

Antonio R. Romera

Crítica de arte

UNAMUNO Y LA PINTURA

Las ideas estéticas de don Miguel de Unamuno han sido aclaradas a través de sus textos por José Ferrater Mora, Julián Marías, Segundo Serrano Poncela, Carlos Clavería, Giolli, Manuel García Blanco, Laín Entralgo, Curtius. Al parecer ninguno de estos exégetas se ha detenido a considerar el pensamiento unamuniano sobre el hecho concreto de las artes visuales.

Ya sabemos que don Miguel no gustaba de la música, desapego común en los hombres del 98, pero gozó con el espectáculo de la pintura, escribió sobre ella y se formó en su práctica —no proseguida— junto al pintor Lecuona en sus años juveniles de Bilbao. “Unamuno como dibujante, apenas es conocido —escribe Alfonso Reyes en “Grata compañía”. Hace muchos años la “Revista de México” publicó el retrato de Amado Nervo visto por Unamuno”. El mismo Reyes nos dice que el diseño es rápido, pergeñado en un rato de conversación, donde acaso lo mejor es la actitud de la mano.

No pretendemos aquí llenar aquel vacío. Vamos sólo a recoger algunos de los conceptos que el escritor dejó sobre la creación pictórica. Cuando se estudie la trama compleja de las relaciones habidas entre los literatos del 98 y los pintores de su tiempo deberán tenerse

muy en cuenta los artículos de don Miguel incluidos ahora en el volumen IV de la serie "De esto y de aquello" (Editorial Sudamericana, páginas 295 a 356, Buenos Aires, 1954).

Cada uno de los escritores del grupo suele tener las preferencias condicionadas por su individual sensibilidad. Azorín divide esas preferencias entre Beruete, Zuloaga y Vázquez Díaz. Valle Inclán es llevado por su decadentismo a Romero de Torres y Anselmo Miguel Nieto. Relaciónase espiritualmente Antonio Machado con Cristóbal Ruiz. Maeztu, el más enterado y certero de todos, se inclina hacia Echeverría e Iturrino. Salaverría hacia Regoyos, que recibe también la dilección de Baroja. Y, finalmente, Unamuno, cuyos gustos lo fuerzan a preferir la pintura de Regoyos, Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga.

En un ensayo titulado "De arte pictórica" establece el rector salmantino con toda sencillez un principio no siempre atendido: "Juzgar a un pintor, no por su modo de expresar los aspectos de la realidad visible que escoja para sus cuadros, sino por los asuntos mismos que escoge, no es hacer crítica pictórica, sino literaria...". En ello se acerca el pensador a todos los críticos que, desdeñando el factor temático propicio a las efusiones del lirismo, basan el secreto de la representación figurativa en la *razón plástica*.

Sobre la ardua cuestión de la semejanza que el cuadro ha de tener con el modelo escribe don Miguel algo que parece zanjar definitivamente el problema: "Lo que el vulgo llama parecido —oponiéndolo no pocas veces a la expresión—, suele ser la revelación de lo estático y difuso del individuo, la abstracción de su fisonomía. A ello responde el aire imbécil que toman cuantos acuden endomingados a plantarse ante una cámara fotográfica".

Extrae el ensayista con sutil penetración lo que de poesía latente hay en el modo *real* de Velázquez. A pesar de ser la pintura en rigor un arte quieto, Velázquez lleva al espectador la sensación de un movimiento, de una inquietud interior, que es lo expresivo. Sabía el maestro sevillano —en el decir de Unamuno— que la expresión es belleza.

Demos un salto y vayamos de Velázquez a Picasso, en realidad dos culminaciones.

En 1912 escribe Unamuno unas notas sobre cierto libro de José María Junoy. Se insertan en él dos ilustraciones, *Tete de femme* y *Femme a la mandoline*, que son, dice, “cosas para echarse a reír o para indignarse”. Más adelante llama aberración al cubismo y agrega: “¡Literatura, literatura, literatura! Como la pintura de Picasso, sólo que ésta hasta como literatura es detestable”.

Pero don Miguel es contradictorio. En “Arte joven”, grito temprano de una generación de innovadores publicó el que sería más adelante pintor polifacético unos dibujos. Y aludiendo a ellos escribe el profesor vasco a un corresponsal: “No conocía a ese Picasso, que me agrada mucho (...). La pobre hembra que está a la puerta, de acecho, es de gran efecto, y de mucho la Celestina del fondo; es un dibujo que deja fuerte impresión...”

En esta misma carta recogida en el segundo volumen de “Ensayos” (M. Aguilar, editor), hay un dato precioso para saber de las predilecciones estilísticas de Unamuno. Aludiendo al dibujo dice que es de un criterio acaso estrecho, “de la escuela de Kaulbach y de Flaxman”. Prefiere los perfiles burilados. Con el correr de los años esas preferencias suyas por las formas táctiles habrían sin duda refluído hacia el estilo helenizante de ciertos grabados de Picasso.

Las obras resabiadas, duras y llenas de carácter de Ignacio Zuloaga atrajeron la atención de don Miguel. No es difícil ver en los dos vascos enterizos y tercicos cierta *liaison* espiritual. Dos son los textos capitales sobre el pintor de “Gregorio el botero” incluidos en la reseña de ensayos: “Zuloaga, el vasco” y “La labor patriótica de Zuloaga”. La muerte prematura de Darío de Regoyos mueve muy bellamente la pluma elegíaca de Unamuno. En el artículo transcribe textos de algunas cartas del pintor, especialmente los referentes a consideraciones estéticas y, como siempre, no andan escasas de espíritu polémico. Al pedir que algún amante del arte emprenda la publicación del epistolario de Regoyos, agrega: “Las cartas de artistas como Regoyos encierran siempre un grandísimo interés”.

Los artículos sobre Zuloaga suponen una completa adhesión a las características peculiares del pintor. Pero en muchos casos revelan una desviación literaria, olvidándose de aquel principio expuesto en “De arte pictórica”: “Basta ver a Zuloaga para comprender que su obra es el fruto de un temperamento radical y fundamentalmente sano, de un organismo templado entre las montañas de Eibar”. Es importante anotar que en una parte del primer estudio llama a Baroja un Zuloaga de la literatura, lo que viene a subrayar una vez más el paralelismo entre los pintores de ese tiempo y los literatos coevos.

Más decisivo es el segundo ensayo. Es la intervención de Unamuno en los últimos episodios de la llamada “cuestión Zuloaga”, polémica muy del 98. Mientras Salaverría cree que el pintor vasco hace el elogio de “la ruina y de la mugre castiza” Unamuno lo considera como una sustantivación del genio español. Hay que defender la perennidad y la independencia del arte. La contemplación de los lienzos de Zuloaga ha fermentado las visiones de la España unamunesca y ha hecho “más hondo su sentimiento de la noble tragedia vivida por su pueblo, de su austera gravedad del germen intrahistórico de su alma”.

La radicalidad antropomórfica de la filosofía unamuniana, que ve al hombre como un principio de continuidad, se refleja en las ideas aplicadas a la humanización del paisaje. “En los cuadros de Zuloaga —dice— los hombres hacen su ámbito y no es éste el que los hace a ellos”. En otra parte afirma que los campos, los lugares, los pueblos son humanos, y parece insinuar que la visión externa es sólo una realidad del espíritu: “¿... no es acaso el campo castellano una prolongación, una proyección del alma del pueblo que le habita?”

En la pintura zuloaguesca ve muy bien ese aspecto petrificado, *figé*, de un simbolismo estático e intemporal en el cual —diríamos nosotros— parecen quedar únicamente las esencias o una realidad aséptica hecha ya leño duro. “Zuloaga —concluye— nos ha dado en sus cuadros, llenos de hombres fuera del tiempo y de la historia un espejo del alma de la patria”.

Del trabajo dedicado a exaltar la figura de Darío de Regoyos,

escrito al fallecimiento del pintor, conviene recoger una cita que don Miguel hace de un artículo de Juan de la Encina. “De haber nacido en el siglo XIII y en Italia, Regoyos hubiera seguido al “Poverello” y con él cantado el Himno de las Criaturas”. Se anticipa don Miguel a las palabras de Ortega escritas en “El Espectador”, III, 1921: “Es un paisaje de Regoyos, el más humilde de los pintores, Fra Angélico de las glebas y los sotos, que parecía ponerse de rodillas para pintar una col”.

La nota crítica valorizadora de su pintura cabe en dos líneas, pero es sagaz. Afirma y se duele Unamuno: “¡Pobre Regoyos! ¡Y no era un artista tan inconsciente y meramente intuitivo como suponíamos, ¡no! Se daba cuenta bastante clara de su significación”.

Y vuelve de nuevo a señalar el impulso artístico como una condensación de las impresiones exteriores que se reflejan y organizan en el hondón entrañable del hombre en un juego de osmosis por el cual aquellas impresiones se antropomorfizan: “Regoyos supo expresar eso que se llama el alma de las cosas, y no es sino el alma del hombre cuando se empapa de universo, mucho mejor que esos insoportables cubistas y futuristas que pretenden representarla”.

El más apasionado y unamunesco de los trabajos incluidos en la sección titulada “En torno a las Bellas Artes” lo inspira el “Retrato de Carlos II” de Carreño. Toda una teoría sobre la esquizofrenia y la imbecilidad mana tumultuosamente de la experiencia visual del ensayista. Y no están las páginas destituídas de geniales atisbos poéticos en una comprensión pesimista, acre y, por momentos, lúgubre.

Ve al rey como un fantasma en la sorprendente realidad de un sueño, un ser descarnado en el que todo es perecimiento. De un ser como larvado cuyos ojos empavorecen el ánimo del contemplador: “Es un pálido y triste lirio ajado de nacimiento y que no dará ya semilla. Su corola cae a tierra”. Los místicos, los santos, los caballeros agoniosos del Greco suben a la altura como llamas crepitantes, como lenguas de fuego, en faena de espiritualización. “El rostro de Carlos II se alarga —dice don Miguel—, sí, pero hacia abajo, por materialización”.

Y es curioso comprobar el camino que traza el escritor tomando como hitos históricos de una decadencia a Carlos I y a su tataranieto, el del retrato carreñiano. “¡Qué enorme distancia del uno al otro!”, exclama con perfecto asombro Unamuno.

Dos extremos: el ideal de una superación, el culmen de un sueño de altiva espiritualización plena y enteriza y el punto bajo de una decadencia. “De semilla a semilla, de flor a flor y de fruto a fruto la planta fué degenerando. No era para nuestra tierra”.

Don Miguel se encuentra a gusto extrayendo de las imágenes del Prado sus ideas o —mejor— la comprobación extensamente testimoniada de sus ideas de un existencialismo *avant la lettre*, si es que cabe expresarse así de lo que existe desde que el hombre tiene conciencia de su vivir. No se enfrenta en realidad don Miguel a cuadros; se sitúa ante almas o, si queremos, ante hombres de carne y hueso. Se hace realidad su pensamiento sobre el dolor que toda vida en cuanto es vivida lleva implícita.

Carlos II en su degradación muestra la afanosidad de un vivir que quiere hacerse inmortal. Como el Bobo de Coria está cerca, Unamuno traza un cotejo entre los dos retratos. Y califica curiosamente al monstruo velazqueño de prehegeliano inconsciente, ingenuo, inmediato.

Otros pensadores han afirmado que sólo se salva el hombre que tiene conciencia de su abismo. Para Unamuno se salvan todos, porque todos, aún los que parece que no esperan, tienen algo en qué esperar. Por eso en estos improperios al desventurado príncipe asoma, pese a todo, una irrestañable piedad por su miseria y su dolor de vivir.

Y por eso, contemplando el retrato del Bobo de Coria, agrega: “Este es el tonto del pueblo: un hombre feliz. Su idiotez popular irradia alegría de vivir, descuidado y contento. Ese enorme filósofo que es el Bobo de Coria nada dice ni comprende nada; pero justamente por eso de no comprender nada se ríe de todo”. Y más adelante: “Ante él recuerdo la profunda sentencia de Zuloaga ante el Botero de Segovia: “¡Qué filósofo! ¡No dice nada!”

La crítica de Unamuno en el dominio de las artes figurativas se tiñe de una filosofía angular atendida invariablemente a las entrañables verdades proclamadas y repetidas tantas veces por el pensador vasco. El nervio de su modo de entender, la inspiración conductora de la mano que pinta o esculpe lo hallamos en un texto poco citado, el prólogo a la edición española de la *Estética* de B. Croce: "Nosotros no somos, en el rigor filosófico técnico de la palabra, idealistas ni racionalistas. El nuestro, el que culmina en nuestra mística, es un naturalismo que frisa en materialista, y es, en el fondo, irracionalismo".

En el artículo sobre el Carlos II de Carreño de Miranda se pregunta don Miguel la distancia existente entre Fra Angélico a José de Ribera. El margen amplio de sensibilidad y concepto artístico que hay entre el italiano y el español vendría a ser la medida marcada entre el idealismo y el realismo. El realismo de las tierras de Iberia se asienta en una base de tres pies. En todo español hay algo del Bobo de Coria, de Carlos II el Hechizado y del Jacob ribereño.

Velázquez —advierde Unamuno— es un épico: Ribera, un dramaturgo; Carreño, un biógrafo.

Las ideas más generales sobre la estética de la pintura se contienen en el citado artículo "De arte pictórica".

Ve en la eclosión de figuras tan destacadas como Zuloaga, Manuel Losada, los hermanos Zubiaurre, Arteta, Juan de Echeverría, Darío de Regoyos, Adolfo Buiard, etc., la culminación de una escuela vasco-castellana. Y, más adelante, en el mismo ensayo, concreta su pensamiento al señalar la existencia de dos escuelas principales que compara curiosamente en un cotejo literario con la poesía del siglo de oro, dividida en escuela salmantina, representada por Fray Luis de León, y escuela sevillana, representada por Herrera. Siguen —además— esas escuelas pictóricas, la vasco-castellana y la valenciano-andaluza, los núcleos escindidos de la hidrología peninsular, "según vierten a uno u otro mar los ríos sus caudales".

"En rigor es que no hay una sola España, hay varias Españas,

ni hay una sola Castilla, sino varias Castillas, y la España vista y sentida por Sorolla, v. gr., no es la vista y sentida por Zuloaga”.

La mención antipódica de ambos artistas, el vasco desgarrado y el valenciano luminoso, como tipos representativos de la peculiaridad estilística de esas escuelas, no es caprichosa. Ya hemos visto los entusiasmos que concitan en don Miguel los cuadros zuloaguescos. Pero con relación al fecundo levantino dice más. Sorolla es el pintor español que de un modo más cabal se lleva sus dilecciones, aunque estima que la visión vasca de alegría y fortaleza de vida puesta en sus telas de la Hispany Society no represente la preocupación dominante del pueblo éuscaro. “No negaré que sea ese el país vasco que a primera vista parece, pero que debajo de él haya otro aspecto más austero y acaso más sombrío, me parece no menos indudable”.

Insiste don Miguel en ver la pintura como una derivación sentimental del tema hacia el pintor que lo lleva a la tela. Justifica por ello muchas visiones que otros creyeron deformadas, pensando en ese reflejo de una realidad que se impone a quien la contempla. Al juzgar la estampa de la España negra que el poeta Verhaeren fué a buscar a las tierras cidianas piensa que esa España trágica y religiosa es tan auténtica como cualquier otra. O tal vez más.