualmente, y fechado en 1930, se encuentra en el archivo personal del escritor.

Los dos retratos siguientes, realizados en 1932, corresponden a dos artistas oriundos de la ciudad salmantina de Béjar.

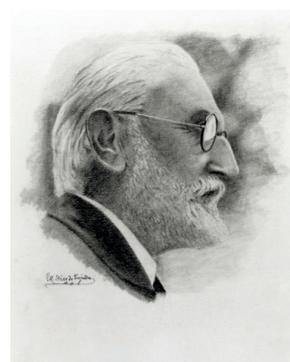


Figura 12. M. Díez de Tejada 1930. Lápiz negro sobre papel 31,7 x 24,1 cm. Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca.



Figura 13. Manuel Álvarez-Monteserín 1932. Tinta sobre papel 31 x 28,5 cm. Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca.

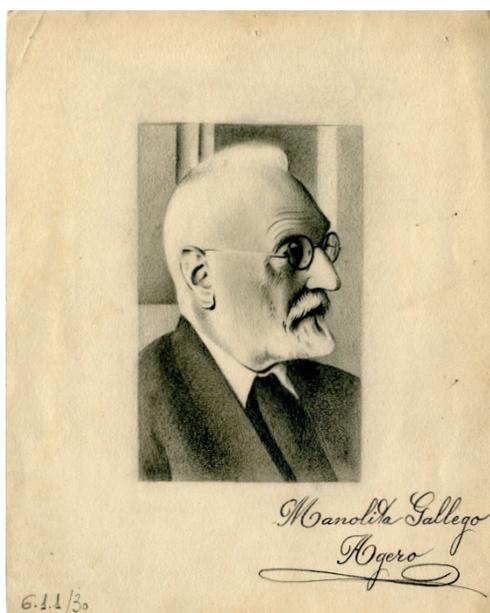


Figura 14. Manolita Gallego Agero 1932. Lápiz negro sobre papel 17,8 x 14,5 cm. Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca.

El primero [Figura 13], de Manuel Álvarez Monteserín, es de pequeño tamaño y posee una factura muy original. Se trata de una obra compuesta a partir de bloques opacos en blanco y negro, dando forma al rostro de Unamuno a través de una original silueta.

El segundo [Figura 14] pertenece a Manolita Gallego Agero, joven pintora bejarana ganadora del Premio Extraordinario de la Escuela Superior de Trabajo de Béjar en 1932. Es indispensable mencionar que este dibujo, junto al retrato al óleo pintado hacia 1916 por Pilar Montaner de Sureda (actualmente conservado en la Fundació *Sa Nostra* de Palma de Mallorca), son las dos únicas obras, conocidas hasta el momento, realizadas a Unamuno por una mujer.



Figura 15. Miguel de Unamuno posando en su casa de la calle Bordadores para el pintor Jesús Gallego Marquina. Salamanca 1934. Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca.

Corre el año 1934 cuando el pintor zamorano Jesús Gallego Marquina acude a casa de Miguel de Unamuno con intención de realizarle un retrato sentado [Figura 15], con la cara apoyada en su mano, en actitud pensativa. La obra se encuentra actualmente en paradero desconocido, pero existe una versión, centrada únicamente en el rostro del escritor [Figura 16], que se conserva en la Casa-Museo Unamuno (véase el artículo sobre

Unamuno y el pintor zamorano en esta misma revista, página 154). La relación del escritor con Gallego Marquina fue de verdadera amistad, tanto es así que haciendo uso de su influencia recomendará al joven pintor como titular de la Cátedra de Dibujo Artístico de la Escuela de Artes y Oficios de Salamanca.

A finales del año 1922 y comienzos del 23, José Aguiar [Figura 17] pintó un retrato de cuerpo entero de Miguel de Unamuno. Esta obra estaba en paradero desconocido pero, a día de hoy, creemos que probablemente sea el mismo retrato que hemos localizado en el Euskal Herria Museoa de Guernica.

Ya en el año 1935, Aguiar realizará otra versión del cuadro [Figura 18] expuesta actualmente en la Casa-Museo Unamuno, concretamente presidiendo su magnífico Salón Rectoral. Ambas obras son muy similares: Unamuno aparece erguido, su vestimenta como de costumbre es austera y sujeta con firmeza un ejemplar del poemario *El Cristo de Velázquez*. Tras él se distingue la ciudad de Salamanca pintada con trazos expresionistas. Los colores de la obra son intensos pareciendo anunciar los tiempos intempestivos que se avecinan.

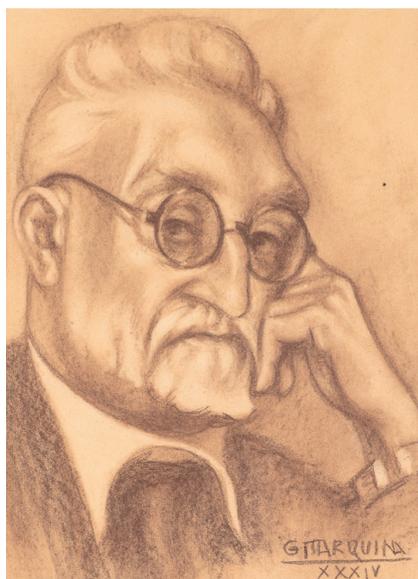


Figura 16. Jesús Gallego Marquina 1934. Lápiz negro, carboncillo, lápiz rojo y tiza blanca sobre papel 58,5 x 51,5 cm. Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca.



Figura 17. Miguel de Unamuno posando en la Universidad de Salamanca para el pintor José Aguiar. Salamanca 1923. Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca.



Figura 18. José Aguiar 1935. Óleo sobre lienzo 244 x 168 cm. Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca.

5. LOS AMIGOS ARTISTAS



Figura 19. Asistentes al homenaje que se ofreció a Unamuno en el *Club Parisiana*. Madrid 29 de noviembre de 1914. En la imagen aparecen, entre otros, los pintores Ramón y Valentín de Zubiaurre y su cuñado, el crítico de arte y museólogo Ricardo Gutiérrez Abascal (alias Juan de la Encina), íntimos amigos del escritor. Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca.

Como ya hemos señalado anteriormente, además de ejercer como aficionado y modelo, Miguel de Unamuno cultiva numerosas amistades entre los artistas más reputados de su generación. A principios del siglo xx las ciudades de Bilbao y Madrid se convertirán en importantes núcleos artísticos y culturales, siendo de obligada visita para los miembros de la intelectualidad de la época. Algunos de estos personajes ofrecerán, en 1914, un homenaje a Miguel de Unamuno en el local más moderno de Madrid: el *Club Parisiana* [Figura 19].



Figura 20. Miguel de Unamuno en el parque de El Retiro junto a José Tudela, Ricardo Gutiérrez Abascal (alias Juan de la Encina), Federico de Onís, Aurelio Viñas, Ignacio Zuloaga, Camilo Bargiela, José María Soltura y Pablo Uranga. Madrid 1915. Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca.

Un año más tarde, ya en junio de 1915, la recién formada Asociación de Artistas Vascos celebrará un banquete-homenaje a Ignacio Zuloaga en Bilbao, al que tampoco habrá de faltar el literato, quien además de asociado es uno de los más íntimos amigos del pintor [Figuras 20, 21 y 22].

Más adelante, las frecuentes visitas de los artistas durante el exilio en Hendaya



Figura 21. Miguel de Unamuno e Ignacio Zuloaga en el parque de El Retiro. Madrid 1915. Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca.



Figura 22. Banquete-homenaje a Ignacio Zuloaga ofrecido por la Asociación de Artistas Vascos en el Nuevo Parque de Bilbao. Bilbao 17 de junio de 1915. En la imagen: Ignacio Zuloaga, Benito Marco Gardoqui, Miguel de Unamuno, Antonio de Orueta, Manuel Smith, Gregorio de Ibarra, Pedro Murlane Michelena, Ignacio de Areilza, José Félix de Lequerica, Ramón de la Sota Aburto, Ramón Arias Jáuregui, Juan Carlos de Gortázar, Francisco Iturrino, Pedro Guimón, Quintín de Torre, Antonio de Guezala, Ernesto Pérez Orús, Alejandro de la Sota, Ricardo Cortázar, Eduardo Torres Vildosola, Javier Arisqueta, Eugenio Leal, Manuel Losada y Gustavo de Maeztu. Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca.

permitirán consolidar estas relaciones, conservadas por el escritor durante años y reflejadas en las entrañables fotografías de su archivo personal [Figuras 23 y 24].



Figura 23. Miguel de Unamuno en Hendaya. Fotografía realizada y dedicada por Daniel Vázquez Díaz. «Al maestro Unamuno, en recuerdo de admiración y cariño. Vázquez Díaz. Hendaya octubre de 1926». Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca.



Figura 24. Unamuno sentado en un banco de Hendaya, junto a su amigo el pintor Ramiro Arrúe (con boina y pajarita) junto a otro personaje sin identificar. Sin fecha. Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca.

El pintor Juan de Echevarría y Miguel de Unamuno cultivaron su amistad durante años. Tanto es así que Unamuno le denominaba su «leal amigo». Durante los últimos meses de su exilio, el artista se desplazaba casi a diario en tren hasta Hendaya para realizarle un retrato de cuerpo entero [Figuras 25 y 26]. Conservado actualmente en el Museo de Bellas Artes de Álava, existe otra versión en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Miguel de Unamuno dedicó también el siguiente poema, incluido en su *Cancionero*, a su gran amigo:

«A Juan de Echevarría, mi pintor»

Mi puente de Isabel Segunda,
luego puente del Arenal;
sobre el Nervión al puente inunda
a las doce río animal!
Ríe la ría risa sucia,
sudor de mena lleva al mar;
a las costumbres acucia,
hay que ganarse un mal pasar.



Figura 25. Miguel de Unamuno y su amigo, el pintor Juan de Echevarría. Hendaya 1930. *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*. Primer cuatrimestre. Madrid 1955. Dipòsit Digital de Documents de la UAB



Figura 26. Fotografía posiblemente tomada como modelo para finalizar el retrato de Unamuno realizado por Echevarría en 1930. Archivo Moreno (IPCE) / Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España.

Sobre la ría pasa un río,
agua de ensueños va a dormir;
puente de vida, mocerío;
ay mi Nervión del porvenir! (*Cancionero*, 19-XI-29)

6. LAS CARTAS

El archivo personal de Miguel de Unamuno contiene, entre otros documentos, la correspondencia recibida por el autor a lo largo de su vida. El fondo alcanza las 25.000 cartas. Un importante corpus epistolar corresponde a las enviadas por sus amigos artistas, quienes mantendrán una dilatada relación a lo largo del tiempo con el escritor. Entre los remitentes encontramos de nuevo los nombres de Ignacio Zuloaga, Juan de Echevarría, Ramón de Zubiaurre, Vázquez Díaz o Gallego Marquina, entre otros muchos.

Algunas cartas tratan sobre temas cotidianos, asuntos sociales y políticos e inquietudes personales. Otras poseen alusiones a los retratos, lo que las convierte en una fuente documental de indudable valor a la hora de abordar la investigación sobre las obras. Acercarse a esta correspondencia ofrece la oportunidad de profundizar en el conocimiento del ambiente cultural que se respiraba en la época. A través del lenguaje y las expresiones utilizadas por sus protagonistas, es posible apreciar el entrañable respeto con que los remitentes se dirigen al escritor.

La revisión de este fondo epistolar se muestra definitivamente imprescindible a la hora de descubrir las relaciones de Miguel de Unamuno en su faceta más personal, además de conocer las preocupaciones sociales y culturales de su época e, indudablemente, los detalles más específicos que acompañaron la realización de alguno de sus más afamados retratos. A continuación se muestra, con su transcripción original, una selección de las cartas más representativas, escritas por algunos de los artistas más cercanos al escritor.

6.1. *Carta de José Aguiar a Miguel de Unamuno*

Madrid 6 de enero de 1923

Sr. Dn. Miguel de Unamuno.

Querido y respetado maestro: Yo no sé cómo puedo decirle sin escribir ninguna tontería hasta qué punto he sentido una tremenda decepción dejando la Salamanca de su pensamiento y su presencia. Posiblemente, luego de eso, la vida de relación, los amigos, etc., le parecen a uno una cosa bastante despreciable. Y yo creo que, si algo fuerte se recibe de Vd. en la palabra además del mismo espíritu de las ideas, es una estupenda corriente de optimismo que vale tanto, viniendo de un alma grande, como rehacerle a uno el espíritu para vivir. Así es que estas cosas, que sea por oficio o por lo que fuere me parecían hasta hoy un poco literarias, las tengo ya por realidades insondables.

Quédese, pues, mi nostalgia sin manifestarse, aunque cada vez voy creyendo más que las emociones, en cuanto son un poco decentes, pasan a la categoría de inexplicables.

He hablado con Viguri indicándole algo de lo que Vd. me dijo acerca de Calvo. Quedó en escribirle a Vd., estando además agradecidísimo de sus conceptos.

He terminado lo de su retrato. Lo han visto algunos críticos. A Pepe Francés le gusta grandemente, y en «La Esfera» creo que darán el detalle de la cabeza.

Me ha hablado Julio Cola de las posibilidades de colocarlo en el Club Español de Buenos Aires. No sé. Al principio tiene uno el dolor de desprenderse de las cosas que tanta inquietud le han costado, pero no hay más remedio. En el Ateneo expondré el cuadro dentro de unos días.

He escrito a Gombau para saber si hizo algo de las placas que preparó. Tengo interés porque me convendrían para darlas en «Prensa Gráfica». Es algo un poco desagradable cultivar estas cosas; pero después de todo en estos tiempos lo contrario es de una ingenuidad bastante ridícula.

La copia de su retrato la comenzaré en cuanto la traigan de «La Esfera». Es todo lo que puedo hacer por las delicadezas suyas, que quizá no pueda pagar sino comprendiéndolas profundamente. Además, acaso no deje de ser el modo más noble de agradecerlas, y eso en rededor de Vd., de su pensamiento y de su palabra, ha sido mi inquietud estando a su lado.

Esperando saludarle pronto por aquí me despido de Vd. con todo mi afecto y mis respetos.

José Aguiar

6.2. *Carta de los hermanos José y Ramiro Arrúe a Miguel de Unamuno*

A bordo del «Atxeri-Mendi» Proximidades de Canarias

3 de Diciembre de 1928

Estimado Don Miguel,

Al pasar por las cercanías de la isla de Fuerteventura, de regreso de Buenos Aires, nos acordamos mucho de V. y le enviamos nuestro cariñoso saludo, esperando verle pronto en Hendaya.

Suyos affmos. amigos,

Ramiro Arrúe y José Arrúe

Recuerdos a Ortega y Viguri

6.3. Carta de Juan de Echevarría a Miguel de Unamuno

Sr. Dn. Miguel de Unamuno

19 junio de 1928

Hendaya

Mi querido Don Miguel: supongo que recibió usted las noticias que le envié de regreso en Madrid.

Me enteré de la detención de su mujer en San Sebastián, suceso inaudito no solo por lo odioso sino también por lo que significaba de mi inconcebible torpeza.

Pero aún mayor indignación me produjo la maniobra con ocasión del estreno de «El Otro». ¡Esa sí que fue una indignante canallada! Nada en la vida me saca de quicio como la injusticia y en ese caso superabundancia de razón.

Ya sé por habérmelo dicho Cipriano Rivas que no fue de su agrado la presencia en la lectura de su Tulio Montalbán y Julio Macedo, en nuestra casa de determinada señorita asambleísta.

Debo decirle que fue una invitación de mi mujer con atención a alguna amabilidad de su parte, sin pensar en más.

Me leyó Melchor F. Almagro la carta que le dirigió Vd. hace ya algún tiempo. Tiene Vd. infinita razón en sentir una cierta amargura por la actitud de indiferencia de determinados elementos. Aquí como en ninguna parte es cierto aquello de «loin des yeux, loin du coeur». Pero aún con el alma atormentada, preciso es resignarse ante esa realidad incambiable.

Espero verle a Vd. muy pronto. Probablemente pasaremos ahí el verano.

Tengo especial interés –ya creo haberle dicho de palabra– en que tenga Vd. uno de mis cuadros que lo llevaré conmigo.

Ayer acudimos algunos amigos a rendir un póstumo homenaje al pobre Ramonchu Bastera que murió la víspera, después de unos días de locura, en el sanatorio del Dr. Lafora y según me han dicho, de un ataque de uremia consecutivo al tratamiento curativo (i) a que se hallaba sometido. ¡Pobrecito! Era un hombre inteligente y cordial.

De Vd. hablamos con mucha frecuencia Dn. Ramón nos dio noticias de un artículo suyo publicado en una revista americana creo que en «Lusterner» del que decía que era algo verdaderamente magnífico, pero por más que he insistido y él lo ha buscado no ha logrado dar con ese número de la revista.

En idénticos términos he oído hablar de su último libro publicado en Buenos Aires que alguien, no sé quién ha podido recibir.

Le supongo enterado de todo cuanto políticamente viene aconteciendo, incluso de que el Rey en Salamanca y en la Universidad y delante de Primo hiciera el elogio de su persona de Vd. Menos mal que uno está curado de espanto.

¿Ha terminado Vd. ya su drama El hermano Juan? Hay libros, le preven-
go, no llegan aquí. Por lo menos los amigos no los reciben.

Un saludo muy afectuoso para Ortega, Viguri, García y todos esos bue-
nos amigos y Vd. reciba un apretón de manos del que lo es suyo y muy
sincero.

Juan de Echevarría Castellana 91

6.4. *Carta de Manuel Losada a Miguel de Unamuno*

16 abril 1919

Museo de Bellas Artes de Bilbao. Dirección Particular

Querido amigo Unamuno.

Aunque honradísimo con tal distinción, me veo, con gran pena, comple-
tamente imposibilitado para realizar el encargo que V. me confía de ilustrar
Paz en la Guerra. Como ya dije a Sarriá, no he hecho nunca ilustraciones, ni
domino el dibujo en negro, y desconozco los procedimientos apropiados a
la reproducción de ilustraciones.

Alguna tentativa de ese género que he hecho me ha costado sudores
mortales y mucho tiempo (del que no dispongo ahora por los muchos en-
cargos) acabando por destruir el dibujo después de repetirlo cinco y seis
veces. Indudablemente es una cosa que no se improvisa y que, como todo,
requiere una reparación que yo no tengo.

Las postales mías que V. conoce, además de ser detestables como dibujo
y como técnica de reproducción, (y Paz en la Guerra se merece algo mejor)
son litografías; dibujos al trazo con fondos en color hechos en varias tira-
das, procedimiento que no tiene aplicación en este caso.

Arteta o Alberto Arrúe lo harían muy bien, este último es bilbaíno viejo
y yo pondría a su disposición mi arsenal de datos y recuerdos. Los dos son
excelentes dibujantes, sobre todo Arteta, están familiarizados con el género
y harían algo digno de Paz en la Guerra.

Veo que se le agudiza a V. la morriña. No me extraña. V. es un desarrai-
gado y le duelen a V. las raíces como nos duele una muela que nos sacaron
hace diez años o le duele al amputado la pierna que le cortaron hace veinte.
Y lo malo es que es V. desarraigado de aquel Bilbao que ya no existe. De
aquel Bilbao somos varios los desarraigados que vivimos en este lugar y
a quienes también nos duelen las raíces a menudo. Ahora que V. tiene se-
guramente una válvula de la que usa V. ampliamente, para dar salida a ese
exceso de amargura y esa es su obra amarga e intensa de poeta y de hom-
bre. Ya habrá V. oído hablar de los poetas que evitaron su propio suicidio
haciendo suicidarse a los héroes de su fantasía.

Pero hay varios sistemas... Muchos de los desarraigados de aquí son
músicos y ya sabe V. que la música es otra válvula para el exceso de sensi-
bilidad... y aún para la sensibilidad sin exceso y con esto y algún dinero se
va tirando.

El pobre Ricardo se murió en efecto hace dos años. Cumplió, pues, hasta el fin su programa de hacer su primera salida al cementerio. ¡Gran pena!

Mande V. a su viejo amigo Manuel Losada

6.5. *Carta de Daniel Vázquez Díaz y su esposa, la escultora Eva Aggerholm, a Miguel de Unamuno*

29 / 09 / 1934

Querido D. Miguel

Con el más fervoroso entusiasmo y cariño me asocio al triunfal homenaje que en este momento rinde España al Ilustre Maestro, sabio y bondadoso D. Miguel Unamuno.

Le abraza

Vázquez Díaz

En este mismo instante, lleno de emoción empiezo el cuarto retrato de Vd.

A Don Miguel

Cuando pienso en mi padre pienso en Kierkegaard, y ya voy camino de comprender a Unamuno.

Unamuno -padre de tantos difíciles y bellos pensamientos, que ya han aprovechado y aprovecharán, los hijos de España.

Una humilde -casi hija- de España

Eva Aggerholm

6.6. *Carta de Ramón de Zubiaurre a Miguel de Unamuno*

Ramón de Zubiaurre

Nicolás M.^a Rivero 1

22-11

Mi distinguido amigo.

Le deseo que tenga felices Pascuas feliz salida y entrada de año con todos sus hijos y señora.

El retrato pensaré mandar a la Exposición de Ámsterdam en 1912. He terminado el fondo y ha resultado muy enérgico y grandioso.

Recuerdos a su casa, su affmo. y admirador

Ramón

6.7. Carta de Ignacio Zuloaga a Miguel de Unamuno

París 9 diciembre 15

Mi querido y admirado amigo:

De Sevilla tuve que venir precipitadamente aquí, sintiendo mucho, el no haber podido verle cuando por Madrid volví a pasar.

Quería decirle que mi proyecto de retrato «Unamuno-Salamanca» tenía que quedar para más tarde (la primavera probablemente).

Creo esa época más favorable para su realización, bajo todos puntos de vista (siempre que a Vd. le convenga).

París, está sereno, resuelto a todo y seguro del escrito final.

Aquí ya no caben más ideas, que: la de vencer o la de morir.

La paz a medias es imposible. Sería la revolución.

La unión, el patriotismo y el ahorro «por consiguiente: la riqueza» hacen la fuerza de este pueblo.

La guerra durará aún y luego vendrá lo que llamarán: la paz.

¿Y quién sabe lo que esa paz será?!!!...

Mande siempre a su amigo de verdad

Ignacio Zuloaga.

7. LA REVISTA *EL COITAO*

A principios de 1908 comienza su andadura la revista semanal titulada *El Coitao, mal llamo. Periódico artístico, literario y radical de Bilbao*. Dicha publicación es ideada por un grupo de jóvenes artistas locales que pretenden dar difusión a sus obras, así como hacerse un hueco en el panorama artístico del momento. Pero la intención de *El Coitao* es también la de estimular al lector y despertar en él las ansias de cambio ya que, por aquellos tiempos y a juicio de los editores, la mentalidad de la sociedad bilbaína sigue siendo demasiado conservadora.

Los miembros fundadores de la revista son los jóvenes pintores Alberto Arrúe, José Arrúe, Gustavo de Maeztu y Ángel Larroque. Otro de los editores será el magnífico escultor bilbaíno Nemesio Mogrobejo, quien fallecerá tan solo dos años después, a la edad de 35 años, y en cuyo homenaje póstumo Unamuno dirá unas emotivas palabras que reproducimos a continuación para compartir con los lectores su tremenda belleza:

[...] Y desecho de cuerpo y de alma, rendido, desesperado, se fue a morir a Gratz, fue a descansar junto a la tumba amada, el corazón ceñido en sus últimas palpitaciones por los recuerdos de la tragedia consoladora. Porque la tragedia consuela. Y allí murió, junto a la tumba de su amor, lejos de este su Bilbao, [...] lejos de este su Bilbao que habría abrigado sus mortales restos con el

verde manto de sus montañas siempre verdes. Pero abrigará su memoria nuestro fiel recuerdo verde siempre también [...]. (Extracto del discurso ofrecido por Miguel de Unamuno en el acto inaugural de la exposición póstuma de las obras de Nemesio Mogrobojo, el domingo 11 de septiembre de 1910, en el Salón de la Sociedad Filarmónica de Bilbao. Encina, Juan de la. *Nemesio Mogrobojo. Su vida y sus obras 1875-1910*. Bilbao: Sociedad Bilbaína de Artes Gráficas, 1910)

Pero volviendo a la publicación de la revista, en ella también colaboraron con los artistas-editores algunos escritores de la escena bilbaína como Ramón Baserra, Tomás Meabe o el crítico de arte, anteriormente citado en este artículo, Ricardo Gutiérrez Abascal, alias Juan de la Encina.

Los jóvenes e inquietos promotores de la idea pidieron a Unamuno la colaboración periódica en su publicación, algo a lo que el escritor accedió gustoso aun cuando le dijeran que, al ser un proyecto recién alumbrado, no tendrían dinero para remunerarle.

Sabemos, por las cartas que se encuentran en el archivo de la Casa-Museo Unamuno, que la forma de «pago» a estos artículos se materializó en un dibujo realizado por José Arrúe, enviado con una de las cartas que mandaba asiduamente a Miguel de Unamuno. Desafortunadamente este dibujo se encuentra, a día de hoy, en paradero desconocido.

El literato escribió cuatro artículos que fueron publicados en diversos números del periódico:

«Abajo la coitadez» (*El Coitao*, n.º 1, 26 / 1 / 1908),

«Marranería espiritual» (*El Coitao*, n.º 2, 2 / 2 / 1908),

«¿Por qué se emborracha el vasco?» (*El Coitao*, n.º 3, 9 / 2 / 1908) y

«¡Burlaos!» (*El Coitao*, n.º 5, 1 / 3 / 1908).

Lamentablemente, la publicación tuvo una existencia efímera ya que apenas duró tres meses, desde el 28 de enero hasta el 29 de marzo de 1908, y solo fueron publicados 8 números. Miguel de Unamuno escribió entonces a Ricardo Gutiérrez Abascal, el 6 de mayo de 1908, estas palabras: «El Coitao (era un proyecto) anárquico, incoherente, desigual y acaso demasiado personal de un grupo de artistas». Pero si algo tuvo de positivo la publicación de este semanario fue que sentó las bases para el posterior nacimiento de la mencionada Asociación de Artistas Vascos, un par de años después, en la que se afianzaron sus promotores y las ideas que defendían.

En el archivo de la Casa-Museo Unamuno se conservan las cartas escritas por los editores a Miguel de Unamuno pidiéndole su colaboración en la revista, así como algunos de los números de la publicación, de los cuales hemos reproducido las portadas originales [Figura 27], realizadas por José Arrúe. Es un privilegio tener acceso a estos importantes documentos para, a través de ellos, comprender mejor el entorno artístico bilbaíno de la época, que tanto interesó a Unamuno. Un ambiente artístico que comenzó a traspasar el umbral del provincianismo para,

en pocos años, convertirse en uno de los mayores referentes de la vanguardia española. El paso del tiempo no ha conseguido alterar las novedosas propuestas que un grupo de jóvenes artistas quisieron aplicar, para estimular a la sociedad del momento, a través de una modesta publicación.

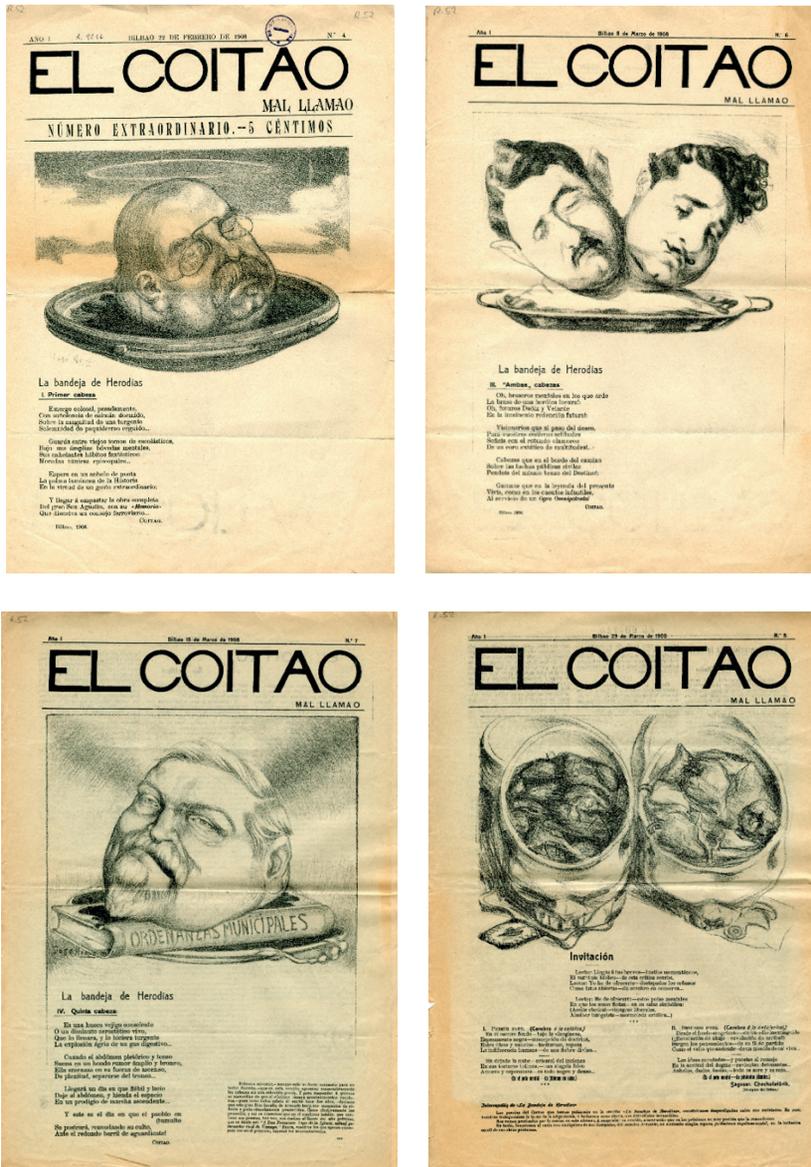


Figura 27. Portadas con dibujos de José Arrúe de la revista satírico-artística *El Coitao, mal llamado* correspondientes a los números 4, 6, 7 y 8 que vieron la luz entre febrero y marzo de 1908. Archivo Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca.

A continuación mostramos las transcripciones de las cartas enviadas por los editores de la revista a Miguel de Unamuno, conservadas en el archivo de la Casa-Museo Unamuno:

7.1. *Carta de José Arrúe a Miguel de Unamuno*

Sr. D. Miguel de Unamuno

Me tomo la libertad de escribirle para pedirle colaboración en un periódico que queremos publicar varios jóvenes de Bilbao.

Como naturalmente, al presente no tenemos un cuarto para pagar como se merece su trabajo, hemos resuelto enviarle, por este mismo correo un dibujo mío, rogándole lo admita, no como cambio, pues saldría V. perdiendo, si no como buena voluntad, pues caso que tendría éxito pagaríamos lo que V. estipulase.

El periódico que llevará por título «el Coitao» queremos hacerlo esencialmente bilbaíno, no yendo en armonía lo que se dirá con su nombre pues coitaos talmente es difícil hallar en esta tierra de vivos.

Dispéñseme y admita con benevolencia mi dibujo

José Arrue

C / Sombrerería, 10

Bilbao, 29 diciembre 1907

Si es que sin molestarse puede enviarnos algo dentro de la primera quincena de enero próximo, le quedaríamos muy agradecidos, pues queremos publicar muy pronto el primer número.

Vale

7.2. *Carta de José Arrúe a Miguel de Unamuno*

Sr. D. Miguel de Unamuno

He recibido su carta contestando a la mía y después el artículo que nos envía para el «Coitao».

Me alegro mucho de que mi dibujo le haya gustado.

El artículo de V., aparte de que es muy hermoso y de una gran oportunidad para Bilbao, nos salvará por completo la tirada.

Si sigue V. así, dentro de poco tiempo habremos de repartir grandes dividendos.

Le mandaremos el periódico con objeto de que nos corrija en lo que hubiese deficiente, para que el tono del periódico sea el que V. quiera, en fin, que el periódico sea como suyo.

Que viva el Coitao muchos años y que en él pueda V. decir muy a menudo cosas como las que dice en su artículo, es lo que quisiera.

Su afmo.

José Arrue

Bilbao 4 de enero de 1908

7.3. *Carta de José Arrúe a Miguel de Unamuno*

Sr. D. Miguel de Unamuno

Le extrañará a V. que todavía no haya salido a la calle el primer número del Coitao.

Ello es debido en primer lugar, a que, como nosotros nunca nos habíamos enterado del sinnúmero de requisitos que son necesarios para publicar un periódico, hemos tenido que andar a vueltas con el Gobierno Civil y nos ha costado un triunfo encontrar imprenta con buenas condiciones para nosotros.

Además (y esto es lo más importante), los literatos jóvenes, muy apreciables por su talento literario no lo son nada con respecto a decisión o valor o lo que sea. Creíamos contar con ellos y se nos han negado al final rotundamente. Así es que para llenar los huecos que dejen los colaboradores, hemos tenido que coger la pluma los pintores ya que los que pueden hacerlo no lo hacen por miedo (prudencia rayando en miedo dice uno de ellos).

Tienen miedo de que nosotros barbaricemos. Y el periódico no queremos hacerlo nosotros. Queremos que lo hagan los que pueden hacerlo. Pero que lo hagan completamente liberal, que en él se puedan decir todas las cosas que deban decirse aquí, las que V. dice y por duras que sean.

Cuando V. vea el primer número, si V. puede mandarnos otro artículo a fin de que podamos publicar el domingo siguiente, el otro. Si tenemos dinero la pagaremos a V. todas las semanas; y si no, le deberemos a V. los artículos que se publiquen hasta que el Coitao no pueda más y se muera.

Si acepta V., cuente con nuestro más grande agradecimiento.

Afmo.

José Arrue

El 26 domingo, saldrá el Coitao. Ayer al mediodía pasearon dos de los carteles anunciadores, por el paseo de El Arenal. Por indiscreción de Maeztu y por mala interpretación de un periodista, aparecen en este suelto que le adjunto, ese propósito de V. y lo de la colaboración de Baroja, que es completamente falso.

Bilbao 20 de enero de 1908

7.4. *Carta de José y Alberto Arrúe, Gustavo de Maeztu, Ángel Larroque y Nemesio Mogrobojo a Miguel de Unamuno*

Sr. D. Miguel de Unamuno

Ya dirá V. que no le hemos escrito ni siquiera para darle las gracias por sus artículos. Ahora escribimos para enterarle de la serie de líos que han contribuido a que el periódico no salga hoy, como debería.

Estamos desencantados de sus mal llamados quizás, discípulos de aquí. Tal vez cuando están con V. se muestren más ardientes y decididos a seguirle y proclamar sus doctrinas, pero en cuanto la sombra del maestro

desaparece, aparece un miedo a todo, un jesuita completamente redondo según Maeztu.

Este miedo o como se le quiera llamar es la traba en la que se estrellan todas las fantasías y entusiasmos que demuestran delante de V. y les hace completamente estériles y aun perjudiciales para nada práctico. Delante de cualquier idea realizable, ponen un montón de nimios imposibles.

Entre los líos que ha armado Ramiro Pinedo y la presión que sobre el litógrafo han ejercido los de Deusto se ha hecho imposible la publicación de este cuarto número.

Al mismo tiempo según dijo Pinedo «V. no mandaría más ningún artículo al “Coitao” por considerar al periódico y a los que lo hacían como los verdaderos coitao» cuando nosotros somos los únicos que estamos dispuestos a hacer algo y si no lo hacemos bien es por la incapacidad nuestra y las cortapisas de ellos, de los que estaban indicados para hacerlo.

Ellos han sido los verdaderos asesinos del periódico.

A pesar de ello el periódico continuará publicándose más pujantemente y esperamos de V. hoy más que nunca, su colaboración y sus consejos. Para este próximo número tenemos un artículo de Ramiro de Maeztu titulado «Habla el Coitao».

Sus afmos.

José Arrue Gustavo de Maeztu Alberto Arrue Ángel Larroque Nemesio Mogrobejo

8. LA ASOCIACIÓN DE ARTISTAS VASCOS

La Asociación de Artistas Vascos se funda en Bilbao el 29 de octubre de 1912 por iniciativa de una serie de artistas que pretenden, a través de ella, fomentar las Bellas Artes y su desarrollo, así como activar las relaciones de los artistas que la formasen. Su objetivo, además, es el de mostrar la cultura artística de Bilbao al resto de la nación y a los países extranjeros.

Debido a una importante falta de documentación es difícil revisar determinados datos fundacionales, pero se deduce, por los que han quedado, que la primera Junta Directiva la formaron Alberto Arrúe, Quintín de Torre, Gustavo de Maeztu, Julián de Tellaeché, Aurelio Arteta, Pedro Guimón, Ángel Larroque y Antonio de Guezala. Eran, en su mayoría, artistas e intelectuales que mantuvieron una fructífera relación con Miguel de Unamuno.

De la asociación podían formar parte todos los artistas vascos que lo solicitasen e hiciesen una aportación, como cuota de entrada, de 10 pesetas y otra mensual voluntaria. Es muy probable que el propio Unamuno ingresara en el año 1913, aunque no se conserva ningún documento relacionado con este ingreso.

En un principio la asociación carecía de local propio, por lo cual, la primera exposición que organizaron fue en los salones de la Sociedad Filarmónica de Bilbao.

Para la clausura de dicha muestra se contó con las palabras de Miguel de Unamuno, quien ofreció una conferencia sobre el arte y la cultura en el País Vasco.

En 1915, finalmente, alquilarán un local propio bajo la sede de su asociación en las Casas Olavarri de la Gran Vía de Bilbao, que se inaugurará con una exposición-homenaje a Darío Regoyos.

Por los salones de la asociación desfilarán decenas de obras de artistas de primer orden tales como Zuloaga, Uranga, Echevarría, Iturrino, los hermanos Zubiaurre, los hermanos Arrue... Todos ellos, como ya hemos ido conociendo a lo largo de este artículo, grandes amigos de Miguel de Unamuno.

La Asociación de Artistas Vascos desarrollará una importante labor de expansión consiguiendo que las obras de los artistas viajen a ciudades como Barcelona o Madrid, e incluso a otros países, en diversas exposiciones organizadas por ellos mismos o en colaboración con diferentes instituciones. Desgraciadamente, dicha labor quedará truncada, con el paso de los años, debido al estallido de la Guerra Civil.

En el archivo de Miguel de Unamuno se conservan numerosas cartas escritas por el presidente de la asociación, el pintor Antonio de Gueza, a Miguel de Unamuno, así como un librito que recoge los estatutos fundacionales de la misma. Estos documentos nos dan una idea de la importancia que otorgaban sus miembros a la opinión y participación del escritor en los diferentes actos que organizaban.

8.1. *Carta de Antonio de Gueza a Miguel de Unamuno*

Bilbao 10 agosto 1912

Sr. D. Miguel de Unamuno

Salamanca

Muy Sr. Nuestro.

Los artistas vascos que forman la Junta Directiva de esta asociación han acordado dirigirle el más sincero agradecimiento por su valiosísima cooperación ofrecida en la entusiasta carta que nos dirigió días pasados.

Cualquier tema por V. elegido lo hubiésemos acogido con el agrado natural de sus más sinceros admiradores, así es que ya se imaginará V. los deseos que tenemos de que llegue el día de oír a nuestro queridísimo maestro.

Quedan pues esperándole sus paisanos y admiradores.

Por la Junta Directiva

A. de Gueza

8.2. Carta de Antonio de Guezala a Miguel de Unamuno

9 Sep. 1913

Sr. D. Miguel de Unamuno:

Salamanca

Muy Sr. Mío y amigo:

Con pocos días y para salvar en parte el fracaso monetario de nuestra Exposición Anual, hemos decidido, con el apoyo de nuestros buenos amigos R. Maeztu, G. Maeztu, R. Basterra, P. Mourlane, D. Roda y quizás algún otro, celebrar, en la ya dicha Exposición el día 15, para relanzarla, una especie de *causserie* [Figura 28].

Todos nuestros amigos que nos quieren ayudar en esta empresa, así como todos nosotros los artistas vascos le pedimos el favor de enviarnos algunas cuartillas, para que sean leídas a la cabecera de todas las otras.

Esperamos que no se negará V. a esta segunda molestia que le proporcionamos y con miles de gracias quedan sus afssss. y amigo

Por la A.A.V.

A. de Guezala

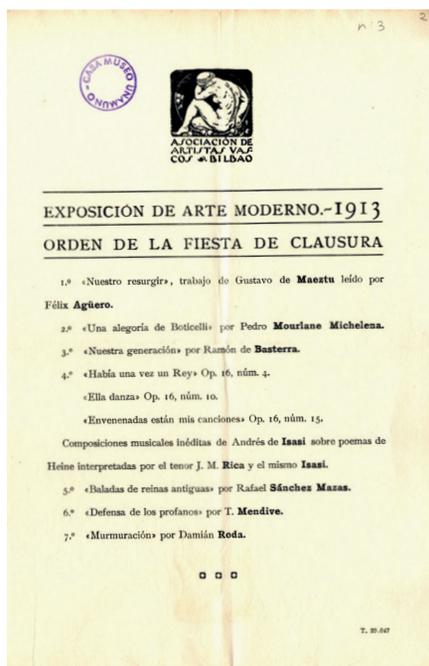


Figura 28. Programa de la fiesta de clausura de la 2.ª Exposición de Arte Moderno organizada por la Asociación de Artistas Vascos. Archivo Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca

8.3. Carta de Antonio de Guezala a Miguel de Unamuno

Bilbao 17, septiembre, 1913

Sr. D. Miguel de Unamuno,

Salamanca

Mi respetable amigo:

Recibí ayer su atenta carta. Comunicué a mis amigos y compañeros lo que en ella decía, y por si quedaba algún poco de tiempo, telegrafiamos diciendo que nuestra fiesta de Arte –que así la titulamos por no poner ni velada ni matinée ni ningún otro mote añadiendo literaria-musical- la habíamos aplazado para mañana jueves a la misma hora. Este aplazamiento está motivado por no poder nuestro músico Isasi dar su pequeño concierto que era lo que más gente nos llenaba según lo pudimos comprobar. El tenor se le puso afónico; y toda una colección de personas algo más importantes que un tenor tuvieron que esperar a que se le aclarase la voz.

Respecto a la segunda parte de su carta, relacionada con la lista de socios, voy a informarle a V. ahora.

Cuando se hizo la lista, efectivamente no contábamos con ningún músico. Hoy hay dos. Jesús Guridi y Andrés Isasi. Creo sabrá V. algo sobre ellos.

Los escritores son los de la lista, y ahora otro más. Damián Roda. Estos tres han entrado en la Asociación por su deseo. Nosotros, que como V. ya nos conoce, somos demasiado cortos para muchas cosas, y tememos invitar a una persona por el miedo, que ésta nos diga un no, esperamos que ella nos indique algo.

Así es que, me parece ver en su carta como un deseo de honrar nuestra Asociación perteneciendo a ella, y si esto es así, no necesita un escritor en su caso más que decirnos eso para que nosotros deseando cada día aumentar el número y aún más con nombres de su calidad, lo aceptemos como socio y como el primero de ellos.

Nada más por ahora y le saluda en nombre de todos su affmo. y amigo,

A. de Guezala

8.4. *Carta de Antonio de Guezala a Miguel de Unamuno*

Sr. D. Miguel de Unamuno

Salamanca

Muy Sr. mío y amigo:

Ya ve V. Don Miguel que las cosas han cambiado y hemos tenido un éxito que no esperábamos con nuestra fiesta. Ahora sí que no hablo de éxito pecuniario. Ahora es del éxito moral y prueba de ello, es estas columnas de nuestros cariñosos diarios, que le mando.

Mil gracias por todo y mande a su affmo. amigo

A. de Guezala

Le mando también el reglamento [Figura 29] de nuestra Asociación.



Figura 29. Librito que recoge los estatutos fundacionales de la Asociación de Artistas Vascos. Como homenaje póstumo la asociación basó su emblema en el bajorrelieve titulado *Eva* realizado en plata por Nemesio Mogrobejo hacia 1909 y que a día de hoy se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Archivo Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca.

8.5. *Carta de Antonio de Guezala a Miguel de Unamuno*

Sr. D. Miguel de Unamuno

Salamanca

Muy Sr. mío y respetable amigo:

La Asociación de Artistas Vascos que acordó celebrar una Exposición Homenaje en memoria de nuestro gran artista y maestro Adolfo Guiard, asesorada por nuestros buenos asociados y amigos, D. Ignacio Zuloaga, D. Juan Echevarría, D. Manuel Losada, D. Juan Carlos Gortázar y otros muchos especialmente su hermano D. Teófilo Guiard, comunica a V. este acuerdo al mismo tiempo que en nombre de todos ellos y en el nuestro rogamos a V. nos honre con su cooperación escribiendo algunas líneas que sirviesen de prefacio al catálogo que de dicha Exposición ha de imprimirse.

Una vez más le molesto a V. con estas peticiones, pero V. sabrá dispensarnos, sabiendo el objeto que nos guía.

La Exposición ha de abrirse el día 28 así es que le agradeceríamos nos enviase su cariñosa ayuda (no dudo que V. querrá complacernos) con tiempo para usarla debidamente.

Con saludos de todos, mande incondicionalmente a su affmo. s.s. y amigo

A. de Guezala

Bilbao 12 de abril 1916

9. UN CURIOSO HALLAZGO

Poco después de dar por terminado este artículo descubrí un curioso documento [Figura 30] en el archivo de la Casa-Museo Unamuno, que deseo compartir.

En principio parece tratarse de un esquema en el que Miguel de Unamuno anotó las traducciones de sus más famosas obras.

Artista	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
1. Rosetta	X																
2. Zubizarra	X																
3. Aguirre	X																
4. Vazquez Diaz	X																
5. Sordani	X																
6. Luis Montañés	X																
7. Zuloaga	X																
8. Zubiaur	X																
9. Bionani	X																
10. Martínez	X																
11. Mosquito	X																
12. Frutos	X																
13. Capriles	X																
14. Zubizarra	X																
15. Gallego Barja	X																
16. Bernaldo de Sotomayor	X																
17. Gutierrez Solana	X																

Figura 30. Listado con nombres de artistas redactado por Miguel de Unamuno. Archivo Casa-Museo Unamuno / Universidad de Salamanca

Pero enseguida me di cuenta de algo llamativo que venía a completar mi trabajo: al lado aparece un listado de artistas que le retrataron, demostrándose así el interés del literato por las obras y sus autores [Figura 31].

mas, las únicas que te vi después de la muerte
te de mi hermana. El retrato era uno suyo,
de cuando tenía veinticuatro años."
No olvido esta ^{narración} de mi amigo. y alguna
vez ante un retrato mío de hace veinticinco
años me he dicho: pero este eres tú? y no
me ha sido posible revivir aquella vida. y he
llegado a pensar que por nuestro cuerpo van
desfilando diversos hombres, hijos de cada día,
y que el de hoy se devora al de ayer como
el de mañana se devorará al de hoy, quedándose
se con algunos de sus recuerdos, y que nuestro
cuerpo es un cementerio de almas. ¡Cuántos
hemos sido!
Me esfuerzo por traer ante mí, a mi presen-

Figura 31. [...] Y alguna vez ante un retrato mío de hace veinticinco años me he dicho: pero este eres tú? Y no me ha sido posible revivir aquella vida. Y he llegado a pensar que por nuestro cuerpo van desfilando diversos hombres, hijos de cada día, y que el de hoy se devora al de ayer como el de mañana se devorará al de hoy, quedándose con algunos de sus recuerdos, y que nuestro cuerpo es un cementerio de almas. ¡Cuántos hemos sido! [...] (Unamuno, 1909)

BIBLIOGRAFÍA

- ARRUE, Ramiro. *Le regard et le travail / La mirada y el trabajo*. Bayonne: Sialelli-Garmendia eds., 1989.
- BIENABE ARTÍA, Bernardino. Entrevista de Fco. Javier Zubiaur Carreño. *Echalar*, octubre de 1983-febrero de 1984.
- UNAMUNO, Miguel de. *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid: Victoriano Suárez y Fernando Fé eds., 1908.
- UNAMUNO, Miguel de. «En mi viejo cuarto». Bilbao, septiembre de 1909.
- UNAMUNO MIGUEL DE. «De arte pictórica II», *La Nación*, Buenos Aires, 21 de agosto de 1912.
- VÁZQUEZ DÍAZ, Daniel. *Mis artículos en ABC*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1974.

RESUMEN: Este estudio pasa revista a la tarea de localizar e identificar los distintos retratos de Miguel de Unamuno existentes, centrándose exclusivamente en aquellos realizados en vida del literato por los diferentes artistas de su generación.

Palabras clave: Retratos; Miguel de Unamuno.

ABSTRACT: This study reviews the task of locating and identifying the different existing portraits of Miguel de Unamuno, focusing exclusively on those made during the literary man's life by the different artists of his generation.

Keywords: Portraits; Miguel de Unamuno.

DOI: <https://doi.org/10.14201/ccmu20235191121>

LA PROFUNDIDAD DE VELÁZQUEZ Y EL HUMANISMO TRASCENDENTE DE UNAMUNO: DETONANTES EN LA PINTURA DE YASUMASA

THE DEPTH OF VELÁZQUEZ AND THE TRANSCENDENT HUMANISM OF UNAMUNO: TRIGGERS IN THE YASUMASA PAINTING

Clara COLINAS MARCOS
Universidad de Salamanca y UNIR
clara.colinas@unir.net

El legado y alcance del pensamiento de Miguel de Unamuno (1864-1936) puede claramente percibirse en los numerosos e ingentes estudios dedicados a su obra y en la alta estima hacia su persona, así como gracias a la admiración que autores de otras disciplinas, mostraron ante su extraordinaria aportación. Entre ellas, destacable por lo expresa y apasionada dedicación, fue la sincera admiración que sintió por él Toshima Yasumasa (1934-2006), que encontró en el pensamiento de Miguel de Unamuno muchas de las claves para lograr desarrollar su propuesta artística: única, inspirada y de extraordinario valor.

Además de estos dos hallazgos que marcarían, ya por siempre, la obra de Yasumasa, se encuentran claro está, la estela de una tradición estética que en Japón representa uno de los elementos definitorios de su cultura: la herencia de ese amor por la naturaleza y los bosques, su profundidad y su riqueza, equilibrada con el alto valor que tan magna cultura le otorga a lo mínimo. Yasumasa [Figura 1] no pertenecía a ninguna generación artística, ni manifestaba tener en Japón un referente estético o influencias: ni las recibió, verdaderamente, ni tampoco las ejerció (Sosyu, 2015, 8).

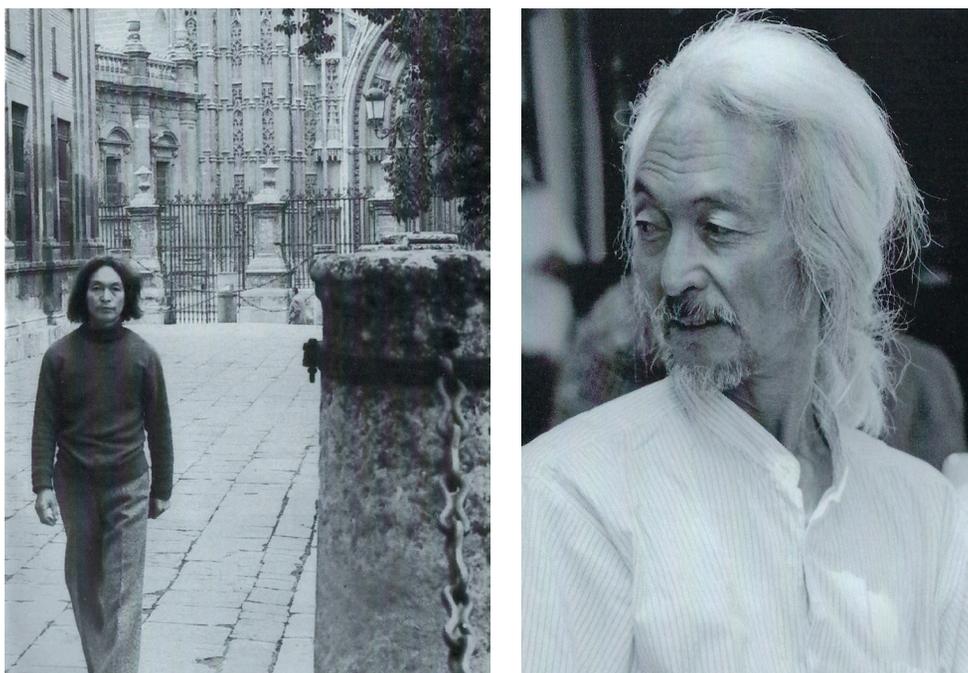


Figura 1. Retratos del artista.

No obstante, Toshima Yasumasa conectaría con los escritos de Unamuno al instante, porque en ellos encontró una búsqueda que él perseguía, de la eternidad; él manifestó claramente su interés por ese «grito del Unamuno que no quiere morir» que a su vez –decía– le permitía seguir pintando. Palabras reveladoras, palabras que hablan de un compromiso con la vida, máxime si se tiene en cuenta que Yasumasa había sufrido una crisis existencial fortísima; crisis que fue superada gracias a su vocación por el arte, a su estancia en España y a su conexión con la obra de Unamuno. Shigyo Sosyu¹ lo expresa claramente: el cómo Yasumasa fue acercándose gradualmente y siempre en soledad al abismo que trae consigo el fenómeno vital, encontrándose con el rostro de lo bello, de lo puro, de lo noble; deteniéndose en la materia para alcanzar lo humano (2015, 8).

A partir de su origen japonés, tomando la estela del voltaje del paisaje y el vínculo directo con la naturaleza, Toshima Yasumasa trazaría una extraordinaria trayectoria en la que su residencia en nuestro país durante décadas, hizo que quedaran fijadas por siempre ciertas constantes. Por una parte, la herencia que toma del pintor Diego de Velázquez, que tuvo en él una presencia ineludible. De igual modo, la huella y la mancha de Francisco de Goya; una intensidad plástica y vital que el pintor japonés recoge y sedimenta. Finalmente, el voltaje y la profundidad existencial del pensamiento de Miguel Unamuno, cuya figura sería difundida en Japón gracias a la pintura de Yasumasa y al fervor de Shigyo Sosyu, mecenas del artista y fundador de la Galería Conmemorativa. Sosyu manifiesta abiertamente la gran amistad que le unía a Yasumasa, unidos en gran medida gracias a la común veneración hacia Unamuno.

Previamente a la llegada a España, en Yasumasa se habían sucedido una serie de detonantes que harían que tomase el camino del arte. Por supuesto, aquella herencia cultural de un territorio sensible y sabio sería decisiva. Al mismo tiempo que la influencia de Akita la zona rural del norte del país, rural pero entregada a la naturaleza; era el lugar del que provenía, que tanto le inspiró y que le hizo conectar de lleno con la naturaleza. Una naturaleza que se advertía en sus primeras obras, previas al viaje a España –cuando ya torna su mirada, casi por completo, hacia los pueblos y sus gentes–.

Tras presentar los factores que hicieron que la pintura de Yasumasa alcanzara cotas tan altas –sus orígenes y vivencias primeras, la profundidad de Velázquez y el humanismo trascendente de Unamuno, que a continuación serán tratados– se recuerdan algunos hechos significativos de la trayectoria vital y artística del que sería uno de los artistas más prolíficos del siglo XX de Japón, nacido en 1934. Una de las razones más destacables del interés de su figura fue la ingente producción que generó: 800 obras que fueron adquiridas por Sosyu y que en la actualidad se conservan en la Galería Conmemorativa. Un dato muy meritorio si se tiene en cuenta que en España son escasos los artistas que han alcanzado este logro. Casos conocidos como los de Francisco de Goya o de Pablo Picasso son otros nombres excepcionales; por ser verdaderos genios y contar con una gran fortaleza, pero además, por demostrar una capacidad arrolladora para producir numerosas y magníficas obras maestras. De ahí que se desee subrayar lo excepcional de Toshima Yasumasa quien, al igual que Unamuno, mostró características verdaderamente meritorias: genialidad, humanidad, talento creador y esa muy destacada producción.

Estas capacidades vinculadas a la vocación artística equilibran una balanza no carente de dificultades, las que trae consigo la profesión artística, en sí misma: frentes que deben gestionarse, tales como la inspiración, la soledad, la búsqueda de una voz propia. El estudio del arte permite tomar consciencia de todos aquellos factores que deben fraguarse en una sola vida para poder destacar en el panorama artístico de una época.

Una teoría sobre lo esencial del hecho cultural y sobre lo meritorio de la profesión artística, permite apreciar lo más destacable y asimismo esos ‘riesgos’ que acompañan al artista en su trayectoria vital. En ocasiones se trata de riesgos vitales; otras veces se suceden riesgos creativos que los autores optan por tomar. Esta actitud la mostró claramente Toshima Yasumasa, que sacrificó la acomodada vida que tenía en Japón como profesor universitario para viajar a España y residir en unas condiciones verdaderamente austeras [Figura 2].



Figura 2. El humilde estudio donde Yasumasa residía

Recuérdese la España que en aquella etapa de los años 70 podía esperarle a un artista llegado de tan lejos; tan contrastada con el Japón del momento, destacable ya entonces, con una tecnología y una economía muy notorias. A pesar de que Yasumasa perseguía precisamente la sobriedad de la pintura de Velázquez, los silencios de la España interior, la austeridad del paisaje y de la vida rural, no deja de valorarse como una actitud claramente meritoria, que conecta al mismo tiempo con su actitud ante la vida: «el arte es una fuerza inherente que no esconde ninguna mentira»; es más, apuntó en otra ocasión: «pintar es mi fe y vida».

Tanto en la pintura de Yasumasa como en la obra literaria de Unamuno –recuérdese ahora su poema “Tormenta”– se detecta una vivencia muy comprometida del paisaje. En buena parte de las fotografías que se conservan de ambos autores, estos aparecen inmersos en la naturaleza, acaso esperando aquella tormenta y el cielo negro, que sobre el corazón de sed esperan esos «diluvios que le calen» y que una vez «estalladas las fuentes del abismo» (1957, 80) hacen que el ser humano se encuentre con Dios. Y es más, en algunos momentos Unamuno establece un paralelismo con el amor. Así sucede en *Andanzas y visiones españolas*, en concreto en el escrito “Ciudad, campo, paisajes y recuerdos”, cuando a partir del comentario sobre los viajes de Gustavo Flaubert, Unamuno dice así: «el campo libre es una lección de moral, de piedad, de serenidad, de humildad, de resignación, de amor; el campo nos ama, pero nos ama sin fiebre ni frenesí, sin violencia» (1964, 37).

Quizá, en Yasumasa esta sensible vivencia del mundo se sucede debido a esa mirada de artista que se acerca a la mirada poética, diferente de la mirada que pueda trazarse desde la Filosofía. Unamuno –que posee ambas, tanto la mirada como pensador como la mirada poética– lo expuso en su «¡Plenitud de plenitudes y todo plenitud!»:

El poeta es el que nos da todo un mundo personalizado, el mundo entero hecho hombre, el verbo hecho mundo; el filósofo solo nos da algo de esto en cuanto tenga de poeta, pues fuera de ello no discurre él, sino que discurren en él sus razones o, mejor, sus palabras (citado en VVAA, 2018, 49).

El acercamiento a la historia del arte también permite descubrir las intensas vivencias que ciertos pintores vuelcan en sus obras para después, desde el



Figura 3. Una imagen del artista en Andalucía.

ejercicio del estudio, subrayar el valor de su legado. Este es el legado de Yasumasa: un artista que amó España [Figura 3], con sus paisajes y bellezas, con sus ausencias y problemáticas. En el Sur encontró ese “tacto de la tierra” en sus manos, una vivencia que recoge en su obra *La tierra roja inclinada*: una tierra, advertía, que tanto sentido le daba a su obra

[Figura 4]. Y es aquí en España donde se vuelca plenamente en la obra de uno de los grandes de la literatura y el pensamiento que representaba a la perfección esa alma española: Miguel de Unamuno, según Sosyu, abraza aquel humanismo y el sufrimiento que tanto le interesaba. El hombre al que se refiere Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*: el ser humano «de carne y hueso», es decir, «ni lo humano ni la humanidad» sino esa persona que «sufre y muere», tras haber venido a este mundo; precisamente esta cercanía, esta creencia en el ser humano, se detecta en los personajes de Yasumasa: «el que come y bebe, y juega y duerme, y piensa y quiere, el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano» (1965, 7). Yasumasa fue capaz de apreciar esta sensibilidad latente en el escritor:



Figura 4. *La tierra roja inclinada y Melancolía andaluza*.

«en las obras de Unamuno [...] hay oraciones que son gemidos de los humanos deseando eternidad»; sentencia que puede fácilmente corroborarse durante la lectura *Del sentimiento trágico de la vida* porque Unamuno tiene muy presente la Divinidad, pero sin por ello dar la espalda al ser humano y «a nuestro sentimiento respecto a la vida misma» (1965, 8).

Aquella búsqueda de eternidad está latente en muchos pasajes de su obra. Así sucede, recordando a Ulises, con aquel: «¡Es el último viaje ¡Es el viaje que no acaba! Es el viaje al ocaso eterno», de aquel “El último viaje de Ulises” escrito en 1918, incluido en *Mi vida y otros recuerdos personales II* (1959, 15). Inquietud que también se percibe en su poemario *Cristo de Velázquez*. Dedicado a esa obra que Unamuno contemplaba durante horas en sus visitas al Museo del Prado. Decenas de versos recogen esa actitud ante la vida que permite encontrarse, como en el poema “Alba”, con Dios, detectar el abismo y hallar la cima altísima de humanidad y esa noche que «anuncia eterno albor» (1957, 32). Se percibe que en el lenguaje poético de Unamuno hay una valentía y un coraje que sintoniza muy bien con la osada expresión de la pintura de Yasumasa. Valentía que, por otra parte, no reniega del lirismo y humanismo de sus obras: «de este triste valle de sueño y amargor» desde donde Unamuno ruega a la Divinidad saque mariposas «que de tus ojos a la lumbre ardiendo renazcan incesantes», escribe en “Ansia de amor” (1957, 139).

La admiración que Toshima Yasumasa tenía por la obra de Velázquez (1599-1660) fue una de las claves para el desarrollo de su pintura, además de ser una de las razones para viajar a España. Yasumasa otorga solemnidad a sus naturalezas y profundidad a los protagonistas de su pintura que, por otra parte, no son más que anónimos personajes; personajes humildes, de su entorno más cercano. Este interés lo toma de los pintores barrocos españoles, que además aportan una hondura –una oscuridad llena de posibilidades–, que a Yasumasa le apasiona. Trabajando al modo de Velázquez² la superposición de las manchas logra un resultado verdaderamente poderoso; en cada una de estas manchas se detecta una fuerza increíble.

Mención especial merece el “Homenaje a Velázquez” al que el pintor Ramón Gaya dedica unas páginas. Gaya recuerda que el gran maestro jamás obstaculizó ni faltó a la verdad porque al mismo tiempo el artista verdadero «no salta por encima de la realidad» sino que logra traspasarla, recorrerla y deshacerla porque el arte genera ese espacio, anota, «no para comprender las cosas y comprenderse, sino para sentirse» (1990, 52). Y en otro de sus escritos, “Velázquez, pájaro solitario”, parte precisamente de aquellas cinco características con las que San Juan de la Cruz había definido a tan especial ave: el que alcanza el vuelo más alto, el que no sufre la compañía, el que orienta el pico hacia el aire, el que no posee un color determinado y el que suavemente, canta. A partir de esta tan acertada comparación, Ramón Gaya expone cómo la pintura de Velázquez significa la elevación, la purificación.



Figura 5. Cartel del Museo del Prado, con las *Meninas* de Velázquez, que el artista tenía en la cabecera de su cama (imagen de su habitación).



Figura 6. *El niño de Vallecas* de Velázquez, Museo del Prado.

De estos logros alcanzados por Velázquez es sumamente consciente Yasumasa [Figura 5]; el pintor japonés tampoco se detiene en el color, ni en sus efectismos ni en su voluptuosidad, porque es consciente de que con ese librarse del color consigue la profundidad que pretende para sus escenas. Ramón Gaya lo expone claramente: Velázquez se había librado del color, pero «sin rebajarse a destruirlo pues él no viene a luchar» y porque su actitud ante el color es plenamente insólita para llegar finalmente a pasar «dulcemente de largo y se desentiende de todo» (1990, 123).

Yasumasa también fue consciente de aquella interioridad que emana de los personajes velazqueños. Si se toma una obra emblemática como *El niño de Vallecas* [Figura 6] se detecta claramente la ternura y la mansedumbre: Velázquez genera una especie de cántico sin palabras. Porque el personaje no habla, pero mira al espectador, altanero y doliente a la vez: comparte su tristeza mientras inclina su rostro y, como advierte Ramón Gaya, logra sacrificar el arte y la realidad porque lo que interesa contar es esa interioridad del niño (1990, 146).

Debe reconocerse el modo tan consciente que tiene Yasumasa al volcarse en lo humano, en la vida que hay tras cada rostro, tras cada retratado; este hecho engarza directamente con Velázquez, que toma esos personajes precisamente desamparados. Porque en ellos no existe una historia conocida sino que se muestran como seres humanos, sin más. Véase si no, en esta comparativa con Velázquez, la inhumanidad que caracteriza a los personajes conocidos y la humildad de esos niños que, a pesar de sus desgracias y de mostrarse claramente desprotegidos, al ser elegidos el artista los está dignificando: con ellos y de forma solidaria empatiza, proyecta el sentimiento por el dolor ajeno. Algo que también entiende Yasumasa y muestra en sus personajes, de forma directa, como lo había hecho Velázquez, que sitúa al espectador de frente, ante la realidad que acompaña a ese personaje. Y deposita la luz sobre su rostro y sus manitas, dignificando su mirada³.

Velázquez eleva su persona y gracias a la ausencia de anécdotas y objetos hace que la atención pueda centrarse en lo humano. Porque al igual que en Cervantes no se encuentran con vaguedades, señala Gaya, ni tampoco con exaltaciones; en ellos no se halla un realismo obcecado –como pueda suceder en otros pintores– sino tierno, amoroso que genera una involuntaria grandeza (1990, 151).

No extraña descubrir, así, la alta estima que también manifestara el pintor japonés, tal y como previamente lo habían hecho otros grandes del arte español. Desde muy joven, Velázquez fue considerado «como un nuevo Caravaggio» y aún más: como un claro precursor del impresionismo, recuerda Bartolomé Benassar (2011, 7): «¡Asombrosa transformación! Un artista cuya gran obra *Las meninas* tratan de rehacer a su manera Goya y Picasso» y que como no podía ser de otro modo, despertó también la admiración en la Francia del siglo XIX; que suscita la admiración de los pintores franceses del siglo XIX. Resulta evidente advertir cómo Yasumasa encontró en la pintura de Velázquez el espíritu y la vocación, el afán de ascensión, y tantos elementos más que el pintor japonés buscaba: el apaciguar su espíritu, la veracidad, el hallazgo de humanidad. En Yasumasa no hay ambigüedades, esteticismos ni extravagancias; es piadoso y humilde; se permite la expresión, pero sin estridencias, desde la interiorización; constantes que también se hallan en Velázquez, que como Yasumasa se sitúa sin pretensiones porque no se considera protagonista de nada, sino que entrega la atención al voltaje y objetivo de la obra.

Precisamente, Unamuno toma de Velázquez ese magnífico Cristo [Figura 7] al que tantos versos dedica el pensador: el Dios que traza un manto de estrellas en medio de la noche de ébano, cuya muerte en el leño «fue la prenda de la resurrección de nuestros cuerpos», reza su poema “Palabra” (1957, 135). Un momento excelso de la Divinidad, el momento en la cruz, que se deposita desde la confianza más absoluta, en el arte de altura; en palabras de Ramón Gaya: «el gran arte palpita, o mejor, el gran arte está siempre –no nos atrevemos a decir que existiera fuera del tiempo» (1990, 51). Fuera del tiempo porque a pesar de su veracidad la pintura de Velázquez no es corpórea, no es propiamente realista, según señala Gaya, sino que sus lienzos son como «una realidad de humo [...] esa realidad casi fantasmal que tiene entre las manos» (1990, 143).

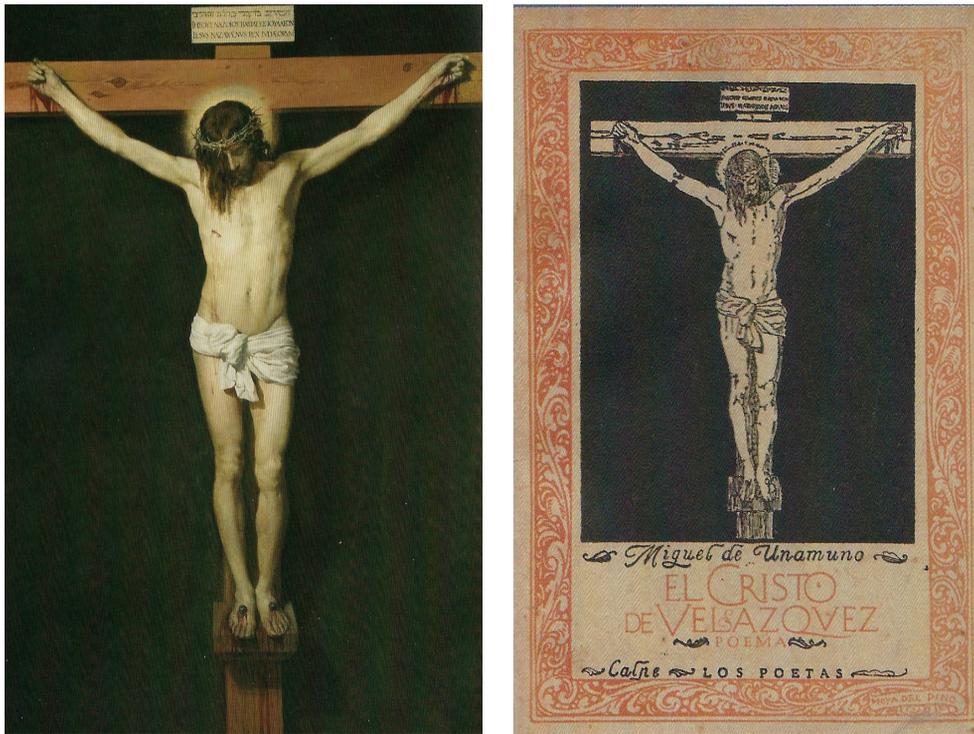


Figura 7. Cristo Crucificado de Velázquez y a su lado, la portada del emblemático libro de Unamuno, publicado en el año 1920.

El hecho de que Unamuno tomase el especialísimo Cristo crucificado de Velázquez permite trazar una interesante conexión entre el poder de la pintura y la dimensión que ofrece la espiritualidad. El pensador se había referido a esa construcción de un «mundo con líneas y colores, otro con sonidos y acentos o entonaciones» que dejaban de tener sentido en el «portal del sueño» porque ya se torna invisible y silencioso, porque «se transforma en mundos de sombras y de ecos [...] es la mágica hora de la puesta de la conciencia en que se oye aquel susurro de Dios del que nos habla la Biblia», de aquel “En el portal del sueño” escrito en 1932, incluido en *Mi vida y otros recuerdos personales II* (1959, 158). Por tanto, este momento en el que el ser humano se encuentra ya desprovisto de todo vínculo con lo material y se topa ante la imperturbable imagen de Cristo crucificado permite comprobar la credibilidad de ese mensaje generado por Velázquez.

Credibilidad a la vez que idealización, conseguidas entre otros motivos por la representación “fotográfica” que Velázquez utiliza –la precisión en la anatomía es muy llamativa–, y en la que solamente preocupa el mensaje de la verdad de Cristo. A pesar de que muestra un Cristo inerte y sublime, la representación es intencionadamente reposada, serena y proporcionada –no existen elementos atormentados, dramáticos, propios de la Pasión–, sí está latente la dimensión de soledad. En esta imagen bellísima, el artista sitúa al espectador dentro del silencio más absoluto que envuelve a Jesucristo en momento tan sublime. El reposo y la concentración se acentúan gracias a dos soluciones; por una parte, Velázquez sitúa los pies de Cristo sobre la cruz, no están en el aire; además, el fondo es

completamente negro, de oscuridad máxima, por lo que la ausencia de elementos espaciales del exterior genera esta sensación de calma.

Unamuno toma la imagen imperturbable de la Crucifixión y, en concreto, de la representación abismal de Velázquez; obra que permite tomar conciencia de un deseo muy humano, el de la perdurabilidad, el de la eternidad; la oscuridad que acompaña a Cristo en su cruz y protege al pensador, tan preocupado por la llegada de la muerte. Unamuno afirma que no concibe «la libertad de un corazón ni la tranquilidad de una conciencia que no estén seguras de su perdurabilidad después de la muerte» (1965, 57). Porque ofrece un arte que no está preso, en palabras de Ramón Gaya, sino que contiene, guarda y perenniza porque brota del alma. Gaya expone claramente, en su “Homenaje a Velázquez”, de qué manera las muy terrenales política y religión, entendieron que el arte tenía un poder y una fuerza especiales, y cómo con artistas como Velázquez nada se encierra sino todo lo contrario: se ha liberado todo (1990, 57).

El Cristo de Velázquez representa esa compasión que acompaña el amor del Dios de los hombres, el dolor y el amor de un sacrificio que se proyecta y se asume. Escena de máxima espiritualidad y al mismo tiempo obra cumbre de la pintura española: «es en el amor, lectores y hermanos míos, lo más trágico que en el mundo y en la vida hay [...] el consuelo del desconsuelo, es la única medicina contra la muerte, siendo como es ella mi hermana» (1953, 103).

Espiritualidad y, al mismo tiempo, muestra de que estos versos además de ofrecer un poema religioso son ya «un intento de cantar al hombre ideal», según expone Ciriaco Morón (2003, 85) en su interesante libro *Hacia el sistema de Unamuno. Estudios sobre su pensamiento y creación literaria*; y, por consiguiente, «la perspectiva de Cristo como símbolo de los más íntimos anhelos humanos: punto frente a líneas y eternidad frente al tiempo» (2003, 88). *El Cristo de Velázquez* se concibe, así, como un poema reflexivo que permite al lector descubrir el pensamiento unamuniano sobre la actitud humana: «un poema en el que la lengua es estallido primigenio de significado y reverbera en todas sus posibilidades de significación [...] señala un centro inamovible, el único que puede dar sentido a la vida del hombre» (Morón, 2003, 101).

Asimismo, Unamuno y Yasumasa parten de la escena de Velázquez desde la admiración y la certeza del misterio, pero a la vez desde su creencia en la pintura. La pintura de Velázquez que, según Ramón Gaya «quizá era el mejor de todos [...] una lente muy perfecta» que por su grandeza no podría jamás descender entre otras razones porque comprende «que está delante de Dios» (1990, 76-78). Podría decirse entonces que Takeshi comparte con los pintores barrocos esa búsqueda de ascensión, de elevación que aporta la fe cristiana, esa búsqueda de hondura y luz, según ha señalado Shigyo Sosyu (2015, 16); y además, de misterio: «le importa más el misterio de la vida que la forma. Por eso Velázquez es el pintor de la fe, es el artista preferido de Takeshi» (2015, 18).

En definitiva, Unamuno toma de Velázquez el simbolismo de su magnífico Cristo y teje a partir de él todo un cosmos de profundidad y encuentro con lo sagrado. Estela que, a su vez, retoma Yasumasa y lleva a su pintura aprovechando

dos elementos como la oscuridad y la profundidad, tan característicos de Velázquez, y algo más, en su elevación (Gaya, 1990, 78). Si bien, están presentes ambos opuestos: la oscuridad y la luz; una luz, la de Yasumasa, que es consciente de cómo Velázquez la trabajó: sin forzarla, sin actuar. No recurre a ella, como otros artistas, para resaltar las formas o modelar porque no es una luz estética, ni actúa de manera intensa ni afanosa, como expone Ramón Gaya, sino una luz que «es, nada más, y con eso basta» (1990, 145). Si Yasumasa asume a Velázquez por su vínculo con el misticismo y la profundidad, a Francisco de Goya lo estudia por su fuerza y su pasión; constantes también advertidas por Ramón Gaya, en su reflexión sobre tan destacados maestros de la pintura española. Gaya recuerda el carácter y el desgarrar que según él «cortan la respiración» (1990, 74).

Así que el pintor japonés, al igual que toma de Velázquez la tranquila sencillez, la piedad y la totalidad, de Goya toma ese aluvión de la expresividad de la genialidad y la exaltación. Ellos dos, al igual que Murillo, son tres «fortalezas pictóricas», según las consideraciones de Ramón Gaya (1990, 230) equiparables a los más grandes artistas italianos y orientales. De ahí que no sorprenda la decisión de Yasumasa, al elegir Madrid y su más emblemático museo para aquella larga estancia en la que tanto aprende de ellos:

entrar en el Prado es como bajar a una cueva profunda, mezcla de reciedumbre y solemnidad, en donde España esconde una especie de botín en sí misma [...] como un manicomio de cordura, de realidad, de certidumbre. Afuera está la realidad ilusoria, la vida sueño; pero para el español es, precisamente, despertar (1990, 230).

Por consiguiente, Yasumasa, en esta conexión plena con el pasado artístico español, especialmente el pictórico, también se encuentra con Francisco de Goya. En él Yasumasa descubre aquellas «notas» con las que lograr forjar sus nuevos trabajos tan inspirados en el pensamiento de Unamuno, el modo de dar forma a sus nuevas inquietudes vitales y artísticas. Por el contrario, en Yasumasa no se detecta interés alguno por temáticas que Francisco de Goya llegó a tratar, vinculadas con la festividad y el jolgorio de la sociedad, con el acalorado carnaval, con los encuentros populares o institucionales; este mundo no le interesa a Yasumasa, que por el contrario vuelca su mirada hacia los rincones silenciosos, centra su atención en asuntos que invitan a la interioridad [Figura 8].

Yasumasa sí conecta con la mancha y la profundidad de Goya, con los interiores oscuros del pintor español; este último es un factor que Yasumasa estudia con especial atención. Una oscuridad que, según Santiago Herrero, proviene del cristianismo pero que, a su vez, Yasumasa trae consigo por la herencia que recibe del sintoísmo y que refuerza por su aportación más existencialista. Si bien ese misterio de la vida proviene según Herrero, de la tradición europea, fundiéndose con ese tratamiento de la luz en la oscuridad que Yasumasa había tomado de Velázquez. Shigyo Sosyu refuerza esta idea apuntando que en Goya estaba más explícito el subconsciente, la hondura del ser humano que habla desde su alma; al contrario que Yasumasa, que se refiere al espíritu y a la parte biológica del ser humano y que por tanto se acerca más a Velázquez.



Figura 8. *Pasión* de Yasumasa junto a otras dos obras que recuerdan el aura que se respira en las obras de Goya: *Desnudo femenino* y *Un albaiciner* -retrato de Miguel.

En definitiva, si se traza una comparativa entre los elementos que Yasumasa toma de ambos pintores españoles, se observa claramente que mientras que de Goya asume la vivencia directa y enfurecida de la realidad, de Velázquez aprende la contemplación piadosa de la realidad, «lleno de amor [...] una especie de purgatorio, entre doliente y apacible, expiante, purificante» (Gaya, 1990, 144).

Tras haber expuesto aquellos vínculos más evidentes entre Toshima Yasumasa y los dos grandes maestros de la pintura española, se recuerda la clara conexión entre Yasumasa y el gran escritor español. Ya se ha mencionado la gran admiración que el mecenas Shigyo Sosyu mostraba por Unamuno; a ambos, pintor y galerista, precisamente les había unido una común la admiración por Miguel de Unamuno.

Recuérdese que para Unamuno la amistad era esa «mano invisible e intangible». Un concepto de amistad que precisamente entretejió el vínculo que se establece entre el mecenas y el pintor. Una amistad que también había existido entre Unamuno y algunos de los personajes que directa o indirectamente recuerda. Así sucede con Berta -nieta del escritor y diplomático Ángel Ganivet, gran amigo de Unamuno-, que ya anciana es retratada por Yasumasa [Figura 9]. En el retrato de Berta se halla una conexión más entre el pintor y Unamuno, aunque no se conocieran -Unamuno fallece en 1936 y Yasumasa había nacido dos años antes, en el 34-. No obstante, en esta serie de pistas se detecta el



Figura 9. *Mujer vieja - Berta*- a quien Yasumasa visitó para retratar.

sedimento que crea lo cultural, el legado pictórico, literario, artístico por extensión; y con ello lo que logra generar a pesar del paso del tiempo: gracias a la labor que realiza la historia y las propias obras, por sí mismas. No sorprende el hecho de que Yasumasa, teniendo la ocasión, se decidiese por retratar a Berta. Ganivet había sentido por Unamuno tal admiración que le dedicó tras su dramático suicidio aquel “Ganivet y yo”, incluido en *Mi vida y otros recuerdos personales I*:

aquella pura y bravía genialidad de Ganivet estuvo operando a todo vapor casi en el vacío. Era como una muela de molino que empieza a rodar vertiginosamente y sin trigo apenas bajo ella [...] y es así como acabó trágicamente aquel hombre singularísimo, y lo trágico de su fin, envuelto en cierto misterio, contribuyó a cimentar su justa fama (1964, 108).

El interés de Japón hacia Unamuno nació ya en su época [Figura 10]: en 1922 se publicaba el primer estudio en Japón sobre Unamuno, y posteriormente –muy especialmente durante la Guerra del Pacífico, momento de estancamiento ideológico– se sucederían una serie de investigaciones y traducciones de su obra: vendrían los trabajos de traducción de Nagata Hirosoda y de Kasai Sizuo, las realizadas por Hanano Tomizo –experto en literatura española– y los estudios realizados a finales de los 20 por el catedrático, especialista en budismo, Masutani Fumio sobre el concepto de inmortalidad unamuniano. Ya en los 70, recuérdese la antología *Obras selectas de Unamuno*, de Kanki Keizo y de otro estudioso: Takashi. Y cómo no, las ediciones del ya nombrado, Shigyo Sosyu, quien destaca en la imagen la ya citada publicación del *Cristo de Velázquez*, de Unamuno [Figura 11]. Y a la inversa, ya que el interés de Unamuno por Japón estaba muy patente; entre sus lecturas se encontraba, a modo de ejemplo, *Bushido: el alma del Japón*, de Nitobe Inazo; o más que curioso es descubrir cómo Unamuno contaba con la versión japonesa del libro del portugués Wenceslau de Moraes, traducido precisamente por Hanano Tomizo, traductor al japonés de Unamuno⁴ [Figura 12].

Pueden comprobarse de esta manera, numerosísimas e interesantes conexiones. Y no sorprenden estas muestras que ofrecen, si cabe, todavía más sentido a la



Figura 10. Portadas de algunas de las ediciones de Unamuno realizadas en Japón.

conexión entre Yasumasa y Unamuno. Precisamente, en una de las entrevistas concedidas por Sosyu, lo enfatiza: cómo tanto Yasumasa, japonés, como Unamuno, vasco, encontraron en las tierras del sur de España, en el paisaje castellano, en sus gentes, el motivo para comenzar una reflexión de muchísima trascendencia; los climas vasco y japonés –que a su vez, recuerda Sosyu, influyen en el carácter de sus gentes–, son similares. Como también lo fue, en los casos concretos del pintor y del escritor, su búsqueda de la eternidad, el perseguir en esta vida fugaz, lo eterno. Este era el modo, según Sosyu: la idea del eterno presente, de aferrarse a la vida pero para obtener de ella las máximas posibilidades.

La vida se muestra, así, apurada al máximo por Unamuno, en aquel libro editado ya en 1953, tras su muerte: su *Cancionero. Diario Íntimo*. En el prólogo a la edición Federico de Onís recuerda cómo el pensador había dejado un texto magnífico y cuidado, preparado para publicar, en esos «momentos de una vida que se acaba, de ese largo irse muriendo, que llamamos vejez, y que es un renacer» (1953, 14). Como recuerda Federico de Onís, en estas páginas –escritas entre 1928 y 1936– se hallan gran parte de las constantes que Unamuno trató: las ciudades, el apego a la tierra, los afectos y la familia, «el amor a la naturaleza en lo más grande y en lo más pequeño, y tantas cosas más, todas ellas teñidas por el mismo sentimiento de religiosidad agónica, de busca incansable del Dios desconocido» (1953, 15). Constantes que, de forma gradual, serán recordadas en estas páginas.

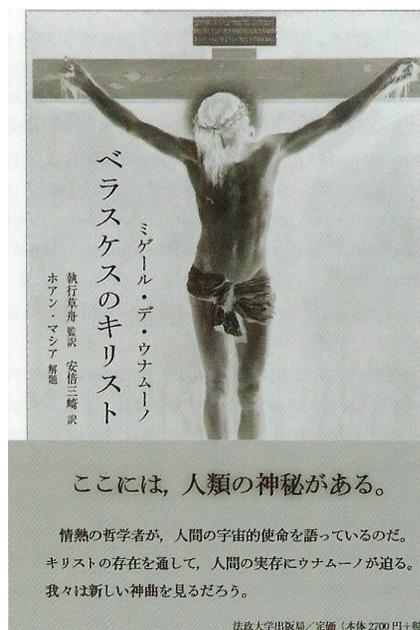


Figura 11. Cristo de Velázquez traducido por Misaki Abe al japonés y editada por la Hosei University Press.



Figura 12. Portadas de algunas de las obras japonesas leídas por Unamuno.

Algunas de las páginas más bellas que Unamuno escribió se encuentran recogidas en su emblemático *Andanzas y visiones españolas*. En uno de sus pasajes, el que lleva por título “Ciudad, campos, paisajes y recuerdos”, el pensador muestra esa conexión directa con los escenarios de sus paseos y viajes:

salgo a hacer repuesto de paisaje [...] a almacenar en mi corazón visiones de llanura, de sierra o de marina para irme luego de ellas nutriendo en mi retiro. Así como también llevo al campo el recuerdo de esta dorada ciudad de Salamanca, cantada por mí hace algunos años. El follaje de estas pardas encinas de Castilla, de estos árboles solemnes que brotan de la roca misma, de las entrañas de la tierra [...] al contemplar los pináculos de la catedral, sueño en las encinas de las anchas navas. Así llevo la ciudad al campo y el campo a la ciudad (1964, 33).

Esta analogía que Unamuno establece entre la vivencia de la naturaleza y la ciudad, sintoniza plenamente con el espíritu del pintor japonés. De hecho, no se detecta en la obra de Yasumasa una diferencia de tratamiento si se comparan las escenas de paisajes con aquellas otras en las que su mirada se dedica a la ciudad. Con total seguridad, el artista estaba teniendo en cuenta aquellas anotaciones de Unamuno que decían así: «oír la voz del silencio divino» debido a que «los hombres gritan para no oírse, para no oírse cada uno a sí mismo, para no oírse los unos a los otros» (1964, 25).

Yasumasa descubriría de este modo aquellas claves que su pintura necesitaba para trabajar en soledad: «Amo España y me esfuerzo por conseguir el sentido del tacto de la tierra en mis manos». Él había llegado en 1974. Primero reside en Madrid –para estudiar, cómo no, a Velázquez en el Prado– y en Aznalcázar [Figura 13], un pueblecito cercano a Sevilla. Esta última, además, ciudad de su admirado Velázquez, que ya en tiempos del pintor barroco había sido rica e inspiradora, bulliciosa y con gran actividad artística y religiosa por los numerosos conventos que “componían una sociedad extraordinariamente variada y pintoresca”, con sus cofradías y artesanos: “no es de sorprender que la ciudad fuese entonces el foco de creación artística más importante del país, en competencia con el de la Corte” (Bennassar, 2011, 23).



Figura 13. *Casa de Aznalcázar y Oh, Aznalcázar*.

Después se instala en Granada; de inmediato, queda conmovido por los rostros de sus gentes, por sus costumbres. Especialmente, se detiene en el Albaicín –donde instala su taller, allí también retrata a Miguel, personaje por el que sentía una gran ternura–. Es en esa parte de Granada, de calles empedradas, con la que conecta plenamente [Figura 14]. Así, la tierra y la casa: dos elementos que bien pudiera tomar de Unamuno, que en su *Cancionero. Diario Íntimo* menciona:

Casa con tejado rojo – a la que abraza la hiedra,
 el humo como el aliento – de algún manso buey se eleva.
 Pace junto a la estacada – un borrico y no de fuerza,
 la carretera a lo lejos – huele a petróleo que apesta.
 En el silencio del verde – se oye las horas que llegan
 con su paso de palomas – marchando sobre la tierra.
 Las raíces de los árboles – con agua del cielo sueñan,
 y como árboles los hombres – por el campo se pasean (1953, 31).



Figura 14. De izquierda a derecha: *Ciudad y Tres torres - vista lejana de Granada*, *Geometría de Granada*, *Granada crepuscular* y *Dibujo de la Catedral*.

El aura que se respira en los versos de Unamuno –aquel silencio del verde, el vuelo de las palomas, los árboles y sus raíces, la tierra y los tejados– resuenan también en las calles y casas pintadas por Yasumasa. En los versos que acaban de recordarse y en muchos otros, en los que también: «Huele a España - olor a luz del sur» y que para Unamuno, llegado de otras tierras, logran ser el cielo de sus sueños, advierte, la verdura en azul y el perfume de la luz.

Yasumasa, ya definitivamente, fija su residencia, en 1976 en Granada, cuyo duende es descrito por Lorca: ese «aroma de algo que no existe, pero esa “no existencia” es lo que atrae a la gente» (citado en Herrero y Sosyu, 2015, 25). Allí residió hasta el año 2000, cuando regresa a Japón al fallecer su esposa. Yasumasa muere seis años después, en 2006 y, dos años más tarde, se inaugura la Galería Conmemorativa, a él dedicada. La andaluza ciudad había marcado varias décadas esenciales en su vida: «Granada es apta para el sueño y el ensueño... Granada será siempre más plástica que filosófica. Más lírica que dramática» (Yasumasa, citado en Herrero y Sosyu, 2015, 56).



Figura 15. *El sonido del agua -en Pinos Genil-*.

De Granada deben recordarse los rincones de la Alhambra o poblaciones de Andalucía en las que Yasumasa detuvo su mirada; como Pinos Genil, donde el artista realizaba su obra *El sonido del agua* [Figura 15] -ha de reconocerse que este detenerse en las sonoridades de la naturaleza es una actitud muy oriental-. Resulta evidente que el concepto y la vivencia de la contemplación están muy presentes por el hecho de ser japonés, pero es curioso detectar cómo en sus fotografías, también está latente -como las que muestran algunas de sus estampas,

como puedan ser una dehesa con encinas o la sencilla belleza de un campo invadido de cardos- [Figura 16].

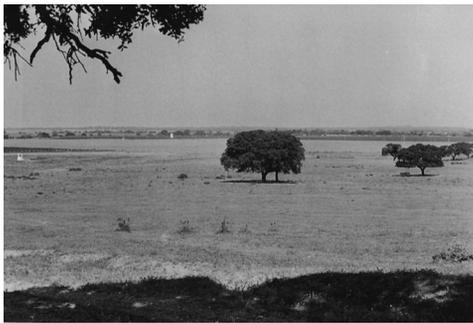


Figura 16. Imágenes tomadas por el propio artista durante sus escapadas campestres.

El pintor también acudía con frecuencia a Sierra Nevada; además de viajar por la costa -se conservan fotografías del pintor contemplando la inmensidad del mar, en Málaga-. Ese mar al que Unamuno dedica otro de sus poemas y que está «desnudo siempre y jadeante», solitario y sin presencia humana, ensoñado en sus «desgranando sus olas sollozantes» (1957, 69-70) y que recuerda el aura que respiran aquellos versos del poema “Malagueña” de Lorca: «pasan caballos negros / y gente siniestra / por la métrica lluvia / de la guitarra» (citado por Gaya, 1993, 46).

Yasumasa también viajó a La Mancha y a Galicia, por las tortuosas callecitas de sus aldeas: «siento Galicia como si fuera mi tierra natal. Hay algo allí suave, que bulle» (Yasumasa, citado en Herrero y Sosyu, 2015, 62). Son paisajes que engarzan, directamente, con los paisajes evocados por Unamuno, admirados por Unamuno, quien había escrito que algunos paisajes eran como la música, «que nos lleva dulcemente al país de los sueños informes»; esta idea resulta sublime, la sintonía entre el paisaje y la música que se detecta también en Yasumasa: en sus

paisajes –en los que destaca la belleza que él decía reside en las ruinas o en los árboles–, por los que sentía una especial atracción [Figura 17] –decía que eran las «antenas» que conectaban la tierra con el cielo–; también, con aquellos «sueños informes», utilizando el término del escritor: lugar para lo incorpóreo, desvelaba, para el silencio, para los «tesoros escondidos en su espíritu», para los sentimientos adormecidos, para las ideas olvidadas, escribía Unamuno. Esta sintonía se halla perfectamente recogida en aquel poema de Unamuno, «Nube-música», donde la nube cargada de blancura se tiñe con la sangre del sol, resplandece como la nieve y acompaña de nuevo a la divinidad. Por consiguiente, de nuevo elementos del paisaje que se divinizan y son acompañados por la música: cántico callado, armonía, sinfonía, soledad sonora, canto de las esferas, arpa universal «concierto que a los seres liga la epifanía» (1957, 36-37).



Figura 17. Imágenes de Yasumasa trabajando al aire libre en su caballete.

Recuérdese: un paisaje intensamente vivido por Unamuno, muy presente en su obra; en esos paisajes estaba también cómo no, la «luna desnuda en la estrellada noche» –se citan versos de su poema “Luna”, de la obra *El Cristo de Velázquez*–, una luna «lucero del valle de amarguras»; también se refería a ella como a «eterna lumbre», una luna que atrapa la mirada por su «divina desnudez» (1957, 19). Un paisaje ante el que pensador y pintor se tornan en activos contempladores para después, tomar de la vida su rostro más sagrado.

Para Yasumasa, las gentes de la España rural, aunque sus «paredes se desmoronen [...] se aferran a su tierra porque su corazón está lleno de ese paisaje libre». Son esas mismas gentes y escenas rurales que había captado Unamuno porque era «hombre de paisaje y de pueblo» porque el ruido le abrumaba, según César González-Ruano; es más, «las páginas más bellas de Unamuno han nacido en ese contacto de su alma sedienta de movimiento, de viajes ideales con la realidad de la tierra» (1959, 64). Además, a Yasumasa la naturaleza le “liberaba” el corazón: la fotografiaba, se fundía con ella y la incluía en sus obras: algunos árboles especiales para él, como uno de Olvera o un alcornoque de Cádiz, junto a los que ubicaba su caballete [Figura 18]. Árboles también incluidos en los versos de Unamuno, en aquel chopo de la orilla que cual «miserere de las secas hojas» crean la hermandad del amor; y que son como esas almas adormecidas, dice Unamuno, en esa



Figura 18. Bosque, *Árbol en las afueras de Aznalcázar* y *Bosque -El alcornoque-*.

copa del árbol misterioso (1957, 54-55). Yasumasa, como artista, también conecta con la idea del pensador sobre el árbol en el que “piensa” el filósofo y con el que sueña el poeta. Recuérdese el prólogo del *Cancionero*, donde escribe:

El naturalista comprende un árbol, el filósofo lo piensa, el poeta lo sueña –el poeta filósofo y el filósofo poético lo piensan soñándolo o lo sueñan pensándolo, que es igual– y el leñador ni lo comprende, ni lo piensa, ni lo sueña, sino que lo corta y lo utiliza (citado en VVAA, 2018, 48).

Asimismo, al artista le cautivaron otras ciudades que recogió en su pintura, como Cuenca (de la que Unamuno había destacado sus «casas desentrañadas» que «se asoman de la sima», en su *Cuenca Ibérica*) y a las que Yasumasa no deja de visitar, en su búsqueda de lo auténtico, de la profundidad [Figura 19]. Como advierten estas palabras suyas: «La profundidad acaba siendo más elocuente que la magnificencia. En lo profundo y oscuro está la verdadera naturaleza de la vida».

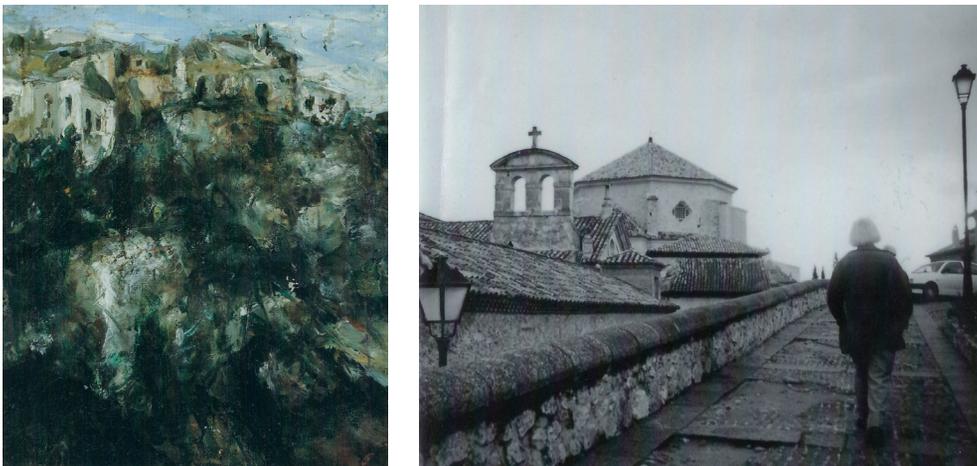


Figura 19. *Paisaje de Cuenca* y foto de Toshima paseando por Cuenca.

En definitiva, se logra descubrir a Yasumasa y su vida en España siguiendo la estela de algunos de los más grandes maestros de la pintura, pero muy especialmente, tras los pasos y la estela de Miguel de Unamuno. Del Unamuno al que

le interesan las iglesias de los pueblos y las ruinas porque «es pájaro de rápido sesgo que fija sus ojos en el pasado con pertinencia lamentosa. Vuela, con preferencia por encima de la muerte. Prefiere el cementerio y el templo abandonado al consistorio numeroso y sonriente» (González Ruano, 1959, 64).

El artista japonés había llegado a España para quedarse 30 años; tres décadas en las que fue enriqueciendo su lenguaje pictórico, fundiendo esa poderosa huella de la pincelada oriental (decidida y meditada, a la vez), con ese gesto y ese drama que caracterizaría a sus mejores trabajos, y que tanto engarzan con el drama y el desgarrar de las pinturas negras de Goya, y con el espíritu y la profundidad del pensamiento unamuniano.

Porque algunas escenas tienen como protagonistas elementos aparentemente nada trascendentales: como una naturaleza muerta de membrillos, como puede ser una flor o una puerta; esos membrillos que «tienen un estético brillo artístico en su proceso de descomposición» (Yasumasa, citado en Herrero y Sosyu, 2015, 90), y que no sorprende que el artista recurriera a ellos [Figura 20]. Imágenes que, de igual modo, recuerdan a Unamuno «blanca puerta del empuje», decía, «siempre abierta al que llama»; o aquellos otros versos de su poema “La rosa”, también de *El Cristo de Velázquez*: «como la rosa del zarzal bravío / con cinco blancos pétalos, tu cuerpo, flor de la creación» (1957, 32). Poema en el que Unamuno se dirige a la Divinidad «la oración de tu boca consuela / de haber nacido a pena de morir» (1957, p. 34), que otorga el sentido también, a la obra de Yasumasa.

Yasumasa toma elementos de la naturaleza que, aunque puedan parecer carentes de trascendencia, en realidad servían al pintor para ver más allá y para

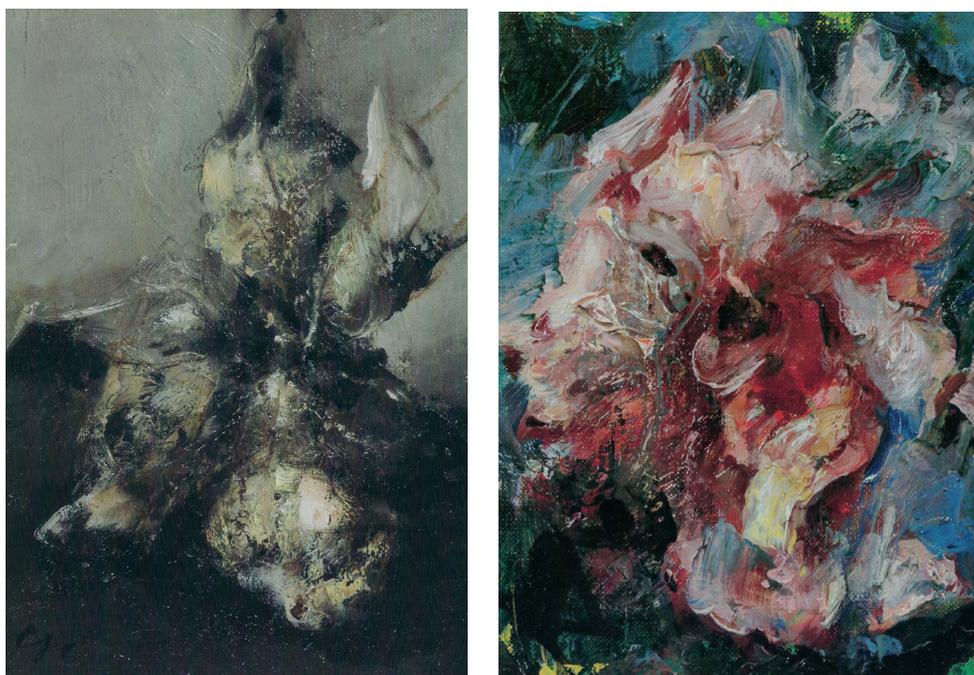


Figura 20. *Chacona* y *Membrillo eterno*.

reflexionar sobre el paso del tiempo: detenerse a contemplar la belleza –cual si fuera eterna–, de una flor –muy oriental–; ver perecer esa fruta, como también parece el ser humano. Si bien, dibujándolo, atrapando esas texturas y esas presencias reales, estaba permitiendo al arte mostrar ese don que tiene: el de lograr “congelar” el tiempo [Figura 21]. A pesar de ser un objeto perecedero se les otorga un gran poder, como había hecho Paul Valéry con aquellas granadas: «y que el oro seco de la corteza / a petición de una fuerza / revienta en gemas rojas de jugo / esta ruptura luminosa hace solar a un alma que tuvo con su secreta arquitectura» (Valéry, citado en Gaya, 1993, 57).



Figura 21. Estación de flores.

El gran voltaje de la estética y la contemplación japonesas no podían faltar en el espíritu de Yasumasa, pues forman parte de una estela y de una herencia acumuladas durante siglos. Recuérdese este pasaje del monje budista Kenkō:

¿Solo se deben contemplar las flores de los cerezos cuando están en su mayor esplendor, y la luna cuando no la cubre ninguna nube? [...] una rama que está a punto de estallar y florecer en un jardín cubierto de pétalos son de mucho más interés para nuestros ojos (citado en Keene, 2017, 17-18).

Donald Keene⁵ se adentra en esta capacidad de la pintura japonesa para exaltar la belleza de lo efímero. Su escrito *Los placeres de la literatura japonesa* profundiza en esa evidente y consciente trascendencia de lo mínimo: «en Occidente se ha buscado lo permanente y no lo efímero, razón por la cual se han construido monumentos de mármol inmortal» (2017, 29). Mientras que, en el arte japonés, como en su poesía, importa el estremecimiento ante la brevedad de la vida, recuerda Kino Tsurayuki⁶; como sucede con la espuma de las olas capturada en ciertas estampas emblemáticas; o como se genera en el paso del rocío sobre la hierba (2005, 93).

Por tanto, Yasumasa no pretendía deleitarse en cuestiones mundanas ni detenerse en el abandono de esas ruinas –que él consideraba tan bellas–; sino extraer de aquellos elementos –una flor, unos membrillos, una puerta–, con una destacada expresividad, el motivo para profundizar en las razones de la vida: el tiempo, lo inmortal, el amor; un amor del que, cómo no, tanto había hablado Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*: y que según el escritor permite al ser humano

que pueda perpetuar su paso sobre la tierra porque la condición final es la de morir, y amando «entregar a otro nuestra vida»:

Porque el amor no es en el fondo ni idea ni volición; es más bien deseo, sentimiento; es algo carnal hasta en el espíritu [...] vivir es darse, perpetuarse, y perpetuarse y darse es morir [...] resucitar en otro, porque sólo en otros podemos resucitar para perpetuarnos [...] cuando el amor es tan grande y tan vivo, y tan fuerte y desbordante que lo ama todo (1965, 103-108).

Reflexiones que Unamuno refuerza con algunas destacadas resonancias: de Herodoto y ese dolor de «aspirar a mucho y no poder nada» o de Dante, que en el *Infierno* recuerda los momentos felices; o del matemático Cournot y ese espíritu nutrido de ciencia, equilibrado, pero que permite que la razón tienda hacia «lo sobrenatural y a lo maravilloso porque es lo que da la vida y evita la aflicción del espíritu» (1965, 143). En definitiva, *Del sentimiento trágico de la vida* ofrece una clara enseñanza de conciencia, conocimiento, esperanza, y humanismo. De ahí que, desde Japón, Yasumasa encontrase tantas motivaciones para viajar a España; Unamuno se refiere explícitamente a ambos mundos:

El occidental exige claridad y se impacienta con el misterio [...] insiste en saber lo que significan para su vida personal las fuerzas eternas e infinitas [...] Oriente cree en la luz de la luna del misterio; Occidente, en el mediodía del hecho científico [...] pero ambos hemisferios juntos, y no uno de ellos por sí, forman el mundo todo (1965, 142).

Este tratamiento de temas altos como el amor, en definitiva, se detecta en la obra de Yasumasa; así también se aprecian el simbolismo y profundidad en las imágenes conceptuales, en blanco y negro que, a manera de apuntes, realizaba durante el día. Además, Yasumasa es admirable por lograr sacar luz y emociones desde ese adentrarse en lo profundo –al que ya se hizo mención– y en las oscuridades. Oscuridades a las que también se ha referido la violinista Lina Tur⁷, quien en su texto dedicado al artista (citado en Herrero y Sosyu, 2015, 103). reconoce que era la oscuridad y la luz de la música la que iluminaba su vida siendo niña; y que ese recuerdo le había asaltado al conocer la obra oscura, pero al mismo tiempo iluminada, de Yasumasa, cuya obra y persona tanto admiraba: entre otras razones, por su valentía, capacidad de trabajo, por su libertad.

Un acercamiento a la obra de Yasumasa permite descubrir cómo el artista no se detuvo en cuestiones nimias, ni se recreó en los detalles sin más, sino que intentó plasmar realidades de mayor calado, como la inevitable muerte, como el sufrimiento o el sentido de la vida; el mismo pintor afirmó: «Quisiera pintar el alma humana». Una profundidad de la mirada y una captura de la soledad que también se detecta en algunas de las fotografías de interiores de estancias o de algunos desnudos de mujer que el artista realizó⁸ y que engarzan con la capacidad de Unamuno para tratar el voltaje del sentimiento que se percibe en su *Cancionero. Diario Íntimo*:

Te abrasas para calentarte,
corazón;
corta es la vida y largo el arte
sin razón
Y te vacías gota a gota,
corazón;
que de la vida muerte brota
sin razón.
Quieres clavando tus momentos,
corazón,
darle a la eternidad cimientos
sin razón (1953, 464).

La vivencia en profundidad se encuentra en todas las obras de Unamuno. Recuérdense sus *Andanzas y visiones españolas*, y en concreto el capítulo “El silencio de la sima”, dedicado a la Peña de Francia; en él trata la soledad y el silencio del paisaje una actitud que también se detecta en Yasumasa, sumido en la naturaleza, tomándola como necesario elemento a partir del cual trabajar. En su pintura se percibe esa actitud de Unamuno ante el paisaje: «donde oíamos todo lo que la tierra calla» y no poder, por el contrario, «oír la voz del silencio divino», debido a que «los hombres gritan para no oírse, para no oírse cada uno a sí mismo, para no oírse los unos a los otros» (1964, 25).

Se descubre en Unamuno aquello que los humanistas necesitan, desde el rigor y la razón pero abriendo «sendas y dejando estímulos», como hicieron Ortega y Unamuno, según expone Ciriaco Morón (2003, 228). De ahí la responsabilidad que implica el continuar estudiando el legado de los grandes artistas y pensadores. Según Ortega: «estudiar a un clásico, aprender de un clásico, quiere decir [...] intentar hacer lo que él hizo [...] transformar, ampliar, renovar la ciencia» (Morón, 2003, 228). Esta fue precisamente la actitud expresada de Yasumasa: tras descubrir la gran aportación unamuniana, pasar a asumirla desde la admiración, para aplicarla y generar a partir de ella su propio mundo plástico.

Otro vínculo directo de Unamuno con el arte y la creatividad es aquel interés tan latente que él mostró por la papiroflexia, por la caligrafía y por la cultura japonesas. Y, cómo no, por el dibujo que, en palabras de César González-Ruano, llega a enlazar «por la concepción de sus planos», con el sentido de los escultores cubistas; dibujos que, al igual que sus pajaritas de papel, son pequeñas esculturas «de una fuerte personalidad», señala González-Ruano (1959, 113). En ellas se halla una muy evidente sensibilidad artística, una conexión con la belleza de lo mínimo. Aquellas pajaritas y otros animales que armaba a partir de triángulos y esquinas dobladas.

A modo de conclusión, se reconoce cómo Toshima Yasumasa encontró en España muchas de las claves que caracterizan su trabajo pero sobre todo, el desencadenante que necesitaba para que su pintura continuase en expansión. De ahí que cuando Yasumasa y Sosyu hablaban de España, recordasen desde el cariño, el legado del gran pensador y escritor: «admirábamos al Miguel de Unamuno

que amaba Salamanca». Esta ciudad, escribe el director de la Galería Conmemorativa, «brillaba siempre ante nosotros a través del gran pensador de España». Las siguientes palabras del pintor son el mensaje final que también transmite la obra de Yasumasa: «si intentamos hacer las cosas lo mejor posible, no hay nada que temer»; ellas engarzan con ese lema calderoniano extraído de *La vida es sueño*, que a su vez recuerda Unamuno:

Que estoy soñando y que quiero
Obrar bien, pues no se pierde
El hacer bien aun en sueños (1953, 194).

Puede así corroborarse que siempre quedará la estela de aquellos que, con su palabra o con su legado artístico, dejan abierto el camino para las generaciones siguientes. Véase si no el cierre de Unamuno, en su hermoso “El morillo al rojo. Confesiones cónicas al lector amigo”:

después que yo haya muerto te pongas a leer mis obras al amor de la lumbre del hogar, puedas ver mi efigie férrea encendida al rojo y sientas así que es un amigo el que te habla, un amigo que quiere llegarte al corazón. ¡Y adiós, lector amigo! (*Mi vida y otros recuerdos personales I*, 1964, 203).

BIBLIOGRAFÍA

- BENASSAR, B. *Velázquez. Vida*. Madrid: Catedral, 2011.
- GAYA, R. (selección). *Antología de verso y prosa*. Murcia: Museo Ramón Gaya, 1993.
- GAYA, R. *Obra completa I*. Valencia: Pre-textos, 1990.
- GONZÁLEZ-RUANO, C. *Quién fue... Unamuno*. Barcelona: Ediciones G. P., 1959.
- HERRERO AMIGO, S. y SOSYU, S. *Realismo solitario. El arte de Toshima Yasumasa*. Tokio: Embajada de España en Japón, 2015.
- KEENE, D. *Los placeres de la literatura japonesa*. Madrid: Siruela, 2017.
- KI NO TSURAYUKI (edición). *Kokinshuu: colección de poemas japoneses antiguos y modernos*. Madrid: Hiperión, 2005.
- MORÓN ARROYO, C. *Hacia el sistema de Unamuno. Estudios sobre su pensamiento y creación literaria*. Palencia: Cálamo, 2003.
- UNAMUNO, M. de. *Cancionero. Diario poético*. Buenos Aires: Losada, 1953.
- UNAMUNO, M. de. *El Cristo de Velázquez*. “Colección Austral”. Barcelona: Espasa-Calpe, 1957.
- UNAMUNO, M. de. *Mi vida y otros recuerdos personales II*. “Colección Austral”. Madrid: Espasa-Calpe, 1959.
- UNAMUNO, M. de. *Andanzas y visiones españolas*. “Colección Austral”. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- UNAMUNO, M. de. *Mi vida y otros recuerdos personales I*. “Colección Austral”. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- UNAMUNO, M. de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Editorial Plenitud, 1965.
- VVAA. *Homenaje a Unamuno. 150 Aniversario del establecimiento de relaciones diplomáticas España-Japón*. Universidad de Salamanca y Galería Conmemorativa Toshima Yasumasa, 2018.

NOTAS

¹ Se toman estas impresiones de Shigyo SOSYU, que ofrece un emotivo prólogo a la edición que la Embajada de España en Japón organizado en el año 2015: *Realismo solitario. El arte de Toshima Yasumasa*. La publicación recoge la serie de obras expuestas y una interesantísima conversación entre Sosyu y Santiago Herrero, Consejero de Cultura de la Embajada de España en Japón.

² La tercera sección de la muestra expositiva que se presentó en el Centro Hispano-Japonés de Salamanca –que llevaba por título “Amor y dolor”, giraba precisamente en torno al Cristo de Velázquez de Unamuno, al igual que la edición en japonés, al cuidado de la comisaria de la muestra, Misaki Abe.

³ El niño de Vallecas es un ser humilde, aunque no desconocido; se sabe que el personaje (Francisco Lezcano) no es un niño cualquiera, es uno de aquellos bufones que, precisamente por su enanismo y en algunos casos como el del personaje, por su discapacidad intelectual, eran elegidos para entretener en aquella corte del siglo XVI.

⁴ La referencia a estas obras y a sus ediciones está pormenorizadamente incluida en *Homenaje a Unamuno*, la edición que con ocasión del 150 Aniversario del establecimiento de relaciones diplomáticas España-Japón y el VIII Centenario de la Universidad de Salamanca, se realizó en 2018. En la celebración también

participaron la Embajada de España, la Casa-Museo Unamuno, el Centro Cultural Hispano-Japonés y la Galería Conmemorativa Toshima Yasumasa, organizadora junto con la USAL, del evento.

⁵ Keene está considerado uno de los más destacados especialistas en cultura japonesa. Sus reflexiones en torno la herencia ancestral de Japón, recogidas en una especial edición es Siruela, permiten descubrir muchas de las claves de su tradición, de su arte y su poesía.

⁶ Kino TSURAYUKI realizaba el prefacio a la edición del *Kokinshuu* editado por Hiperión en 2005 y que lleva por título *Kokinshuu: colección de poemas japoneses antiguos y modernos*.

⁷ La violinista ofreció dos conciertos con ocasión de los encuentros celebrados sobre el pintor tanto en Japón y en Salamanca; interpretó a Bach, cuya música tanto amaba Yasumasa –de hecho, pidió que en su funeral se tocara su música-. Lina Tur comparte una bellísima imagen: cómo se escondía de niña en una oscura habitación para que nadie le viera mientras bailaba.

⁸ La comisaria de la muestra, Misaki Abe, destacaba esa conexión directa que se establece entre el sentido de la vida reflejado por Unamuno y el sentimiento de tristeza que asola a los personajes de Yasumasa.

RESUMEN: El presente artículo expone las claves de la obra artística de Toshima Yasumasa, que gira en torno a dos principales detonantes: la profundidad del pintor español Diego de Velázquez y el humanismo trascendente del pensador Miguel de Unamuno. En ellos encontró el sentido de eternidad, su vocación por el arte, y pudo forjar en su larga estancia en España aquella conexión que fue establecida entre su arte y la pintura de Velázquez, así como entre su obra y el pensamiento unamuniano, invadido del paisaje y lo existencial. En la pintura de Yasumasa se incluyen las mismas realidades que había tratado Unamuno: el simbolismo y la estela histórica de las ciudades, el apego hacia la tierra, los vínculos con las personas, el amor por la naturaleza, el sentimiento religioso, la búsqueda de lo profundo y de lo sagrado. Constantes que, de forma gradual, serán recordadas en estas páginas.

Palabras clave: Unamuno; profundidad; humanismo; Yasumasa; Velázquez.

ABSTRACT: The article explains the keys to Toshima Yasumasa's artistic work, which revolves around two principal detonators: the depth of Spanish painter, Diego de Velázquez, and the transcendent humanism of the intellectual, Miguel de Unamuno. In them he found the meaning of eternity, his vocation for art and was able to forge, during his long stay in Spain, the connection established between his art and Velázquez's painting, also between his works and Unamuno's views, invaded by the landscape and the existential. Yasumasa's painting includes the same realities treated by Unamuno: the symbolism and historical wake of cities, attachment to the land, ties of people, love of nature, religious sentiment and the search for the profound and sacred. Constants which will gradually be remembered in these pages.

Keywords: Unamuno; depth; humanism; Yasumasa; Velázquez.

DOI: <https://doi.org/10.14201/ccmu202351123147>

CREACIÓN Y REFLEXIÓN

UNAMUNO Y EL PINTOR ZAMORANO JESÚS GALLEGO MARQUINA

UNAMUNO AND THE ZAMORANO PAINTER GALLEGO MARQUINA

Antonio PEDRERO
Pintor-escultor

La llamada generación del 98 española, tan prolífica en figuras extraordinarias por su alto nivel intelectual, ha dado a la posteridad efigies que son ya claros iconos y símbolos inequívocos de su tiempo.

Don Miguel de Unamuno (Bilbao, 1864 - Salamanca, 1936) es por derecho propio una de las máximas figuras clave de su época y posteriores (siglo XX en adelante) que aunaba no sólo su extraordinario y filosófico humanismo crítico intelectual, sino su ascética presencia, sobria y profunda, de un gran atractivo estético personal tan definitorio.

Prueba de ello es que los grandes artistas –pintores y escultores coetáneos de la primera mitad del siglo XX– quisieron perpetuarlo en la memoria plástica para la Historia una y otra vez. Quiero recordar los excelentes retratos de una de las épocas españolas más florecientes de extraordinarios pintores y escultores como Joaquín Sorolla (1912), José Gutiérrez Solana (1936), Ignacio Zuloaga (1925), Juan de Echevarría

(1930), Ramón Casas o Daniel Vázquez Díaz (1936), entre otros muchos, y el portentoso retrato que le hizo el escultor Victorio Macho en los años 30, que es en mi criterio uno de los mejores retratos de la escultura española moderna o contemporánea.

Fuera de su tiempo, mención aparte merecen el soberbio monumento interpretativo en bronce del escultor Pablo Serrano (1968) erigido en Salamanca y, más reciente, el medallón tallado en la Plaza Mayor salmantina por el amigo escultor Óscar Alvariño (1986).

Sin duda, es quizá el personaje español más representado en las artes plásticas de la época moderna a través del dibujo, la pintura o la escultura.

1. ZAMORA

En Zamora, la ciudad situada a 60 kilómetros de Salamanca, Unamuno solía pasear por su carretera y la visitaba con alguna

frecuencia, donde tenía buenos amigos y contertulios que serían de algún modo influyentes para algunos de los escritos de su vasta obra. Ya en 1905 escribe sobre la provincia de Zamora en «Los Arribes de FERMOSELLE» y en 1906 sobre la «España sugestiva, Zamora», que es un fervoroso homenaje a la ciudad y el Duero, su historia, su gente, su poesía y sus viejas piedras y vastas llanuras. En el mismo año escribe un bello poema, «El mar de encinas», y en 1911 sobre «Granja de Morerueta», que incluiría después en su libro *Andanzas y Visiones españolas* (1922).

En 1924 desde el destierro de París recuerda a «su carretera de Zamora» y en 1932 repite en prosa y poesía sobre el mismo tema. En 1928, una hermosa y ya famosa composición poética sobre Zamora y otro poema dedicado a la iglesia de San Pedro de la Nave (S. VII) antes de su traslado en los años treinta. Ya en 1930 escribe el famoso poema a los ríos de Castilla y sus ciudades: «Arlanzón, Carrión, Pisuerga, Tormes, Águeda y «mi Duero»...», entre otros.

Será también en 1930 cuando culmina su famosa novela *San Manuel Bueno, mártir* [Figura 1], uno de los mejores relatos de la

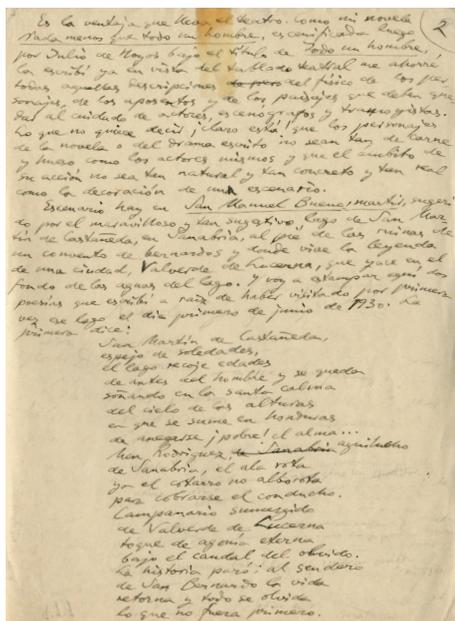


Figura 1. Manuscrito de *San Manuel Bueno, mártir*. AUSA_CMU, 63/2.

literatura española ambientado en la comarca zamorana de Sanabria, por entonces –junto a Las Hurdes salmantinas y extremeñas– una de las zonas españolas más atrasadas y olvidadas, aunque poseedora de una gran belleza plástica, paisajística y humana.

En Sanabria, Miguel de Unamuno se aloja en la hospedería de Bouzas, uno de los rincones más bellos del famoso lago de Sanabria (un balneario hoy casi destruido), creando el más hermoso poema a su lago (fechado el 1-6-1930) incluido en su novela de *San Manuel Bueno, mártir*, que comienza así:

San Martín de Castañeda
 espejo de soledades
 el lago recoge edades
 de antes del hombre y se queda
 soñando en la santa calma
 del cielo de las alturas
 en que se sume en honduras
 de anegarse ¡pobre! el alma...

2. LOS BUENOS AMIGOS ZAMORANOS

Jesús Gallego Marquina (Zamora, 1900-Barcelona, 1987) [Figura 2] ha sido el pionero de los pintores zamoranos que, a lo

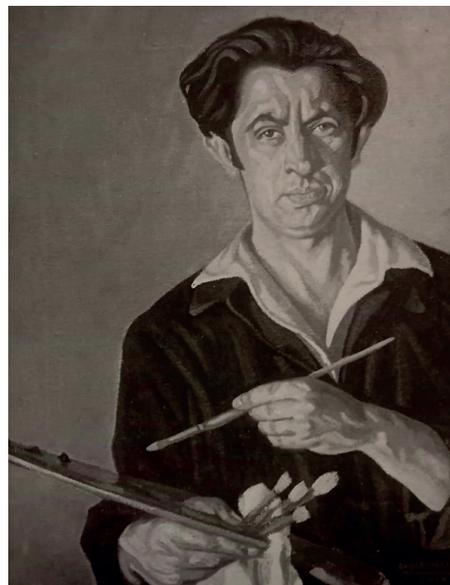


Figura 2. Jesús Gallego Marquina en 1929. Autorretrato.

largo de su extensa obra, mejor haya pintado a Sanabria desde aquellos primeros años del siglo XX y es muy probable que Unamuno fuera conocedor de aquella zona quizá influido por la profunda amistad con el pintor. Fueron presentados por Pedro Martín Robles, catedrático del Instituto de Zamora, discípulo de Unamuno y amigo personal. Introdutor de la amistad entre ambos, este personaje también está representado en la obra pictórica de Marquina *Procesión del amanecer* (1949) junto al ilustre rector.

También otros amigos zamoranos como el músico Inocencio Haedo (1878-1956), compositor y recopilador de buena parte del folclore zamorano y director fundador de la entonces muy famosa Coral de Zamora, más tarde Real Coral Zamora, en la que Marquina fue barítono solista. Existe un magnífico retrato del maestro Haedo de Marquina de 1930. Además, otros amigos influirían en el acertado ánimo de Unamuno para la situación de su *San Manuel Bueno, mártir* en Sanabria, como Pedro Gutiérrez Somoza (1891-1971), salmantino aunque residente en Zamora, escritor, fotógrafo e impenitente viajero por el mundo, al que yo todavía conocí. En el portal de su Foto Duero de la calle Santa Clara, había un expositor dedicado a mostrar las fotos de los numerosos viajes que hacía con sus notas autógrafas correspondientes a sus personales impresiones. Era el expositor de un hombre viajero, muy culto y conocedor de muchos países y de un servicio ejemplar para la sociedad zamorana de entonces en su personal divulgación.

Por supuesto que don Miguel tendría muchos más amigos y tertulios zamoranos, pero he querido significar a estos tres personajes centrándome, a continuación, en Jesús Gallego Marquina, gran persona y excelente pintor a quien también llegué a conocer por la amistad de otro buen poeta zamorano y buen amigo de ambos, Alfonso Peñalosa, en los años setenta.

Siempre me pareció una figura muy importante en el devenir de la pintura zamorana moderna, pues él junto a otros nombres como Delhi Tejero (Toro,



Figura 3. Jesús Gallego Marquina en 1929. Autorretrato.

1904-Madrid, 1968); Ricardo Segundo (Madrid, 1903-Zamora, 1983); Jesús Molina (Cerecinos de Campos, 1903-Madrid, 1968); Fernando García de Acilu (Madrid, 1904-Zamora, 2000); Daniel Bedate (Toro, 1905-Madrid, 1973); Chema Castilviejo (Zamora, 1925-Valladolid, 2004) o Pedro Santos Tuda (Sobradillo de Palomares, 1922) serán los pilares y maestros sobre los que se asienta la corriente moderna de la pintura zamorana del siglo XX.

Jesús Gallego Marquina [Figura 3] fue un profundo admirador y amigo de don Miguel de Unamuno, tanto, que no sólo lo inmortalizó en el importante retrato adquirido por el rector de la Universidad de Colombia en 1935, sino que lo incluye junto a otros significados personajes en una de sus obras más señeras, como es *Procesión del amanecer* (1949) como espectador y junto a su autorretrato [Figura 4], seguramente rememorando algún viaje anterior de don Miguel para contemplar las procesiones zamoranas.

Existe una mutua correspondencia entre el pintor zamorano y don Miguel, conservada en la Casa-Museo Unamuno, respetuosa y afectiva, que demuestra el grado



Figura 4. *Procesión del amanecer*, 1949. Óleo sobre lienzo.

de confianza entre ambos, y en la que el pintor, por entonces docente en Béjar (1935) como profesor de Dibujo, le pide que interceda ante el Ministerio para que le trasladen a Salamanca, donde gana la plaza por oposición y puede aspirar a mejores posibilidades, entre ellas la económica, que él considera muy precaria.

En la foto histórica que se acompaña [Figura 5] puede verse al pintor trabajando en el retrato de don Miguel donde el rector aparece sentado en actitud reflexiva o pensativa en su domicilio familiar de la calle Bordadores en Salamanca. En la



Figura 5. Miguel de Unamuno posando para el retrato del pintor Gallego Marquina en la vivienda salmantina de la calle Bordadores. Casa-Museo Unamuno. Universidad de Salamanca.

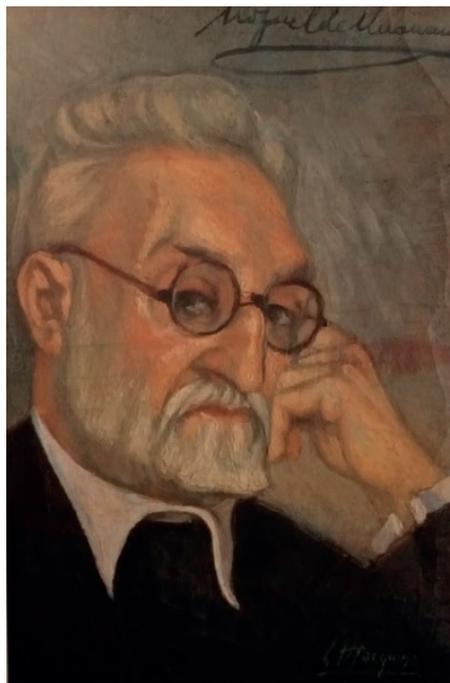


Figura 6. *Retrato de Miguel de Unamuno*, 1934. Autor: Jesús Gallego Marquina. Óleo sobre lienzo. 45 x 33 cm. Familia Unamuno-Vera.

Casa-Museo Unamuno se conserva un boceto (véase p. 103 de esta revista), dibujo preparatorio para el retrato posterior. Realizado sobre papel con lápiz negro, carboncillo, lápiz rojo y tiza blanca, está firmado y fechado en 1934.

Finalmente, también se ha conservado en Zamora otro estudio aparte de la cabeza en color [Figura 6], actualmente propiedad de la familia Unamuno-Vera, lo que constata la preocupación del pintor por el acierto en la conclusión del retrato final.

Se da la circunstancia de que, con motivo del jubileo de Unamuno en septiembre del año 34, se organiza una exposición de Gallego Marquina en el Palacio de Anaya de Salamanca que inaugura don

Niceto Alcalá Zamora, presidente de la República, y autoridades nacionales relevantes, con la asistencia de Victorio Macho y el propio Unamuno, donde se adquiere para el Estado la obra *Rastrojos de Sanabria* (Museo Provincial de Salamanca). Posiblemente esta coincidencia es la que hizo que ambos entablasen una fuerte amistad, consolidada en el gran retrato de cuerpo entero y en el regalo del paisaje zamorano del lago de Sanabria [Figura 7].

La extensa obra pictórica de Jesus Gallego Marquina, sobre todo de esta primera época hasta los años 50 tiene, en mi criterio, una clara visión plástica de gran nobleza en sus conceptos, maestría en su

ejecución y desenfadado gesto pictórico con gran conocimiento de la materia, muy cuidada de empastes y pretendidos planos que modelan su unidad compositiva. Planos muy equilibrados y técnica magníficamente resuelta para sus temas esencialmente castellanos de paisajes y paisanajes, bodegones o naturalezas muertas, con cierto regusto barroco, tan tradicional en la plástica española de entonces y de todos los tiempos.

A mi entender, son los resortes claves de aquellos años de reivindicación española emocional y sociológica como lo era la propia filosofía de toda la generación del 98 de la que fue, en mi criterio, un singular y claro heredero como pintor y testigo.

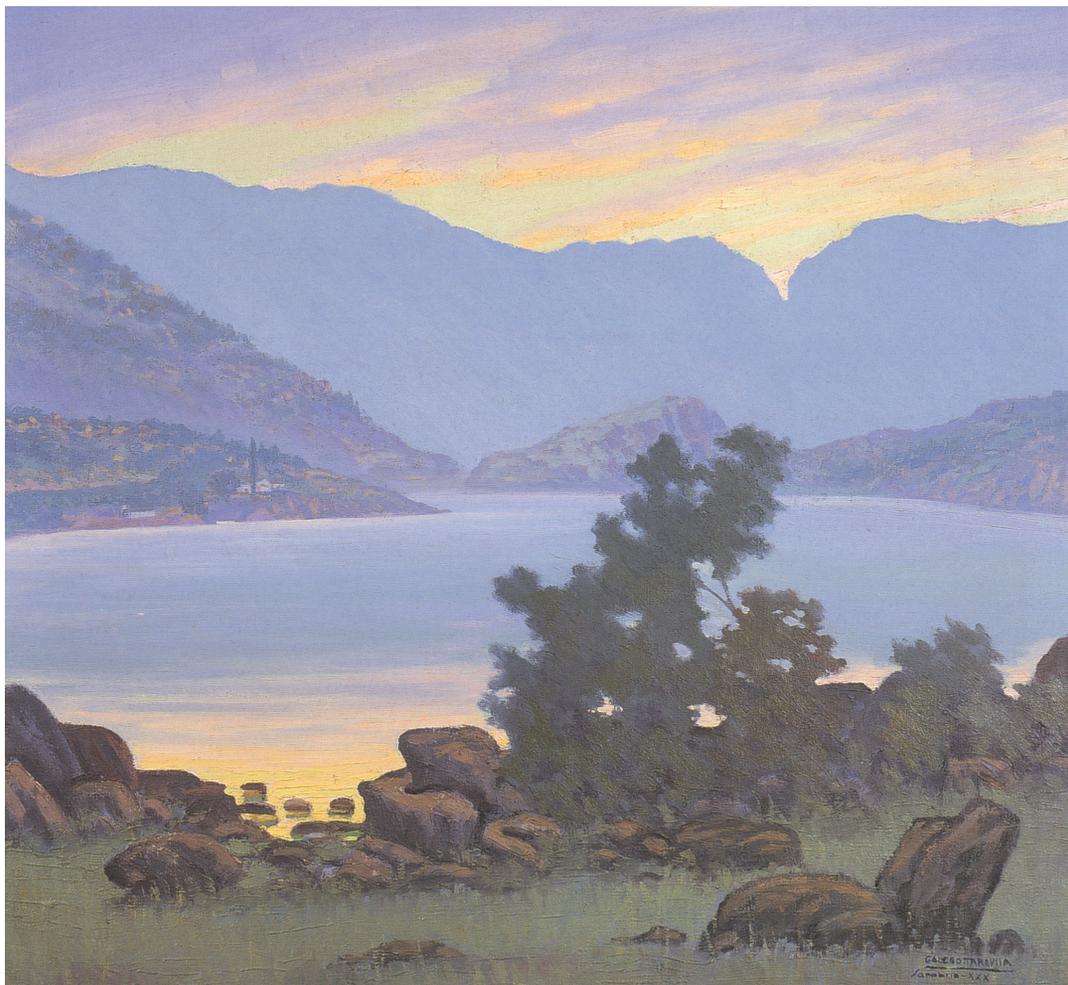


Figura 7. *El lago de Sanabria*, 1930. Óleo sobre lienzo. 99 x 109 cm. Casa-Museo Unamuno. Universidad de Salamanca.



Figura 8. *Homenaje a Salamanca*, 2005. Autor: Antonio Pedrero. Acrílico sobre tablero. 22,3 x 90 cm.



Figura 9. *Homenaje a Salamanca*, 2005. Detalle. Autor: Antonio Pedrero. Acrílico sobre tablero. 22,3 x 90 cm.

Otra de sus pasiones fue la música, llegando a ser barítono solista en la Real Coral de Zamora de su amigo y maestro Inocencio Haedo, con la que dio algún que otro concierto en Madrid con celebrado éxito. Existen grabaciones de su canto y voz cálida en un antiguo disco de la Coral, donde canta con emocional justeza una *Ronda sanabresa* ejemplar a todas luces.

Yo tuve la fortuna de escucharlo cantar siendo ya muy mayor.

En conclusión, un pintor zamorano que tuvo la enorme fortuna personal y para la historia de tener como modelo a su amigo don Miguel de Unamuno, a todas luces el símbolo más importante de la histórica generación del 98 y que a través del tiempo se engrandece más y más y no para de crecer. Sus innumerables retratos e interpretaciones plásticas posteriores así lo atestiguan constantemente.

Por último, vaya también mi deseo de sumarme humildemente a sus constantes homenajes con una obra mía coral y simbólica: *Homenaje a Salamanca*, del año 2005 –propiedad del autor–, en la que Unamuno y Salamanca, Salamanca y Unamuno, están acuñados intemporalmente en «una tarde cualquiera» junto a fray Luis de León y Torrente Ballester, con el fondo de su extraordinario y maravillosa Plaza Mayor, símbolo de su perenne universalidad [Figuras 8 y 9].

Nota del autor: Se da la circunstancia de que desde los años ochenta preside en mi estudio una foto de don Miguel de Unamuno original del fotógrafo salmantino y gran amigo, ya fallecido, José Núñez Larraz (Premio Castilla y León de las Artes 1991), que me acompaña el día a día [Figura 10].

3. APÉNDICE BIOGRÁFICO

- 1900 Nace en Zamora, el 5 de febrero.
- 1918 Obtiene el Primer Premio, con Medalla en la Exposición de B. A. de Zamora.
- 1921 Ingresa en la Escuela Superior de B. A. de San Fernando.
- 1922 Hace su primera Exposición en el Círculo de Zamora. Obtiene por concurso una pensión de la Diputación de Zamora para estudiar en Madrid.
- 1924 Expone en el Nuevo Club de Zamora.
- 1926 Le es concedido el Premio Madrigal, de Colorido y Composición, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Obtiene por oposición una pensión para estudiar paisaje en el monasterio del Paular y renuncia a ella para pintar libremente, en Tierra de Campos. Obtiene por concurso de méritos una pensión de la Diputación de Zamora para ampliar estudios en Italia y Francia.
- 1929 Hace su primera exposición en Madrid en el Museo Nacional de Arte Moderno, que adquiere su cuadro *Maternidad*.
- 1934 Invitado por la Comisión Pro Homenaje a Unamuno, con motivo de su jubilación, expone en el Palacio de Anaya de Salamanca y la Dirección General de Bellas Artes adquiere su cuadro *Rastrojos de Sanabria* para el Museo de Salamanca.
- 1935 Es nombrado, por concurso de méritos, profesor de Dibujo Artístico de la Escuela de Artes y Oficios de Salamanca.
- 1936 Expone en la Sala de la Caja de Ahorros de Salamanca con los escultores Cristiano Mallo y Soriano Montagut.
- 1942 Expone en Barcelona en la Sala Arte.
- 1943 Expone en Bilbao en la Galería Arte.
- 1945 Expone en Barcelona en la Galería SYRA.
- 1946 Expone en Gerona, en la Sala Municipal de Exposiciones. Es nombrado por el Gobierno francés profesor de Enseñanzas Artísticas del Liceo Francés de Barcelona.
- 1948 Expone en la Sala Arte de Bilbao.
- 1950 Expone en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid. Expone en Zamora en la Sociedad de Bellas Artes.
- 1952 Expone en Huesca en la Escuela de Magisterio.
- 1953 Expone en Barcelona en la Galería SYRA.
- 1954 Expone en Buenos Aires en la Sala Velázquez con una selección de pintores españoles.
- 1955 Expone en Caracas con la misma selección en la Sala Candelaria.
- 1956 Expone en Bilbao en las Galerías Arthogar.
- 1958 Expone en Madrid, bajo el Patronato del Lago de Sanabria, en la Sala Dardo.
- 1959 Expone en Barcelona en la Galería SYRA.
- 1960 Expone en San Sebastián en la Sala del Círculo Artístico.
- 1962 Expone en San Sebastián en la Sala del Círculo Artístico.
- 1964 Expone en La Coruña en la Sala Municipal de Exposiciones.
- 1965 Expone en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros de Salamanca. Expone en la misma Caja de Ahorros, en Valladolid.
- 1974 Expone en Barcelona en la Galería SYRA. Expone en Madrid, en el Salón Cano.
- 1975 Expone en Barcelona en ART CANUDA, en su inauguración, con los pintores Bardejo y Argüelles.

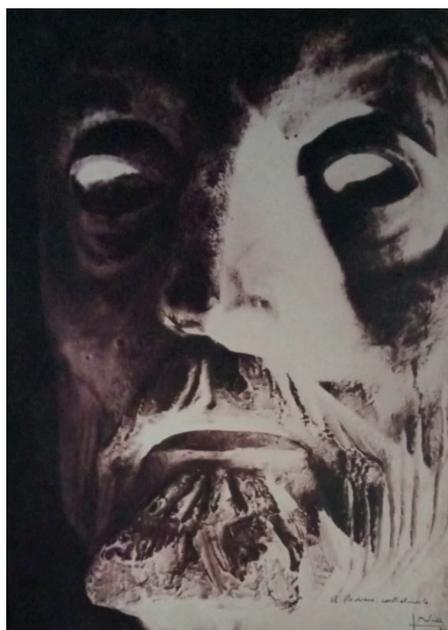


Figura 10. *Miguel de Unamuno*. Autor: José Núñez Larraz. 40 x 30cm.

- 1976 Expone en Madrid en el Salón Cano.
1978 Expone en Barcelona inaugurando la Sala D'art Roger.
1986 Expone en Zamora. Muestra antológica organizada y patrocinada por la Casa de Cultura y Caja de Ahorros Provincial, ambas de Zamora.
1987 Muere en Barcelona el 6 de enero.

Figuran obras suyas en los Museos de Arte Moderno de Madrid, Salamanca, Zamora, Marítimo de Barcelona, en la Sala Velázquez de Buenos Aires y en colecciones particulares de Madrid, Barcelona, Bilbao, Alicante, Valladolid, Salamanca, Zamora, París, Menton, Ginebra, Londres, Róterdam, Múnich, Kiel, Nueva York, Michigan, Caracas, Bogotá, Buenos Aires, etc.

BIBLIOGRAFÍA

- Hernández, Alberto. *Gallego Marquina, pintor*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos, 1988.
García Lorenzo, Luciano. *Zamora en la literatura*. Zamora: Caja de Ahorros Provincial, 1976.
García Lorenzo, Luciano. *Gallego Marquina: un pintor también poeta*. Madrid: UNED, 1993.
Nieto González, José Ramón y Azofra Agustín, Eduardo. *Inventario artístico de bienes muebles de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

DOI: <https://doi.org/10.14201/ccmu202351151158>

ICONOGRAFÍA (Y SUS LENTES) DE MIGUEL DE UNAMUNO

ICONOGRAPHY (AND ITS GLASSES) OF MIGUEL DE UNAMUNO

Alejandra DEL BARRIO LUNA

Licenciada en Historia del Arte por UVA y Diplomada en restauración

sdbluna@hotmail.com

Eduardo AZOFRA AGUSTÍN

Dpto. de Historia del Arte-Bellas Artes

Facultad de Geografía e Historia Universidad de Salamanca

azofra@usal.es

1. PALABRAS PRELIMINARES

La iconografía es el estudio de la imagen representada de un tema o una persona traspasando más allá de la propia obra para ahondar en la biografía y las señas de identidad que nos permiten reconocerlo. Sin duda alguna, los filósofos son uno de los iconos más representados desde la antigüedad, quizá, porque de forma idealizada y a grandes rasgos, otorgan una descripción de la época ya que son la base del pensamiento y la articulación social. Así, en este sentido, existen infinidad de obras de Platón y Aristóteles de todos los períodos artísticos caracterizados como unas personas con efigie de rasgos preconcebidos y representados con las mismas vestimentas. Es fácil seguir un patrón de un filósofo como lo es de un santo o un rey históricamente, pero el panorama cambia cuando el aspecto fisionómico es conocido. A partir de las ediciones impresas de las obras donde existen grabados

de retratos de los autores y las galerías de personajes famosos con réplicas de los rostros, la identificación se convierte en una copia, más o menos, fidedigna del autor. Es el inicio de la serie que busca la eternidad de la persona y su biografía por la fama de sus escritos, de sus obras, etc. Si en principio nos servía con una imagen para identificar, con el surgimiento de la fotografía en el siglo XIX la instantánea se multiplica, el dossier se aumenta y la figura evoluciona temporalmente a ojos del espectador. Leemos ya no sólo una producción literaria, sino el cambio inquebrantable del paso del tiempo en el creador y lo podemos relacionar con los matices de su obra. En el siglo XX el icono sobrepasa a la obra como se comprueba con el ejemplo warholiano, donde el creador de iconos seriados es uno en sí mismo dentro de sus copias ilimitadas, que son la máxima expresión de su arte.

2. ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE MIGUEL DE UNAMUNO

La gran documentación gráfica desde finales del siglo XIX y durante el siglo XX en las fuentes documentales fotográficas y artísticas conlleva la posibilidad de analizar no sólo un icono sino multiplicidad de ellos, porque el paso del tiempo cambia profundamente la fisonomía de las personas. Como dijo Miguel de Unamuno (1864-1936): «somos un conjunto de personas solapadas a lo largo de los años diferentes entre sí y que no se reconocen entre ellas» (Unamuno, 1909). El gran desafío del estudio iconográfico es analizar no sólo la imagen, la del hombre de carne y hueso (Unamuno, 1913: 79), sino que además hay que emparejarla con su verbo transformado en literatura. Contamos con retratos de él desde su juventud hasta su muerte, perdiéndonos únicamente su infancia y los primeros años de su mocedad. En todas las imágenes no es ajeno a la cámara, posa naturalmente, seguro ante ella como si se tratara de una parte más del mundo que le rodea.

El objetivo de este artículo es analizar la imagen del literato, del pensador, y su persona a través de una serie de tomas y de dos objetos que aparecieron captados o representados en ellas, así como del uso continuado de los anteojos, que han llegado preservados a la actualidad. La elección de dichos anteojos es intencionada, son el cristal a través del que ve el mundo, su traductor en la lectura y la vida.

Sabemos que Miguel de Unamuno se concibe como un yo concreto que nace, muere y en medio del camino sufre en carne y alma. Su vida es una yuxtaposición de yos aislados en el tiempo y de los que nada queda más que el fantasma de su imagen que espera que le acompañe en el momento de su muerte. Así, lo perdurable, su alma, la del pobre Unamuno, ya no es y ya no ha sido (Unamuno, 1909). La reflexión metafísica de la vida y de su yo no se puede desligar de la concepción vital del escritor y el icono, su icono, que en sí mismo representa.

Si el transcurrir del tiempo se refleja en la imagen icónica cambiante del personaje,

en Miguel de Unamuno hay que unirlo además con el yo existencialista de su propia conciencia de los años que podemos ver reflejados en los retratos y fotografías que existen, junto con algún autorretrato (Sierra Puparelli, 2019).

Las primeras imágenes con las que contamos son fotografías de su primera mocedad, esos años que transcurrieron entre Bilbao y Madrid. Desde su nacimiento, en 1864, hasta 1900 hablaremos del yo Miguel (Unamuno, 1998), que destaca por la ausencia de anteojos. Sus ojos son sugestivos, persuasivos y de mirar tranquilo y con los primeros cristales documentados que son sus traductores del mundo que le rodea. Es Miguel un muchacho pálido, triste, como aquel que sueña días de gloria (Unamuno, 1909); certera descripción de ese joven de vestimentas sacadas casi de un Madrazo un tanto desinstitucionalizado, pero que introduce su estilo personal. Su rostro se enmarca en un cuello de camisa blanco descuidado que sobresale de los de la chaqueta, y nos anticipa su pose más utilizada, esa que potencia la visión un tanto lateral y rehúye, se aleja, de la frontalidad [Figura 1].

En 1900 ya es el señor Unamuno, ha conseguido la cátedra de Griego en la Universidad de Salamanca y de él tenemos quizás una de sus representaciones más llamativas. Se trata de un autorretrato a lápiz para la *Revista Ibérica*, publicado el 30 de septiembre de 1902 [Figura 2], como los que él mismo solía hacer a modo de caricatura de catedráticos en el instituto (Unamuno, 1902). Es el momento donde el profesor Unamuno nos traslada sus reflexiones sobre el pensamiento de Kant, Hegel, Spinoza, etc. (Unamuno, 1913: 82-90).

Su rostro nos llega a través de él mismo o de otras personas, como el retrato del Museo de Bellas Artes de Bilbao (Sorolla, 1912) o el de Manuel Losada de la Casa-Museo Unamuno de Salamanca [Figura 3]. Pintado en 1905 (Nieto y Azofra, 2002: 122), se nos presenta como un hombre de pelo moreno, de mirar muy tranquilo, con un



Figura 1. Fotografía Miguel de Unamuno. CMU-94-Foto 597 (AA. VV., 2012: 73).



Figura 2. Dibujo en revista. CMU 58-240.

carácter antropológico vascuence en plena crisis psicológica, mística y sociológicamente crítica (Unamuno, 1902: 13). Análisis iconográfico basado en la descripción de Marina del Valle y Leoncia Carbajosa por don Avito Carrascal en sus reflexiones sobre otros filósofos. Con la línea fina del trazo de su lápiz de forma continua, recorre los bordes angulosos y quebrados de esquinas rígidas que son el límite de su



Figura 3. Retrato de Miguel de Unamuno. Manuel Losada Pérez de Nenín. CMU (AA. VV., 2012: 99).

figura frente al fondo. Lleva unas gafas de metal también delgadas, casi inexistentes, hechas en hierro con un puente curvo y la lente inclinada. Son de manufactura posterior a las conservadas en la Casa-Museo Unamuno, que corresponderían a una etapa más juvenil, con casi toda probabilidad, a su etapa de formación. Transformado el mundo para el yo concreto, personal, emocional, con alma, o quizás no. Sabedor de que él existe concreto, unitario y sustantivo del estado actual, que es fruto de todos los estados conscientes anteriores. Ese yo que describe el Sr. Unamuno es igual que tú. Igual que todos nosotros, porque el sentido iconográfico del ser humano es precisamente la unicidad del individuo sin aspirar a nada más. Y a los lectores que vemos su imagen, a nosotros nos dice: «¡Yo, yo, yo, siempre yo!... Podría aquí contentarle con Obermann: Para el universo, nada; para mí todo» (Unamuno, 1913: 85). Reconocemos en su imagen del profesor y rector de la Universidad salmantina, de manera muy evidente; la necesidad de realizarse a sí mismo a través del pensamiento, siendo, de esta manera, su objetivo vital al que supedita su existencia.

En la década de 1915 a 1925, las efigies de don Miguel de Unamuno son muy

variadas, al igual que todos los sucesos vitales que sufrió. El yo del pasado y el yo del futuro portan igual vestimenta: un traje remendado en las coderas y rodilleras; con el pico blanco de su camisa trasdosado y sin planchar, como algo casual, que contrasta con esos zapatos que lucen como nuevos siempre, signo del cuidado extremo de andar por la vida sin mácula. La historia sobre su vida en momentos realmente trágicos no es ya la del señor Unamuno, sino la de ese don Miguel del que apenas quedará como un personaje de la *novela* (Unamuno, 1914), que habla íntimamente con el autor, el que vivía en Salamanca. Las desgracias le han teñido el pelo cano y dado solemnidad al rostro de un don Miguel, con cambios de residencia y una amplia resiliencia dentro del marco rígido impuesto por la sociedad civil [Figura 4]. Podemos deslindar dos iconos: el primero como Tulio Montalbán, el deductivo. La imagen pública y oficial, de pose hierática y firme inquebrantable del rostro. El otro, el personaje real, el inductivo, el hombre familiar de gafas doradas y una leve sonrisa, si acaso una mueca en el rostro, sutil y anecdótico, es representado en aquellos instantes en los que le retrata su amigo Gombau en la calle Prior 18 [Figura 5]. A él solo o con Concha y su familia.

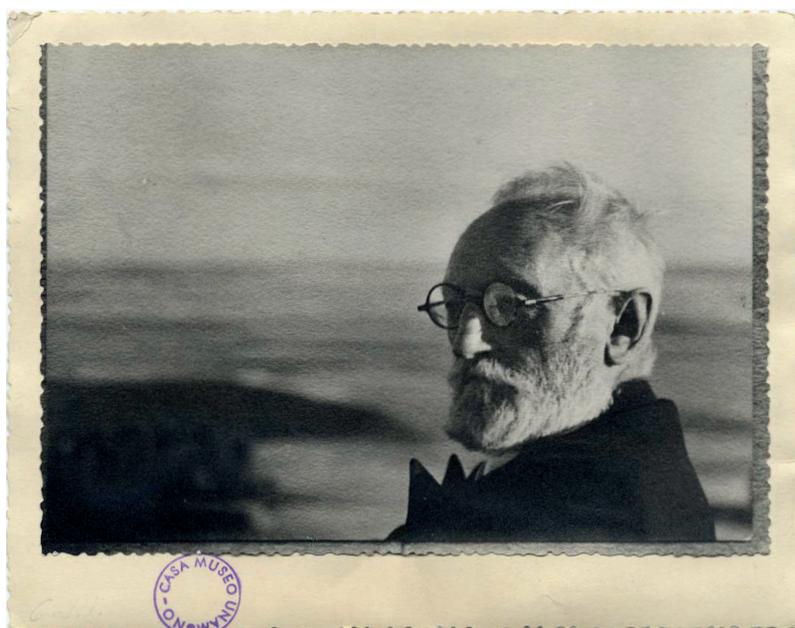


Figura 4. Fotografía de Miguel de Unamuno, CMU 94-622 (AA. VV., 2012: 87).



Figura 5. Fotografía de Miguel de Unamuno, CMU 94-595 (AA. VV., 2012: 85).

Ya de regreso a Salamanca en 1930, poco queda de la vida efímera, la senectud asoma a su rostro, el pelo se encrespa y la mirada es directa, dura e inquebrantable. Es el personaje que todos esperan y supera ya a la persona. Sigue vistiendo igual que siempre, con su traje negro y cuello de camisa de pico blanco que resalta su rostro, pero ya no es el mismo. Después de toda una vida de usar el marco metálico que rodeaba sus ojos es, en estos últimos años, cuando la moda se introduce en esas gafas de pasta de las que nadie parece haberse dado cuenta, que parece que nadie ha llegado a percibir. Ya sabe las respuestas a la inquietud vital de su figura, porque se sabe leído (Unamuno, 1928) y, también, admirado. Reconoce la sociedad como es, una lectura de letras y de sentidos. Su vida, cuerpo y mente unidos para representar el alma y tiene miedo de ello, dejándonos el único registro sonoro de su verbo. Parecen una premonición aquellas palabras suyas robadas sobre el curso del Duero que «nace, pasa por Castilla y desemboca casi ya desapareciendo en el infinito océano» (Unamuno, 3-12-1931).



Figura 6. Fotografía de Miguel de Unamuno, AUSA_U 2,1 (AA. VV., 2012: 87).

Son imágenes duras las que representan al pobre Unamuno y que vaticinan ya su fin cercano. El de él y el de todos los que fueron, los que triunfaron y los que vivieron del verbo. Ese del que ahora sólo quedarán letras, palabras, textos y del que se perderá para siempre su voz. Quizás su yo íntimo haya cambiado y ya no se atreva a desmentir por no molestar a nadie, por no significarse, al igual que el protagonista de San Manuel Bueno, mártir aconsejó a Lázaro que no se opusiera al pueblo y que, aunque pensara de manera distinta, siguiera las normas sociales y religiosas.

Así el pobre Unamuno es un don Sandalio (Unamuno, 1930) o un don Manuel (Unamuno, 1931), donde su vida privada no importa, porque queda oculta por la historia del filósofo que los demás veneran y a los que no quiere defraudar. Estancado en el mismo cargo y con la misma representación social, es una etapa en la que se multiplica su rostro y siempre con las mismas lentes frágiles [Figura 6]. Esas que se guardan en la vitrina de su alcoba, esperando para volver a serle útiles al escritor.

3. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE LAS GAFAS. LA RESTAURACIÓN DE LAS GAFAS DE MIGUEL DE UNAMUNO

En los fondos de la Casa-Museo Unamuno existen varios objetos personales pertenecientes al filósofo y escritor Miguel de Unamuno; entre los que se conservan dos gafas de uso personal que son muy significativas, por ser piezas indispensables para la persona: eran el medio a través del que veía el mundo que le rodeaba. Su restauración no sólo es de carácter material, sino que aborda su forma de leer el mundo a través del cristal indispensable para poder comprenderlo.

Las dos gafas propuestas para restaurar son de factura y fecha diferente, pudiendo datar la primera de su juventud y la segunda de la etapa adulta. La primera gafa conservada es una donación familiar para que fuera incorporada en la Casa-Museo Unamuno, en su musealización. Realizada en metal de hierro, con aros ovalados, puente doble de dos hilos, bisagra con doble tornillo, varilla delgada con terminal engrosado en la original y con un pelo de sierra en la fracturada. Es una montura más propia del siglo XIX y de la que no existe testimonio fotográfico de su uso, ya que las documentadas cuentan con un puente de un solo hilo.

Las gafas metálicas del siglo XIX poseen tres tipologías fundamentales que podemos relacionar con obras pictóricas del Museo del Prado. Las de uso más cotidiano a finales de la referida centuria derivan de los anteojos medievales sin varilla con cadena para sujeción. Como en el retrato del ingeniero de minas *Fernando de los Villares Amor*, realizado por Ricardo de Madrazo y Garreta en 1879¹. La segunda tipología son las de puente doble, como las conservadas en el depósito de la Casa-Museo, y que podemos contemplar en los cuadros *El pintor Francisco Pradilla*, de Alejandro Ferrant y Fischermans, fechado en 1874², o en el *Retrato de una señora*, realizado por Ricardo de Madrazo y Garreta entre 1890 y 1895³. La última tipología, las de puente de un solo hilo, como las que se documentan en varias fotografías

y dibujos de Miguel de Unamuno de los primeros años del siglo XX, como ya se ha mostrado anteriormente [Figuras 1-3].

Las segundas monturas conservadas en la Casa-Museo son de factura industrial y están realizadas con material polimérico, acetato de celulosa, con una estructura de aros circulares, puente curvo, varillas de monel⁴ estructural en las patillas. Poseen como elemento decorativo en las varillas de monel, para sujetar la estructura, dentro del molde, dos punteaduras en el frontal y en una estrella en una, que nos habla de una pieza sustituida. Las gafas de pasta nitrocelulósica son una montura desarrollada a través de la evolución del uso de materiales plásticos en el final del siglo XIX y principios del XX. La formulación del polímero se patentó en 1863, como sustituto del marfil, con el uso de alcanfor como plastificante. La nitrocelulosa como material para manufactura de objetos cotidianos con el acabado traslúcido se desarrolla a partir de 1920 (García Fernández-Villa, 2010: 232). La composición de este plástico es ácido nítrico y sulfúrico con alcanfor, que dan como resultado un polímero semitransparente cuando evapora el disolvente, mejorando su formulación para lograr imitar nácar, marfil o bolas de billar, además de hacerse un producto con fin utilitario para peinetas, cepillos, botones o, como en este caso, gafas.

La manufactura de estas gafas se realizó por medio de moldeo por colada del material plástico fundido en cuatro piezas. Dos para las patillas con estructura metálica interna y otras dos para los aros y el puente, que está adhesionado por superposición. Se puede observar la diferencia de colada en material y textura, así como un bisel del distinto vertido. Estos anteojos han sido modificados estructuralmente en el tornillo de la varilla izquierda, que no es original, al igual que la patilla que tiene una decoración de estrella en lugar de los dos círculos originales.

4. ESTUDIO DE ALTERACIONES DE BIEN CULTURAL

4.1. Gafas de metal

El material principal que compone el bien cultural es hierro, con un espesor inferior a 1 mm, de dos orígenes diferentes. Por un lado, contamos con la estructura principal de la gafa y en una patilla la reutilización de una hoja de sierra de pelo para crear la estructura nueva adaptada a la forma original.

La técnica creativa de la gafa es un hilo de hierro realizado por extrusión industrial con un grosor uniforme que a través de una proforma y soldadura conforma la estructura. La gafa que se va a restaurar sigue el patrón diseñado en 1850 de las gafas bifocales creadas por Benjamin Franklin o gafas con patillas⁵. En el segundo caso, el pelo de segueta tiene un borde aserrado en un único sentido de manufactura industrial para sierra de arco utilizada en trabajos de marquertería.

En ambos casos el soporte de hierro se encuentra oxidado con presencia de dos mineralizaciones producto de la corrosión, una de tono negro (goethita) y otra de color rojizo (óxido de hierro III, según López García, 2019: 39). La alteración se ha producido por la exposición de la obra al oxígeno sin una capa de protección, circunstancia que ha provocado que el núcleo metálico que tiene enlaces débiles en la unión de los electrones dé lugar primero a la goethita, que tiene cierto carácter protector, y, a continuación, al óxido de hierro, que es un subproducto de alteración irreversible del núcleo, que absorbe humedad provocando una aceleración del deterioro de mineralización a la que siempre tiende el metal.

Los cristales ópticos históricos son de origen mineral, compuestos de sílice aditivada con sodio o potasio y calcio como estabilizante, en algún caso plomo, que logra una mayor transparencia. Estos silicatos pueden ir aditivados con aluminio y fósforo que les dotan de una mejor estabilidad y conservación.

La metodología de creación de los cristales ópticos se produjo a través de fábricas que,



Figura 7. Fotografía de las gafas en el almacén de CMU antes de la restauración.

por catálogo, vendían las lentes para adaptarse a la montura (Neita y Arteaga, 2007). La gran revolución de las lentes se produjo en 1908 cuando Zeiss desarrolló lentes para gafas, para ayudar al ojo en todo el campo de visión con la creación de Punktal[®], que son las primeras lentes popularizadas en 1912, u otras de mayor popularidad como las Rodenstock⁶. Durante el análisis de las gafas no se ha identificado ninguna marca en el cristal, factor que nos ha impedido localizar el fabricante.

Es común que los cristales, en ausencia de humedad y agentes contaminantes, permanezcan inalterados, pero no hay que subestimar la presencia de la humedad en la aparición de la primera alteración visible en el cristal y que es la que poseen las lentes de las gafas: el *crizzling*. Esta alteración es el resultado de la exudación del calcio que se manifiesta con un velo blanquecino o empañamiento que tiene un tacto escurridizo y se da en presencia de humedad. Al igual que en el caso del hierro, el mineral del cristal en presencia de aire y agua provoca que el calcio presente en el mineral carbonate y dé lugar a esta alteración visible e irreversible. Para poder analizar el estado de la alteración a nivel estructural es necesario analizarlo con microscopía.



Figura 8. Se observa la microscopía óptica de la varilla encapsulada con plástico y con óxido de hierro III en zonas puntuales. Se puede ver la manufactura del hierro por extrusión. Enosa 45x.

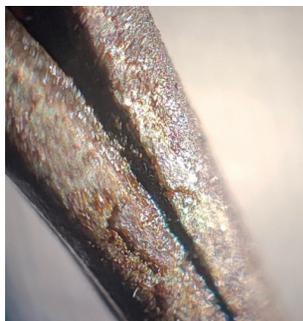


Figura 9. Se observa la microscopía óptica del puente de la gafa, donde el hierro tiene oxidaciones parciales de magnetita con alteración en la superficie. Enosa 45x.



Figura 10. La microscopía digital (60x) del arreglo de la patilla muestra una oxidación total a núcleo de goethita sin presencia de óxido de hierro.



Figura 11. En la microscopía digital (60x) del puente se observa la mineralización del núcleo en zonas anaranjadas circulares y la goethita negra.



Figura 12. En la microscopía digital (60x) de la bisagra se aprecia que el óxido oculta la totalidad del herraje alterando la superficie lisa.



Figura 13. En la microscopía digital (60x) del cristal derecho vemos la manufactura del cristal con la irregularidad por pulido de la superficie que además ha sido colado por la presencia de punteaduras de aire y el *crizzling* en la parte blanquecina.

4.2. Gafas nitrocelulósicas

El plástico es un polímero sintético que, por su cronología, anterior a 1936, debemos suponer de composición química derivada del formaldehído (García Fernández-Villa, 2010: 251) o cloruro de polivinilo (pvc). En el primer caso, se fabricaban plásticos más robustos, resistentes al calor y aislantes como

la baquelita y el plexiglás. En el segundo, se daba como resultado unos plásticos con más flexibilidad, resistencia y adaptación. Parece que, por la técnica de modelado y ligera flexibilidad, la pieza puede ser de uso eléctrico, como una cánula de aislamiento de cables de cobre, posee poca rigidez y

estabilidad con un espacio hueco interno como era el *Flamenol* de cloruro de polivinilo de la General Electric para recubrir sus cables (García Fernández-Villa, 2010: 301). Como característica de estos polímeros se encuentra la fotooxidación con amarilleamiento y rigidez de los enlaces químicos del compuesto de forma irreversible. Este plástico presenta un cambio cromático por el hematite del hierro, que ha producido una tinción en el polímero y que es irreversible.

Las gafas expuestas en el dormitorio de Miguel de Unamuno son de nitrato de celulosa (polímero sintético utilizado habitualmente para imitar la textura y el vetado del carey), monel y cristales ópticos. Posee una intervención de sustitución de una varilla del mismo material, pero con un motivo decorativo de una estrella.

Es muy importante destacar la sensibilidad del nitrato de celulosa a la temperatura. Una vez que se sobrepasan los 56 °C se produce deformación plástica, llegando a degradarse a partir de los 80 °C. Esta peculiaridad hace que la presencia de cambios térmicos y exposición a sol directo pueda provocar la microfisuración, acentuada por la ruptura de los enlaces químicos, debido a la evaporación del plastificante, alcanfor, que hace que el plástico se vuelva quebradizo con fisuras y descamación.

La gafa posee tres alteraciones, todas ellas intrínsecas y de patología, que deben ser revisadas para evitar alteraciones futuras porque la fisuración de este material por la pérdida de plastificante es irreversible y se debe de crear un protocolo de manipulación óptimo.

La primera alteración es de manufactura. La pasta de la gafa está realizada por vertido en moldes provocando la aparición de burbujas de aire, sobre todo en las zonas donde el polímero es más espeso, en la zona del puente, donde se unieron las piezas. Esta zona con mayor grosor tiene menor resistencia que el resto porque no tiene refuerzo metálico y, además, el material es menos denso. Al manipular esta zona se han provocado microfisuras en torno a él, por la presión de colocarlas y que derivaron en microfisuras, así como en fractura.

La segunda alteración son las fisuras y fracturas por descamación del material debidas a pérdida de plastificante. Esta alteración es irreversible y de importancia, porque conlleva la pérdida de material. Existen ya dos zonas afectadas, la patilla sustituida en el terminal, que tiene una laguna volumétrica, y otra en la zona de la fractura por la presión del cristal de la gafa, que ha provocado microescamas en volumen y que han perdido en la parte



Figura 14. Fotografía de las gafas en la vitrina de exposición CMU antes de la restauración.

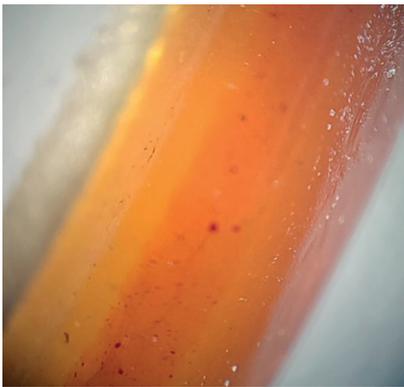


Figura 15. En la microscopía óptica se observa el aro de la gafa con su color anaranjado, la ausencia de burbujas y cambio cromático en punteaduras y veteado. Enosa 45x.



Figura 16. En la microscopía del puente de la gafa podemos ver como las burbujas se hacen más numerosas, el material más opaco y denso por la manufactura por colado y una fisura vertical con distinto color. Enosa 45x.

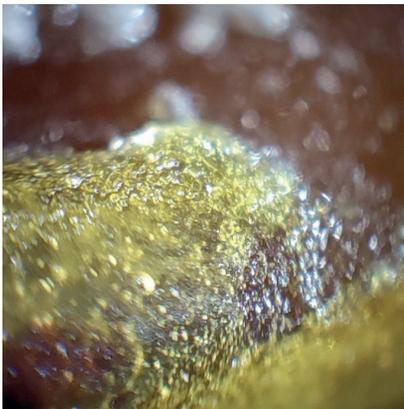


Figura 17. La fractura vista en la microscopía óptica tiene una descamación, en la zona donde las burbujas están en mayor concentración creando una superficie más débil por lo que provocó la fractura. Enosa 45x.



Figura 18. En la microscopía óptica de la patilla que sustituyó a la original podemos ver una textura diferente, una conformación longitudinal del plástico, lo que ha favorecido la fractura y pérdida de soporte. Enosa 45x.



Figura 19. En la microscopía óptica de las varillas en el monel observamos la oxidación metálica en el borde y cómo está afectando a la nitrocelulosa con separación del metal y el polímero. Enosa 45x.



Figura 20. Microscopía digital (60x) del borde del cristal óptico donde se ven las capas y el tallado de este para adaptarlo a la ranura del molde de la gafa.

posterior más sensible por el roce de las patillas.

La tercera alteración es la oxidación del cobre en cardenillo (Eastaugh, 2008), porque la aleación de monel en contacto con el aire provoca acetato de cobre. Es una

alteración intrínseca que sólo es posible tratarla en la parte externa, pero en el interior de la patilla no es posible actuar. Por tanto, es fundamental conservar la pieza en un espacio con conservación preventiva con un ánodo de sacrificio metálico.

5. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

El criterio utilizado para la restauración de las gafas de la Casa-Museo Unamuno es de tipo arqueológico. Se va a intervenir en la conservación curativa frenando el daño

en el metal y respetando los materiales con la alteración intrínseca que tienen, estableciendo una conservación preventiva de manipulación y exposición.

5.1. Gafas de metal

La pieza de técnica mixta tiene que ser intervenida desde tres puntos de vista diferentes teniendo en cuenta los materiales, motivo por el cual el inicio de la restauración comienza con el desmontaje de forma mecánica. Para la restauración de la estructura de la gafa de hierro se propone una limpieza por ultrasonidos en disolución acuosa y control térmico, método que provoca una microvibración que elimina el óxido férrico superficial. Se procede a un secado por aire con un tratamiento por taninos como inhibición y la aplicación de una resina acrílica (Paraloid B44) como encapsulado para evitar una posible oxidación posterior. Por último, se

procederá a la limpieza física de los cristales y su posterior colocación.

En el proceso de la intervención se hizo una probeta para ver el nivel de limpieza en otros núcleos metálicos y así poder actuar con total seguridad tanto en el metal como en el cristal. Se utilizaron tres muestras de hierro con oxidación similar de manufactura manual, mecanizada e industrial. Se creó un sistema de limpieza de control con ciclos cerrados con 50 w a 30 grados en inmersión de disolución al 1 % de ácido nítrico. Se observó que, tras tres ciclos de 10 minutos, las piezas eliminaban por completo el óxido de hierro III.



Figura 21. En la imagen se observa la limpieza por ultrasonidos en pila con disolución, comprobándose que gran parte del óxido de hierro ya ha sido removido.



Figura 22. Microscopía óptica (45x) del estado del metal tras la limpieza, la inhibición y el encapsulado con resina acrílica.

Junto con la intervención, se efectuó una actuación de conservación preventiva al entregar un ánodo de sacrificio de *zinc* que es necesario colocar en la vitrina expositora junto con las gafas y el resto de los objetos utilitarios de metal, como medida de conservación preventiva. Cuando varios metales se encuentran en una atmósfera común tienden a enlazarse entre

5.2. Gafas de nitrocelulosa

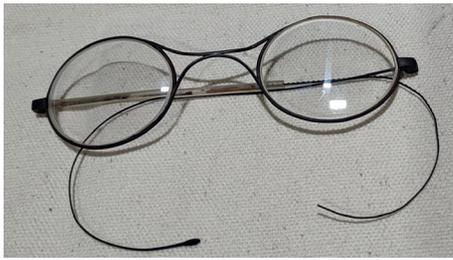
Las gafas expuestas presentan una fractura por presión del cristal sobre un material que ha perdido la elasticidad por evaporación del plastificante. Para la reestructuración, se plantea la adhesión con un material más compatible con el de soporte, en concreto, el nitrato de celulosa, con presión ligera hasta la evaporación del disolvente. Este adhesivo es el comúnmente utilizado en restauración de fracturas de cerámica, cristal y plásticos en los procesos restaurativos.

5.3. Ánodo de sacrificio

sí por medio de un proceso electroquímico que se denomina corrosión galvánica, es decir, que un metal se oxida para que los otros permanezcan estables. Así, el metal más noble permanece estable (cátodo) mientras que el más débil se oxida (ánodo). Para evitar la alteración de los objetos de cobre, bronce, hierro y plata presentes en la vitrina, se entrega un ánodo de sacrificio de *zinc* 30 como protección catódica del resto de los metales.



Figura 23. Se han realizado varios test de adhesivos seleccionando la resina nitrocelulósica. Se hicieron test de dureza, contracción de secado y tinción antes de llevar a cabo la unión. Para realizar la adhesión se ha creado una cama de plastilina que mantenga la gafa estable mientras se aplican puntos de unión y se rellena el espacio separado por las escamas con el adhesivo de igual composición que el material original y, por lo tanto, lo más compatible posible.



Imágenes 24-27. Estado final de la intervención en las gafas de Miguel de Unamuno.

6. CONCLUSIONES

La restauración de las gafas no sólo nos aporta el análisis material, histórico y artístico de una obra, sino el valor del icono de don Miguel de Unamuno. Entre ellas existe una diferencia que se disipa cuando son los objetos propios de una persona. Han sido usadas de forma constante hasta que se rompieron las patillas. Tenemos un propietario que se negó en ambos casos a abandonarlas y las reparó él mismo para prolongar su vida. Remedos caseros en las patillas, como un claro intento de que el personaje viva un capítulo más. Quizás esto sea un intento de resistirse a que el yo del pasado desaparezca o, por lo menos, a que el del futuro lo pueda reconocer o que el personaje *nivolesco* pueda seguir

leyéndose, siendo igual para los lectores o simplemente economía doméstica. Pero queda patente el afán de durar, de permanecer. Porque, sin duda alguna, ¿qué es para él la vida sino una fúnebre procesión de sombras que van desde la nada al todo y que pasa como un sueño del que una noche no despiertas y del que no se sabe si hay consuelo? En definitiva, el sobrevivir al conservar una de sus primeras gafas –aunque, es cierto, no fue la primera– y la última nos evoca como si el lapso intermedio de su vida, de la vida de Miguel de Unamuno, fuera, para él, sólo el curso de un río entre el Urbión y el océano, que es la muerte que de él el público ha hecho (Unamuno, 1902: cap. XIII).

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *Miguel de Unamuno y la fotografía. ¡Imaginar lo que se ve!* Colección VIII Centenario. Universidad de Salamanca, 2012.
- EASTAUGH, N. *Pigment compendium: a dictionary and optical microscopy of historical pigments*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2008.
- GARCÍA FERNÁNDEZ-VILLA, S. *Los plásticos en el arte y el diseño hasta 1945: Historia, tecnología, conservación e identificación*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2010.
- LÓPEZ GARCÍA, J. Á. *Microscopía práctica de minerales opacos*. Madrid: Ediciones GEMM, 2019.
- NEITA PÉREZ, S. y ARTEAGA ROSERO, L. *Historia de la optometría a nivel mundial y presentación de los instrumentos ópticos del museo de optometría de la Universidad de La Salle*. Trabajo Fin de Grado. Valladolid: Facultad de Optometría, Universidad de La Salle, 2007.
- NIETO GONZÁLEZ, J. R. y AZOFRA AGUSTÍN, E. *Inventario artístico de Bienes Muebles de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca y Fundación Gaceta Regional, 2002.
- SIERRA PUPARELLI, V. *La presencia de Miguel de Unamuno a través de sus retratos*. Conferencia de la Asociación de Amigos de Unamuno en Salamanca impartida en la Sala de la Palabra del Teatro Liceo, 13 de mayo de 2019. Recuperado desde: <https://amigosdeunamuno.es/unamuno-en-sus-retratos/>
- UNAMUNO, M. de. *Amor y pedagogía*. Barcelona: Santiago Valentín, 1902.
- UNAMUNO, M. de. «Escrito en el cuarto en que viví mi mocedad». *Salamanca: La Tribuna Escolar*, 1909, II, n.º 23.
- UNAMUNO, M. de. *El sentido trágico de la vida*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1913.
- UNAMUNO, M. de. *Niebla*. Sevilla: Renacimiento, 1914.
- UNAMUNO, M. de. «Leer, leer, leer, vivir la vida que otros soñaron». En *Cancionero*, 12 de julio de 1928.
- UNAMUNO, M. de. «Leer, leer, leer, vivir la vida que otros soñaron». 12 de julio de 1929, n.º 1181. En *Cancionero*. Obras Completas, Tomo V, Fundación José Antonio Castro, p. 587.
- UNAMUNO, M. de. (1930), *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*. Valencia de la Concepción: Ed. Celeste, 2001.
- UNAMUNO, M. de. *El poder de la palabra*. Madrid: Audio conservado en la BNE, 3-12-1931. <https://www.bne.es/es/coleccion/archivo-palabra/grabaciones-voces/poder-palabra>
- UNAMUNO, M. de. *El poder de la palabra*. Madrid: Audio conservado en la BNE, 3-12-1931.
- UNAMUNO, M. de. (1931). *Don Manuel Bueno y mártir y tres historias más*. Madrid: Espasa Calpe, 1933.
- UNAMUNO, M. de. *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid: Alianza, 1998.
- UNAMUNO, M. de. *Miguel de Unamuno. Dibujos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

NOTAS

¹ Información extraída desde: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fernando-de-los-villares-amor/7906404d-f473-4304-97de-787226f28460?searchid=a5100cf8-01e0-5970-858e-08c4eae34654>

² Información extraída desde: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pintor-francisco-pradilla/7c387da2-d748-466d-8075-10bff1e9af2a?searchid=bf7b8d5a-a27a-c217-0a5f-4aee34654db2>

³ Información extraída desde: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/retrato-de-seora/>

of06331a-ff27-4a92-9ee5-b16623368a85?searchid=a5100cf8-01e0-5970-858e-08c4eae34654

⁴ El monel es una aleación de níquel-cobre (2:1) utilizada para los armazones de las gafas por su mayor dureza y más resistente a la corrosión que el cobre.

⁵ La información sobre la historia y evolución de la óptica y las gafas ha sido obtenida de la página del Museo Zeiss: <https://www.zeiss.com/corporate/int/about-zeiss/history/zeiss-museum-of-optics.html>

⁶ Recuperado desde: <https://www.rodenstock.com/cl14/es/index/history.html#1899>

ABEL SÁNCHEZ: UNA ADAPTACIÓN TEATRAL

ABEL SÁNCHEZ: A THEATRICAL ADAPTATION

Robin LEFERE

Université Libre de Bruxelles

Robin.Lefere@ulb.be

Prefacio de Luis GARCÍA JAMBRINA

Universidad de Salamanca

jambrina@usal.es

PREFACIO

Como es bien sabido, las novelas de Unamuno tienen por lo general un importante componente dramático. De ahí que, en muchas de ellas, el diálogo sea el elemento central, no así la narración y menos todavía la descripción, que está prácticamente ausente. No es extraño, pues, que el propio escritor conciba sus novelas como dramatizaciones de su pensamiento o de aquellas cuestiones que más lo obsesionan, como la existencia, la inmortalidad y algunas pasiones humanas. En el prólogo-epílogo a la segunda edición de *Amor y pedagogía* define don Miguel sus *nívolas* como «relatos dramáticos acentados de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad». Y es que a Unamuno no le importa la realidad exterior y actual, sino la interior y eterna, que él dramatiza y pone en escena a través de sus personajes, que de alguna manera representan los diferentes yoés del autor. Su pensamiento, además, es dialéctico; necesita la confrontación, el conflicto, la

lucha para desarrollarse. En *Abel Sánchez*, se trata de un enfrentamiento entre dos personalidades opuestas en el que tanto el sujeto que envidia como el sujeto envidiado son proyecciones o «máscaras», dialécticamente enfrentadas, del propio autor, gracias a las cuales pudo descender a los abismos más profundos e infernales de su alma y de la de cualquiera de nosotros. Todo esto explica que a Unamuno le interesara tanto el teatro; lo malo era que a los espectadores de su tiempo no les interesaba nada el teatro de don Miguel.

De las novelas o *nívolas* de Unamuno, es sin duda *Abel Sánchez* (1917) la que tiene una mayor dimensión teatral, que podemos percibir en la fuerza y desnudez de sus diálogos, en la intensidad de su conflicto y en su carácter fatalmente trágico. En este sentido, creo que es muy atinada la sospecha de su adaptador, Robin Lefere, de que si en ella no optó por un discurso más decididamente teatral fue por razones puramente pragmáticas, ya que sus novelas habían sido mucho mejor

acogidas hasta ese momento que sus obras de teatro. En un artículo de 1923 titulado «De pequeñeces literario-mercantiles», el propio Unamuno reconoce: «Hay quien se está en casa, escribe dramas o comedias, espera a que se los vengan a pedir para ponerlos en escena y ni aun así logra verlos en ella. Y acaba, ¡claro es!, por no escribirlos, convirtiéndolos en novelas o cuentos». Y eso debió de ser lo que hizo en este caso.

Lo que nos ofrece, por tanto, esta excelente adaptación de *Abel Sánchez* es la forma discursiva en la que esta «historia de pasión» se habría concretado si su autor se hubiera decidido por convertirla en una obra de teatro en lugar de en una *novela*. Por otra parte, la adaptación al teatro de sus narraciones no es algo extraño a la trayectoria de Unamuno, ya que, como nos recuerda Lefere en el posfacio, el propio autor llevo a cabo una adaptación teatral de su relato *Tulio Montalbán y Julia Macedo* (1920), con el título *Sombras de sueño* (1927); asimismo, autorizó la teatralización de *Nada menos que todo un hombre* (1920) por parte de Julio de Hoyos en 1925.

En el caso que aquí presentamos, el adaptador al teatro de una de las grandes novelas de Unamuno es el hispanista belga Robin Lefere, catedrático de Literaturas Hispánicas de la Universidad Libre de Bruselas y un reputado investigador. Se trata, sin duda, de una persona muy solvente, especialista, entre otros asuntos, en narrativa y cine hispánico, en novela histórica y en la obra de Jorge Luis Borges. En su trabajo, demuestra, por lo demás, una gran admiración y un gran conocimiento de la obra de Miguel de Unamuno y de la lengua y la cultura españolas.

La adaptación de novelas al teatro es un ejemplo de eso que el lingüista Roman Jakobson llamaba «traducción intralingüística», que consiste en el paso de un texto de una forma literaria a otra distinta dentro de una misma lengua, por ejemplo: de un género a otro. Un buen ejemplo es *El abuelo* (1897), novela dialogada de Benito Pérez Galdós, de la que el propio autor escribió una versión teatral en 1904, y no fue la única. Las adaptaciones de este tipo

son casi siempre selectivas en el sentido de que no toda la obra original se adapta, ya que la extensión de una novela suele ser mayor que la de una obra de teatro, que por razones de recepción tiene una duración más convencional. Ese es el método de trabajo que ha seguido Lefere: seleccionar lo que ha considerado esencial y eliminar, por tanto, algunas partes. En ocasiones, lo que ha hecho es condensar con gran maestría dos o varias escenas en una sola. Como él mismo señala en el posfacio, la mayoría de las supresiones tienen que ver con las partes más narrativas y las peripecias secundarias. Las primeras se compensan con acotaciones o breves transiciones que facilitan la comprensión del texto. Por razones dramáticas y de coherencia textual, se ha suprimido también el discurso de Joaquín Monegro ante la Academia de Medicina y Ciencias; de modo que en la adaptación se limita a aludir a él en los diálogos, haciendo hincapié en sus efectos o consecuencias.

Por último, hay una leve supresión que el adaptador ha creído necesario justificar con diversos argumentos en su posfacio. Se trata de un fragmento del último capítulo de la novela al que suele concedérsele demasiada importancia a la hora de interpretar la novela, lo que, según Lefere, es un error, ya que reduce el alcance universal que para él tiene la obra: «¿Por qué nací en tierra de odios? En tierra en que el precepto parece ser: «Odia a tu prójimo como a ti mismo». Porque he vivido odiándome; porque aquí todos vivimos odiándonos». Aunque hay motivos para pensar que Unamuno podía estar pensando, en una primera instancia, en la famosa «envidia hispánica», sobre la que había escrito con anterioridad, está claro que en su novela intenta ir mucho más allá, dado que en ella se trata de una pasión humana universal –que, entre otras cosas, tiene que ver con el complejo de inferioridad, la soberbia y el odio–, y no solo de esa «lepra nacional» que, según escribe en el prólogo a la segunda edición de la novela en 1928, «ha sido el fermento de la vida social española», una alusión que, sin duda, se debe a las dolorosas circunstancias por las que está pasando en ese momento. De ahí que él mismo señale que la envidia de Joaquín Monegro no tiene

nada que ver con la «vieja envidia tradicional» y «castiza», sino con una «envidia trágica, una envidia que se defiende, una envidia que podría llamarse angélica».

Uno de los aspectos más llamativos de la estructura de *Abel Sánchez* es el recurso del manuscrito encontrado. Este procedimiento lo encontramos, de una manera u otra, en la mayor parte de las novelas del autor, incluso estaba ya en ciernes en su obra inacabada *Nuevo mundo*, redactada, en su mayor parte, entre el verano y el otoño de 1895, y terminada a comienzos de 1896, esto es, antes de haber concluido la redacción de su primera novela, *Paz en la guerra* (1897). Se trata de ofrecer una obra o una parte sustancial de la misma como páginas supuestamente escritas o dictadas por otra persona o por un personaje, con lo que el narrador se limita aquí a ejercer de transcriptor y editor literario del texto en cuestión. En este caso, se trata de unos fragmentos de la «Confesión» de Joaquín Monegro distribuidos a lo largo del relato principal de forma entrecomillada. De hecho, conocemos a este personaje sobre todo a través de la visión que él nos da de sí mismo en su «Memoria», en la que cree ver

en el «otro», en Abel Sánchez, justamente aquello que a él le falta. La solución adoptada por Lefere para incorporar ese recurso a su adaptación me parece muy acertada. Esta consiste en hacer que la confesión sea leída en voz alta por su destinataria, que no es otra que Joaquina, la hija de Joaquín Monegro. De esta forma limita un poco el protagonismo de este, al tiempo que añade un elemento dramático y refuerza la presencia femenina, que, aunque esencial en la novela, se muestra casi siempre en segundo plano.

Por lo que se refiere al lenguaje, el adaptador ha respetado, como él mismo señala, de manera escrupulosa el texto unamuniano en todas las partes seleccionadas. Tan solo se han retocado, como era de esperar, algunas expresiones que podrían plantear algún problema de comprensión a los espectadores actuales.

El resultado es una adaptación teatral que no solo mantiene la esencia de la novela original, sino que hace que su conflicto sea algo más intenso y subraya su sentido universal. La dramatización trágica y agónica de una pasión.

ABEL SÁNCHEZ.

NOVELA DE MIGUEL DE UNAMUNO; ADAPTACIÓN TEATRAL: ROBIN LEFERE

Dramatis personae

Joaquín, médico
Abel, pintor
Helena, musa y mujer de Abel
Antonia, mujer de Joaquín
Abelín, hijo de Abel
Joaquina, hija de Joaquín

Cuando empieza la acción, Joaquín y Abel tienen unos 30 años, y Helena unos 20.

Los decorados están reducidos a lo mínimo, e impersonales.

ESCENA I
(JOAQUÍN, ABEL)

Al encenderse las luces, los dos protagonistas están de pie, en postura de diálogo; Joaquín tiene un timbre de voz menos grave que el de Abel.

J: ... Las bellas artes son enervadoras del espíritu; la ciencia es la que eleva, fortifica y ensancha el espíritu con la verdad.

A: Pero es que la Medicina tampoco es ciencia. Es más bien un arte, una práctica derivada de ciencias.

J: Ya, pero yo no he de dedicarme al oficio de curar enfermos.

A: Oficio muy honrado y muy útil.

J: Sí, pero no para mí. Será todo lo honrado y todo lo útil que quieras, pero detesto esa honradez y esa utilidad. Para otros el hacer dinero tomando el pulso, mirando la lengua y recetando cualquier cosa. Yo aspiro a más.

A: ¿A más?

J: Sí, yo aspiro a abrir nuevos caminos. Pienso dedicarme a la investigación científica. La gloria médica es de los que descubrieron el secreto de alguna enfermedad y no de los que aplicaron el descubrimiento con mayor o menor fortuna.

A: Me gusta verte así, tan idealista.

J: Pues qué, ¿crees que sólo vosotros, los artistas, los pintores, soñáis con la gloria?

A: Hombre, nadie te ha dicho que yo sueñe con tal cosa.

J: ¿Que no? ¿Pues por qué, si no, te has dedicado a pintar?

A: Porque si se acierta es oficio que promete.

J: ¿Que promete?

A: Vamos, sí, que da dinero.

J: A otro perro con ese hueso, Abel. Te conozco desde que nacimos casi, casi somos hermanos de crianza... A mí no me la das. Te conozco.

A: ¿Y he pretendido engañarte alguna vez?

J: No, pero tú engañas sin pretenderlo. Con ese aire de no importarte nada, de tomar la vida a juego, de dársete un comino todo, eres en el fondo un terrible ambicioso.

A: ¿Ambicioso yo?

J. Sí, ambicioso de gloria, de fama, de renombre... Lo fuiste siempre, de nacimiento. Sólo que solapadamente.

A: Pero ven acá, Joaquín, y dime: ¿te disputé nunca tus premios?, ¿no fuiste tú siempre el primero en clase?, ¿el chico que promete?

J: Sí, pero el gallito, el niño mimado de los compañeros, tú.

A: ¿Y qué iba yo a hacerle?

J: ¿Querrás hacerme creer que no buscabas esa especie de popularidad?

A: Haberla buscado tú...

J: ¿Yo?, ¿yo? ¡Desprecio a la masa!

A: Bueno, bueno, déjate de esas tonterías y cúrate de ellas. Mejor será que me hables otra vez de tu novia.

J: ¿Novia?

A: Bueno, de esa primita tuya que quieres que lo sea.

- J: Cada vez la entiendo menos. Esa muchacha es para mí una esfinge.
- A: Ya sabes lo que decía Oscar Wilde, o quien fuese: que toda mujer es una esfinge sin secreto.
- J: Pues Helena parece tenerlo. Debe de querer a otro, aunque este no lo sepa. Estoy seguro de que quiere a otro.
- A: ¿Y por qué?
- J: De otro modo no me explico su actitud conmigo.
- A: Es decir, que porque no quiere quererte a ti... quererte para novio, que como primo sí te querrá.
- J: ¡No te burles!
- A: Bueno, pues porque no quiere quererte para novio, o más claro, para marido, ¿tiene que estar enamorada de otro? ¡Bonita lógica!
- J: ¡Yo me entiendo!
- A: Sí, y yo también te entiendo.
- J: ¿Tú?
- A: ¿No pretendes ser quien mejor me conoce? ¿Qué mucho, pues, que yo pretenda conocerte? Nos conocimos a un tiempo.
- J: Te digo que esa mujer me trae loco y me hará perder la paciencia. Está jugando conmigo. Si me hubiera dicho desde un principio que no, bien estaba, pero tenerme así, diciendo que lo verá, que lo pensará... ¡Esas cosas no se piensan... es una coqueta!
- A: Es que te está estudiando.
- J: ¿Estudiándome a mí? ¿Ella? ¿Qué tengo yo que estudiar? ¿Qué puede ella estudiar?
- A: ¡Joaquín, Joaquín, te estás rebajando y la estás rebajando! ¿O crees que no más verte y oírte y saber que la quieres y ya debía rendírsete?
- J: Sí, pero siempre he sido antipático.
- A: Vamos, hombre, no te pongas así.
- J: ¡Es que esa mujer está jugando conmigo! No es noble jugar así con un hombre como yo, franco, leal, abierto... ¡Pero si vieras qué hermosa está! ¡Y cuanto más fría y más desdeñosa se pone, más hermosa! ¡Hay veces que no sé si la quiero o la aborrezco más! ¿Quieres que te presente a ella?
- A: Hombre, si tú...
- J: Bueno, os presentaré.
- A: Y si ella quiere...
- J: ¿Qué?
- A: Le haré un retrato.
- J: ¡Hombre, sí!
- Los actores no salen del escenario, pero se apagan las luces. Pausa breve, con una música algo humorística que será recurrente, aliviando la dinámica fatal de las escenas.*

ESCENA II (JOAQUÍN, ABEL)

- Vuelven a encenderse las luces.*
- J: ¿Qué te pareció mi prima?
- A: Hombre, ¿quieres la verdad?
- J: La verdad siempre, Abel; si nos dijéramos siempre la verdad, toda la verdad, esto sería el paraíso.
- A: Sí, y si se la dijera cada cual a sí mismo.

- J: ¡Bueno, pues la verdad!
- A: La verdad es que tu prima y futura novia, acaso esposa, Helena, me parece una pava real, es decir, un pavo real hembra... Ya me entiendes.
- J: Sí, te entiendo.
- A: Como no sé expresarme bien más que con el pincel...
- J: Y vas a pintar la pava real, o el pavo real hembra, haciendo la rueda acaso, con su cola llena de ojos, su cabecita...
- A: ¡Para modelo, excelente! ¡Excelente, chico! ¡Qué ojos! ¡Qué boca! Esa boca carnososa y a la vez fruncida... esos ojos que no miran... ¡Qué cuello! ¡Y sobre todo qué color de tez! Si no te incomodas...
- J: ¿Incomodarme yo?
- A: Te diré que tiene un color de fiera indómita. En el mejor sentido, hay algo de pantera en ella... Y todo ello fríamente.
- J: ¡Y tan fríamente!
- A: Nada, chico, que espero hacerte un retrato estupendo.
- J: ¿A mí? ¿Será a ella?
- A: No, el retrato será para ti, aunque de ella.
- J: ¡No, eso no, el retrato será para ella!
- A: Bien, para los dos. Quién sabe... Acaso con él os una.
- J: Vamos, sí, que de retratista pasas a...
- A: A lo que quieras, Joaquín, a celestino, con tal de que dejes de sufrir así. Me duele verte de esa manera.

Se apagan las luces; ambos salen del escenario mientras arranca la música.

ESCENA III (HELENA, ABEL)

- Cuando se encienden las luces, Abel está pintando frente al público (que, por lo tanto, no ve el cuadro), y frente a él está Helena, que ahora se dirige hacia la tela.*
- H: A ver, a ver cómo va eso.
- A: ¿Qué te parece?
- H: Yo no entiendo, y además no soy quien mejor puede saber si se me parece o no.
- A: ¿Qué? ¿No tienes espejo? ¿No te has mirado a él?
- H: Sí, pero...
- A: ¿Pero qué?
- H: Qué sé yo...
- A: ¿No te encuentras bastante guapa en este espejo?
- H: No seas adulón.
- A: Bien, se lo preguntaremos a Joaquín.
- H: No me hables de él, por favor. ¡Qué pelma!
- A: Pues de él he de hablarte.
- H: Entonces me marchó.
- A: No, y oye: está muy mal lo que estás haciendo con ese chico.
- H: ¡Ah! ¿Pero ahora vienes a abogar por él? ¿El retrato no es más que un pretexto?

A: Mira, Helena, no está bien que estés así, jugando con tu primo. Él es algo, vamos, algo...

H: ¡Sí, insoportable!

A: No, él es reconcentrado, altivo por dentro, terco, pero es bueno, honrado a carta cabal, inteligente, le espera un brillante porvenir en su carrera, te quiere con delirio...

H: ¿Y si a pesar de todo eso yo no le quiero?

A: Pues debes entonces desengañarle.

H: ¡Y poco que le he desengañado! Estoy harta de decirle que me parece un buen chico, pero que por eso, porque me parece un buen chico, un excelente primo —y no quiero hacer un chiste—, por eso no le quiero para novio con lo que luego viene.

A: Pues él dice...

H: Si él te ha dicho otra cosa, no te ha dicho la verdad, Abel. ¿Es que voy a despedirle y prohibirle que me hable siendo como es mi primo? ¡Primo! ¡Qué gracia!

A: No te burles así.

H: Si es que no puedo.

A: Y él sospecha más; se empeña en creer que, puesto que no quieres quererle a él, estás en secreto enamorada de otro.

H: ¿Eso te ha dicho?

A: Sí, eso me ha dicho.

H: Pues si se empeña...

A: ¿Qué...?

H: Que acabará por conseguir que me enamore de algún otro.

*Se apagan las luces y salen del escenario.
Música.*

ESCENA IV

(JOAQUÍN, ÁBEL; LUEGO, JOAQUINA DE LECTORA)

J: Está peor que nunca. Ahora es cuando juega conmigo. ¡Me va a matar!

A: ¡Naturalmente! Se siente ya belleza profesional.

J: ¡Sí, la has immortalizado! ¡Otra Joconda!

A: Pero tú, como médico, puedes alargarle la vida.

J: O acortársela.

A: No te pongas así, trágico.

J: ¿Y qué voy a hacer, Abel, qué voy a hacer?

A: Tener paciencia.

J: Además, me parece que le contaste eso de que la creo enamorada de otro.

A: Fue por hacer tu causa.

J: Por hacer mi causa... Abel, Abel, tú estás de acuerdo con ella..., vosotros me engañáis...

A: ¿Engañarte? ¿En qué? ¿Te ha prometido algo?

J: ¿Y a ti?

A: ¿Es tu novia acaso?

J: ¿Y es ya la tuya? [Abel no contesta, molesto] ¿Lo ves? ¿Lo ves?

A: ¿El qué?

- J: ¿Y lo negarás ahora? ¿Tendrás cara para negármelo?
- A: Pues bien, Joaquín, somos amigos desde siempre, casi hermanos...
- J: Y al hermano, puñalada trapera, ¿no es eso?
- A: No te sulfures así; ten paciencia.
- J: ¿Paciencia? ¿Y qué es mi vida sino continua paciencia, continuo padecer? Tú el simpático, tú el festejado, tú el vencedor, tú el artista... Y yo...
- A: ¿Y qué iba a hacer, Joaquín, qué querías que hiciese?
- J: ¡No haberla solicitado, puesto que la quería yo!
- A: Pero si ha sido ella, Joaquín, si ha sido ella.
- J: Claro, a ti, al favorito de la fortuna, a ti son ellas las que te solicitan. Ya la tienes pues.
- A: Me tiene ella, te digo.
- J: Sí, ya te tiene la pava real, la belleza profesional, la Joconda... Serás su pintor... La pintarás en todas las posturas y en todas las formas, a todas las luces, vestida y sin vestir...
- A: ¡Joaquín!
- J: Y así la inmortalizarás. Vivirá tanto como vivan tus cuadros. Mejor dicho, «durará», porque Helena no vive. Durará como el mármol, de que es. Porque es de piedra, fría y dura, fría y dura como tú.
- A: No te sulfures, te he dicho.
- J: ¡Pues no he de sulfurarme, hombre, pues no he de sulfurarme! ¡Esto es una infamia, una canallada!
- A: Pero ven acá, y reflexiona. ¿Iba yo a hacer que te quisiese si ella no quiere quererte?
- J: Sí, no soy simpático a nadie; nací condenado.
- A: Te juro que si dependiera sólo de mí, Helena sería tu novia, y mañana tu mujer. Si pudiese cedértela...
- J: Me la venderías por un plato de lentejas, ¿no es eso?
- A: ¡No, vendértela, no! Te la cedería gratis y gozaría en veros felices, pero...
- J: Sí, que ella no me quiere y te quiere a ti, ¿no es eso?
- A: ¡Eso es!
- J: Que me rechaza a mí, que la buscaba, y te busca a ti, que la rechazabas.
- A: ¡Eso! Aunque no lo creas; soy un seducido.
- J: ¡Qué manera de darte postín! ¡Me das asco!
- A: ¿Postín?
- J: Sí, ser así, seducido, es más que ser seductor. ¡Pobre víctima! Se pelean por tí las mujeres...
- A: No me saques de quicio, Joaquín.
- J: ¿A ti? ¿Sacarte a ti de quicio? Te digo que esto es una canallada, una infamia, un crimen... ¡Hemos acabado para siempre! *[Y cambiando de tono, con lágrimas en la voz:]* Ten compasión de mí, Abel, ten compasión. Ve que todos me miran de reajo, ve que todos son obstáculos para mí... Tú eres joven, mimado; te sobran las mujeres... Déjame a Helena, mira que no sabré dirigirme a otra... Déjame a Helena.
- A: Pero si ya te la dejas.
- J: Haz que me oiga; haz que me conozca; haz que sepa que muero por ella, que sin ella no viviré...
- A: No la conoces.

J: ¡Sí, os conozco! Pero, por Dios, júrame que no has de casarte con ella.

A: ¿Y quién ha hablado de casamiento?

J: ¿Ah, entonces es por darme celos nada más? Si ella no es más que una coqueta... peor que una coqueta, una...

A: ¡Cállate! Es imposible, Joaquín; ¡contigo no se puede! ¡Eres imposible!

Abel se marcha. Baja la luz y un foco ilumina a Joaquín mientras se coloca un escritorio en el rincón del escenario. Ahí se sienta la actriz que hará de Joaquina: personaje que no se conoce aún (incluso en ese momento no había nacido), pero a quien irá dirigida la confesión tardía de Joaquín, que ella lee ahora al público como si la leyera para sí. Joaquina aparenta unos 30 años y tiene una voz especial, grave y algo ronca (la adecuada para leer una confesión tan fuerte como la de Joaquín). Ahora todas las luces se han apagado y sólo se la ve a ella, iluminada por un foco.

«Han pasado casi treinta años, hija mía, pero, ahora que estoy empeñado en esta confesión, lo recuerdo todo como si fuera ayer, o casi. Después de aquella discusión

pasé una noche horrible. Atormentado por imágenes de Abel y Helena, me volvía a un lado y otro de la cama, mordiendo a ratos la almohada, levantándome a beber agua del jarro. Tuve fiebre. A ratos me amodorraba en sueños acerbos. Pensaba en matarles y urdía mentalmente los detalles de mi sangrienta venganza; tramaba diálogos con ellos. Parecíame que Helena había querido afrentarme y nada más, que había enamorado a Abel por menosprecio a mí, pero que no podía, montón de carne al espejo, querer a nadie... Y sin embargo la deseaba más que nunca y con más furia que nunca. En alguna de las interminables modorras de aquella noche me soñé poseyéndola... junto al cuerpo frío e inerte de Abel. Fue una tempestad de malos deseos, de cóleras, de apetitos sucios, de rabia. Con el amanecer y el cansancio de tanto sufrir, volvió la reflexión y comprendí que no tenía derecho alguno a Helena..., pero al mismo tiempo empecé a odiar a Abel con toda mi alma, y me propuse ocultar ese odio, a la vez que aborrecerlo, criarlo, cuidarlo en lo recóndito de las entrañas de mi alma... Aquella noche nací al infierno de mi vida».

Se apaga el foco. Sale Joaquina (se queda el escritorio). Pausa, sin música.

ESCENA V

(ABEL, HELENA; JOAQUINA DE LECTORA)

A: Helena, ¡eso de Joaquín me quita el sueño!

H: ¿El qué?

A: Cuando le diga que vamos a casarnos no sé lo que va a ser. Y eso que parece ya tranquilo y como si se resignase a nuestras relaciones.

H: ¡Sí, bonito es él para resignarse!

A: La verdad es que esto no estuvo del todo bien.

H: ¿Qué? ¿También tú? ¿Es que vamos a ser las mujeres como bestias, que se dan y prestan y alquilan y venden?

A: No, pero...

H: ¿Pero qué?

A: Que fue él quien me presentó a ti, para que te hiciera el retrato, y me aproveché.

H: ¡Y bien aprovechado! ¿Estaba yo acaso comprometida con él? ¡Y aunque lo hubiese estado! Cada cual va a lo suyo.

A: Sí, pero...

H: ¿Qué? ¿Te pesa? Pues por mí... Aunque si me dejases ahora, ahora que estoy comprometida y todos saben que eres mi novio oficial y que me vas a pedir un día de estos, no por eso buscaría a Joaquín, ¡no! ¡Menos que nunca!... Me sobrarían pretendientes, así, como los dedos de las manos.

Abel le coge las dos manos, se las lleva a la boca y las besa apasionadamente.

A: Tienes razón, Helena, no vamos a turbar nuestra felicidad pensando en lo que sienta y sufra por ella el pobre Joaquín.

H: ¿Pobre? ¡No es más que un envidioso!

A: Pero hay envidias, Helena...

H: ¡Que se fastidie! [Pausa] Por supuesto, le convidaremos a la boda.

A: ¡Helena!

H: ¿Y qué mal hay en ello? Es mi primo, tu primer amigo, a él debemos el habernos conocido. Y si no le convidas tú, le convidaré yo. ¿Que no va? ¡Mejor! ¿Que va? ¡Mejor que mejor!

Se apagan las luces, salen Helena y Abel mientras entra Joaquina, que se sienta en el escritorio. El foco la ilumina, y retoma la lectura de la confesión de Joaquín.

«En los días que siguieron a aquel en que Abel me dijo que se casaban, sentí como

si el alma toda se me helase. Y el hielo me apretaba el corazón. Eran como llamas de hielo. Me costaba respirar. Me daba acabada cuenta de que razón, lo que se llama razón, eran ellos los que la tenían; yo no podía alegar derecho alguno sobre ella, y no se puede forzar el afecto de una mujer; y pues se querían, debían unirse. Pero sentía también que fui yo quien les llevó no sólo a conocerse, sino a quererse, y confusamente sentía que fue por desprecio a mí por lo que se entendieron; sentía que en la resolución de Helena entraba el hacerme rabiar y sufrir, el darme dentera, y en la de Abel entraba el soberano egoísmo que nunca le dejó sentir el sufrimiento ajeno... No se daba cuenta de que existieran otros; los demás éramos para él, a lo sumo, modelos para sus cuadros... ¡No sabía ni odiar, tan lleno de sí vivía!... Fui a la boda como quien va a la muerte. No quiero recordar todo lo que sucedió aquel día. Se despidieron de mí y se fueron a su viaje de luna de miel. Yo me hundí en mis libros, en mi clientela. En el estudio busqué el apoyo para una ambición inmensa: tenía que aplastar con la fama de mi nombre la fama incipiente de Abel; mis descubrimientos científicos, obra de arte, de verdadera poesía, tenían que hacer sombra a sus cuadros... Y Helena tenía que llegar a comprender que era yo, el médico, el antipático, quien habría de darle aureola de gloria, y no él, no el pintor. ¡Quise hacer de la ciencia un narcótico, y a la vez un estimulante!».

Se apaga el foco. Sale Joaquina.

ESCENA VI

(HELENA, JOAQUÍN; JOAQUINA DE LECTORA)

Helena y Joaquín entran juntos, como saliendo de una habitación (donde estaría Abel, postrado en la cama) y con caras preocupadas.

H: ... Nada más volver de nuestro viaje aparecieron los primeros síntomas; y ahora Abel lleva una semana en la cama, cada vez más enfermo. Estoy muy intranquila, Joaquín; anoche no

ha hecho sino delirar, y en el delirio no hacía sino llamarte.

J: La cosa es grave, pero creo que le salvaré... Yo soy quien no tiene salvación ya.

H: Sí, sálmelo. Y ya sabes...

J: ¡Sí, lo sé todo!

Los actores no salen del escenario, pero se apagan las luces y Joaquina va a sentarse donde el escritorio. Lee la confesión de Joaquín:

«Fueron unos días atroces, aquellos de la enfermedad de Abel; unos días de tortura increíble. Estaba en mi mano dejarle morir; aún más, hacerle morir sin que nadie lo sospechase, sin que de ello quedase rastro alguno... Luché como no he luchado nunca conmigo mismo, con ese hediondo dragón que me ha envenenado y entenebrecido la vida. Estaba allí comprometido mi honor de médico, mi honor de hombre... y estaba comprometida mi salud mental, mi razón. Comprendí que me agitaba bajo las garras de la locura; vi el espectro de la demencia haciendo sombra en mi corazón... Y vencí. Salvé a Abel de la muerte. Nunca he estado más feliz, más acertado. El exceso de mi infelicidad me hizo estar felicísimo de acierto... ¡Es que necesitaba que viviera!».

Se apaga el foco y sale Joaquina. Se encienden las luces y reanudan su diálogo Joaquín y Helena.

J: Ya está fuera de todo cuidado tu... marido.

H: Gracias, Joaquín, gracias; no sabes cuánto te debemos.

J: Ni vosotros sabéis cuánto os debo.

H: Por Dios, no seas así... ahora que tanto te debemos, no volvamos a eso.

J: No, si no vuelvo a nada. Os debo mucho. Esta enfermedad de Abel me ha enseñado mucho, pero mucho.

H: Ah, ¿le tomas como a un caso?

J: ¡No, Helena, no; el caso soy yo!

H: Pues no te entiendo.

J: Ni yo del todo. Y te digo que estos días luchando por salvar a tu marido...

H: ¡Di a Abel!

J: Bien, sea... Luchando por salvarle, he estudiado con su enfermedad la mía, y vuestra felicidad, y he decidido... ¡casarme!

H: Ah, ¿pero tienes novia?

J: No, no la tengo aún, pero la buscaré. Necesito un hogar. Buscaré mujer. ¿O crees tú, Helena, que no encontraré una mujer que me quiera?

H: ¡Pues no la has de encontrar, hombre!

J: Una mujer que me quiera, digo.

H: ¡Sí, te he entendido, una mujer que te quiera, sí!

J: Porque como partido...

H: Sí, sin duda eres un buen partido... joven, no pobre, con una buena carrera, empezando a tener fama, bueno...

J: Bueno... sí, y antipático, ¿no es eso?

H: ¡No, hombre, no; tú no eres antipático!

J: ¡Ay, Helena, Helena!, ¿dónde encontraré una mujer?

H: ¿Que te quiera?

J: No, sino que no me engañe, que me diga la verdad, que no se burle de mí, Helena, ¡que no se burle de mí!... Que se case conmigo por desesperación, porque yo la mantenga, pero que me lo diga.

H: Estás muy mal, Joaquín. ¡Cásate!

J: ¿Y crees, Helena, que hay alguien que pueda quererme?

H: No hay nadie que no pueda encontrar quien le quiera.

J: ¿Y querré yo a mi mujer? ¿Podré quererla?

H: Hombre, pues no faltaba más.

J: Porque mira, Helena, no es lo peor no ser querido, no poder ser querido; lo peor es no poder querer.

Se apagan las luces y salen del escenario.

ESCENA VII

(JOAQUÍN, ANTONIA; JOAQUINA DE LECTORA)

Joaquín y Antonia ya están en el escenario. Antonia aparenta más edad de la que tiene (unos 20 años).

AN: ¡No, no es así!

J: La verdad, Antonia.

J: No ha podido ser, Antonia. ¡La ciencia es impotente!

AN: ¡No, no es así!

J: Pues, ¿qué soy?

AN: [los ojos bañados en lágrimas] ¡Sí, Dios lo ha querido!

AN: ¿Usted? Usted es un desgraciado, un hombre que sufre.

J: ¿Dios?

AN: ... ¿Usted no cree en Dios?

Se apagan las luces y salen mientras entra Joaquina, que va al escritorio. El foco la ilumina, y lee:

J: ¿Yo? ¡No lo sé!

AN: Y si yo no creyera en Él, ¿qué haría ahora?

«Pobre Antonia, empeñada en quererme y en curarme, en vencer la repugnancia que sin duda yo debía de inspirarle. Nunca me lo dio a entender, pero ¿podía no inspirarle yo repugnancia, sobre todo cuando descubrí la lepra de mi alma, la gangrena de mi odio? Se casó conmigo como se habría casado con un leproso, por divina piedad, por espíritu de abnegación y de sacrificio cristianos, por heroísmo de santidad... ¡Pero no me curó de Helena; no me curó de Abel! Además, el renombre de Abel seguía creciendo, empezaba a traspasar las fronteras. Yo hacía dinero, pero no conseguía dedicarme a la investigación... la que me hubiera dado fama científica, asombrando la artística de Abel, castigando a Helena y vengándome de ellos, de ellos y de todos los demás... El exceso de mi despecho me quitaba serenidad de espíritu; no tenía el ánimo para el estudio. La clientela me distraía, pero a veces temblaba: ¿no es que mi pasión me impedía prestar el debido cuidado a las dolencias de mis enfermos? Ocurrióme un caso que me sacudió las entrañas. Asistía a una pobre señora, enferma de algún riesgo, a la que Abel había hecho un retrato, magnífico, uno de sus mejores, y aquel retrato era lo primero que se me

J: La vida todo lo puede, Antonia.

AN: ¡Puede más la muerte! Y ahora... tan sola... sin nadie.

J: Eso sí, la soledad es terrible. Pero usted tiene el recuerdo de su santa madre, el vivir para encomendarla a Dios... ¡Hay otra soledad mucho más terrible!

AN: ¿Cuál?

J: La de aquel a quien todos menosprecian, de quien todos se burlan... La del que no encuentra quien le diga la verdad.

AN: ¿Y qué verdad quiere usted que se le diga?

J: ¿Me la dirá usted, ahora, aquí, sobre el cuerpo aún tibio de su madre? ¿Jura usted decírmela?

AN: Sí, se la diré.

J: Bien, yo soy un antipático, ¿no es así?

venía a los ojos y al odio así que entraba en la casa de la enferma. Estaba viva en el retrato, más viva que en el lecho de carne y hueso sufrientes. Y el retrato parecía decirme «¡Mira, él me ha dado vida para siempre!, a ver si tú me alargas esta otra de aquí abajo». Y junto a la enferma, auscultándola, tomándole el pulso, no veía

sino a la otra, la retratada. Estuve torpe, torpísimo, y la pobre se me murió; la dejé morir más bien, por mi torpeza, por mi criminal distracción. Sentí horror de mí mismo, de mi miseria».

Se apagan las luces; sale Joaquina.

ESCENA VIII

(ANTONIA, JOAQUÍN; JOAQUINA DE LECTORA)

Cuando se encienden las luces, Antonia ya está en el escenario. Entra Joaquín.

AN: Vienes de casa de Abel, ¿no?

J: Sí. ¿En qué lo has conocido?

AN: En tu cara. Esa casa es tu tormento. No deberías ir a ella.

J: ¿Y qué voy a hacer?

AN: ¡Excusarte! Lo primero es tu salud y tu tranquilidad.

J: Aprensiones tuyas.

AN: No, Joaquín, no quieras ocultármelo [*las lágrimas le ahogan la voz; rompe en sollozos*].

J: Pero ¿qué te pasa, mujer, qué es eso?

AN: Dime tú lo que a ti te pasa, Joaquín, confíamelo todo, confíesate conmigo.

J: No tengo nada de que acusarme.

AN: Vamos, ¿me dirás la verdad, Joaquín, la verdad?

J: [*vacilando, luego casi gritando*] ¡Sí, te diré la verdad, toda la verdad!

AN: Tú quieres a Helena; tú estás enamorado todavía de Helena.

J: ¡No, no lo estoy! Lo estuve; pero no lo estoy ya, ¡no!

AN: ¿Pues entonces?

J: ¿Entonces, qué?

AN: ¿A qué esa tortura en que vives? Porque esa casa, la casa de Helena, es la fuente de tu malhumor, esa casa es la que no te deja vivir en paz, es Helena.

J: ¡Helena, no! ¡Es Abel!

AN: ¿Tienes celos de Abel?

J: Sí, tengo celos de Abel; le odio, le odio, le odio.

AN: Tienes celos de Abel... Luego quieres a Helena.

J: No, no quiero a Helena. Si fuese de otro no tendría celos de ese otro. No quiero a Helena, la desprecio, desprecio a la pava real esa, a la belleza profesional, a la modelo del pintor de moda, a la querida de Abel.

AN: ¡Por Dios, Joaquín, por Dios!

J: Sí, a su querida... legítima. ¿O es que crees que la bendición de un cura cambia un arrimo en matrimonio?

AN: Mira, Joaquín, que estamos casados como ellos.

J: ¡Como ellos, no, Antonia, como ellos, no! Ellos se casaron por rebajarme, por humillarme, por denigrarme; ellos se casaron para burlarse de mí; ellos se casaron contra mí. [*rompe en sollozos*] Antonia... Antonia...

AN: [*abrazándole maternal, tomándole en su regazo como a un niño enfermo, acariciándole*] ¡Pobre hijo mío! Cálmate, mi Joaquín, cálmate... Estoy aquí yo, tu mujer, toda tuya y sólo tuya. Y ahora que sé del todo tu secreto, soy más tuya que antes y te quiero más que nunca. Olvídalos... desprécialos... Habría sido peor que una mujer así te hubiese querido.

J: Sí, pero él, Antonia, él...

AN: ¡Olvídale!

J: No puedo olvidarle... me persigue... su fama, su gloria me sigue a todas partes.

AN: Trabaja tú y tendrás fama y gloria, porque no vales menos que él. Deja la clientela, que no la necesitamos, vámonos de aquí a la casa que fue de mis padres, y allí dedícate a lo que más te guste, a la ciencia, a hacer descubrimientos de esos y que se hable de ti... Yo te ayudaré en lo que pueda. Yo haré que no te distraigan... y serás más que él.

J: No puedo, Antonia, no puedo; sus éxitos me quitan el sueño y no me dejarían trabajar en paz... la visión de sus cuadros maravillosos se pondría entre mis ojos y el microscopio y no me dejaría ver lo que otros no han visto aún... No puedo... no puedo... [*Y bajando la*

voz, casi balbuciendo]: Y van a tener un hijo, Antonia...

AN: También nosotros le tendremos, no me lo negará la Santísima Virgen, a quien se lo pido todos los días.

Se apagan las luces y salen del escenario. Entra Joaquina, que va al escritorio; el foco la ilumina, y lee:

«Cuando Abel tuvo su hijo sentí que el odio se me enconaba. Me había invitado a asistir a Helena en el parto... Mi diablo me insinuó la feroz tentación de ahogar a hurtadillas al niño... Vencí a la asquerosa idea: hice lo debido y todo salió como debía. Pero era un nuevo triunfo de Abel, del hombre, no ya del artista; el niño era una obra maestra de salud y de vigor. Me apreté aún más a mi Antonia, de quien esperaba el mío. Quería, necesitaba que fuese madre de hijos míos, de carne de mi carne, de entrañas de mis entrañas... torturadas por el demonio. Pobre Antonia: me había preferido a mí, al antipático, al despreciado, al afrentado; ella había tomado lo que otra desechó con desdén y burla... ¡Y hasta me hablaba bien de ellos! El hijo de Abel, Abelín, pues le pusieron el mismo nombre del padre, era una maravilla de niño. Y yo necesitaba tener uno así... más hermoso aún que él».

Se apagan las luces y sale Joaquina.

ESCENA IX

(JOAQUÍN, ÁBEL; JOAQUINA DE LECTORA)

Cuando se encienden las luces, Joaquín y Abel ya están en el escenario, en situación de diálogo.

J: ¿Y qué preparas ahora?

A: Pues ahora voy a pintar un cuadro de Historia, o mejor, del Antiguo Testamento, y me estoy documentando.

J: ¿Cómo? ¿Buscando modelos de aquella época?

A: No, leyendo la Biblia y comentarios a ella.

J: Bien digo yo que tú eres un pintor científico.

A: Y tú un médico artista, ¿no es eso?

J: ¡Peor que un pintor científico... literato! ¡Cuida de no hacer con el pincel literatura!

- A: Gracias por el consejo.
- J: ¿Y cuál va a ser el asunto de tu cuadro?
- A: La muerte de Abel por Caín, el primer fratricidio.
- J: [*mirando fijamente a Abel, y preguntándole a media voz*] ¿Y cómo se te ha ocurrido eso?
- A: Muy sencillo; es la sugestión del nombre. Como me llamo Abel... Dos estudios de desnudo... del alma.
- J: [*tan perplejo como receloso*] ¿Pero piensas pintar sus almas?
- A: ¡Claro está! El alma de Caín, de la envidia, y el alma de Abel.
- J: ¿El alma de qué?
- A: En eso estoy ahora. No acierto a dar con la expresión, con el alma de Abel. Porque quiero pintarle antes de morir, derribado en tierra y herido de muerte por su hermano. Aquí tengo el *Génesis*, y también el *Caín* de lord Byron; ¿lo conoces?
- J: No, no conozco el *Caín* de lord Byron. ¿Y qué has sacado de la Biblia?
- A: Poca cosa... [*toma el texto bíblico*]: «Y conoció Adán a su mujer Eva, la cual concibió y parió a Caín y dijo: «He adquirido varón por Jehová». Y después parió a su hermano Abel y fue Abel pastor de ovejas y Caín fue labrador de la tierra. Y aconteció, andando el tiempo, que Caín trajo del fruto de la tierra una ofrenda a Jehová y Abel trajo de los primogénitos de sus ovejas y de su grosura. Y miró Jehová con agrado a Abel y a su ofrenda, mas no miró propicio a Caín y a la ofrenda suya».
- J: Y eso, ¿por qué?... ¿Por qué miró Dios con agrado la ofrenda de Abel y con desdén la de Caín?
- A: No lo explica aquí.
- J: ¿Y no te lo has preguntado tú antes de ponerte a pintar tu cuadro?
- A: Aún no... Acaso porque Dios veía ya en Caín al futuro asesino de su hermano... al envidioso.
- J: Entonces es que le había hecho envidioso. Sigue leyendo.
- A: «Y ensañóse Caín en gran manera y decayó su semblante. Y entonces Jehová dijo a Caín: "¿Por qué te has ensañado?, ¿y por qué se ha demudado tu rostro? Si bien hicieras, ¿no serás ensalzado?; y si no hicieras bien, el pecado está a tu puerta. Ahí está que te desea, pero tú le dominarás"».
- J: Y le venció el pecado, porque Dios le había dejado de su mano. ¡Sigue!
- A: «Y habló Caín a su hermano Abel, y aconteció que estando ellos en el campo, Caín se levantó contra su hermano Abel y le mató. Y Jehová dijo a Caín...».
- J: ¡Basta! No leas más. No me interesa lo que Jehová dijo a Caín luego que la cosa ya no tenía remedio. [*Y clavando una mirada helada en la de Abel*]: ¿No has oído nunca una especie de broma que gastan con los niños que aprenden de memoria la Historia Sagrada, cuando les preguntan: «¿Quién mató a Caín?».
- A: ¡No!
- J: Pues sí, les preguntan eso y los niños, confundiéndose, suelen decir: «Su hermano Abel».
- A: No sabía eso.
- J: Pues ahora lo sabes. Y dime tú, ¿no se te ha ocurrido pensar que si Caín no mata a Abel habría sido este el que habría acabado matando a su hermano?
- A: ¿Y cómo se te puede ocurrir eso?
- J: Las ovejas de Abel eran adeptas a Dios, y Abel, el pastor, hallaba gracia a los ojos del Señor, pero los frutos de la

tierra de Caín, del labrador, no gustaban a Dios ni tenía para Él gracia Caín. El agraciado, el favorito de Dios era Abel... el desgraciado, Caín.

A: ¿Y qué culpa tenía Abel de eso?

J: ¡Ah!, pero ¿tú crees que los afortunados, los agraciados, los favoritos, no tienen culpa de ello? La tienen de no ocultar, y también de ocultar como una vergüenza, que lo es, todo favor gratuito, todo privilegio no ganado por méritos propios... No me cabe duda de que Abel restregaría en las narices de Caín su gracia, le azuzaría con el humo de sus ovejas sacrificadas a Dios. Los que se creen justos suelen ser unos arrogantes que van a deprimir a los otros con la ostentación de su justicia. Ya dijo quien lo dijera que no hay canalla mayor que las personas honradas.

A: ¿Y tú sabes que Abel se jactara de su gracia?

J: No me cabe duda, ni de que no tuvo respeto a su hermano mayor, ni pidió al Señor gracia también para él. Y sé más, y es que los abelitas han inventado el infierno para los cainitas... porque, si no, su gloria les resultaría insípida. Su goce está en ver, libres de padecimiento, padecer a los otros.

A: ¡Ay, Joaquín, Joaquín, qué malo estás!

J: Sí, nadie es médico de sí mismo. Y ahora dame ese *Caín* de lord Byron, que quiero leerlo.

A: ¡Tómalo!

J: Y dime, ¿no te inspira tu mujer algo para ese cuadro?, ¿no te da alguna idea?

A: ¿Mi mujer? En esta tragedia no hubo mujer.

J: En toda tragedia la hay, Abel.

Se apagan las luces y salen del escenario; llega Joaquina, que va al escritorio y lee:

«Torturábame la sospecha de que Abel hubiese pensado en mí al pintar su "Caín", de que hubiese descubierto todas las insondables negruras de la conversación que con él mantuve en su casa... me olvidé tanto de él y pensé tanto en mí mismo que puse al desnudo mi alma enferma... ¡Pero resultó que no! No había en el Caín de Abel el menor parecido conmigo, no pensó en mí al pintarlo; es decir, no me despreció, no lo pintó desdeñándose, ni Helena debió de comentarle nada. Les bastaba con saborear el futuro triunfo, el que esperaban... ¡Ni siquiera pensaban en mí!... Y esta idea de que ni siquiera pensasen en mí, de que no me odiaran, torturábame aún más que lo otro. Ser odiado por él con un odio como el que yo le tenía hubiera sido algo, y podía haber sido mi salvación.

Se apagan las luces y sale Joaquina.

ESCENA X

(JOAQUÍN, SOLO EN EL ESCENARIO, CON UNA MUÑECA EN LOS BRAZOS)

J: ... Una hija, Joaquina... ¡y él un hijo, Abelín!... Pero será mi vengadora... No, será mi *purificadora*... Para criarla y educarla pura tengo que purificarme de mi pasión, ¡limpiarme de la lepra de mi alma!... Debo libertarme de mi infernal cadena, hacer que Joaquina ame a todos, y sobre todo a *ellos*... El «Caín» de Abel ya es un triunfo, pero voy a ser

yo el mayor heraldo de su gloria... Sí, voy a ofrecerle un banquete a Abel.

Joaquín se queda en el escenario, inmóvil y la vista perdida a lo lejos, mientras se escucha la voz de un altavoz:

«En la Academia de Medicina y Ciencias Joaquín dominaba a los demás con su palabra cortante y fría, precisa y sarcástica. Sus discursos solían ser chorros de agua fría sobre los entusiasmos de los principiantes, acres lecciones de escepticismo pesimista. Al saberse que era él quien ofrecería el banquete, echáronse los más a esperar alborozados un discurso de doble filo, una disección despiadada, bajo

apariencias de elogio, de la pintura científica y documentada, o bien un encomio sarcástico de ella... Y un regocijo malévolo corría por los corazones de todos los que habían oído alguna vez hablar a Joaquín del arte de Abel».

Se apagan las luces y Joaquín sale del escenario.

ESCENA XI

(ANTONIA, JOAQUÍN; HELENA, ABEL; *las dos parejas están en dos partes del escenario, en la sombra; se ilumina la primera mientras hable, luego la segunda*)

AN: ... Ya lo sé, ya me lo han dicho. Tu discurso ha sido un triunfo. ¡Así vales más que él, mucho más que él! Él debe saber que si su cuadro vale, desde ahora será antes que nada por tu discurso.

H: Como si le hubiese oído.

A: Le salía del corazón. Me ha conmovido. Te digo que ni yo sé lo que he pintado hasta que no le he oído a él explicárnoslo.

J: Es verdad, Antonia, es verdad, pero...

H: No te fies... no te fies de él... Cuando tanto te ha elogiado, por algo será.

AN: ¿Pero qué? Todavía...

J: Todavía, sí. No quiero decirte las cosas que el demonio, mi demonio, me decía mientras nos abrazábamos...

A: ¿Y no puede haber dicho lo que sentía?

H: Tú sabes que está muerto de envidia de ti.

AN: ¡No, no me las digas, cállate!

A: Cállate.

J: Pues tápame la boca.

H: Muerto, sí, muertecito de envidia de ti.

[*Antonia le tapa la boca con un beso largo*]

A: ¡Cállate, cállate, mujer; cállate!

J: A ver si así me sacas el demonio, Antonia, a ver si me lo sorbes.

H: ... No son celos porque él ya no me quiere, si es que me quiso... Es envidia, envidia.

AN: Sí, para quedarme con él, ¿no es eso?

A: [*rugiendo*] ¡Cállate! ¡Cállate!

J: Sí, sórbelo, que a ti no puede hacerte daño, que en ti se morirá, se ahogará en tu sangre como en agua bendita.

H: Bueno, me callo, pero tú verás.

A: Ya he visto y he oído y me basta.

H: Ya han venido a contarme lo del discurso de Joaquín. ¡Ha tenido que tragarte tu triunfo... ha tenido que tragarte!

Se apagan las luces y los cuatro salen del escenario mientras arranca la música.

A: No hables así, mujer, que no le has oído.

ESCENA XII
(ABEL, JOAQUÍN)

- A: ¿Conque te has hecho ahora reaccionario?
- J: ¿Yo?
- A: Sí, me han dicho que te has dado a la Iglesia y que oyes misa diaria, y como nunca has creído ni en Dios ni en el diablo, y no es cosa de convertirse así, sin más ni menos, ¡pues te has hecho reaccionario!
- J: ¿Y a ti qué?
- A: No, si no te pido cuentas; pero... ¿crees de veras?
- J: Necesito creer.
- A: Eso es otra cosa. ¿Pero crees?
- J: Ya te he dicho que necesito creer, y no me preguntes más.
- A: Pues a mí con el arte me basta; el arte es mi religión.
- J: Has pintado Vírgenes.
- A: Sí, a Helena.
- J: Que no lo es, precisamente.
- A: Para mí como si lo fuese. Es la madre de mi hijo...
- J: ¿Nada más?
- A: Y cualquier madre es virgen en cuanto es madre.
- J: ¡Ya estás haciendo teología!
- A: No sé, pero aborrezco el reaccionarismo y la gazmoñería. Todo eso me parece que no nace sino de la envidia, y me extraña en ti, que te creo muy capaz de distinguirte del vulgo, de los mediocres; me extraña que te pongas ese uniforme.
- J: ¡A ver, a ver, Abel, explícate!
- A: Es muy claro. Los espíritus vulgares, ramplones, no consiguen distinguirse, y como no pueden sufrir que otros se distingan, les quieren imponer el uniforme del dogma. El origen de toda ortodoxia, lo mismo en religión que en arte, es la envidia, no te quepa duda. Eso que llaman ideas peligrosas, atrevidas, impías, no son sino las que no se les ocurren a los pobres de ingenio rutinario. Lo que más odian es la imaginación, porque no la tienen.
- J: Y aunque así sea, ¿esos que llamas vulgares y mediocres no tienen derecho a defenderse?
- A: Otra vez defendiste en mi casa, ¿te acuerdas?, a Caín, al envidioso, y luego, en aquel inolvidable discurso que me moriré repitiéndotelo, nos enseñaste, me enseñaste a mí al menos, el alma de Caín. Pero Caín no era ningún ramplón, ningún mediocre.
- J: Pero fue el padre de los envidiosos.
- A: Sí, pero de otra envidia, no de la de esa gente... La envidia de Caín era algo grande, que participaba de la rebeldía; la del fanático inquisidor es lo más pequeño que hay. Y me choca verte entre ellos.

Se apagan las luces y salen del escenario mientras arranca la música.

ESCENA XIII
(HELENA, JOAQUÍN)

- H: Ya me ha dicho Abel que ahora te ha dado por la iglesia. ¿Es que Antonia te ha llevado a ella, o es que vas huyendo de Antonia?
- J: ¿Pues?
- H: Porque los hombres soléis haceros beatos o a rastras de la mujer o escapando de ella.
- J: Hay quien escapa de la mujer, y no para ir a la iglesia precisamente.
- H: Sí, ¿eh?
- J: Tu marido, que te ha venido con el cuento ese, no sabe algo más, y es que no sólo rezo en la iglesia.
- H: Todo hombre devoto debe hacer sus oraciones en casa.
- J: Y las hago. Y la principal es pedir a la Virgen que me proteja y me salve.
- H: Me parece muy bien.
- J: ¿Y sabes ante qué imagen pido eso?
- H: Si tú no me lo dices...
- J: Ante la que pintó tu marido... con tus rasgos.
- H: Eso me parece una impiedad de tu parte y prueba, Joaquín, que tu nueva devoción no es más que una farsa y algo peor.
- J: Te juro, Helena, que mi conversión fue verdadera, es decir, que he querido creer, que he querido defenderme con la fe de una pasión que me devora.
- H: Sí, conozco tu pasión.
- J: ¡No, no la conoces!
- H: La conozco. No puedes sufrir a Abel.
- J: Pero ¿por qué no puedo sufrirle?
- H: Eso tú lo sabrás. No has podido sufrirle nunca, ni aun antes de que me lo presentases.
- J: ¡Falso!... ¡Falso!
- H: ¡Verdad! ¡Verdad!
- J: ¿Y por qué no he de poder sufrirle?
- H: Pues porque adquiere fama, porque tiene renombre... ¿Pero no tienes tú clientela? ¿No ganas con ella?
- J: Pues mira, Helena, voy a decirte la verdad, toda la verdad: ¡no me basta con eso! Yo querría haberme hecho famoso, haber hallado algo nuevo en mi ciencia, haber unido mi nombre a algún descubrimiento científico...
- H: Pues ponte a ello, que talento no te falta.
- J: Ponerme a ello... ponerme a ello... Habríame puesto a ello, sí, Helena, si hubiese podido poner esa gloria a tus pies...
- H: ¿Y por qué no a los de Antonia?
- J: ¡No hablemos de ella!
- H: ¡Ah, pero has venido a esto! ¿Has espiado el que mi Abel estuviese fuera para venir a esto?
- J: Tu Abel..., tu Abel... ¡Valiente caso hace de ti tu Abel!
- H: ¿Qué? ¿También delator, acusique, soplón?
- J: Tu Abel tiene otras modelos que tú.
- H: ¿Y qué? ¿Y qué, si las tiene? ¡Señal de que sabe ganarlas! ¿O es que también de eso le tienes envidia? ¿Es que no tienes más remedio que contentarte con... tu Antonia? ¡Ah!, ¿y porque él ha

sabido buscarse otras vienes tú aquí hoy a buscarte otra también? ¿Y vienes así, con chismes de estos? ¿No te da vergüenza, Joaquín? Quitate, quítate de ahí, que me da bascas sólo el verte.

J: ¡Por Dios, Helena, que me estás matando..., que me estás matando!

H: Anda, vete, vete a la iglesia, hipócrita, envidioso; vete a que tu mujer te cure, que estás muy malo.

J: ¡Helena, Helena, tú sola puedes curarme! ¡Por cuanto más quieras, Helena, mira que pierdes para siempre a un hombre!

H: Ah, ¿y quieres que por salvarte a ti pierda a otro, al mío?

J: A ese no le pierdes; le tienes ya perdido. Nada le importa de ti. Es incapaz de quererte. Yo, yo soy el que te quiero, con toda mi alma, con un cariño como no puedes soñar.

H: [*va al niño que está durmiendo en un rincón (un muñeco), lo coge en brazos, y volviendo a Joaquín*] ¡Vete! Es este, el hijo de Abel, quien te echa de su casa; ¡vete!

Se apagan las luces y salen del escenario.

ESCENA XIV

(JOAQUÍN, ABEL; JOAQUINA DE LECTORA)

Han pasado veinte años con respecto a la escena anterior: Joaquín y Abel tienen ahora unos cincuenta años.

J: ¿Y cómo le dedicas a médico y no a pintor?

A: No le dedico yo, se dedica él. Abelín no siente vocación alguna por el arte.

J: Claro, y para estudiar Medicina no hace falta vocación...

A: No he dicho eso. Tú siempre tan mal pensado. Y no sólo no siente vocación por la pintura, curiosidad tampoco. Apenas si se detiene a ver lo que pinto ni se informa de ello.

J: Es mejor así, acaso.

A: ¿Por qué?

J: Porque, si se hubiera dedicado a la pintura, o lo hacía mejor que tú, o peor. Si peor, eso de ser Abel Sánchez, hijo, al que llamarían Abel Sánchez el Malo, o Abel el Malo, no está bien ni él lo sufriría.

A: ¿Y si fuera mejor que yo?

J: Entonces serías tú quien no lo soportaría.

A: Piensa el ladrón que todos son de su condición.

J: Sí, venme ahora a mí, a mí, con esas pamemas. Un artista no soporta la gloria de otro, y menos si es su propio hijo o su hermano. Prefiere la gloria de un extraño. Eso de que uno de su sangre le supere..., ¡eso no! Haces bien en dedicarle a la Medicina.

A: Así ganará más.

J: Pero ¿quieres hacerme creer que no ganas mucho con la pintura?

A: Bah, algo.

J: Y, además, gloria.

A: ¿Gloria? Para lo que dura...

J: Menos dura el dinero.

A: Pero es más sólido.

J: No seas farsante, Abel, no finjas despreciar la gloria.

A: Te aseguro que lo que hoy me preocupa es dejar una fortuna a mi hijo.

J: Le dejarás un nombre.

A: Los nombres no se cotizan.

J: ¡El tuyo, sí!

A: ¡Mi firma, pero es... Sánchez!

Se apagan las luces y salen del escenario; llega Joaquina, que va al escritorio y lee:

«Admití a Abelín como ayudante, a petición de su padre. Lo hice con una extraña mezcla de curiosidad, de aborrecimiento a Abel,

de afecto al muchacho... que me parecía entonces una medianía. Lo hice también por un deseo de libertarme así de mi mala pasión..., pero mi demonio ya me susurraba que con el fracaso del hijo me vengaría del encumbramiento del padre... Sí, quería, con el cariño al hijo, redimirme del odio al padre, y al mismo tiempo me regodeaba esperando que si Abel Sánchez triunfó en la pintura, otro Abel Sánchez de su sangre marraría en la Medicina. Nunca pude figurarme entonces cuán hondo cariño cobraría luego al hijo de quien me amargaba y entenebrecía la vida del corazón».

Se apagan las luces y sale Joaquina. Arranca la música.

ESCENA XV

(ABELÍN, JOAQUÍN; JOAQUINA DE LECTORA)

Las luces se encienden y llegan juntos al escenario Abelín y Joaquín, en diálogo ya (veinteañero y reverencial el primero, paternal el segundo).

A. Maestro, ¿por qué no recoge usted todas esas observaciones dispersas, todas esas notas y apuntes que me ha enseñado, y escribe un libro? Sería interesantísimo y de mucha enseñanza. Hay cosas de una extraordinaria sagacidad científica, hasta geniales.

J: Pues mira, hijo, yo no puedo, no puedo... No tengo humor para ello, me faltan ganas, coraje, serenidad, no sé qué.

A. Todo sería ponerse a ello.

J: Lo que yo debía haber hecho es lo que tú has de hacer: dejar esta insoportable clientela y dedicarte a la investigación pura, a la verdadera ciencia, a la fisiología, a la histología, a la patología, y no a los enfermos de pago. Tú que tienes alguna fortuna, pues los cuadros de tu padre te la darán, dedícate a eso.

A: Acaso tenga usted razón, maestro; pero ello no quita para que usted deba publicar sus memorias de clínico.

J: Mira, si quieres, hagamos una cosa. Yo te doy mis notas todas, te las amplío de palabra, te digo cuanto me preguntes, y publicas tú el libro. ¿Te parece?

A. De perlas, maestro. Yo vengo apuntando desde que le ayudo todo lo que le oigo y todo lo que a su lado aprendo.

J: ¡Muy bien, hijo, muy bien!

Los dos actores se quedan en el escenario, pero se apagan las luces y un foco ilumina el escritorio, donde se pone Joaquina y lee (confesión de Joaquín):

«Recuerdo que en ese momento mi demonio me susurró: «¡Este, este será mi obra!»... Mío y no de su padre. Acabará venerándome y comprendiendo que yo valgo mucho más que su padre y que hay en mi práctica de la Medicina mucha más arte que en la pintura de su padre... Y al cabo se lo quitaré, sí, ¡se lo quitaré! Él me quitó a Helena, yo les quitaré a su hijo. Que será mío, y, ¿quién sabe?, acaso

concluya renegando de su padre cuando le conozca y sepa lo que me hizo».

Se apaga el foco y vuelve la luz sobre Joaquín y Abelín; sale Joaquina.

J: Pero dime, ¿cómo se te ocurrió estudiar Medicina?

A. No lo sé.

J: Porque lo natural es que hubieses sentido inclinación a la pintura. Los muchachos se sienten llamados a la profesión de sus padres; es el espíritu de imitación, el ambiente...

A. Nunca me ha interesado la pintura, maestro.

J: Lo sé, lo sé por tu padre, hijo.

A. Y la de mi padre menos.

J: Hombre, hombre, ¿y cómo así?

A. No la siento y no sé si la siente él.

J: Eso es más grande. A ver, explícate.

A. Estamos solos; nadie nos oye; usted, maestro, es como si fuera mi segundo padre..., segundo... bueno. Además, usted es el más antiguo amigo suyo, le he oído decir que de siempre, de toda la vida, de antes de tener uso de razón, que son como hermanos.

J: Sí, sí, así es; Abel y yo somos como hermanos... Sigue.

A. Pues bien, quiero abrirle hoy mi corazón, maestro.

J: Ábremelo. Lo que me digas caerá en él como en el vacío.

A. Pues sí, dudo que mi padre sienta la pintura ni nada. Pinta como una máquina, es un don natural, ¿pero sentir?

J: Siempre he creído eso.

A. Pero fue usted, maestro, quien, según dicen, hizo la mayor fama de mi padre con aquel famoso discurso de que aún se habla.

J: ¿Y qué iba yo a decir?

A. Algo así me pasa. Mi padre no siente ni la pintura ni nada. Es de corcho, maestro, de corcho.

J: No tanto, hijo.

A. Sí, de corcho. No vive más que para su gloria. Todo eso de que la desprecia es farsa, pura farsa... No busca más que el aplauso... Y es un egoísta, un perfecto egoísta. No quiere a nadie.

J: Hombre, a nadie...

A. ¡A nadie, maestro, a nadie! Ni sé cómo se casó con mi madre. Dudo que fuera por amor. [*Joaquín a duras penas disimula su emoción*]. Sé que ha tenido enredos y líos con algunas modelos, pero eso no es más que capricho, y algo de jactancia... No quiere a nadie. A mí nunca me ha hecho caso. Me ha mantenido, pagado mi educación y mis estudios, no me ha escatimado ni me escatima su dinero, pero yo apenas si existo para él. Jamás me ha reprendido, haya hecho yo lo que hiciera.

J: Eso es respeto a tu personalidad, confianza en ti. Es acaso la manera más generosa y noble de educar a un hijo, es fiarse.

A. Es natural que usted, su mayor y más antiguo amigo, su casi hermano, lo defienda, aunque...

J: ¿Aunque qué?

A. ¿Puedo decirlo todo?

J: ¡Sí, dilo todo!

A. Pues bien, de usted no le he oído nunca hablar sino muy bien, demasiado bien, pero...

J: ¿Pero qué?

A. Que habla demasiado bien de usted.

J: ¿Qué es eso de demasiado?

A. Que antes de conocerle yo a usted, maestro, le creía otro.

J: Explícate.

A. Para mi padre es usted una especie de personaje trágico, de ánimo torturado de hondas pasiones. «¡Si se pudiera pintar el alma de Joaquín!», suele decir. Habla de un modo como si mediase entre usted y él algún secreto.

J: Aprensiones tuyas.

Se apagan las luces y salen. Música humorística, algo irónica.

ESCENA XVI

(JOAQUÍN, JOAQUINA)

Es ahora cuando Joaquina integra la acción como personaje; tiene unos veinte años, es decir, ocho menos que la Joaquina lectora (de la confesión de su padre), pero el público debe identificarlas enseguida.

J: Pues sí, hija mía, yo no estoy bien, yo sufro; pero, con tu resolución de meterte monja, me acabas de matar; exacerbas y enconas mis males. Ten compasión de tu padre, de tu pobre padre.

Jí: ¡Es por compasión!

J: No, es por egoísmo. Tú huyes; me ves sufrir, y huyes. Es el egoísmo, es el desapego, es el desamor lo que te lleva al claustro. Figúrate que yo tuviese una enfermedad pegajosa y larga, una lepra; ¿me dejarías yendo al convento a rogar por Dios que me sanara? Vamos, contesta, ¿me dejarías?

Ja: No, no te dejaría, pues soy tu única hija.

J: Pues haz cuenta de que soy un leproso. Quédate a curarme. Me pondré bajo tu cuidado, haré lo que me mandes.

Ja: Si es así...

J: *[abrazando a su hija, muy emocionado]* ¿Quieres curarme, hija mía?

Ja: Sí, papá.

J: ... Pues cástate con Abelín.

Ja: ¿Eh? *[separándose de su padre y mirándole cara a cara]*

J: ¿Qué? ¿Qué te sorprende?

Ja: ¿Casarme? ¿Yo? ¿Con Abelín?... ¿Con el hijo de tu enemigo?

J: ¿Quién te ha dicho eso?

Ja: Tu silencio de años.

J: Pues por eso, por ser el hijo del que llamas mi enemigo.

Ja: Yo no sé lo que hay entre vosotros, no quiero saberlo, pero al verte últimamente, cómo te aficionabas a su hijo... me dio miedo. Temí..., no sé lo que temí. Ese tu cariño a Abelín me parecía monstruoso, algo infernal.

J: ¡Pues no, hija, no! Buscaba en él redención. Y créeme, si logras traerle a mi casa, si le haces mi hijo, será como si sale al fin el sol en mi alma.

Ja: Pero ¿pretendes, padre, que yo le solicite, que yo le busque?

J: No digas eso.

Ja: ¿Pues entonces?

J: Y si él...

que para siempre habría de quedar de Abel y de Helena... ¡Y este retrato valdría por todos los que Abel pintara!... Me regodeaba a solas pensando que si acertaba aquel retrato literario de Abel Sánchez, le habría de immortalizar más que todos sus propios cuadros... Especialmente cuando los comentaristas y eruditos del porvenir llegasen a descubrir, bajo el débil velo de la ficción, al personaje histórico. Y me decía a mí mismo: «Sí, Abel, sí, la mayor coyuntura que tienes de lograr eso por lo que tanto has luchado, por lo único que te ha preocupado, por lo que me despreciaste siempre o, aún peor, no hiciste caso de mí, la mayor coyuntura que tienes de perpetuarte en la memoria de los

venideros, no son tus cuadros, ¡no!, sino es que yo acierte a pintarte con mi pluma tal y como eres... Y acertaré, acertaré porque te conozco, porque te he sufrido, porque has pesado toda mi vida sobre mí. Te pondré para siempre en el rollo, y no serás Abel Sánchez, no, sino el nombre que yo te dé. Y cuando se hable de ti como pintor de tus cuadros dirán las gentes: '¡Ah, sí, el de Joaquín Monegro!'. Porque serás de este modo mío, mío, y vivirás lo que mi obra viva, y tu nombre irá por los suelos, por el fango, a rastras del mío, como van arrastrados por el Dante los que colocó en el Infierno»».

Se apagan las luces y sale Joaquina.

ESCENA XVIII (ABEL, JOAQUÍN)

Cuando se encienden las luces, Joaquín ya está en el escenario, y presenciamos la llegada de Abel.

- A: Ya te figurarás a lo que vengo.
- J: Sí, lo sé. Tu hijo me ha anunciado tu visita.
- A: Mi hijo y pronto tuyo, de los dos. ¡Y no sabes cuánto me alegro! Es cómo debía acabar nuestra amistad. Y mi hijo es ya casi tuyo; te quiere ya como a padre, no sólo como a maestro. Estoy por decir que te quiere más que a mí.
- J: Hombre..., no..., no..., no digas así.
- A: ¿Y qué? ¿Crees que tengo celos? No, no soy celoso. Y mira, Joaquín, si entre nosotros había algo...
- J: No sigas por ahí, Abel, te lo ruego, no sigas...
- A: Es preciso. Ahora que van a unirse nuestras sangres, ahora que mi hijo va a ser tuyo y mía tu hija, tenemos que hablar de esa vieja cuenta, tenemos que ser absolutamente sinceros.
- J: ¡No, no, de ningún modo, y si hablas de ello, me voy!
- A: ¡Bien, sea! Pero no creas que olvido, no lo olvidaré nunca, tu discurso aquel cuando lo del cuadro.
- J: Tampoco quiero que hables de eso.
- A: ¿Pues de qué?
- J: ¡Nada de lo pasado, nada! Hablemos sólo del porvenir.
- A: Bueno, si tú y yo, a nuestra edad, no hablamos del pasado, ¿de qué vamos a hablar? ¡Si nosotros no tenemos ya más que pasado!
- J: [casi gritando] ¡No digas eso!
- A: ¡Nosotros ya no podemos vivir más que de recuerdos!
- J: ¡Cállate, Abel; cállate!
- A: Y si te he de decir la verdad, vale más vivir de recuerdos que de esperanzas. Al fin, ellos fueron, y de estas no se sabe si serán... Además, bien conoces mis problemas de salud.

J: Sí... ¡pero recuerdos, no!

A: Vale, hablemos de nuestros hijos, que deben ser nuestras esperanzas.

J: ¡Eso sí! De ellos y no de nosotros; de ellos, de nuestros hijos.

A: Él tendrá en ti un maestro y un padre.

J: Sí, pienso dejarle mi clientela, es decir, la que quiera tomarlo, que ya la he preparado para eso. Le ayudaré en los casos graves.

A: Gracias, gracias.

J: Eso, además de la dote que doy a Joaquín. Pero vivirán conmigo.

A: Eso me había dicho mi hijo. Yo, sin embargo, creo que deben poner casa; el casado, casa quiere.

J: No, no puedo separarme de mi hija.

A: Y nosotros de nuestro hijo sí, ¿eh?

J: [*a media voz*] Más separados que estáis de él... [*y ahora en voz alta, declamatoria*] Un hombre apenas vive en casa; una mujer apenas sale de ella. Necesito a mi hija.

A: Sea. Ya ves si estoy complaciente.

J: Y esta casa será la vuestra, la tuya, la de Helena...

A: Gracias por la hospitalidad. Eso se entiende.

Se apagan las luces, y salen mientras arranca la música.

ESCENA XIX (JOAQUÍN, ABELÍN)

Las luces se encienden y llegan juntos al escenario Joaquín y Abelín, en diálogo ya.

J: Debe de andar muy ocupado tu padre; apenas aparece por aquí. ¿Tendrá alguna queja? ¿Le habremos ofendido yo, Antonia o mi hija? Lo sentiría.

A: No, no, papá, no es nada de eso. En casa tampoco paraba. ¿No te dije que no le importa nada más que sus cosas? Y sus cosas son las de su arte y qué sé yo.

J: Sigo preguntándome cómo no se le ocurrió nunca a tu padre inclinarte a la pintura.

A: Nunca me ha gustado; además, nunca me animó, de niño, a que hiciera figuras, dibujos, a que pintara.

J: Es raro... No quería que fueses lo que él... [*pausa*] Pues sí, ¡lo comprendo!

A: ¿Pues?

J: No..., nada...

A: ¡Dímelo! Lo que fuere... Pero creo adivinarlo.

J: ¿Qué?

A: Acaso temiese que yo con el tiempo eclipsara su gloria.

J: Sí, ¡eso! ¡Abel Sánchez hijo o Abel Sánchez el Joven! Y que luego se le recordase a él como tu padre y no a ti como a su hijo. Es tragedia que se ha visto más de una vez dentro de las familias. Eso de que un hijo haga sombra a su padre...

A: Pero eso es...

J: Eso es envidia, hijo, nada más que envidia.

A: ¡Envidia de un hijo!

J: Sí, y es la más natural... La envidia no puede ser entre personas que se

conocen apenas. No se envidia al de otras tierras ni al de otros tiempos. No se envidia al forastero, sino los del mismo pueblo entre sí; no al de más edad, al de otra generación, sino al contemporáneo, al camarada. Y la mayor envidia, entre hermanos. Por algo es la leyenda de Caín y Abel... Pero también se da entre padres e hijos.

A: Pero ¿y la diferencia de edad en este caso?

J: ¡No importa! Eso de que nos llegue a oscurecer aquel a quien hicimos...

A: ¿Y del maestro al discípulo?

J: [*mirando hacia el suelo, y como hablando para sí*] Decididamente, la envidia es una forma de parentesco.

Se apagan las luces; salen.

ESCENA XX (ABEL, JOAQUÍN; VOZ DE ALTAVOZ)

Penumbra. Entran Abel y Joaquín por lados opuestos, y se quedan inmóviles, cada uno en su lado. Se escucha una voz de altavoz:

«Vino al mundo el hijo de Abel y de Joaquín, en quien se mezclaron las sangres de Abel Sánchez y de Joaquín Monegro. Y la primera batalla fue la del nombre que había de ponérsele; su madre quería que Joaquín, Helena que Abel y Abelín y Antonia remitieron la decisión a Joaquín. Y fue un combate en el alma de Monegro. Un acto tan sencillo tomaba para él tamaño de algo agorero, de un sortilegio fatídico. Era como si se decidiera el porvenir del nuevo espíritu».

Toma la palabra Joaquín:

Joaquín, sí, como yo, y luego será Joaquín S. Monegro y hasta borrará la ese, la ese a que se habrá reducido ese odioso Sánchez; desaparecerá el nombre, y el linaje quedará anegado en el mío... Pero ¿no es mejor que sea Abel Monegro, Abel S. Monegro, y se redima así el Abel? Abel es su abuelo, pero Abel es también su padre, mi yerno, mi hijo, que ya es mío, un Abel mío, que he hecho yo. ¿Y qué más da que se llame Abel si el otro, su otro abuelo, no será conocido sino como yo le llame en las *Memorias*, con el nombre con que yo le marque en la frente con fuego?

Voz del altavoz:

«Y, mientras así dudaba, fue Abel Sánchez, el pintor, quien decidió la cuestión, diciendo»: (*toma la palabra Abel*) Que se llame Joaquín. Abel el abuelo, Abel el padre, Abel el hijo, tres Abeles... ¡son muchos! Además, no me gusta, es nombre de víctima... ¡Nada, nada, que se llame Joaquín, decidido!

Voz del altavoz:

«Y desde aquel día el abuelo Joaquín siguió con enfermiza ansiedad el crecimiento en cuerpo y en espíritu de su nieto Joaquinito. ¿A quién salía? ¿A quién se parecía? ¿De qué sangre era?... Sobre todo cuando empezó a balbucir... y Abel a hacerle dibujos».

Ahora Abel y Joaquín se dirigen el uno hacia el otro, la luz va creciendo; Abel lleva en la mano un cuaderno y un lápiz.

A: En mi vida he trabajado con más gusto; ¡esto, esto es arte puro, y lo demás... chanfaina!

J: Puedes hacer un álbum de dibujos para los niños.

A: ¡No, así no tiene gracia; para los niños... no! Eso no sería arte, sino...

J: Pedagogía.

A: Sea lo que fuere, pero arte, no. Esto es arte, esto; estos dibujos que dentro de media hora romperá nuestro nieto.

J: ¿Y si yo los guardase?

A: ¿Guardarlos? ¿Para qué?

J: Para tu gloria. He oído de no sé qué pintor de fama que se han publicado los dibujos que les hacía, para divertirlos, a sus hijos; serían lo mejor de él.

A: Yo no los hago para que los publiquen luego, ¿entiendes? Y en cuanto a eso de la gloria, que es una de tus reticencias, Joaquín, sábetete que me importa un comino.

J: ¡Hipócrita! Si es lo único que de veras te preocupa.

A: ¿Lo único? ¿Y ahora además? Hoy lo que me preocupa es el niño Joaquín... ¡Será un gran artista!

Se apagan las luces. Los actores salen y arranca la música.

ESCENA XXI (JOAQUÍN, ABEL)

Abel está sentado en un sillón, dibujando. Entra Joaquín.

J: Mira, Abel; vengo a hablarte de una cosa grave, muy grave, de una cuestión de vida o muerte.

A: ¿De mi enfermedad?

J: No; pero, si quieres, de la mía.

A: ¿De la tuya?

J: De la mía, ¡sí! Vengo a hablarte de nuestro nieto. Y para no andar con rodeos: es menester que te vayas, que te alejes, que nos pierdas de vista; te lo ruego, te lo suplico.

A: ... ¿Pero estás loco, Joaquín?... ¿Y por qué?

J: El niño te quiere a ti más que a mí. Esto es claro. Yo no sé lo que haces con él..., no quiero saberlo.

A: Lo habré aojado, sin duda.

J: No lo sé. Le haces esos dibujos, esos malditos dibujos, le entretienes con las artes perversas de tu maldito arte.

A: Ah, ¿pero eso también es malo? Tú no estás bueno, Joaquín.

J: Puede ser que no esté bueno, pero eso no importa ya. No estoy en edad de curarme. Y si estoy malo debes respetarme... Mira, Abel, que me amargaste la juventud, que me has perseguido la vida toda...

A: ¿Yo?

J: Sí, tú, tú.

A: Pues lo ignoraba.

J: No finjas. Me has despreciado siempre.

A: Mira, si sigues así me voy, porque me pones malo de verdad. Ya sabes mejor que nadie que no estoy para oír locuras de ese jaez. Vete a un manicomio a que te curen o te cuiden, y déjanos en paz.

J: Mira, Abel, que me quitaste, por humillarme, por rebajarme, a Helena...

A: ¿Y no has tenido a Antonia? Tú no estás bueno; te lo repito, Joaquín, no estás bueno.

J: Peor estás tú.

A: De salud del cuerpo, desde luego. Sé que no estoy para vivir mucho.

J: Demasiado...

A: ¿Ah, pero me deseas la muerte?

J: No, Abel, no, no digo eso. [*Breve pausa; y con tono de quejumbrosa súplica*] Vete, vete de aquí, vete a vivir a otra parte, déjame con él..., no me lo quites... por lo que te queda...

A: Pues por lo que me queda, déjame con él.

J: No, que me le envenenas con tus mañas, que le desapegas de mí, que le enseñas a desprezarme...

A: ¡Mentira, mentira y mentira! Jamás me ha oído ni me oirá nada en desprestigio tuyo.

J: Sí, pero basta con lo que le engatusas.

A: ¿Y crees tú que por irme yo, por quitarme yo de en medio había de quererte? Si a ti, Joaquín, aunque uno se proponga no puede quererte... Si rechazas a la gente.

J: Lo ves, lo ves...

A: Y si el niño no te quiere como tú quieres ser querido, con exclusión de los demás o más que a ellos, es que presente el peligro, es que teme.

J: ¿Y qué teme?

A: El contagio de tu mala sangre.

J: [*Va a por Abel y le pone las dos manos en el cuello*] ¡Bandido! [*algo forcejean los dos, Abel tiene como un infarto, y enseguida las luces se apagan*]

Joaquina ha vuelto al escritorio; la ilumina un foco y termina la lectura de la confesión de su padre:

«Yo le maté. O como si yo le hubiera matado, pues estaba enfermo y murió en mis manos... Aquello fue como un sueño. Toda mi vida ha sido un sueño. Pero eso ha sido como una de esas pesadillas dolorosas que nos caen encima poco antes de despertar, al alba, entre el sueño y la vela... Que pronto venga la noche, la definitiva, que no haga yo más daño... ¿De verdad era yo peor que él? ¿Por qué he sido tan envidioso, tan egoísta? Por falta de amor, sin duda..., de amor recibido y dado. ¿Era mi destino, o no era ninguna fatalidad? Eso más bien: quiero confiar en el porvenir de ese niño que llamamos Joaquín... ¿Y quizás de un hermano por venir?... Mejor una hermana. Sí, quiero confiar en el futuro de tus hijos, Joaquina: librados de mí, y arropados por vuestro amor –por tu amor, hija mía–».

El foco se apaga.

POSTFACIO: ACERCA DE LA ADAPTACIÓN TEATRAL DE LA NOVELA ÁBEL SÁNCHEZ

Publicado por primera vez en 1917, *Abel Sánchez* es fruto de la plena madurez literaria. Unamuno tenía 52 años y una larga trayectoria como ensayista, narrador, dramaturgo y poeta. Si bien su nombre y su obra gozaban del reconocimiento internacional y de un prestigio extraordinario, la situación personal era difícil: en 1914 había sido cesado como rector de la Universidad de Salamanca y sus adversarios eran numerosos, especialmente en el contexto

de la pugna entre francófilos y germanófilos. No cabe duda de que este contexto influyó en la elección de los temas como en la perspectiva y en la tonalidad de *Abel Sánchez*; sin embargo, de dicho contexto la novela logra emanciparse de forma admirable, para centrarse en «lo eterno»: las pasiones humanas fundamentales.

Cuarta novela de Unamuno (después de *Paz en la guerra, Amor y pedagogía*

y *Niebla*), *Abel Sánchez* es quizás la más impresionante: por su intensidad, su densidad y su insólita aspereza. Es probablemente aquí donde más lejos se aventura el novelista en el análisis de los sentimientos y de las pasiones (la soberbia, la envidia, el odio...). Lo hace a través de situaciones que se apoyan en la tradición literaria y que ya había abordado en textos anteriores (la rivalidad fraterna, el triángulo amoroso, Caín y Abel...), pero nunca con tanta agudeza. Resulta muy eficaz la doble opción de reducir a lo mínimo las descripciones de los personajes y de los lugares y, en cambio, de colocar en un primer plano los diálogos y el monólogo introspectivo (en especial, a través de la confesión del protagonista Joaquín Monegro). Es cierto que se corresponde con una tendencia ya manifiesta en *Niebla* (y característica de la poética «nivolesca» de Víctor Goti), pero aquí se radicaliza, al mismo tiempo que se refuerza la dimensión teatral.

En efecto, mientras que en *Niebla* la intriga se inventaba en buena parte al hilo de la escritura, en función de la dinámica de los diálogos y de los monólogos, en *Abel Sánchez* los discursos están en función de una estructura que se emparenta con la de la tragedia: presenciamos una dinámica fatal de la intriga, con un *crescendo* que conduce a la muerte. Los treinta y ocho capítulos, muy breves (de una a cuatro páginas) y de sucesión rápida (al ritmo de los cambios de interlocutores), no dejan de remitir a escenas teatrales.

Había leído *Abel Sánchez* hace treinta años. Al releerla, volvió a impresionarme tanto como la primera vez y, al mismo tiempo, mucho me llamaron la atención ese componente teatral y esa mecánica trágica. Empecé a sospechar que si Unamuno no había optado por una forma abiertamente teatral era por razones exclusivamente pragmáticas: sus narraciones habían sido acogidas muchísimo mejor que las seis obras de teatro que había escrito hasta la fecha¹.

Es así como se hizo camino la idea de una posible y pertinente adaptación teatral que, al resaltar dicho componente, le ofreciera a *Abel Sánchez* la forma en que

hubiera podido concretarse, y también, por otra parte, una forma quizás más acorde con las prisas de nuestros tiempos (y el gusto por formatos breves). La empresa parecía tanto más legítima que el mismo Unamuno hizo una adaptación teatral de su relato *Tulio Montalbán y Julia Macedo* (1920), con el nuevo título *Sombras de sueño* (1927), y autorizó la adaptación teatral ajena (por Julio de Hoyos, en 1925) de *Nada menos que todo un hombre* (1920)... Un oportuno período de insomnios me permitió concretar el proyecto.

Unamuno es un genio, y ese genio se manifiesta especialmente en los intercambios entre los personajes, así como, en *Abel Sánchez*, en el monólogo introspectivo de Joaquín. Estos discursos directos había que conservarlos en toda la medida de lo posible. La opción principal en el trabajo de adaptación, pues, ha sido llevar a cabo una operación de selección y de montaje. Las muchas supresiones se centran, lógicamente, si bien no exclusivamente², en las partes narrativas y en las peripecias secundarias, y se compensan con acotaciones o breves transcripciones textuales que favorecen la buena comprensión del nuevo conjunto. En lo que se refiere a la confesión de Joaquín, que a lo largo de la novela cita el narrador (no identificado, heterodiegético), la hago leer por quien era su destinataria: la hija, Joaquina. Permite limitar un protagonismo quizás excesivo –para la escena– de Joaquín, al mismo tiempo que añadir un elemento dramático y reforzar la presencia femenina (esencial en la novela, pero casi siempre en segundo plano).

¿Hace falta puntualizar que, en lo seleccionado, he respetado escrupulosamente la palabra del Maestro? Si acaso, he retocado algunas formulaciones que podían suponer un obstáculo para posibles –y esperados– oyentes.

Me queda por justificar una última opción: la última escena (XXI), que sintetiza los dos últimos capítulos de la novela (XXXVII y XXXVIII), no reproduce unas frases –un fragmento de un breve párrafo– al que se suele dar una importancia desproporcionada y, sobre todo, falaz, puesto que reduce el

alcance sin duda universal de la obra; el pasaje es el siguiente (habla Joaquín):

¿Por qué nací en tierra de odios?
En tierra en que el precepto parece ser: «Odia a tu prójimo como a ti mismo». Porque he vivido odiándome; porque aquí todos vivimos odiándonos.

Conviene subrayar, antes que nada, que esta «tierra de odios» no está nombrada. Puesto que el lugar del drama nunca se explicita, «aquí» podría referirse, al límite, a la Tierra en su conjunto. Sin embargo, de forma espontánea, se tiende a pensar en España (o por lo menos un lugar de España), tanto más cuanto Unamuno ya había esbozado en un artículo de 1909 un discurso sobre la «envidia hispánica» y el «cainismo español». En este texto, precisamente titulado «La envidia hispánica», Unamuno comentaba un ensayo de Alcides Arguedas (*Pueblo enfermo*) y, a partir de ahí, multiplicaba las consideraciones sobre la envidia colectiva como plaga y cáncer, especialmente virulentos en España y en América Latina... concediendo que otros pueblos padecían esta enfermedad. En las ciento cincuenta páginas de la novela *Abel Sánchez*, sólo el pasaje citado apunta hacia una envidia hipotéticamente española: nada más, lo cual pone en entredicho la idea de que fuera la intención del autor, por no decir del texto, tematizar una envidia propiamente hispánica. Y recordemos que el cainismo asociado con la envidia se tematiza, en la novela, con referencias explícitas y generosas a la Biblia y a Lord Byron.

Ahora bien, es cierto que, en su prólogo de 1928 para la segunda edición de la novela, Unamuno evoca la «lepra nacional española» (refiriéndose esta vez a un ensayo reciente de Salvador de Madariaga)³, una «terrible envidia» que «ha sido el fermento de la vida social española». Pero sabemos

que Unamuno reacciona siempre a la circunstancia presente, y a veces reinterpreta e incluso reescribe sus textos en función de ella (piénsese en *Cómo se hace una novela*). Precisamente, en 1928, Unamuno lleva cuatro años de exilio doloroso, sufriendo las consecuencias de su oposición a la dictadura de Primo de Rivera, y tiende a identificar su destino con el de Quevedo, que también había padecido las arbitrariedades del Poder (exilios repetidos y cárcel), y caracterizado la envidia de forma no sólo memorable, sino ampliamente difusa en la memoria colectiva («La envidia va tan flaca y amarilla porque muere y no come»)⁴. Es decir: es desde esta precisa circunstancia como Unamuno habla de la envidia española..., pero también puntualiza que, al releer su novela, sintió que la envidia de Joaquín Monegro no tenía nada que ver con la «vieja envidia tradicional» y «castiza», que es la que había contribuido a degradar la vida política y la sociedad españolas de los años 20. Es más: oponía a esta última, mezquina e inquisidora, una «envidia trágica, una envidia que se defiende, una envidia que podría llamarse angélica»: la de Joaquín Monegro... y llegaba a afirmar la superioridad moral de este sobre todos los Abeles.

Esta valoración tardía probablemente sorprende: la novela resultaba mucho más ambigua. En todo caso, sería erróneo leer *Abel Sánchez* como la novela de la envidia hispánica; Unamuno hizo la novela de la envidia a secas, situándola dentro de una estructura psicológica (complejo de inferioridad, soberbia, odio...), y reivindicando otra envidia. Un último argumento: no deja de resultar significativo que un escritor y excelente crítico de la época, José A. Balseiro, en su ensayo sobre Unamuno novelista y el capítulo que dedicó a *Abel Sánchez* (*El vigía*, vol. II, 1928), nunca hable de una envidia hispánica, y que el mismo Unamuno, que cita este ensayo en el Prólogo de 1928, no dude de calificarlo como «agudo».

NOTAS

¹ En su introducción al teatro de Unamuno (Biblioteca Castro, 1996), Ricardo SENABRE señala «los desajustes cronológicos entre escritura, publicación y estreno»; por ejemplo, *El pasado que vuelve*, escrita en 1911, «tuvo que aguardar hasta 1923, tras varias tentativas frustradas con varias compañías, para llegar a las tablas» (p. x), y no fue publicada hasta 1959. Cita asimismo el artículo «De pequeñeces literario-mercantiles» (1923), donde Unamuno se sincera: «Hay quien se está en casa, escribe dramas o comedias, espera a que se los vengan a pedir para ponerlos en escena y ni aun así logra verlos en ella. Y acaba, ¡claro es!, por no escribirlos, convirtiéndolos en novelas o cuentos» (p. xi).

² Por ejemplo, he suprimido el discurso de Joaquín ante la Academia de Medicina y Ciencias: por razones

dramáticas, pero también -lo confieso- porque me parece que no está a la altura de la importancia que le confieren Abel y la *vox populi*, y que por lo tanto resultaba más convincente limitarse a aludir a él, haciendo hincapié en sus efectos.

³ Madariaga acababa de publicar *Ingleses, franceses, españoles: ensayo de psicología colectiva comparada*, donde aventuraba que, si bien los «vicios» son probablemente universales, en cada pueblo tiende a dominar uno en particular: en el inglés sería la hipocresía, en el francés la avaricia y en el español la envidia.

⁴ Este pensamiento inspira de forma explícita el poema «Civilitas» (*Rosario de sonetos líricos*, LXXV), que luego remite al mito bíblico.

AUTORES

Eduardo AZOFRA AGUSTÍN es Licenciado Historia del Arte e Historia Moderna y Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca, en donde ejerce como Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes, en el Grado de Historia del Arte y en el Máster Universitario de Investigación en Estudios avanzados en Historia del Arte. También desarrolla su labor docente en el Programa Interuniversitario de la Experiencia de Castilla y León en la USAL y en Cursos Internacionales de la USAL. Una de sus primeras líneas de investigación se ha centrado en el estudio de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVIII. Ha comisariado varias exposiciones como «Loci et imagines/ Imágenes y lugares. 800 años de patrimonio de la Universidad de Salamanca»; «De vítores y letras. Señas de identidad de Salamanca para el mundo»; «Estructurar la ciudad universitaria. Veinte años del Plan director de los Edificios Históricos de la Universidad de Salamanca» o, entre otras, «Ciencia y práctica. Libros sobre arquitectura».

Alejandra del BARRIO LUNA. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Valladolid en 2002 y Diplomada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid en 2006. Ha cursado los estudios de Suficiencia Investigadora y en la actualidad está realizando el doctorado en la Universidad de Salamanca. Desarrolla su trabajo profesional de restauración y conservación de bienes culturales junto con labor de investigación histórico-artística.

María Jesús CAVA MESA, historiadora bilbaína, es especialista en Historia Moderna y Contemporánea. Doctora por la Universidad de Deusto, ha ocupado la cátedra de Historia Contemporánea y dirigido el Departamento de Geografía e Historia y posteriormente el de Humanidades hasta 2015. En la actualidad ejerce como catedrática Emérita de dicha universidad. Conocida investigadora, ha publicado sobre Historia de la política exterior española, y sobre Historia de Bilbao y de Vizcaya. Sus obras son numerosas y diversas. En razón a su labor divulgativa, se hizo merecedora del título de *Ilustre de la Villa de Bilbao* en 2009. Es miembro de la Comisión de Patrimonio del Ayuntamiento bilbaino. Su último libro sobre historia local ha sido en 2022, *Avatares de la Historia de Bilbao*.

Rafael CHABRÁN es professor emeritus, catedrático e investigador jubilado del Departamento de Lengua y Literaturas Modernas de Whittier

College, Whittier California. Estudió en la Universidad de California en Berkeley en los años 60, donde conoció por primera vez la obra y pensamiento de Unamuno. Viajó a España por primera vez en 1972 para estudiar en la Universidad de Salamanca. Doctorado en el Departamento de Literatura de la Universidad de California, San Diego-La Jolla, en 1983, con la tesis *El joven Unamuno y su desarrollo intelectual en el positivismo y el darwinismo*. Desde 1980 es investigador activo en la Casa-Museo Unamuno. Sus estudios se han dado a conocer principalmente en los Cuadernos de la Catedra de Miguel de Unamuno y en la Revista de Hispanismo Filosófico.

Clara COLINAS. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca, con una tesis doctoral bajo el título de «El espacio de la pintura: una permanente búsqueda del infinito». Título de Experta en Valoración, seguridad y control del patrimonio cultural y Especialización en Gestión Cultural de espacios de arte contemporáneo. Docente de arte coreano en la Universidad de Salamanca, dentro del Máster en Estudios en Asia Oriental, y en el programa de doctorado «La situación del arte actual». Pertenece al IEMYR humanidades digitales y al Grupo de Investigación Humanismo Eurasia, ambos de la USAL. Actualmente es profesora de la UNIR. Autora de numerosos artículos y estudios académicos, ha coordinado proyectos galerísticos y exposiciones internacionales para museos e instituciones como el Ministerio de Cultura, el Centro Conde Duque, el Museo Arqueológico Nacional o el de Arte Romano de Mérida.

Marta GARCÍA GASCO. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y Máster en Evaluación y Gestión del Patrimonio Cultural por la Universidad de Salamanca. Ha disfrutado de la beca de investigación de la Fundación Rafael de Unamuno, otorgada por la Universidad de Salamanca. Desde el ámbito de la gestión cultural ha desarrollado labores de producción y documentación de diferentes exposiciones, organizadas por la Universidad de Salamanca a través de la Oficina del VIII Centenario, la Casa-Museo Unamuno y el Servicio de Actividades Culturales, al que ha estado adscrita como Técnico de Producción Cultural. Asimismo ha comisariado una muestra sobre el autor para el Ayuntamiento de Bilbao y, más recientemente, ha realizado una serie de reportajes expositivos digitales, como apoyo a la Casa-Museo Unamuno y su proyecto de colaboración con Google Arts and Culture.

Robin LEFERE, doctor en Filosofía y Letras por la Universidad libre de Bruselas (ULB, 1991) y por la Universidad Autónoma de Madrid (1995), es catedrático de Literatura hispánica en la ULB desde 2008. De su centenar de publicaciones sobre autores hispanoamericanos y españoles, cabe destacar tres libros dedicados a J. L. Borges (*Borges y los poderes de la literatura*; *Borges en Bruselas*; *Borges, entre autorretrato y automitografía*), el estudio *La novela histórica:(re)definición, caracterización, tipología* (2013) y el volumen colectivo *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios* (2020; con F. Díaz Ruiz y L. Morales Benito). Ha potenciado los estudios de cine hispánico en

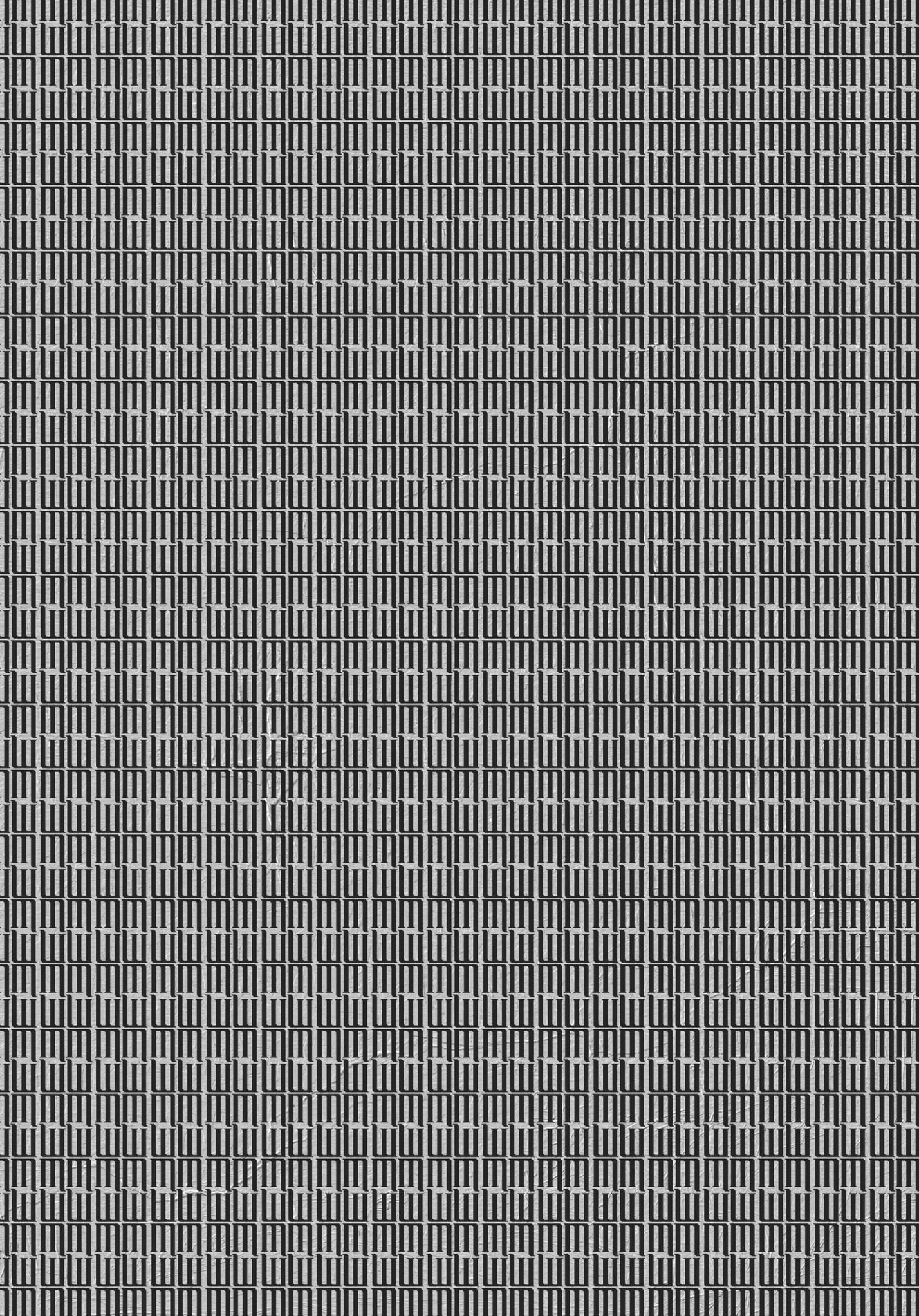
la ULB, editado *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar* (2011) y coeditado *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico* (2016).

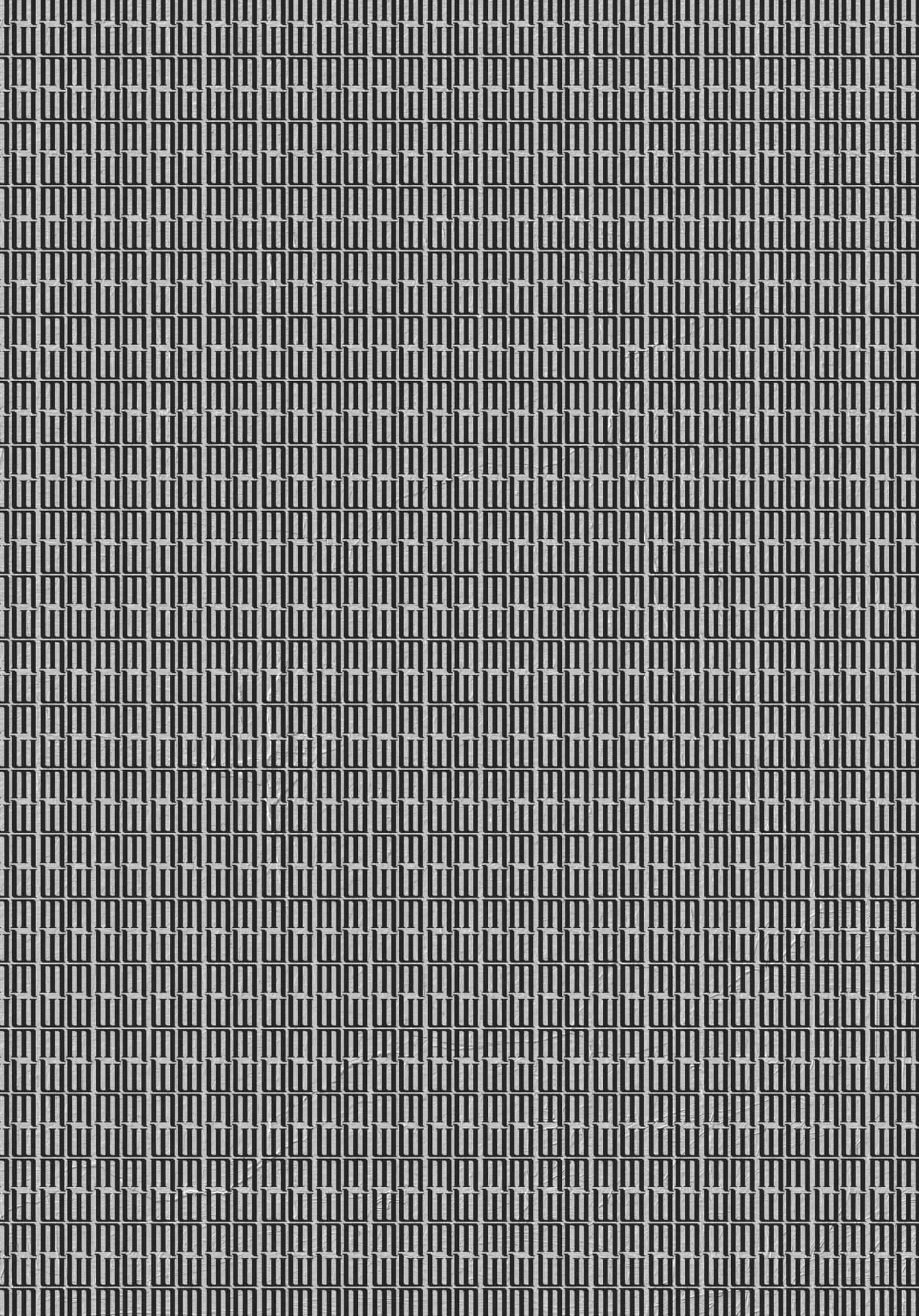
Antonio PEDRERO (Zamora, 1939) es un pintor y escultor de reconocido prestigio. Estudia en la «Escuela de San Ildefonso» de su localidad natal de 1950 a 1953 y en la «Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando» en Madrid entre 1953 y 1958. Se licencia en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca y es Académico correspondiente de la «Real Academia de Santa Isabel de Hungría» de Sevilla y de la «Real Academia de Nuestra Señora de las Agustinas» de Granada. Ha sido profesor de dibujo artístico en la «Escuela de Artes Aplicadas» de Salamanca y Zamora y director de la Escuela de Zamora. En su dilatada trayectoria ha recibido numerosos premios y reconocimientos.

Josep PEDRO es profesor-investigador en el Dpto. de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación Diversidad Audiovisual. Es doctor en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid, máster en Análisis Sociocultural del Conocimiento y la Comunicación (UCM) y licenciado en Comunicación Audiovisual (Universitat de València). Ha sido investigador visitante en The University of Texas at Austin, Birmingham City University y Universidade do Porto. Ha publicado artículos en revistas como *Signa* y *Jazz Research Journal*, así como capítulos en libros como *Jazz and Totalitarianism* (2017) y *Communicative Justice in the Pluriverse* (2022). Es autor del libro *El Blues en España* (2021).

Natalia RIVAS SAN ROMÁN. Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca. Ha realizado las Prácticas Extracurriculares en la Casa-Museo Unamuno, trabajando en el archivo de este autor, con especial interés en los dibujos originales de Don Miguel de Unamuno. Su interés por la figura del escritor nace desde la gran atracción por su literatura y por su personalidad contradictoria y polímata.

Miguel Ángel RIVERO GÓMEZ (La Puebla de Cazalla, Sevilla, 1979) es profesor del área de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Sevilla. Su tesis doctoral, *El joven Miguel de Unamuno (1864-1892)*, fue Premio Extraordinario de Doctorado por la Universidad de Salamanca en 2014. La teoría estética y la filosofía española entre los siglos XIX y XX marcan sus líneas de investigación, con especial atención a la figura de Unamuno, del cual ha editado sus obras *Cuadernos de Juventud* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2016) y *El viaje interior* (Biblioteca Nueva, 2021). Desde 2016, forma parte la junta directiva de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes –SEyTA–, y desde 2022 es Coordinador Editorial de *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*.





MIGUEL DE UNAMUNO Y LAS ARTES

ESTUDIO E INVESTIGACIÓN

Miguel Ángel RIVERO GÓMEZ

Estética y teoría de las artes de Miguel de Unamuno

[11-33]

RAFAEL CHABRÁN - JOSEP RAMON PEDRO

Dave Meder, el jazz y su homenaje a Miguel de Unamuno

[35-50]

María Jesús CAVA MESA

Miguel de Unamuno y sus esculturas en el País Vasco

[51-68]

Natalia RIVAS SAN ROMÁN - Alejandra DEL BARRIO LUNA

Eduardo AZOFRA AGUSTÍN

Contactos de Unamuno con el arte pictórico. La restauración de sus dos cuadros de Escenas vascas

[69-90]

Marta GARCÍA GASCO

Metáforas de lo eterno. Unamuno: los retratos y la relación con los artistas de su época

[91-121]

Clara COLINAS MARCOS

La profundidad de Velázquez y el humanismo trascendente de Unamuno: detonantes en la pintura de Yasumasa

[123-147]

CREACIÓN Y REFLEXIÓN

Antonio PEDRERO

Unamuno y el pintor zamorano Jesús Gallego Marquina

[151-158]

Alejandra DEL BARRIO LUNA - Eduardo AZOFRA AGUSTÍN

Iconografía (y sus lentes) de Miguel de Unamuno

[159-172]

Robin LEFERE - Prefacio de Luis GARCÍA JAMBRINA

Abel Sánchez: una adaptación teatral

[173-204]

