

EL PAISAJE DE IGNACIO ZULOAGA EN LA INTERPRETACIÓN DE UNAMUNO Y ORTEGA Y GASSET

DEZSÓ CSEJTEI

Universidad de Szeged, Hungría

En el ensayo actual quisiera analizar la interpretación que Unamuno y Ortega y Gasset hicieron sobre la pintura de paisaje de Ignacio Zuloaga. Como punto de partida podemos citar la opinión de Enrique Lafuente Ferrari, según de lo cual Zuloaga “es el que, a su modo y de una manera más puramente pictórica, sin intelectualismo ni teorías, representa lo que pudiéramos llamar el espíritu del 98”¹. Ahora bien, esta constatación significa que Zuloaga toma parte de las mismas virtudes y defectos que caracterizan al horizonte espiritual de la generación del 98. Al mismo tiempo, queremos destacar que el pintor español no sólo representa fielmente esta actitud, sino también la supera en algunos aspectos. Por eso no en vano hacemos una comparación breve entre la interpretación de Unamuno y Ortega y Gasset que fueron los representantes más destacados de la generación del 98 y el 14, respectivamente.

Antes de entrar en detalles, vamos a mencionar en breve aquellas características pictóricas que son típicas en la obra de Zuloaga y aparecen también en su arte sobre el paisaje. A continuación enumeramos los elementos estilísticos que se deben a las influencias de sus amigos pintores de París, en primer lugar, a Degas y a Gauguin:

- En primer lugar debemos mencionar el papel central del *dibujo*; a decir verdad, Zuloaga atribuyó un gran significado al dibujo desde los comienzos, antes de encontrarse con Degas; y esta inclinación fue solo reforzada por lo que ha aprendido de Degas y Gauguin después. Los cuadros de Zuloaga están caracterizados desde el principio por los contornos fuertes y las siluetas au-

¹ LAFUENTE FERRARI, E., “La pintura española y la generación del 98.” Madrid, *Arbor*, 1948 (36), p. 455.

daces de las figuras; entonces no siguió a los impresionistas tampoco en este sentido.

- La supresión casi completa del *aire*, el elemento *atmosférico*; Zuloaga permaneció un discípulo fiel de Degas también en este respecto. El pintor vasco explica la eliminación del elemento atmosférico en una carta de 1912 al modo siguiente: “¡No y mil veces no! No quiero copiar la Naturaleza tal como es. Para eso se han inventado las máquinas fotogríficas y otros aparatos que muy pronto han de reproducir forma y color. En un cuadro no voy a respirar aire. Para respirar aire abro una ventana o me voy al campo. En un cuadro no busco atmósfera, distancias, ni busco sol ni luna. Busco carácter, penetración, psicología de una raza, emoción, demostración de una visión algo romántica. Busco el alma a través de un realista soñador. Busco la línea, el arabesco, la armonía, la visión personal y la simplificación. Busco la fuerza del atrevimiento, la franqueza de la ideas, el gritar fuerte y profundo, el sintetizar el alma castellana, el sacrificar muchas cosas para hacer valer una *esencial*.”²

- La acentuación de *la representación en plano*; en relación con esto Zuloaga fue influido directamente por Gauguin y, de un modo indirecto, la xilografía japonesa que se hizo popular en París desde los años de 1860. Según esto la continuidad del espacio visto no conectaba las figuras del primer plano con el fondo; de un modo peculiar faltaba la distancia espacial que se halla “entre” el primer plano y el fondo. Por eso la profundidad carece de la dimensión espacial, puede llamarse más bien como un “tras-plano”. De aquí viene la peculiaridad siguiente:

- la representación del fondo como un *telón* o *cortinaje*. Así el fondo va a tener un carácter *decorativo* que se puede observar también en el arte de Gauguin.

- la *decentralización*; el pintor no pone las figuras principales en el centro, sino en el contorno o margen de los retratos. Esta solución también apareció relativamente temprano en la obra de Degas, pero se puede observar asimismo en el arte de Gauguin; sus inspiradores fueron, posiblemente, las xilografías japonesas. También Zuloaga utiliza esta posibilidad de composición que es muy importante en sus retratos de paisaje.

En resumen, podemos comprobar que el pintor español ha empleado muchos elementos técnicos y compositivos que estuvieron en boga en el mun-

² LAFUENTE FERRARI, E., *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Barcelona, Planeta, 1972. p. 208.

do artístico del París de entonces; la utilización de estos métodos contribuyó de un modo esencial a su popularidad entre los pintores contemporáneos.

Ahora vamos a enumerar aquellos momentos que caracterizan *la técnica personal de su creación artística* (aunque también se pueden apreciar aquí ciertas influencias de los maestros franceses). A continuación aparecerán ciertos términos o palabras claves que utilizamos en su sentido coloquial, pero en el caso de Zuloaga adquieren una matización especial; expresan no tanto el estado de ánimo, sino más bien su *estado de ser*.

Ante todo vamos a referirnos a un elemento que determina más que nada su relación a la pintura como tal; esto es el

- *atreverse*. Ahora bien, en su caso no se trata de un coraje habitual en un sentido psicológico, sino más bien de una *actitud* o *disposición* especial, que expresa toda su postura hacia la pintura. En su carácter se halla una cierta primigenia *testarudez*, una *intransigencia* verdaderamente vasca que lleva consigo que Zuloaga no haga ningún compromiso o convenio en cuestiones artísticas. Esto significa que se puede y debe crear sólo de tal modo como esto brota de nuestro interior, de nuestras convicciones más profundas. Es decir, el *atreverse* es igual, al fin y al cabo, a la *autenticidad artística*, al emprender nuestra vocación de un modo incondicional.

- *emoción*. En el caso de Zuloaga no se trata de un “afecto”, o “sentimiento”, porque de tal manera damos a la palabra un giro simplemente psicológico, mientras que este término significa algo mucho más profundo en su vocabulario personal. El artista vasco dijo una vez sobre la emoción lo que sigue: “Yo, al imaginar *un asunto*, experimento una emoción ...; pues todo mi afán, todo mi deseo es que la emoción quede entera, franca, sincera en mi cerebro y se transmita a los que lo vean”³. Como se ha visto el empleo de palabras de Zuloaga es muy instructivo. Por ejemplo, la expresión “asunto” es digna de atención, porque aquí no significa algo como “tema” u “objeto”, sino algo más profundo. El “asunto”, *antes de suavizarse* en un tema, es algo que *coge* al hombre, lo *agarra*, *se aloja* en su mente, le *fascina* en el sentido originario, casi le *encadena*. Es decir, tenemos que pensar de un modo inverso: no soy yo quien “concibo un asunto”, sino al revés, es él quien me *capta*, *me encadena*. Ahora bien, dice Zuloaga, este “asunto” produce en mí una *emoción*; así, —pensemos en el término latino *motus* que se esconde en la palabra— la “emoción” me pone *en movimiento*, realmente me da un *empujón*, casi me

³ *Ib.*, p. 213.

invita hacia una cierta dirección, a causa de la que estoy *conmovido*. Zuloaga utiliza un *lenguaje* espacial, *corporal*; intenta reproducir aquél empuje casi físico que el “asunto” produce en él. De este modo aquí no se trata solamente de un sentimiento psíquico, sino de un *estado de ser* originario –de una *conmoción*– que puede contener, en caso dado, rasgos psíquicos. Por eso el concepto zuloaguiano de “emoción” muestra una afinidad fuerte con el concepto *disposición* que Heidegger utiliza ampliamente en su obra *Ser y tiempo*. Y ni que decir tiene que la emoción, tomada en este sentido, desempeña un papel fundamental en su pintura de paisaje.

- el *carácter*. Este momento es, en sentido estricto, la continuación del anterior; aquella *im-presión* elemental –mejor dicho, la *in-trusión* de algún acontecimiento exterior en la intimidad– que produce en el pintor una *emoción*, *conmoción* intensiva y crea una *disposición* especial, hace que él ponga en el lienzo el carácter del “asunto” interpretado. Enrique Lafuente Ferrari dice a propósito de esto: ”Para Zuloaga, el carácter lo es todo; a ese carácter sacrifica detalles, rasgos y delicadezas, y, en cambio, subraya con atroz energía, gesto, acción y mirada”⁴.

¿Qué significa, entonces, esta palabra? ¿Qué significa el “carácter” tomado en el sentido de Zuloaga? De nuevo estaríamos en mal camino si pensáramos de un modo psicológico, si considerásemos el carácter como alguna entidad espiritual. Esta interpretación no se acerca a la realidad ya que Zuloaga atribuye un carácter no solo a los hombres, sino también a los “asuntos”, a los paisajes, a entes por lo general. Por eso vale la pena averiguar la etimología de la palabra. Ahora bien, la palabra antigua griega “*kharaktér*” significa, por un lado, un instrumento de entalladura, incisión, y, por otro lado, el resultado de la actividad con este instrumento: “grabado”, “impresión”, “estampa”, en un sentido más suave: “dibujo”, “figura”. Es decir, el “carácter” en el caso de Zuloaga no es más que un “grabado”, “estampa” producido por el pincel, que reproduce lo más *específico* del asunto representado, dicho con otras palabras: lo que es más *característico*. En este sentido el carácter está en contraste con el “tipo”, donde se trata más bien la representación individual de lo general, mientras que en el caso del “carácter” el artista toma del asunto lo más *específico*. Dicho de otra manera el tipo es lo general encarnado en lo individual, mientras que el carácter es la generalidad *propia* de la cosa individual. Ahora bien, Zuloaga intenta tomar lo máximo del *carácter* así entendido; se puede

⁴ *Ib.*, p. 286.

decir que lo caracteriza hasta la *caricatura*. Tal caricaturización del carácter lleva consigo que sus cuadros a veces contengan los rasgos amanerados sobre sí; pero, por otro lado, precisamente por eso puede destacar las características del “asunto” en cuestión de una manera increíble. Y, si seguimos prestando atención a las palabras utilizadas por Zuloaga que, al ser pintor, propiamente no es un maestro de las mismas; utiliza tales expresiones que contienen una plasticidad muy fuerte, sus palabras son casi herramientas que se pueden “tomar en la mano”.

Precisamente esto se refiere al momento próximo, que Zuloaga llama

• *obra cerebral*. A propósito de esto tenemos que poner de relieve que sería un grave malentendido si basándonos en expresiones tales como “atreverse”, “emoción” y “carácter” considerásemos a Zuloaga como un pintor que pinta de puro brío, de pasiones fuertes. Todo lo contrario; el cerebralismo expresa precisamente que aquél atrevimiento y emoción anteriormente formado están ahora mitigados y enfriados por la reflexión deliberada. En relación con esto Lafuente Ferrari dice: “*Cerebral* era adjetivo que el propio Zuloaga aplicaba a sus más elaborados cuadros, y cerebral era, en efecto, esta elaboración que, cuando llegaba la hora de dar forma a la idea en el lienzo, se ejecutaba en breve plazo, sin aparente titubeo y con amplio aliento”⁵.

El famoso historiador del arte piensa en la dirección correcta; sin embargo, él considera este término demasiado “suave” y “blando”. Según nuestra opinión la “obra cerebral” en el caso de Zuloaga es, *en sentido estricto, un trabajo de meollo, del seso*, cuando *uno digiere, mastica* algo en sí. Es decir, esta actividad no la debemos entender en el espíritu de la idealidad volátil, sino casi fisiológicamente; la “obra cerebral” es un trabajo intensivo con *los músculos del cerebro* a fin de apoderarse de un modo definitivo del “asunto”, después de lo cual queda “solamente” la realización.

Como resumen podemos decir lo siguiente: si tomamos en cuenta esta cadena de términos y reflexiones en su totalidad, entonces podemos hacernos una idea sobre la fuerza viviente, sobre la *pintura corporal* que empapa toda la obra de Zuloaga y de la que no debemos olvidarnos tampoco a propósito de su pintura de paisaje.

Por lo que se refiere a la representación del paisaje en la obra de Zuloaga, tenemos que poner de relieve, ante todo, su *dinámica*; es decir, tenemos que tomar en cuenta su desarrollo temporal en el curso de su vida. En este sentido

⁵ *Ib.*, p. 224.

podemos decir que en su pintura temprana el paisaje fue más bien un fondo decorativo cuya función fue proporcionar un soporte al carácter pintoresco de los cuadros. Desde 1906, más o menos, el paisaje comienza a tomar un valor más importante; deja de ser un fondo propiamente dicho y llega a ser un elemento de la composición del mismo rango que las figuras. Podemos decir que en estos años el paisaje y las figuras principales forman un *equilibrio* delicado que es un poco diferente en cada cuadro. Este equilibrio va a descomponerse a partir de 1910 y se rompe definitivamente desde 1914, cuando por un lado aparece Zuloaga el *retratista*, y por otro lado aparece Zuloaga el *paisajista*.

Esta dinámica la tendríamos que verificar en sus detalles. Para la concepción temprana del paisajismo de Zuloaga podemos tomar en cuenta su cuadro, *Las tres primas* (1903), en el que el paisaje como fondo es todavía algo del cortinaje: los jinetes y las figuras vestidas en trajes regionales están todavía *puestas* en el paisaje, es decir, no existe una conexión orgánica entre ellos. El espacio detrás está subordinado a las tres doncellas del primer plano. El cuadro está todavía dominado por la espiritualidad de la “España blanca”.

El cambio en la obra de Zuloaga se realiza, según Lafuente Ferrari, en 1906; para este año el mundo de la “España blanca” está superado de un modo definitivo. El carácter pintoresco está relegado a segundo plano; va apareciendo la espiritualidad especial *del 98* que tampoco en el caso de Zuloaga se hace manifiesto directamente después del desastre nacional, sino solo años después.

Se puede demostrar la significación pictórica del paisaje en dos cuadros que fueron pintados en 1907. El cuadro *Las brujas de San Millán* representa siete viejas señoras feas que se reúnen fuera de las murallas de la ciudad para algún conciliábulo, quizás a un aquelarre. Si preguntamos sobre la conexión entre las viejas arrugadas y sin dientes con el paisaje desnudo y árido detrás de ellas, podemos responder que este carácter es *osificado* y seco. Es decir, un dato anatómico se convierte en un elemento de formación del paisaje. En este cuadro el paisaje ya adquiere un papel autónomo, sin embargo, está todavía subordinado a las figuras del primer plano.

La otra pintura es su obra magistral que ha adquirido una fama mundial, *El enano Gregorio el Botero*. Para su interpretación invocamos, en primer lugar, la descripción maravillosa y fenomenológica de Ortega y Gasset que a continuación citaremos en su totalidad: “En cambio, Zuloaga ha pintado el enano Gregorio el Botero. Una figura deforme de horrible faz, ancha, chata y bisoja, calzados los pies de alpargatas y las piernas de calzones que medio se le derriban, en mangas de camisa, abierta ésta por el pecho, que avanza con

enormes músculos de antropoide. Sobre el suelo se alzan, y apoyados en su hombro se mantienen en pie, dos hinchidos pellejos que conservan las formas orgánicas del animal que en ellos habitó y afirman un no remoto parentesco con el hombre monstruoso que los abraza como a dos semejantes. Y este grupo de vida orgánica destaca sobre un paisaje de tierra desolada, sin árboles, rugosa, dura y frígida. A mano derecha rampan por un collado los cubos de unas murallas rudísimas de una ciudad apenas sugerida –sugerida lo bastante para que se sepa que es una ciudad bárbara y torva y enérgica, cuyos pobladores son crueles unos para con otros y cada cual es enemigo de sí mismo y nadie sabe qué es admirar ni qué es amor. Encima un cielo que es una guerra rauda entre un ventarrón y unas nubes, las cuales, en sus desgajes y culebros dan cuerpo a las líneas de embestida del viento”⁶.

A base de la descripción orteguiana podemos percatarnos claramente de la articulación del cuadro (figura principal con las botas –ciudad– cielo). La pregunta es: ¿Cuál es la relación entre ellos? ¿Cuál es la conexión entre la figura principal y el fondo? ¿Se puede calificar el fondo como *paisaje*? A propósito del fondo Lafuente Ferrari⁷ destaca dos cosas: en primer lugar pone de relieve su carácter de cortinaje, de telón, en segundo lugar dice que el fondo como *paisaje* todavía se subordina a la figura principal; Valdivieso Rodrigo más o menos tiene la misma opinión⁸.

Nuestro análisis parte de la crítica de una suposición convencional, según la cual en el caso de un retrato con fondo el énfasis cae, en la mayoría de los casos, en la figura principal, central, mientras que el fondo desempeña un papel subordinado. Ahora bien, por mi parte creo que en el caso del Zuloaga maduro este esquema no es válido, necesita una revisión. Podemos caracterizar la opinión convencional como *cartesianismo pictórico* que representa un punto de vista subjetivo porque atribuye una importancia exclusiva a la figura central, mientras que el paisaje como fondo va a ser una instancia secundaria. Pues bien, en el caso de Zuloaga podemos hablar, en vez del cartesianismo pictórico, de un planteamiento que se refiere a *la historia del ser* (o del *paisaje*, respectivamente). En este caso puede formarse un *juego interpretativo* especial en que a la mirada del pintor que va de la figura al fondo, se podría

⁶ ORTEGA Y GASSET, J. “La estética de *El enano Gregorio el botero*.” Obras Completas II. Madrid, Taurus, 2004. pp. 118-119.

⁷ LAFUENTE FERRARI, E. o. c. pp. 275 y 251.

⁸ VALDIVIESO RODRIGO, M. *Die Generation von 98 und die spanische Malerei*. Köln – Wien, Böhlau, 1998, pp. 125-126.

suplementar con la del espectador que va en la dirección opuesta, desde el fondo del paisaje hacia la figura o retrato. Con otras palabras, la *dirección de la creación* que va sin duda alguna de la figura del primer plano hacia el fondo, sería suplementado por la *dirección de la interpretación* que toma un rumbo opuesto.

A fin de facilitar esta hermenéutica pictórica vamos a introducir dos pares de conceptos. En primer lugar podemos hablar del “*paisaje-que-es*” y “*paisaje-que-llegó-a-ser*”, respectivamente, donde el concepto primero se refiere al paisaje que se ha quedado más o menos intacto de la actividad humana y es al mismo tiempo aborigeno y actual, mientras que el segundo lleva en sí las huellas de la actividad humana, por eso es más histórico. En segundo lugar hablamos de la dualidad del “*sino*” o “*suerte*”, por una parte, y de “*vástago*”, por otra; con este par de conceptos queremos expresar la relación entre el hombre y su contorno de una manera más originaria que con los términos “*sujeto*” y “*objeto*”. Según esto el paisaje como *sino se abre, se descubre y deja pasar, despide* de su seno la figura como su *vástago*. De este modo podemos liberarnos del subjetivismo del cartesianismo pictórico y podemos abarcar un planteamiento referente a la historia del ser.

Ahora bien, la pregunta principal es si los análisis de Unamuno y Ortega permiten una interpretación que hace posible descartar el subjetivismo del cartesianismo pictórico.

Por lo que se refiere a Unamuno, tenemos que recurrir, en primer lugar, a su ensayo “*La labor patriótica de Zuloaga*”. Pues bien, en este ensayo se aumentan los pasajes que parecen representar el modo de ver del cartesianismo pictórico. Por ejemplo, él escribe: “No es sólo que en los cuadros de Zuloaga, como en los de Velázquez, el hombre lo sea todo; es que *el paisaje mismo es una prolongación del hombre*. Aquellos austeros paisajes, aquellos campos y aquellos lugares y pueblos, son humanos”⁹. Aquí parece como si Unamuno pensase como un buen cartesiano y dedujera el paisaje del hombre, como su función y derivado. Sin embargo, la cita continua así: “Y no hechos por el hombre, no obra de las manos del hombre, sino concebidos, vistos, soñados por el hombre. Diríais que aquellos hombres crean el paisaje al contemplarlo.” Es decir, la frase “*el paisaje mismo es una prolongación del hombre*” no es una función de la actividad, la práctica humana, sino una *acomodación aceptada*

⁹ UNAMUNO, M. DE. “La labor patriótica de Zuloaga.” Obras Completas, VII, Madrid, Escelicer, p. 767 (El subrayado es mío).

a ello a través del *mirar*, *contemplar* y *soñar*. El hombre castellano *no crea* el paisaje imitando el ejemplo del diligente francés o holandés, sino *se identifica* con él, lo recibe en su seno mientras que lo acepta. En este punto el acto de la *interpretación* consigue una importancia especial. Unamuno escribe lo que sigue: “En los cuadros de Zuloaga los hombres hacen su ámbito y no es éste el que los hace a ellos. Lo mismo que ocurre en el Greco. ¿Y no es acaso el campo castellano una prolongación, una proyección del alma del pueblo que le habita?”¹⁰. Todo depende de qué entendemos por “hacer”; si entendemos una obra, una fabricación por el hombre, entonces quedamos en el nivel subjetivo de la Edad Moderna. Y así hicieron otros pueblos que empezaron diligentemente la transformación de su contorno; y así lo admite Unamuno sin más ni más. Pero añade: “Mas aquí no; aquí se siguió otro camino, y fué resignarse primero a esa tierra dura, toda ella roca, toda ella corazón, y luego asimilársela y cubrirla con el espíritu. ¡Obra robusta del ascetismo!”¹¹. Es decir, este espíritu no es igual al espíritu hegeliano de la creación que transforma la materia según sus objetivos, sino es un espíritu místico, ascético. Por eso el “hacer” en este caso es igual al *ascetismo del hacer*. En consecuencia, lo que tenemos ante nosotros, no es un paisaje *estético*, sino *ascético*. Así podemos interpretar a Unamuno de tal modo que él se aleja del cartesianismo pictórico y en sus ensayos el paisaje ascético como *sino* toma el papel principal que emite de sí mismo la figura, como su vástago. Por otro lado, el movimiento del pensamiento se dirige desde el “paisaje-que-llegó-a-ser” hasta el “paisaje-que-es”.

Esta interpretación ontológica del paisaje sigue en los párrafos siguientes, donde Unamuno, a propósito de Antonio Machado, habla del alma del paisaje: estos campos “tienen el alma que ha puesto en ellos un pueblo que ha enterrado en ellos su alma, que ha hecho tierra su alma, que se ha abrazado al suelo que queda para no ser arrebatado por el aire que pasa”¹². En esta imagen definitivamente no se trata de la creación del paisaje por el hombre, sino de un nivel más profundo de la identificación, de la identidad *poética* con él, tomado el sentido original de esta palabra. Y el paisaje en la mirada de Unamuno va librándose más y más de la cáscara de la historia y del tiempo; en este caso podemos observar una *reducción* peculiar, que no es una reducción fenomenológica husserliana, ni una dionisíaca de que Scheler habla de vez en cuan-

¹⁰ *Ib.* p. 767.

¹¹ *Ib.* p. 767.

¹² *Ib.* p. 767.

do, sino es una *reducción quietista*, es decir, la *reducción* del tipo español del *nihilismo*. Porque Unamuno plantea la pregunta: “¿No somos aquí todos, como el gran aragonés Miguel de Molinos, quietistas, en el fondo nihilistas?”¹³.

Ascetismo, quietismo, nihilismo –estas son las palabras claves que determinan la concepción paisajística del Unamuno maduro, partiendo de la pintura de Zuloaga. En esta concepción el hombre se desvanece en los elementos del paisaje, se despidе de su ser personal y sobrevive en el paisaje vivido, mirado, soñado; por lo menos esto es el mensaje definitivo de los pasajes finales: “Era un deseo inefable e inasequible como el del páramo castellano que a la puesta del sol parece subirse al cielo y como para enterrarlo en su seno. Aquí hemos querido enterrar al cielo, meterlo dentro de la tierra. Y esto nada lo expresa mejor que un arte mudo, como es la pintura. ¿Esos cielos tenebrosos de Zuloaga no son tierra sutil? ¿Y sus tierras no son cielos, no son ensueños de los hombres tan terrenos que las llenan y las sueñan? Zuloaga no nos ha dado el lijero engaño de un espejismo levantino, de un *mirage* suspendido sobre el mar latino; Zuloaga nos ha dado en sus cuadros, llenos de *hombres fuera del tiempo y de la historia*, un espejo del alma de la patria”¹⁴.

En definitiva podemos decir que la interpretación unamuniana de los cuadros de Zuloaga, por lo menos en su *tendencia*, se despidе de la concepción del cartesianismo pictórico. Aunque en los cuadros de Zuloaga se puede observar, desde un punto de vista compositivo, la importancia de la figura principal y la representación del paisaje como fondo, en Unamuno está presente un afán interpretativo que subordina este punto de partida subjetivo al aspecto de la historia del ser. Aquí reina la concepción ascética, quietista y nihilista que significa desde el punto de vista paisajístico que las figuras humanas se liberan de la capa del ser y de la historia y como vástagos del paisaje se desvanecen en la intemporalidad majestuosa del “paisaje-que-es”.

Por lo que se refiere a la relación de la figura y fondo, Ortega el filósofo se ha percatado más de esta relación que los historiadores de arte de la época y dirigió la atención rectamente a las profundidades inescrutables del cuadro: “La simplicidad bestial de este enano nos hace resbalar, en busca de explicación, sobre *el paisaje circundante*: en éste a su vez hallamos un inquietador comentario de aquél y volvemos a resbalar hacia la figura, que de nuevo nos repele *sobre la tierra en que nació*, la cual, vitalizada, *nos parece el hombre*

¹³ *Ib.* p. 768.

¹⁴ *Ib.* p. 768 (El subrayado es mío).

mismo, y acabamos por comprender que el cuadro se halla fuera de ambos, en su relación, en su unidad, en lo que no está pintado, en una infinidad de hombres diferentes que habitan tierras diferentes, pero que se integran y coinciden en este *destino* terriblemente sencillo: morir sobre su tierra por aspirar a conservarse idénticos”¹⁵. Ortega se percata acertadamente de que en el arte del Zuloaga maduro la figura y el fondo como paisaje se señalan el uno al otro; pero en esta relación aparece, en última instancia, la dualidad ya mencionada del *sino* y el *vástago*. En este planteamiento el punto de partida del cartesianismo pictórico ya padece un cambio radical. Aquí podemos vincular una nota de Zuloaga, dirigida a sí mismo: “Las figuras deben parecer siempre que *están atadas al terreno*”¹⁶.

Este hilo de pensamientos lo podemos comprobar con algunos elementos estilísticos de la pintura de Zuloaga. Por una parte tenemos que destacar que el pintor español representaba el paisaje-fondo como un telón, como un cortinaje en el lienzo. A base de esto la figura principal aparece como si *saliese detrás* del telón, como si ella *fuese llamada a aparecer* desde el paisaje. Por otra parte, si miramos atentamente el complejo de la figura principal, parece como si toda esa aparición visual fuese un tipo de *escantillón cortado*, un *clisé* que el pintor había puesto, en sentido formal, sobre el paisaje como fondo. Es decir, *falta la relación de perspectiva* entre la figura principal y el fondo. Y esto significa, según nuestra interpretación, como si la figura principal *se destacara* del fondo, como si éste emitase la figura de sí mismo.

Otro rasgo del rechazo del subjetivismo cartesiano en el ensayo de Ortega es que aplica a un profundo juego interpretativo los niveles diferentes del ser en el cuadro de Zuloaga. Por una parte hace una reducción substantiva en la figura principal, en la que él bestializa la figura central, la disminuye a un nivel meramente orgánico, y por otra parte el fondo físico como paisaje está *espiritualizado*, convertido en un *agente activo* que de este modo puede dar a luz más fácilmente a su *vástago*. Ahora cito las frases más importantes: “La tierra se disocia en las tierras, actores de este drama: y todo ese relieve estático despierta súbitamente a una prodigiosa existencia dinámica. *Ya no es sólo un objeto* dotado de esta o de la otra forma: *es sujeto*, realidad semoviente, fuerza viva, ímpetu que lleva una intención, un carácter y su forma es su voluntad”¹⁷.

¹⁵ ORTEGA Y GASSET, J. *Op. cit.* p. 123 (Los subrayados son míos).

¹⁶ LAFUENTE FERRARI, E. *o. c.* p. 211 (El subrayado es mío).

¹⁷ ORTEGA Y GASSET, J. *o. c.* p. 120.

Estas palabras de Ortega se refieren claramente a la relación inversa entre sujeto y objeto que es una superación manifiesta del cartesianismo pictórico.

Sin embargo, hay un elemento del paisaje que proporciona una estática bien balanceada al movimiento del nivel abiótico; en el caso de Zuloaga podemos hablar casi de una *mística de la piedra*. La materia de la piedra que es representada en los lienzos –según el mensaje fundamental de los cuadros– tiene siempre un sentido diferente. En sus cuadros anteriores (e.g. *Casas viejas de Haro*, 1904) la representación de las piedras blandas, desmoronadas, evoca el tiempo como caída, ruina. En cambio aquí las paredes y edificios de piedra en el fondo dan testimonio de la inmovilidad, inmutabilidad y fijeza. O bien en este caso también podemos hablar de un proceso pero esto es, propiamente dicho, el proceso de la *petrificación*. Una parte del paisaje dinámico casi se congela, sugiriendo de este modo que el sino español, concentrado en la figura del enano, no sólo ha llegado a ser así, sino que también *quedará así*. En las pinceladas de Zuloaga se esconde un profundo juicio metafísico.

Ahora bien, en la interpretación orteguiana de Zuloaga el paisaje no se estiliza en una entidad atemporal –en “paisaje-que-es”– como en Unamuno, sino conserva, más bien su dimensión *histórica*; de tal modo que aún el *sino* toma un acentuado carácter histórico. Ortega interpreta el sino español que aparece en los lienzos de Zuloaga como una lucha desesperada contra la modernidad europea, como la lucha no de la “tradición eterna”, sino la de la tradición histórica por la supervivencia: “Nuestro pueblo, por el contrario, ha resistido: la historia moderna de España se reduce, probablemente, a la historia de su resisitencia a la cultura moderna. China o Marruecos han resistido también, se dirá. Pero la cultura moderna es genuinamente la cultura europea, y España la única raza europea que ha resistido a Europa. Este es su gesto, su genialidad, su condición, su *sino*. ¡Un ansia indomable de permanecer, de no cambiar, de perpetuarse en idéntica substancia! Durante siglos sólo nuestro pueblo no ha querido ser otro de lo que es; no ha deseado ser como otro. (...) Zuloaga es tan grande artista porque ha tenido el arte de sensibilizar el trágico tema español”¹⁸. Por eso en la dimensión histórica en el rechazo de la modernidad europea, según Ortega, las palabras claves no son “ascética”, “quietismo” o “nihilismo”, sino más bien la *negación*. En este aspecto Ortega se llama a sí mismo un *europaizante* que es diametralmente opuesto a la concepción de Unamuno.

¹⁸ *Ib.* p. 122.

En el ensayo presente llamamos la atención a una otra diferencia: se trata de que Unamuno en su interpretación no dedica mucha atención a las preguntas del *estilo* y de la *técnica* pictórica, mientras que Ortega no deja tampoco este lado sin advertencia. De tal modo que él atribuye el carácter accidentado y vivaz del paisaje de Zuloaga al hecho que el pintor español utiliza en extremo el *dibujo*; según Ortega esto es el instrumento supremo para vencer la materialidad pura, la validación de la dinámica: “Aquí, donde lo que se representa son cosas mucho más materiales, casi puramente inertes; donde los objetos no son seres vivos, o, como los árboles, son los intermediarios entre la materia inorgánica y el animal, aquí el dibujo de Zuloaga asume toda la responsabilidad y toda la creación. Los paisajes de Zuloaga se acercan cada vez más al puro dibujo. Lo material, lo inerte de la tierra, de las piedras, de las casas, de las viejas iglesias, de los murallones es suprimido”¹⁹.

Creemos que las explicaciones anteriores son suficientes para sacar las conclusiones últimas: el antagonismo fundamental que se puede constatar en toda la filosofía e ideario de Unamuno y Ortega, se muestra plásticamente en sus interpretaciones de Zuloaga. Esta diferencia se podría expresar de tal modo que hago una comparación con las etapas diferentes de la filosofía de Martin Heidegger. Aunque al respecto de Zuloaga ambos descartan la concepción del cartesianismo pictórico, en el caso de Ortega el papel del sujeto se conserva más fuertemente que en la interpretación de Unamuno. Por eso, para mí por lo menos, la interpretación orteguiana del paisajismo de Zuloaga está más cerca a la concepción del Heidegger *temprano*, en que la fenomenología del sujeto desempeña un papel central. En el caso de Unamuno, en cambio, estamos más cerca a la concepción del Heidegger *maduro* y *viejo*, donde el sujeto se relega a segundo plano, mientras que la historia del ser obtiene una importancia central.

¹⁹ *Ib.* p. 120.