

MARÍA DEL PILAR PALOMO

Unamuno, ante el silencio de Dios

Cuaderno *adrede* 9

Colección dirigida por Elena Diego y Pureza Canelo

Al cuidado de Andrea Puente

1.ª edición: Santander, septiembre de 2018

© María del Pilar Palomo Vázquez

© De esta edición: Fundación Gerardo Diego

Edita: Fundación Gerardo Diego
Gravina, 6 • 39001 Santander

Imprime: Bedia Artes Gráficas, S. C.
San Martín del Pino, 7 • 39011 Santander

ISBN 978-84-09-03315-7 • DL SA-468-2018

Creo, Señor en ti, sin conocerte.

MIGUEL DE UNAMUNO

(«Salmo II», *Poesías*)

Al afrontar una aproximación al contenido del pensamiento unamuniano en su conexión de poesía y fe religiosa, no puedo dejar de considerar la totalidad de su obra como un *texto total*, ya que dicha totalidad está determinada por la presencia de una fuerte cohesión, sea cual sea el género de cada una de sus obras y por encima de su forma comunicativa. La confrontación de un texto con los demás de su producción en obras anteriores o posteriores, puede darnos la clave del mensaje que encierra, muchas veces velado bajo una forma simbólica que tendremos que desentrañar.

El propio Unamuno declara en más de una ocasión la coherencia de la totalidad de su obra. Así escribe en 1907:

Sí, tus obras mismas, a pesar de su aparente variedad, y que unas sean novelas, otras comentarios, otras ensayos sueltos, otras poesías, no son, si bien te fijas, más que un solo y mismo pensamiento trascendental que va desarrollándose en múltiples formas. Y así, buscando el transmitir ese tu pensamiento central lo vas ciñendo cada vez más y encontrando nuevas formas de expresión, hasta que acaso des un día con la más adecuada, con la precisa.¹

Incluso, esa forma puede llegar a la alteración de una fórmula matemática, trastocando, por ejemplo, el signo de infinito o manipulando una canción infantil basada en una progresión aritmética.²

¹ «Soliloquio», en *Ensayos*, tomo II, ed. de Bernardo G. de Candamo, Aguilar, Madrid, 1951, p. 575.

² María del Pilar Palomo, «El símbolo matemático», en *Sobre los textos. Estudios de poesía española contemporánea*, Laberinto, Madrid, 2003, pp. 36-49. Resulta obvio, pero considero

Casi veinte años después, ya mediada la totalidad de su obra, vuelve a precisar la coherencia de aquel citado «pensamiento trascendental»:

En mucho he cambiado de parecer y de criterio, mas acaso sirva a alguien lo que pensaba hace años en oposición a lo que hoy pienso y tanto o más que esto. Sin haber pretendido nunca una absurda consecuencia doctrinal y sí tan sólo una continuidad en el desarrollo de mi pensamiento —continuidad que lleva a puntos de vista opuestos a aquellos de que se partió— creo que habrá en España pocos publicistas que en lo esencial y más íntimo hayan permanecido más fieles a sí mismos.

En rigor, desde que empecé a escribir he venido desarrollando unos pocos y mismos pensamientos cardinales.³

Porque Unamuno, como sabemos muy bien, desarrolló su obra, al parecer cambiante, partiendo de su propio yo, también cambiante puesto que es vida. Ya en 1900 había escrito a Jiménez Ilandain:

Pero yo no me he agotado. ¡Y me siento cambiar aún! [...] No quiero encadenar mi fondo eterno, que en el tiempo se desenvuelve, a los fugitivos reflejos de él. Mi vida es una continua auto-revelación.⁴

En consecuencia, cualquier desarrollo de uno de aquellos «pensamientos cardinales», habrá de estar en armonía con el cambiante yo de su propia e íntima biografía. Así, cuando en 1925, escribe sobre su obra *La agonía del cristianismo*, precisará que es la forma «más concreta, más impensada, más densa y más cálida» de *El sentimiento trágico de la vida* y añade: «Y aún me queda darle más vueltas y darme más vueltas yo».⁵

conveniente señalar que en el presente trabajo sobre la poesía religiosa de Unamuno, he utilizado, reducidos, ampliados o modificados en parte, mis anteriores aportaciones: «Símbolo y mito en el teatro de Unamuno», en VV. AA., *El teatro y su crítica*, Reunión de Málaga, 1973; «El proceso comunicativo de *La esfinge*», en VV. AA., *Semiología del teatro*, Ensayos Planeta, 1976; «La estructura orgánica de *Niebla*», en VV. AA., *Volumen-Homenaje a Miguel de Unamuno*, Salamanca, 1986; «*La venda*, forma dramática primera de un tema unamuniano», en VV. AA., *El teatro de Miguel de Unamuno*, Mundaiz, 1987.

³ «Advertencia preliminar», en *Ensayos*, I, ed. cit., pp. 21-22.

⁴ Carta a Pedro Jiménez Ilandain de 26 de enero de 1900, en Hernán Benítez, *El drama religioso de Unamuno y cartas a J. Ilandain*, Univ. de Buenos Aires, 1949, p. 314.

⁵ Unamuno, «Prólogo a la edición española», en *Ensayos*, I, ed. cit., p. 942.

Vida y obra unidas de modo indeleble: «Mi biografía son mis obras» le escribe un año después a Juan Cassou,⁶ y estas obras se conciben como una totalidad, hasta incluir en ellas textos no destinados a la publicación (es decir, no dirigidos a un receptor anónimo y colectivo) como son sus numerosísimas cartas personales: «... qué son todas mis cartas sino autobiográficas?». ⁷ De hecho, en estos numerosos epistolarios (que hoy conocemos) encontramos la declaración más directa, casi siempre primera, de alguno de aquellos «pensamientos trascendentales» que van buscando su forma de comunicación. Son, en muchos casos, el testimonio de una situación anímica, de un episodio biográfico que comunica a un amigo-confidente, que se irá desarrollando, como tema recurrente, en sucesivas obras literarias, hasta alcanzar en ellas, casi siempre, una connotación simbólica que puede ser la «más adecuada», «la precisa».

Esta coherencia evolutiva ha sido, obviamente, señalada con reiteración por numerosos críticos unamunianos. La presencia de lo vital, por ejemplo, la denomina «humanación» Concha Zardoya, en su penetrante estudio de la poesía unamuniana:

La humanación es el fuerte lazo interior que enlaza y da coherencia a todas las concepciones poéticas de Unamuno, ligando además prosa y verso. Sintetiza y condensa, como veremos, el pensamiento contenido en sus ensayos y en sus novelas, alcanzando a veces rara incandescencia. Sin ella, las formidables visiones de Unamuno sólo serían impresiones aisladas, sin hilo unificador y armónico, cuentas separadas y solitarias y no rosario de meditaciones íntimas. La «humanación» impone en la extensa y potente obra de Unamuno la estrecha e íntima unidad que da la vida, el orden sumo de lo vivo y de lo vivido, con enorme fuerza poética, decisiva y conmovedora.⁸

Y más allá de esa unidad en lo poético —humanación—, C. Blanco Aguinaga sintetizó, en su fundamental estudio, esa *transferencia* de sus pensamientos en el entramado de su vasta obra, en su variación genérica y en su proyección cronológica:

⁶ *Epistolario inédito*, I (1894-1914) y II (1915-1936), edición de Laureano Robles, Espasa Calpe, Madrid, 1991, tomo II, p. 185.

⁷ Ídem.

⁸ *Poesía española del siglo XX*, tomo I, Gredos, Madrid, 1974, p. 17.

La obra de Unamuno, por la manera desconcertante como sus grandes temas se convierten de repente en subtemas o simples alusiones cuando y donde menos lo esperamos, por la forma en que, a la inversa, una idea o un símbolo, o una metáfora que en su primera aparición pueden parecer circunstanciales, resultan ser en otro momento —cinco, diez o veinte años después— la idea, o el símbolo o la metáfora centrales de un ensayo o un poema de radical importancia». Si aceptamos la concepción unamuniana de su propia obra como «orgánica», es decir como un organismo vivo, éste será algo «lógicamente incompleto en cada una de sus partes —idea, o libro, o poema, o símbolo—, pero total en la trabazón de todas ellas».⁹

«Ideas fundamentales», «arquetipos temáticos»,¹⁰ «unidad en la evolución»,¹¹ «ramificación de un mismo tronco»¹² o lo que yo misma he llamado «temas recurrentes», cuyo conjunto, en diacrónica evolución, se funden con la evolución del yo unamuniano, ya que como aduce E. Pauker, Unamuno escribe «desde sí mismo» y ese traslado de temas o la «filtración de un género a otro nos muestra mejor que otra cosa, ésta tan mentada unidad del escritor».¹³

Pero basta de apoyaturas críticas. Entiendo que éstas son más que suficientes para explicar que cuando afronto el comentario de la poesía religiosa de Unamuno, tenga que acudir a esa denominada «filtración» genérica. Ensayos, novelas, cuentos, artículos y cartas, en proyección hacia la poesía, ese género literario que Unamuno concibió como el más idóneo para comunicar su problema existencial y religioso. A veces se trata de una trayectoria que va desde el casi confesional dato de una carta, hacia la elevación simbólica de un gran tema, el que es casi unitario en su obra y

⁹ C. Blanco Aguinaga, *El Unamuno contemplativo*, Laia, Barcelona, 1975, pp. 55-56.

¹⁰ R. Senabre, «Los arquetipos temáticos en la literatura unamuniana», en *Claves de la poesía contemporánea*, Salamanca, 1999, reproduciendo su comunicación de *Actas del Congreso Internacional unamuniano*, Salamanca, 1989.

¹¹ Manuel Alvar, «Unidad de la evolución en la lírica de Unamuno», en *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Gredos, Madrid, 1991.

¹² De nuevo, R. Senabre, «Introducción» a *Obras completas* de Unamuno, tomo IV, Biblioteca Castro, Madrid, 1999, p. 20.

¹³ «Prólogo» a *Cuentos* de M. de Unamuno, Minotauro, Madrid, 1961, p. 7.

en su vida: la fe perdida que se enfrenta a su tantas veces citada «hambre de dios».

* * *

Veamos un muy conocido ejemplo. Podemos suponer que la identificación unamuniana esposa = madre (que se ligará a un símbolo tradicional y colectivo, como es la identificación tierra = madre) está unida biográficamente a un episodio vivido durante la tan estudiada crisis del 1897-98, episodio que el propio Unamuno ha relatado en varios textos, privados o públicos. Refiriéndose a Concha, su mujer, la sencilla esposa que, con su fe, fue el «ancla», el constante apoyo espiritual en el drama religioso de Unamuno, éste escribirá en 1925:

 Mi verdadera madre, sí. En un momento supremo, de abismática congoja, cuando me vio en las garras del Ángel de la Nada verme llorar con llanto sobre-humano, me gritó desde el fondo de sus entrañas maternas, sobre-humanas, divinas, arrojándose en mis brazos ¡Hijo mío!¹⁴

Pero el dato, objeto del relato, ya había sido trasvasado años atrás a un texto teatral, según refiere a Corominas,¹⁵ en carta en donde relata el episodio y añade que es el germen de su drama *La Esfinge* (1898) en cuya escena final, Ángel, el protagonista, pide a su esposa (a quien ha llamado «madre»):

¹⁴ A través de C. Moeller, *Literatura del siglo XX y cristianismo*, Gredos, 1958, vol. IV, p. 63. El lexema *ancla* aparece en el final del drama *Soledad*, cuando Agustín estrecha las manos de su esposa, que le ha cantado una nana momentos antes. La unión esposa-madre, lo maternal infundiendo vida, está presente, por ejemplo, en el texto «Mirador de la Cruz» (que incluye García Blanco como «Inédito», en *Obras completas*, X, A. Aguado, Madrid, 1958, pp. 201-203), donde la voz «maternal» se aplica, en su primera línea, a su ciudad natal, Bilbao. Y rememora el momento de su vida en que realiza, a través de Concha, su mujer, esa unidad esposa-madre: «Cerca de nosotros, pared por medio, dormía mi santa madre, velándonos con su sueño. En aquella cama de la alcoba de la habitación del Mirador de la Cruz empecé a hacer de mi mujer mi costumbre, la raíz de mi vida creadora. De allí rompieron a volar mis ensueños y mis anhelos. Allí me hice el que mi madre y mi mujer, madre también de mis hijos y mía, me han hecho».

¹⁵ En carta de 11 de enero de 1901 («Correspondencia entre Miguel de Unamuno y Pere Corominas», *Bulletin Hispanique*, LXII, 1960). Cito a través de M. García Blanco: «Prólogo» a *Obras completas*, tomo XII, ob. cit., 1958, p. 13.

«Cántame el canto de cuna para el sueño que no acaba..., arrulla mi agonía, que viene cerca». Y Eufemia le abraza exclamando «¡Hijo de mi alma!».

El episodio se repite en la novela *Amor y pedagogía* (1902), y en una escena que relatará Avito Carrascal a Augusto Pérez, en *Niebla*. Pero ya en *Amor y pedagogía* se amplía la identificación: madre = esposa = fe. La referencia —casi mitema unamuniano— a esa nana popular que llegará a simbolizar en Unamuno la fe salvadora de la infancia. Porque en el arrullo al hijo, cantará la madre la conocida canción de cuna «Duerme, niño chiquito / que viene el coco...». A ello se opone el padre (que simboliza la ciencia y la razón) y escribe Unamuno:

Esta es la letra, letra paterna, mientras la música, música materna, va cantándole por debajo: «Vida... sueño, muerte... sueño... vida...

Fuera de la persistencia del episodio —ya preñado de simbología religiosa sueño = fe—, que se repite en otros textos (*Dos madres*, *Abel Sánchez...*), esa «nana» salvadora ya se ha consolidado poéticamente en la sección «Brizadoras» del libro *Poesías*, editado en 1907. Es la canción de cuna que había aparecido como síntoma en las páginas de *El sentimiento trágico de la vida*. En el agónico ensayo (y en su profunda vinculación con la tan citada crisis religiosa del 97) Unamuno rememora el pasaje bíblico de Abisag, la sunamita que, siendo virgen, abrazó y calentó al anciano rey David y «acaso le cunó su último sueño con una brizadora maternal», porque Abisag, con esa nana consoladora «fue la última madre del gran rey».

Esa connotación religiosa de la nana, parece presentarse en *El sencillo Rafael* (*Cazador y tresillista*) cuando se la denomina «canturria paradisiaca», es decir como símbolo o mitema de ese *paraíso perdido* que será uno de los grandes temas recurrentes unamunianos: madre-nana-infancia-paraíso-fe.

Pero ese proceso que se desarrolla desde el dato biográfico al símbolo, va unido a un desarrollo paralelo de otro tristísimo episodio de la biografía unamuniana: la enfermedad y posterior muerte de su hijo, el «niño enfermo»¹⁶

¹⁶ «Al niño enfermo». Publicada en *Poesías* pero ya se alude en ella en carta de 8 de febrero de 1900. En todos los poemas de Unamuno que transcribo en el presente volumen sigo el texto de la *Poesía completa*, tomos I-IV, en la edición con «Introducción» y notas de Ana Suárez,

del poema que inicia la serie de «Brizadoras» en *Poesías* donde aparece como lema la canción de cuna concreta, que se señala como *Popular*:

Duerme, niño chiquito,
que viene el Coco
a llevarse a los niños
que duermen poco

La canción de cuna que Ángel solicita en *La Esfinge*, ahora vela el sueño de un niño que está a punto de dormir un sueño de muerte. Pero que en ambos casos (sueño o muerte) es presagio de paz. Y el poema se enmarca (estrofa primera y última) entre ambas posibilidades:

Duerme, flor de mi vida,
duerme tranquilo,
que es del dolor el sueño
tu único asilo
.....
El sueño que no acaba
duerme tranquilo,
que es del dolor la muerte
tu único asilo.

Pero el poeta puede no acunar al hijo, sino a su propia alma, en el segundo poema de «Brizadoras»:

Duerme, alma mía, duerme;
duerme y descansa,
duerme en la vieja cuna
de la esperanza;
¡duerme!
.....
Duerme, que Él con su mano
que engendra y mata,
cuna tu pobre cuna

Madrid, Alianza, 1987. Con respecto al término *brizadoras*, se advierte en nota en la citada edición que el término *brizar* o *brezar* es forma anticuada de *acunar*, pero que el mismo Unamuno señaló lo «vivo» del término en la región de Salamanca.

desvencijada;
¡duerme!
.....
Ya se durmió en la cuna
de la esperanza...
se me durmió la triste...
¿Habrà un mañana?
¿Duerme?

Este poema, «Duerme, ¡alma mía!», lo fechó Unamuno en 1906, pero es muy posible que ese sueño, remanso de esperanza y paz, tenga una exacta clarificación muchos años después en la escena final del drama *Soledad* (1921) donde los elementos religiosos que van transformando aquel inicial episodio biográfico, se clarifican.

Poco antes de la escena final del drama, donde Agustín es acunado por su esposa, el matrimonio —que ha visto morir a su único hijo, niño— rememora otro hecho biográfico de Unamuno: su visita al Cristo de la iglesia de la Cruz, en Palencia, origen del conocido poema, que Agustín recita en un aparte. Recordemos los versos dedicados a aquel Cristo que sobrecogió al poeta: «aquel terrible Cristo yacente». Pero frente a ese Cristo = Tierra, Agustín dice a Soledad: «Pero tu regazo, sol, Soledad, no es tierra, es carne, sí, carne, carne palpitante de vida... Tierra, sí, pero tierra viva, mi tierra... Dormir sobre ella, sobre tu carne, Soledad...».

Y esa tierra = madre triunfa, junto con el *sueño*, en la escena final, donde Agustín exclama: «... siento tu lumbre, Sol... tengo llena de sol la cabeza, y es la luz que me sube a ella de tus entrañas, Soledad, Soledad de mi carne... Soledad de tierra... de tierra viva... ¡Qué dulce almohada de tierra viva para dormir por siempre..., siempre! ¡Cántame, Soledad, acúname!».

Y Soledad, recitará «con cadencia»:

Duerme, niño chiquito,
que viene el Coco
a llevarse a los niños
que duermen poco...

Ante la dulce «cadencia», Agustín ruega a su esposa: «dame la mano... mano de tierra..., mano de carne..., mano de madre; dame tu mano, Soledad, mi mano..., la de Dios». Y cuando Agustín estrecha entre las suyas la mano de su esposa (= madre), exclama: «El ancla..., el ancla..., el ancla...». Luego, en sus últimas palabras, exclamará: «Viene el sueño, mujer de Dios, el de nuestro hijo..., viene la tierra... ¡Qué descanso, Dios mío!». Y con su mano posada en la frente de su esposo, Soledad termina el drama diciendo: «... duerme, hijo mío, duerme..., duerme..., hijo mío, duerme..., duerme...» mientras, lentamente cae el telón.

Ya parece que todos los símbolos se han unificado en un apretado significado religioso. Pero Unamuno aún dará una vuelta más (como había deseado tantos años atrás) porque, desde París, en 1925 y en 1930, en Salamanca, Unamuno escribe su último ensayo, *La agonía del cristianismo*, y su última, gran y definitiva novela, *San Manuel Bueno, mártir*, compendio y culminación de tantas «ideas fundamentales» de la cosmovisión unamuniana.

Ambas obras parten de un análogo concepto, como es la agonía como lucha, en el exacto sentido etimológico que el propio Unamuno explicita en el ensayo, pero en el que parece retrotraerse a las páginas, tan lejanas en el tiempo, de *Paz en la guerra*.¹⁷ En su lucha, Manuel es un personaje agónico, a través de una acción novelesca preñada de simbolismo, en donde Unamuno se fusiona con su personaje (como en tantas ficciones anteriores) y que es la obra donde el autor ha puesto «más espíritu», según declara en carta a Bernardo Velarde, el 12 de diciembre de 1930.¹⁸ Cuando Manuel, el párroco de Valverde de Lucerna, que ha perdido la fe, pero que dedica su existencia a que no la pierdan sus feligreses, Unamuno está retrocediendo a la problemática de su obra teatral *La venda*: la venda (= fe) que permite conocer a Dios sin verlo, en apelación a la doctrina de san Pablo. Pero a Manuel se le denomina, desde el primer párrafo del relato, «varón matriarcal» (así le recuerda Ángela

¹⁷ «Alguien podrá decir que la paz es la vida —o la muerte— y que la guerra es la muerte —o la paz—, pues es casi indiferente asimilarlas a una o a otra, respectivamente, y que la paz en la guerra —o la guerra en la paz— es la vida en la muerte, la vida de la muerte y la muerte de la vida, que es la agonía» (*La agonía del cristianismo*, cap. II).

¹⁸ *Epistolario inédito*, II, ob. cit., p. 281.

Carballino, su *evangelista*). Y por el sentido maternal de su misión, Manuel ansía dormir el sueño eterno acunado por su infancia. Por ello ha tallado con sus «propias manos» seis tablas del viejo nogal «a cuya sombra jugué de niño, cuando empezaba a soñar... ¡Y entonces sí que creía en la vida perdurable!». Porque regresar a la infancia es un *desnacer*, donde desaparece o se aleja la *nada*. Y donde la *madre* es el sueño de la eternidad. Bien claro lo explica Unamuno en las páginas paralelas de *La agonía del cristianismo*:

En mi vida olvidaré el espectáculo de que fui testigo el día de San Bernardo de 1922, en la Trapa de Dueñas, cerca de Palencia. Cantaban los trapenses una salve solemne a Nuestra Señora en su templo, todo iluminado de cera de abejas neutras. En lo alto del altar mayor se erguía una imagen, sin gran valor artístico, de la Virgen Madre, vestida de azul y blanco. [...] Los trapenses, jóvenes y viejos, apenas en edad de padres unos y otros pasados de ella, llenaban el templo con el canto de la letanía.

¡*Janua coeli!* —gemían—. ¡*Ora pro nobis!* Era un canto de cuna, una brizadora para la muerte. O, mejor, para el desnacimiento. Parecía que soñaban en ir volviendo a vivir, pero del revés, su vida, en ir desviviéndola, en retornar a la infancia, a la dulce infancia, en sentir en los labios el gusto celestial de la leche materna y en volver a entrar en el abrigado y tranquilo claustro materno para dormir en ensueño prenatal por los siglos de los siglos, *per omnia saecula saeculorum*.

En el texto de la novela van agrupándose, en orgánica estructura, tantos y tantos «pensamientos cardinales» unamunianos, que nos llegan de toda su obra anterior: sueño, madre, desnacer, infancia... y vuelve a resonar en sus páginas el «¡Hijo mío!» que lanza la madre de don Manuel pero ya revestido de un total sentido religioso, bien explícito, porque ese grito se produce cuando don Manuel exclama en sus homilías el evangélico «¡Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?», pregunta agónica que resuena como un *ritornello* por todas las páginas de la novela. Y escribe Unamuno:

Y era como si oyesen a Nuestro Señor Jesucristo mismo, como si la voz brotara de aquel viejo crucifijo a cuyos pies tantas generaciones de madres habían depositado sus congojas. Como que una vez, al oírlo su madre, la de don Manuel, no pudo contenerse, y desde el suelo del templo, en que se sentaba, gritó: «¡Hijo mío!». Y fue un chaparrón de lágrimas entre todos.

Creeríase que el grito maternal había brotado de la boca entreabierta de aquella Dolorosa —el corazón traspasado por siete espadas— que había en una de las capillas del templo.

* * *

Sin embargo, antes de darnos esa forma definitiva de un episodio biográfico, y de tan larga derivación hasta la simbología ya realmente religiosa de su última novela, Unamuno ya había manifestado, por el contrario, de modo inequívoco, que la forma poética era la más idónea para comunicar sus ideas y sentimientos más íntimos. La poesía, lo sabemos muy bien a través de reiteradas manifestaciones, fue donde volcó su yo personal, y, sobre todo, su esperada comunicación con Dios, y donde más dramáticamente le reprochó su aparente silencio.

Casi al final de su vida (30 de septiembre de 1934) *La Gaceta Regional*, de Salamanca, publica las «Palabras de agradecimiento por el homenaje que la ciudad de Salamanca le tributó al ser jubilado». Y reproduce una anécdota relatada por Unamuno en esas «palabras»:

Me aconteció con un buen hombre otro caso curioso. Había uno que me decía: «Le vengo siguiendo siempre y estoy enterado de su obra», y después de decirme otras tantas cosas, añadió:

—Me he enterado de una novedad. Que también ha hecho usted poesías.

—¿Cómo? —le repliqué—. Lo que he hecho «también» es todo lo otro.

Es una declaración bien categórica. Pero, a lo largo de su vida, en cartas, artículos, ensayos, etc., y al menos desde 1900 —cuando aún no ha publicado su primer libro poético— afirma su preferencia por la forma lírica. No está lejana ésta declarada preferencia de la fecha de su primer poema conocido «Árbol solitario», escrito en 1884 y publicado en prensa en 1893 junto con la traducción de *La retama*, de Leopardi.¹⁹ Así, en carta a Clarín de 3 de abril de 1900, le confiesa:

¹⁹ Cfr. Carlos Serrano, «Prehistoria poética de Miguel de Unamuno», en *La poesía de Miguel de Unamuno*, Mundaiz, 1987, pp. 17-24.

No resisto el mote de *sabio*, me hace daño, lo mismo que *discreto*, *estudioso*, *docto*, *erudito*, *fecundo*, *etc.*, *etc.* ¡Flaquezas humanas! Más me parece pensador que sabio, y más que pensador, filósofo, pero al morir quisiera, ya que tengo alguna ambición, que dijesen de mí: ¡fue todo un poeta!²⁰

En ese mismo año de 1900 ya comunica a Maragall su intención de publicar un tomo de poemas que no aparecerá hasta siete años después. Pero le escribe que ya está publicando parte de ellas en revistas y le confiesa su predilección:

Será una debilidad de padre, pero en nada he puesto tanto cariño como en mis poesías. Después de mi novela, *Paz en la guerra*, sobre todo su final, no había vertido tanta alma como en ellas he vertido. No sé si será verdad lo que alguien me dice y es que siento con la cabeza y pienso con el corazón.²¹

Frase final que conecta con el «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento», comienzo de su «Credo poético», poema casi inicial de *Poesías*.

Pero cinco años después, en 1905, la poesía ya no es, únicamente, una forma casi confesional de comunicar su intimidad, su «alma», sino que se eleva la condición de poeta casi a una consideración religiosa (¿Platón?), cuando afirma: «El poeta une, y une porque es la sinceridad suprema, porque no tiene secretos ni para Dios ni para los hombres».²² Y con más amplitud ensalza la idea de la excelsitud del poeta, unos meses después, en ese mismo año de 1905 en el ensayo *Soledad*, remitiendo ya claramente a la poesía religiosa:

Lo más grande que hay entre los hombres es un poeta, un poeta lírico, es decir, un verdadero poeta, Un poeta es un hombre que no guarda en su corazón secretos para Dios, y que, al contar sus cuitas, sus temores, sus

²⁰ *Epistolario a Clarín*, El Escorial, Madrid, 1941, p. 83.

²¹ *Epistolario entre Miguel de Unamuno y Juan Maragall y Escritos Complementarios*, Edimar, Barcelona, 1951, p. 10.

²² «Discurso en la velada en honor de Gabriel y Galán, celebrada en el Teatro Bretón de Salamanca, el día 26 de marzo de 1905». Publicado en *El Adelanto*, Salamanca, el 27 de marzo de 1905. Siempre que ha sido posible, los artículos —aunque, lógicamente, han sido recogidos en volúmenes— se citan señalando su aparición en prensa.

esperanzas y sus recuerdos, los monda y limpia de toda mentira. Sus cantos, son tus cantos, son los míos. ¿Has oído nunca poesía más honda, más íntima, más duradera que la de los salmos? Ya sé que los cantan las muchedumbres, reunidas bajo un mismo techo, en oficio de culto, pero es que al cantarlos, dejan de ser tal muchedumbre. Al cantar los salmos, cada uno se mete en sí y se oye, y la voz de los otros no resuena a sus oídos sino como acorde y refuerzo de su propia voz.²³

A esta afirmación seguirán un año después los «Salmos» contenidos en *Poesías*, confesionales, íntimos, en desgarrada voz dirigidos a la divinidad.

Esta dimensión religiosa la señaló Rubén Darío, admirativamente, en 1909, cuando escribe:

Unamuno sabe bien que el verso, por la virtud demiúrgica, tiene algo de nuestra alma al salir de ella, que es uno de los grandes misterios del espíritu, que es un rito mortal para el cual la iniciación viene de una voluntad divina.²⁴

Y años después, en el prólogo a *Teresa* (1924), afirmará que lo que prefiere del Unamuno poeta son sus «escapadas jaculatorias hacia lo sagrado de la eternidad», y escribe: «... ciertos versos que suenan a martillazos, me hacen pensar en el buen obrero que, con la fragua encendida, el pecho desnudo y transparente el alma, lanza su himno o su plegaria, al amanecer, a buscar a Dios en lo infinito». Sus poemas son «melodiosos sonos de órgano que habrían regocijado al salmista».

Unamuno, en definitiva, *necesita* la expresión poética.

Ya en 15 de enero de 1901, le había escrito a Leopoldo Rodríguez Abascal: «He dado en hacer versos porque hay cosas que por su vaguedad no caben en prosa». Después afirma su fe en su labor de poeta: «Tengo la

²³ *Ensayos*, tomo I, ed. cit., p. 696.

²⁴ «Unamuno, poeta», en *La Nación*, Buenos Aires, de 2 de mayo de 1909. La religiosidad de la poesía unamuniana es concepto aceptado por toda la crítica. Recordemos la definición de María Zambrano, estableciendo la unidad unamuniana: «La religión poética de Unamuno» (En *España, sueño y realidad*, Edhasa, Barcelona, 1965). Y el propio Unamuno afirmó en 6 de mayo de 1906, cuando está escribiendo la mayor parte de los textos de *Poesías*: «Yo no siento la filosofía sino poéticamente, ni la poesía sino filosóficamente. Y ante todo, y sobre todo, religiosamente» (*Epistolario Inédito*, I, ob. cit., p. 213).

pretensión de creer que lo más propio, lo más *mío* que aporto a nuestra literatura serán mis poesías». ²⁵

Esa *necesidad* unamuniana de la forma poética, la ha explicitado Pedro Cerezo Galán en su esclarecedor estudio:

No podía ser Unamuno un pensador sin ser poeta. Poética fue su fe en el todopoderío de la palabra. Y su estilo mental o su forma de hacer religión, filosofía, historia y política vivían de esta fe. Y poética fue, en suma, su existencia entera, vivida como un combate creativo con el fondo misterioso y salvaje de lo sin-nombre. ²⁶

Pero será, en definitiva, el propio Unamuno el que elevará al poeta, casi situándole en un hermanamiento con un Dios creador de los poetas y Poeta él mismo, en los bellísimos versos de *Cancionero*, en donde escribe el 11 de marzo de 1928:

Pues que soy, Padre, tu imagen
y a tu semejanza he visto
que es buena esta pobre obrilla
que de mi pecho ha salido.
En la frontera del cielo
y de mi patria la he escrito;
canta mi pluma metálica
entre risas y gemidos.
Y al ser buena te la vuelvo
por ser tuya, Señor mío,
Creador de los poetas,
Poeta del Infinito

²⁵ *Cartas íntimas, Epistolario entre Miguel de Unamuno y los hermanos Gutiérrez Abascal*, recopilación, introducción y notas de Javier González Durana, Eguski, Bilbao, 1986.

²⁶ *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno* Trotta, Madrid, 1996, p. 22). A este trabajo, indispensable dentro de la crítica unamuniana, hay que añadir, en más cercana cronología, los estudios reunidos en *Miguel de Unamuno, Ecce homo: la existencia y la palabra* (Universidad de Salamanca, 2016) con un apartado «Poesía y religión», de inexcusable consulta dentro del propósito del presente trabajo. Y con una extraordinaria «coda» final: «El espectro de don Miguel (entrevista imaginaria)», en forma de diálogo entre el autor y Unamuno, compendio del pensamiento (y sentimiento) del filósofo-poeta.

El poema se acompaña de una «Dedicatoria al Dios desconocido», junto a una referencia evangélica a la que, obviamente, remite, como es usual en Unamuno: «Hechos, XVII, 27», es decir el episodio tan conocido que protagonizó san Pablo en su predicación en Grecia. Pero ese Dios-poeta, ya había aparecido en otro texto unamuniano, que señala en nota A. Suárez Miramón,²⁷ en «Divagaciones vocacionales» (incluido en *De mi vida*) y en que se refirió a Dios como Gran Poeta y al Universo como su Poema: «Y contemplar este gran poema del Gran Poeta. ¡Poeta sí! Dios es un gran Poeta, un creador. Y acaso la lógica del universo no es sino estética».

Efectivamente, volviendo a ese «Poeta del infinito» del poema citado, sólo un Dios-poeta podía cantar el Infinito, esa eternidad cuya certidumbre sólo Él posee, y que fue la suprema aspiración por la que clamó Unamuno desde la niebla y el misterio.

* * *

Desde *Poesías* (1907) hasta su póstumo *Cancionero* —publicado íntegramente por vez primera por Federico de Onís en 1953—, Unamuno irá reuniendo sus poemas en volúmenes que van apareciendo junto a ensayos, artículos, novelas y obras teatrales. A *Poesías* seguirá *Rimas de dentro*, que recoge poemas escritos entre 1907 y 1908 (aunque no aparece el volumen hasta 1923). En 1911 se publica *Rosario de sonetos líricos* y en ese mismo año se escriben los poemas que se insertarán en la prosa de *Andanzas y visiones españolas*, aparecido en 1922. Tras ellos, comienza la composición de *El Cristo de Velázquez*, hacia 1914 que, tras cuatro largos años de redacción, aparecerá en 1920. Cuatro años después, en 1924, se edita el volumen *Teresa*, y tras él parece que la poesía de Unamuno da un vuelco, porque brota en él

²⁷ Ed. cit., p. 91. Poco después, el 18 de mayo de 1929 (poesía n.º 1094 de *Cancionero*), ese poema «de Dios» podrá leerse únicamente en la «noche dulce, negra y fría», porque «mirando al cielo de día / no lees de Dios el poema». ¿El firmamento estrellado? Creo que podría tratarse de una reminiscencia bíblica: aquellos *Salmos* en que se alude al firmamento extendido como un libro (= pergamino) escrito por Dios: «Caeli enarrant gloriam Dei / et opera manuum eius annuntiat firmamentum» (Salmo 18) o «Extendens Caelum sicut pellem» (Salmo 103). Ambos reiteradamente glosados por nuestros autores clásicos.

una vena poética, siempre profunda, pero atada ahora a unas circunstancias vitales zarandeadas por la política: su destitución como rector de Salamanca, su destierro a la isla canaria de Fuerteventura y su exilio en París. Fruto de estas circunstancias aparecerá *De Fuerteventura a París*, en 1925 y, ya en vuelta parcial a sus recurrentes temas religioso-existenciales, publicará su *Romancero del destierro* en 1928 cuando, desde Hendaya ya puede contemplar de lejos tierra española. Pero ese mismo año comienza *Cancionero*, ya que el primer poema del mismo se fecha en 28 de febrero de 1928. El último de ellos se escribe el 28 de diciembre de 1936. Entre uno y otro los 1755 poemas que Unamuno va escribiendo hasta tres días antes de su muerte. Un largo poemario, sin terminar ni corregir, escrito en su mayor parte día a día y, a veces, incluso, señalando los momentos de un mismo día como precisión temporal de los poemas, en manifiesta estructura de un diario, al menos en la parte del mismo escrito en Hendaya.

Pero sí se mantiene en su totalidad esa sensación de la comunicación de un suceso biográfico acaecido. Así, puede llegar a omitir un poema y sustituirlo por algo mucho más poético para él que una canción rimada: «23 de octubre, 1929. Recibo telegrama que mi hija Salomé me ha dado mi primer nieto, un niño. Y no hay más poesía». Evidentemente, la última frase es mucho más que un dato, ya que está cargada casi de teoría poética. Pero en otras ocasiones, junto al poema, se nos comunica que han bautizado a ese niño. O en otro el poema se ocupará del dato de los días exactos que han transcurrido desde la muerte de «ella», es decir, Concha su «ancla».

A veces, como si se tratara de un dato cronológico propio de la oportunidad de un artículo, el poema se ajusta a una fecha determinada que lo determina: un villancico escrito un 6 de diciembre de 1930: «Estaba la Virgen María / meciendo el pesebre en Belén», u otro, algo menos popular, escrito ya en 5 de enero, sobre los Reyes Magos, aunque, como más técnico, remita como es usual en él, a un referente evangélico: «Lucas, VI, 21».

La temática es, pues, dada esa conformación de diario, lógicamente, muy amplia: circunstancias vividas, lecturas recientes, desahogos de sátira política, ironía sobre escuelas poéticas coetáneas, etc., etc., porque esa temática no presenta más unidad que la que le presta un pensamiento sujeto al día a día, Y

por tanto, heterogéneo y cambiante. Y mucho más, como ha analizado, minuciosamente, Roberto Pérez, porque, aunque se respete el orden cronológico —señalado en él para Unamuno como lo más vital—, la densidad de los poemas aparecidos a lo largo del posible volumen revela una evidente variación entre lo escrito en Hendaya —hasta el poema 1445— y el resto, es decir los 310 restantes. «Hasta el poema 1445, [...] la unidad del diario resulta indiscutible. Pero a partir de la vuelta a España las fechas se van distanciando», porque, en definitiva, «el *Cancionero* nace desde la angustia del destierro y como diario de esa vivencia, perdura mientras aquella situación de desterrado se mantiene». Y que esto lo tenía muy claro el autor es lo que le llevó a «entregar a su yerno Quiroga Plá para su publicación la parte que realmente constituía un diario poético, las canciones escritas hasta febrero de 1930».²⁸

Como reflejo de la circunstancia vital de Unamuno en esos años penosos de su biografía, *Cancionero* se nos ofrece como un poemario del destierro. Así en un momento del mismo, al frente del poema 34, de 25 de marzo de 1928, Unamuno escribió —con mayúsculas— lo que pudo en ese momento pensar que sería el título de la totalidad de esos poemas, que tal vez no pensó que llegarían del 34 al 1755: «Cancionero espiritual de la frontera». Pero no es solamente su exilio en Hendaya —frontera de su patria— porque el término «espiritual» es la expresión de otro destierro: el hombre alejado de su patria celestial.

Pero, lógicamente, en *Cancionero* se van reflejando también las grandes obsesiones religiosas que dieron lugar a casi todos aquellos «pensamientos cardinales» que llegan desde *Poesías* a su último poemario. El tiempo invertido, el desnacer, el silencio de Dios (un Dios «sordo» y «mudo» en algún poema) el *sueño*, como palabra clave y, sobre todo, la infancia: se utilizan canciones infantiles —«Santa Rita, Santa Rita...»—, se rememora la concha con agua bendita de su madre y como es habitual en un poemario «de senectud»,²⁹ —y más en Unamuno— parece que todo tiende a recordar e intentar volver a ese paraíso de la infancia, donde persistía la fe. «Santas creencias de

²⁸ «El *Cancionero*, un testimonio poético», en *La poesía de Miguel de Unamuno*, Mundaiz, ed. cit., pp. 219-254.

²⁹ Francisco Javier Díez de Revenga, «Unamuno poeta: en torno al *Cancionero*, como poesía de senectud» (en *Actas del Congreso Internacional. Cincuentenario de Unamuno*, ob. cit., pp. 441-446).

la infancia», dirá en el poema 1308, de 5 de noviembre de 1929. En consecuencia, *brizar*, *cuna*, *nana*, serán términos casi reiterativos, pero llegan, en *Cancionero*, a poemas de extremada belleza. Apunto el que recogió Gerardo Diego en su conocida antología de poesía contemporánea y que Unamuno redactó el 24 de noviembre de 1929, del que reproduzco la primera estrofa:

La media luna es una cuna,
¿y quién la briza?
y el niño de la media luna,
¿qué sueños riza?

En definitiva, la producción poética de Unamuno, de *Poesías* a *Cancionero*, es, probablemente, lo más íntimo de la obra del autor. Donde él fue desarrollando, al tiempo que su vida, aquel pensamiento trascendental, que resume a todos los demás: la agónica búsqueda de Dios, desde la pérdida de la fe de la niñez y que tiene casi un punto de partida: la denominada crisis espiritual de 1897, de la que escribe lúcidamente Blanco Aguinaga: «La historia de esta crisis, por tópica, no habría merecido la atención que se le ha dedicado si no surgiera de ella toda la obra de Unamuno».³⁰

* * *

Como es bien sabido —y el propio Unamuno escribirá sobre ello en múltiples ocasiones— el futuro escritor pasó su infancia en la paz de una familia de profundo catolicismo, y él mismo se sumió en las creencias y prácticas de ese entorno. Incluso nos ha relatado también, en más de un texto, aquel episodio de sus quince años en que busca una respuesta para el destino que pudiera dar a su vida, dentro de esa religiosidad. El suceso es bien conocido. Creo que el primer relato del mismo lo encontramos en una carta a Jiménez Ilundain de 25 de mayo de 1898, en su relación más amplia, que reproduzco:³¹

Siendo yo casi un niño, en la época en que más imbuido estaba de espíritu religioso, se me ocurrió un día, al volver de comulgar, abrir al azar un

³⁰ *El Unamuno contemplativo*, ob. cit., p. 27.

³¹ H. Benítez, ob. cit.

Evangelio y poner el dedo sobre algún pasaje. Y me salió éste: «Id y predicad el Evangelio por todas las naciones». Me produjo una impresión muy honda, lo interpreté como un mandato de que me hiciese sacerdote.

Mas, como ya por entonces, a mis quince o dieciséis años, estaba en relación con la que hoy es mi mujer, decidí tentar de nuevo y pedir aclaración. Cuando comulgué de nuevo, fui a casa, abrí otra vez y me salió este versillo, el 27 del capítulo IX de S. Juan: «Respondioles: Ya os lo he dicho y no habéis atendido ¿por qué lo queréis oír otra vez?».

La anécdota —repito que más de una vez referida en sus cartas— creo que manifiesta algo más importante que la presencia de la fe en el adolescente. Porque nos presenta una actitud que será continua en Unamuno: la constante petición de una *señal*, de una respuesta divina, que él mismo reconocerá en las páginas de su *Diario* que puede ser una muestra de íntima soberbia, pero que explicará la angustia de toda su vida frente al «silencio de Dios». Porque escribe en ese *Diario* que precede o acompaña a la mencionada crisis religiosa de 1897: «He tentado al Señor pidiéndole un prodigio, un milagro patente, cerrados los ojos al milagro vivo del universo». Y páginas adelante: «¿Por qué he de pedir revelación interior ni palabras para mí? ¿Quién yo para querer que hable.»³²

Naturalmente, ese «silencio» de un Dios —«mudo» y «ciego», dice en *Cancionero*— no tiene razón de ser en esa niñez creyente siempre añorada, pero se convertirá en tema esencial tras la pérdida de la fe a sus veinte años, cuando llega a Madrid a estudiar y la razón y la lógica luchan contra sus creencias y las vencen. De nuevo, Unamuno nos hablará de ello, pero sobre todo creará dos personajes novelescos que nos manifestarán ese vuelco en sus creencias: Pacheco Zabalbide en *Paz en la guerra* y Eugenio Rodero, en *Nuevo Mundo*, la novela que no llegó a publicar,³³ y ambas cronológicamente cercanas

³² Cito por la edición de E. Kerrigan, E. Naval y A. Froufe, preparada para Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 18.

³³ Se menciona la novela en su epistolario —a veces con los títulos de *El reino del hombre* o *El reino del Espíritu Santo*—, pero de la existencia del manuscrito dio noticia Armando F. Zubizarreta, en *Tras las huellas de Unamuno*, Taurus, Madrid, 1960, pp. 47-109. La publicó Laureano Bonet, Trotta, Madrid, 1994.

a la denominada crisis de 1897. Eugenio Rodero, el protagonista de *Nuevo Mundo*, es, sin ninguna duda, el propio Miguel de Unamuno, como afirma Laureano Bonet su editor, que transcribe la, tan conocida carta a Clarín, de 11 de mayo de 1895, donde nos describe casi puntualmente, la que va a ser esa aludida crisis unamuniana, en su intento de volver a la fe de su infancia:

Hace tiempo que tengo en proyecto escribir un cuento que se reduzca a esto: Llega a Madrid un muchacho llevando en su alma una honda educación religiosa y sentimientos de delicada religiosidad; bajo esa capa protectora que le aísla de cierto ambiente, se robustecen sus sentimientos de profunda seriedad de la vida, y llega un día en que no necesitando de la cubierta y resultando pequeña ésta, la rompe. En puro querer racionalizar su fe, la pierde (así me sucedió). Llega un momento en que el mundo le devora el alma. Entra un día en una iglesia a oír misa y el recinto, las luces, los niños junto a él, la muchedumbre que oye en silencio una cosa silenciosa, el ambiente todo, lo transporta a sus años de sencillez, le saca de las honduras del alma, estado de conciencia en subconsciencia, le vuelve a una edad pasada, le evoca por asociación un mundo de pureza *adolescente*, y siente que sus sentimientos morales se vigorizan al contacto de la vieja capa tibia aún con el calor antiguo. Sus energías morales se corroboran envolviéndose en sus pañales, volviendo a la tierra que cubrió sus raíces.

El regreso a la fe a través del retroceso espiritual a la infancia que será uno de los grandes temas recurrentes unamunianos. Ha escrito sobre él un hermoso texto en *Diario íntimo*:

¡La niñez! [...] cuando fatigado el espíritu de la peregrinación a través del desierto penetra en el terrible misterio y ve abírsele el abismo sin fondo de la nada, entonces se oyen en el silencio los ecos dulces de la niñez lejana como rumor de aguas vivas y frescas de humilde arroyo que seguían fluyendo bajo las secas y ardientes arenas.

Pero ese texto del *Diario*, nos proyecta a una extraordinaria forma poética en el texto de *Poesías*, «No busque luz mi corazón sino agua», incluido en la sección de «Meditaciones»:

Te metiste, alma mía, en las corrientes
revueltas de la vida,

perdido el tino,
y así te fue; con furia los torrentes
en recia acometida
de torbellino
te arrancaron la tierra
mollar y grasa y rica
en que la savia del vivir se encierra,
y tus pobres raíces descubiertas
perdieron el sustento,
y quedaron al aire libre abiertas
Y al duro hostigo,
sin apoyo ni fuerza ni alimento,
faltas de todo abrigo
¡recio castigo!
Con sus rayos el Sol, ciego verdugo,
las raíces te seca
de sus hebrillas rechupando el jugo
y así te vas quedando mustia, enteca,
poquito a poco,
huye, mi corazón, no seas loco.
Huye la luz y busca en el secreto
del tenebroso asilo
que con agudas púas alto, esto
guarda de asaltos,
para tus ansias un lugar tranquilo,
donde en íntima paz, sin sobresaltos
te abeves en la fuente de la vida
siempre florida,
y bebas la verdad
que a oscuras fluye de la eternidad.
Porque la luz, mi alma, es enemiga
de la entrañada entraña
en que vuelve el espíritu a sí mismo;
.
No busques luz, mi corazón, sino agua
de los abismos,
y allí hallarás la fragua

de las visiones del amor eterno,
allí donde no llegan del invierno
los temporales,
ni llegan cataclismos,
allí están las visiones cardinales.
Y esta misma agua mansa
que de roer los duros peñascales
jamás se cansa,
sustancia es de los cielos de que llueve,
y el cielo mismo, el cielo en que se mueve
el coro de las luces siderales,
verás, si miras bien, cómo se asienta,
y cómo en el vacío
la tierra sobre el cielo se sustenta:
el cielo está a tus pies, corazón mío.

Pero tampoco será la última ocasión en que Unamuno —al igual que su personaje Rodero— experimentó la sensación de regresar a la infancia sumándose a la fe sencilla de otros creyentes. Porque tenemos la forma poética de esa experiencia en otro texto de *Poesías*: «En la Basílica del Señor Santiago, de Bilbao», en donde se añade, como subtítulo «El martes de Semana Santa, 10 de abril, 1906». En él encontramos las palabras clave unamunianas: *brizar, cuna, canto...* y en donde Unamuno se identifica con aquel Moisés-niño que, como tal, atraviesa el misterio (= Esfinge), dormido en su inocencia:

Entré llevando lacerado el pecho,
convertido en un lago de tormenta,
entré como quien anda y no camina,
como un sonámbulo;

entré fuera de mí y de tus rincones
brotó mi alma de entonces y a cantarme
tus piedras se pusieron mis recuerdos
de anhelos íntimos.

Bajaron compasivas de tus bóvedas
las oraciones de mi infancia lenta

que allí anidaran y en silencio a mi alma
toda ciñeronla.

Aquí soñé de niño, aquí su imagen
debajo de la imagen de la Virgen
me alumbró el corazón cuando se abría
del mundo al tráfago.

Aquí soñé mis sueños de la infancia
de santidad y de ambición tejidos,
el trono y el altar, el yermo austero,
la plaza pública.

Soñé sueños de gloria, ya terrena,
ya celestial, en tanto que sus ojos
mi ambición amansaban y encendían
amonestándome.

Aquí lloré las lágrimas más dulces
más limpias y fecundas, las que brotan
del corazón, que cuando en sí no coge
revienta en lágrimas.

Aquí anhelé el anhelo que se ignora,
aquí el hambre de Dios sentí primero,
aquí bajo las piedras confidentes
alas brotáronme.

Aquí el misterio me envolvió del mundo
cuando a la lumbre eterna abrí mis ojos,
y aquí es donde primero me he sentido
solo en el páramo.

Aquí en el Ángel de tu viejo claustro
me hacían meditar a la lectura
de un Kempis que leía en voz gangosa
un pobre clérigo.

Nadie le oía y al austero hechizo
del zumbir monótono del armonio
que nos mecía el alma, cada uno
le daba pábulo.

Y brizado en el canto como el niño
Moisés, del Nilo en las serenas aguas
a ser padre del pueblo iba en su cuna
durmiendo plácido,

dormido en las armónicas corrientes
cruzaba los desiertos de la Esfinge
en su cuna y en pos de su destino
mi pobre espíritu.

A partir de esta estrofa, el poema se concentra en una evocación del Bilbao natal, su tierra vasca, lo que sin duda fue lo que motivó su inclusión en el apartado «Vizcaya».

Aquella vuelta a la fe de su infancia puede seguirse, casi puntualmente en las cartas cruzadas entre Unamuno y Jiménez Ilundain o con Gutiérrez Abascal, en las que se alude, también, a la tormenta de críticas e incomprensión que produjo la inesperada conversión del reconocido escritor. Pero el propio Unamuno hubo de señalar siempre, lo efímero de aquella vuelta a una fe y unas prácticas a través de las cuales quiso recuperarla: «pero me percaté de que todo aquello era falso, y volví a sentirme desorientado...» escribe a Clarín.³⁴ También, en 15 de enero de 1901, escribe a Gutiérrez Abascal: «... tras tremendas luchas, una vez desvanecida la pasajera ilusión de poder volver al catolicismo formal de mi infancia, me he asentado en el Evangelio puro y en una dulce esperanza, en la santa incertidumbre. He convertido mis dudas en sueños».³⁵

Esa renovada «incertidumbre» vuelve a sumar a Unamuno en la terrible duda sobre su destino —«¿a dónde vamos?»—, y genera el hermoso y agónico poema «Elegía en la muerte de un perro», en sintonía con *El sentimiento trágico de la vida*, y con el monólogo del perro Orfeo de *Niebla*.

³⁴ *Epistolario a Clarín*, ob. cit., p. 20.

³⁵ *Cartas íntimas*, ob. cit., p. 111.

La «Elegía» forma parte del apartado «Meditaciones» del libro *Poesías*, el conjunto de poemas más *pensados* y *sentidos* del libro:³⁶ «El buitre de Prometeo», «Por dentro», «Alborada espiritual»...

Reproduzco el poema completo al considerarlo una de las más altas cimas de la poesía religiosa del siglo XX. Y lo hago sin comentarios: su simbología ha sido, lógicamente, comentada a menudo, pero considero que es evidente:

La quietud sujetó con recia mano
al pobre perro inquieto,
y para siempre
fiel se acostó en su madre
piadosa tierra.
Sus ojos mansos
no clavará en los míos
con la tristeza de faltarle el habla;
no lamerá mi mano
ni en mi regazo su cabeza fina
reposará.
Y ahora, ¿en qué sueñas?
¿dónde se fue tu espíritu sumiso?
¿no hay otro mundo
en qué revivas tú, mi pobre bestia,
y encima de los cielos
te pases brincando al lado mío?
¡El otro mundo!
¡Otro... otro y no éste!
Un mundo sin el perro,
sin las montañas blandas,
sin los serenos ríos

³⁶ Recordemos que el poemario casi se inicia con su «Credo poético» —el segundo poema del libro—, que comienza «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento», y la estrofa tercera: «Lo pensado es, no lo dudo, lo sentido». Y en 22 de julio de 1923, en *La Nación*, publica un artículo «Releyendo las *Rimas* de Bécquer», donde enlaza esa visión de pensamiento y sentimiento, con la obra de su admirado Fray Luis de León: «Hay gentes que son incapaces de sentir, si se las obliga a pensar al mismo tiempo. A pensar poéticamente, claro está. Hay quien niega sentimiento a las odas de Fray Luis de León —acaso nuestro más grande lírico de la edad clásica— porque pensaba su sentimiento».

a que flanquean los serenos árboles,
sin pájaros ni flores,
sin perros, sin caballos,
sin bueyes que aran...
¡el otro mundo!
¡Mundo de los espíritus!
Pero allí ¿no tendremos
en torno de nuestra alma
las almas de las cosas de que vive,
el alma de los campos,
las almas de las rocas,
las almas de los árboles y ríos,
las de las bestias?
Allá, en el otro mundo,
tu alma, pobre perro,
¿no habrá de recostar en mi regazo
espiritual su espiritual cabeza?
La lengua de tu alma, pobre amigo,
¿no lamerá la mano de mi alma?
¡El otro mundo!
¡Otro... y no éste!
¡Oh, ya no volverás, mi pobre perro,
a sumergir tus ojos
en los ojos que fueron tu mandato;
ve, la tierra te arranca
de quien fue tu ideal, tu dios, tu gloria!
Pero él, tu triste amo,
¿te tendrá en la otra vida?
¡El otro mundo!...
¡El otro mundo es el del puro espíritu!
¡Del espíritu puro!
¡Oh, terrible pureza,
inanidad, vacío!
¿No volveré a encontrarte, manso amigo?
¿Serás allí un recuerdo,
recuerdo puro?
Y este recuerdo

¿no correrá a mis ojos?
¿No saltará, blandiendo en alegría,
enhiesto el rabo?
¿No lamerá la mano de mi espíritu?
¿No mirará a mis ojos?
Ese recuerdo,
¿no serás tú, tú mismo,
dueño de ti, viviendo vida eterna?
Tus sueños, ¿qué se hicieron?
¿Qué la piedad con que leal seguiste
de mi voz el mandato?
Yo fui tu religión, yo fui tu gloria;
a Dios en mí soñaste;
mis ojos fueron para ti ventana
del otro mundo.
¡Si supieras, mi perro,
qué triste está tu dios, porque te has muerto!
¡También tu dios se morirá algún día!
Moriste con tus ojos
en mis ojos clavados,
tal vez buscando en éstos el misterio
que te envolvía.
Y tus pupilas tristes
a espiar avezadas mis deseos,
preguntar parecían:
¿A dónde vamos, mi amo?
¿A dónde vamos?
El vivir con el hombre, pobre bestia,
te ha dado acaso un anhelar oscuro
que el lobo no conoce;
¡tal vez cuando acostabas la cabeza
en mi regazo
vagamente soñabas en ser hombre
después de muerto!
¡Ser hombre, pobre bestia!
Mira, mi pobre amigo,
mi fiel creyente;

al ver morir tus ojos que me miran,
al ver cristalizarse tu mirada,
antes fluida,
yo también te pregunto: ¿a dónde vamos?
¡Ser hombre, pobre perro!
Mira, tu hermano,
ese otro pobre perro,
junto a la tumba de su dios, tendido,
aullando a los cielos,
¡llama a la muerte!
Tu has muerto en mansedumbre,
tú con dulzura,
entregándote a mí en la suprema
sumisión de la vida;
pero él, el que gime
junto a la tumba de su dios, de su amo,
ni morir sabe.
Tú al morir presentías vagamente
vivir en mi memoria,
no morirte del todo,
pero tu pobre hermano,
se ve ya muerto en vida,
se ve perdido
y aúlla al cielo suplicando muerte.
Descansa en paz, mi pobre compañero,
descansa en paz; más triste
la suerte de tu dios que no la tuya.
Los dioses lloran,
los dioses lloran cuando muere el perro
que les lamió las manos,
que les miró a los ojos,
y al mirarles así les preguntaba:
¿a dónde vamos?

Y sin embargo Unamuno podrá seguir afirmando, como le escribió a su amigo Ilundain el 25 de mayo de 1898: «La palabra del alma es Dios». Frente a la *incertidumbre* del ¿qué somos? y ¿a dónde vamos?, el poeta se

aferra a una vital *certidumbre*, de la que brota un Unamuno anti-católico pero profundamente cristiano.³⁷

Así, años más tarde, en carta del 16 de abril de 1915, declara inequívocamente que es «impenitente hereje pero cristiano».³⁸ Y también sabemos cómo esa heterodoxia le marcó histórica y socialmente durante toda su vida. En la posguerra española, por ejemplo, *El sentimiento trágico de la vida* fue considerada lectura perniciosa y reprochable.³⁹ Por ello conforta hoy día la actitud ante Unamuno de la propia Iglesia Católica, ante la declaración de un teólogo, de resonancia internacional, Gregorio González de Cardedal, que

³⁷ Así lo declara reiteradamente en su epistolario. Por ejemplo escribe a Luis de Zulueta (11 de agosto de 1903): «... pues me siento cristiano, me dejo ser tal. Y cada día me arraigo más en ello». Y el 30 de septiembre del mismo año: «Y espero que llegue usted a ver que la religión cristiana, cuando no se la toma a lo católico, no es fórmula parcial de vida, no es parcial sino total. La religión es la envolvente de los ideales todos, su fondo» (*Miguel de Unamuno. Luis de Zulueta. Cartas 1903-1933*, Aguilar, Madrid, 1968, pp. 22 y 31). Un año antes, en carta a Timoteo Orbe: «Y la religión para nosotros los europeos del siglo XX, no puede menos que ser cristiana» (*Epistolario inédito*, I, ob. cit., p. 100). Su cristianismo es algo que Unamuno reitera en toda su obra. Sería reiterativo, por tanto, acumular citas.

³⁸ *Epistolario inédito*, II, ob. cit., p. 23. Frente a ese «hereje» se contraponen, por ejemplo, una declaración a su hija Salomé, explicando el «hermetismo» mantenido en su hogar, donde ha sido «cartujo neto y cartujo a la busca de una fe que se escapa». La carta está fechada en Hendaya, en 3 de marzo de 1927 (*Miguel de Unamuno y José María Quiroga Pla. Un epistolario y diez hojas libres*, al cuidado de R. Martínez Nadal, Casavieja, Madrid, 2001, p. 29).

³⁹ Pensemos, por ejemplo, que la amplísima bibliografía sobre Unamuno y su drama religioso, se inicia en la posguerra española con el volumen de Nemesio González Caminero, *Unamuno. Trayectoria de su ideología y de su crisis religiosa* (Universidad Pontificia de Comillas, 1948), casi 400 páginas dedicadas a demostrar su heterodoxia, su nulidad como filósofo y cuestionar su españolidad. Frente a él podemos oponer el estudio de R. Benítez (ob. cit.). Como muestra de la lógica adecuación de la religiosidad unamuniana a una actual consideración positiva (nota 40), añado la esperanzada afirmación de Nelson R. Orringer: «... podemos suponer que Dios solía escuchar a ese poeta teólogo, lleno de luz y de fervor cuando rezaba» («Poesía y teología en Unamuno», en *La poesía de Miguel de Unamuno*, Mundaiz, ob. cit., p. 345). Asimismo, del mismo autor, su interesante volumen *Unamuno y los protestantes liberales* (Gredos, Madrid, 1985). Dentro de una cronología algo más cercana, han de citarse, dentro del amplio tema de la posición de Unamuno frente al problema religioso, los estudios de F. Fernández Turienzo, *Unamuno, ansia de Dios y creación literaria* (Alcalá, Madrid, 1966), Alain Guy, *Unamuno et le soit d'éternité* (Seghers, Paris, 1964) o el muy sugerente análisis de Enrique Rivera de Ventosa, *Unamuno y Dios*, con nota preliminar, colaboración y epílogo de Ceferino Martínez Santamarta (Encuentro, Madrid, 1985), y de Martínez Santamarta, *Itinerario de san Agustín y don Miguel de Unamuno. Dos hombres. Dos caminos. Una meta* (Universidad de Salamanca, 1977).

escribe: «para Unamuno, lo mismo que para san Pablo, san Agustín, Lutero, Pascal y el Vaticano II, el problema del hombre sólo se esclarece delante de Dios, pero Dios y el hombre sólo se encuentran, corresponden y responden en quien es la conjugación de ambos: Cristo».⁴⁰

Pero en todo creyente subsiste el Misterio, y más en Unamuno, que siempre se debatió en la duda (= niebla), frente al «silencio de Dios». De un Dios al que pedía una necesaria certidumbre, una inequívoca *señal*, que fue el contrapunto de sus tantas veces reiterada «hambre de divinidad», dentro de aquella su «esperanza desesperada» como la definió Moeller.⁴¹ Él mismo se declaró en muchísimas ocasiones «un hambriento de espíritu».⁴² Pero su hambre de Dios iba, necesariamente hermanada a un ansia de eternidad, como analiza Pedro Cerezo: «... la radicación del sentimiento de lo divino en el seno del conflicto ontológico explica que el hambre de Dios sea sentida a una con el hambre de inmortalidad, y hasta se confundan en la misma exigencia».⁴³ «Hambre de inmortalidad» tituló Unamuno el capítulo III de *El sentimiento trágico de la vida* y la sed de eternidad fue un sentimiento *necesario* para él. Así se lo manifiesta a Ilundain en carta de 10 de agosto de 1902: «Yo no digo que merezcamos ir más allá ni que la lógica nos lo muestre, digo que lo

⁴⁰ En *Cuatro poetas desde la otra ladera. Unamuno, Jean Paul, Machado, Oscar Wilde* (Trotta, Madrid, 1996, p. 21). Ante esta afinidad de Unamuno con el renovador Concilio Vaticano II, creo conveniente recordar o señalar que González de Cardedal —profesor emérito de la Universidad Pontificia de Salamanca—, es el primer «Premio Internacional Joseph Ratzinger», considerado el Nobel de los estudios teológicos. La presencia en la obra unamuniana —ya desde *Paz en la guerra*— de alusiones y citas de textos de san Pablo —tanto en sus *Cartas*, como en los *Hechos*—, ha sido ampliamente señalada por la crítica. El propio Unamuno ha venido expresando su afinidad paulina, y ya casi al final de su vida lo reafirma en carta a Miguel de la Pinta Llorente, de 25 de abril de 1935, donde escribe: «No en vano, es usted hijo espiritual de san Agustín, que es quien más derechamente entronca con san Pablo de Tarso, el fariseo, el judío que hermanó más que otro el íntimo espíritu judaico con el grecorromano, el maestro de la dialéctica agónica cristiana» (en M. de la Pinta, *Erudición y humanismo*, Madrid, 1948, pp. 133-134) Y recordemos el poema 1660 de *Cancionero* fechado el 24 de mayo de 1934, que comienza «Pablo, me muero cada día» remitiendo a I *Corintios*, XV-31.

⁴¹ *Literatura del siglo XX y cristianismo*, ob. cit., pp. 57-77. Comenta el texto Rivera de Ventesa, ob. cit., pp. 141-146.

⁴² En carta a L. de Zulueta de 21 de noviembre de 1910 (en *Cartas 1903-1933*, ob. cit., p. 234).

⁴³ *Las máscaras de lo trágico*, ob. cit., p. 517.

necesito, merézcalo o no, y nada más. Digo que lo que pasa no me satisface, que tengo sed de eternidad, y que sin ella me es todo igual. Yo necesito eso ¡lo ne-ce-si-to!»,⁴⁴ y podría haber añadido que para él lo terrible fue siempre la posibilidad de la *nada*. Ese sentimiento, en que se aunaban *ansia de divinidad* y *ansia de infinitud*, fue algo públicamente declarado por Unamuno, incluso más allá de manifestaciones escritas. Y así lo declaró, por ejemplo, en el Discurso pronunciado en el Paraninfo de la Universidad de Valencia el 22 de febrero de 1909 en una declaración bien explícita:

Todo hombre que sea de veras hombre, todo hombre que lleve en sí una conciencia viva, un reflejo de Dios, siente en sus íntimas luchas un tormento de sed y de hambre, tormento que es nuestra mayor bendición, siente un ansia de infinitud y de eternidad; siente el ansia de perpetuidad y totalización de la conciencia, siente, para servirme de la expresión característica de uno de nuestros autores clásicos, un apetito de divinidad.⁴⁵

* * *

Es evidente, si seguimos la evolución de ese presentir la divinidad, que Unamuno *necesitó* conocerla. Y esa necesidad fue su dramática agonía, ante la falta de aquella *señal* que buscó y, evidentemente, no encontró, y cuya ausencia plasmó en tantos poemas. Porque ya Unamuno, gran lector de la Biblia desde su adolescencia, conoció, comentó y glosó en su obra, el texto bíblico en que se afirma que no se puede ver el rostro de Dios y no morir.⁴⁶

Probablemente, la primera utilización por parte de Unamuno, de aquel versículo bíblico, la tenemos en *La venda*, el simbólico drama cuya génesis —no redacción— la retrotrae José Paulino a 1899.⁴⁷

⁴⁴ Carta del 10 de agosto de 1902, en H. Benítez, ob. cit.

⁴⁵ El discurso se publicó en *Tribuna Médica*, Valencia, en febrero de 1909.

⁴⁶ En las páginas que siguen utilizo, en parte, el análisis ya publicado como capítulo I (Destierro existencial o el silencio divino) del volumen *Sobre los textos* (ob. cit.). El origen bíblico de la afirmación se precisa en páginas siguientes. Véase además la nota 49.

⁴⁷ «*La venda*: aproximación a un texto dramático», comunicación presentada en el congreso salmantino de 1968 que conmemoraba el cincuentenario de la muerte de Unamuno y que fue publicado en las *Actas* correspondientes. Junto a dicho texto véase la introducción a *La esfinge, La venda y Fedra*, Castalia, Madrid, 1988, pp. 7-88.

Recordemos, brevemente, la síntesis de la obra: María, ciega de nacimiento, ha recobrado la vista, se le comunica que su padre está a punto de morir, ella no conoce el camino hacia la casa del padre sino ciega, se lanza a la calle y, desorientada y presa de la angustia, pide a unos caballeros, Pedro y Juan, su bastón; es Juan quien se lo entrega y, vendados los ojos, se lanza segura hacia la casa paterna; allí, Marta, su *razonable* hermana, le insta, y el padre también, a que se quite la venda, a lo que ella se niega, porque no necesita la vista para *conocer* al padre y cuando la venda le es arrebatada por la hermana, el padre muere ante su vista y ella, desesperada, vuelve a pedir la venda.

El desarrollo dramático es, obviamente, como ha sido advertido, el símbolo de una idea —y experiencia— unamuniana, ya que, en el final de la obra, Unamuno decodifica bien claramente sus propios símbolos: quien muere ante la Verdad (= luz) no es el hombre, sino el propio Dios (= fe) en nosotros, idea que corroboran tantos otros textos unamunianos. Porque a Dios se le conoce sin verle, como dijo san Pablo. Y para Unamuno, el verle a la luz de la razón (es decir sin venda = fe), supone la muerte de la idea de Dios.

Ahora bien, en el texto de *La venda* aparecen, literalmente casi, la cita de un versículo bíblico que explicita claramente ese final simbólico, y una alusión implícita a su contraposición evangélica, que entiendo que son la clave de toda una línea de pensamiento unamuniano. Transcribo los dos pasajes.

En el diálogo inicial, entre dos personajes, Pedro y Juan, se plantea, en abstracto, la oposición razón-fe, y Juan exclama: «Tal vez nos sucede con la verdad lo que, según las Sagradas Letras, nos sucede con Dios, y es que quien lo ve se muere...». Veremos inmediatamente el concreto origen bíblico de la cita.

Posteriormente, en el segundo cuadro, casi al final de la obra, el padre, rogando a María que se quite la venda, le dice: «Por lo menos que te vea los ojos, esos hermosos ojos que nadaban en tinieblas, esos ojos en los que tantas veces me vi mientras tú no me veías con ellos. Cuántas veces me quedé extasiado contemplándotelos, mirándome dolorosamente en ellos y diciendo «¿Para qué tan hermosos si no ven?». Y María contesta: «Para que tú, padre, te vieras en ellos; para ser tu espejo, un espejo vivo». Obviamente,

en esa respuesta de María está contenida la idea unamuniana de un Dios de la conciencia personal, el Dios *creado* en el interior del hombre. Pero la alusión, no explícita, nos lleva a otro texto, evangélico ahora: san Pablo, II *Corintios*, 3, 7-18, que entiendo como la contraposición al anterior. Es más, creo que en esa contraposición bascula, no ya *La venda*, sino gran parte del pensamiento —y sentimiento— de Unamuno en su agónico debatirse ante el problema de la fe.

Veamos el primer texto. La alusión a las «Sagradas Letras» se especifica en numerosas citas unamunianas, según veremos: *Éxodo*, 33, 20, que transcribo, según la versión de Cipriano de Valera manejada por Unamuno:⁴⁸

18. Él entonces dijo: Ruégote que me muestres tu gloria.
19. Y respondióle: yo haré pasar todo mi bien delante de tu rostro, y proclamare el nombre de jehová delante de ti; y tendré misericordia del que tendrá misericordia, y seré clemente para con el que será clemente.
20. Digo más: No podrás ver mi rostro: porque no me verá el hombre y vivirá.

Y dos versículos más adelante:

23. Después apartaré mi mano, y verás mis espaldas; más no se verá mi rostro.

⁴⁸ La predilección por la versión de Cipriano de Valera la manifestó el propio Unamuno al afirmar, incluso, que todas las traducciones españolas están realizadas a partir de ella (cfr. «Principios de dolores de parto» publicado en *Nuevo Mundo*, en 1918). Su utilización por parte de Unamuno fue constante. Nicholas G. Round, en su trabajo sobre «Versiones protestantes del Nuevo Testamento en el *Diario íntimo* de Unamuno» (en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*; XXIV-XXV, 1978, pp. 169-181), ha seguido el proceso de lecturas bíblicas en el citado texto, llegando a la conclusión de que Unamuno, de vuelta de su retiro de Alcalá, donde utilizó la Vulgata, al no llevar consigo edición propia, pasó a la utilización del texto griego de los Evangelios y, para el Nuevo Testamento, la traducción de Cipriano de Valera —realizada desde la de Casiodoro de la Reina— sin pasar por la versión latina de san Jerónimo. Repetidas veces lo manifiesta el propio Unamuno que, incluso, detalla la edición: «Nestle, de Stuttgart, en papel como tela de cebolla» en «La Aulaga majorera», en *Divagaciones de un confinado*, de 1924. Es un ejemplar, afirma, «con el que siempre viajó», ha confesado antes, en 1914 («De vuelta a Madrid», en *La Nación*, de 15 de noviembre). El texto se conservó hasta fecha más o menos reciente en la Casa-Museo de Salamanca: la séptima edición de la versión de Eberhard Nestle, publicado, efectivamente, en Stuttgart, en 1908. Pero, antes de esa fecha, Unamuno poseía otro texto griego de los Evangelios, que sí se conserva en la Casa-Museo, con anotaciones manuscritas: *Novum testamentum. Textus Graecus, Latinae Vulgatae quem ex antiquis codicibus et scriptis restauravit, J. N. Jaeger una cum C. Tischendorf* (París, 1842).

Por supuesto, no es el único pasaje del Antiguo Testamento en que se afirma la imposibilidad de contemplar el rostro de Dios,⁴⁹ idea que Unamuno modifica en *La venda* para adaptarlo a su situación de duda e incredulidad, transfiriéndolo a la anunciada muerte de Dios en el hombre. Pero algunos de estos pasajes es indudable que van a ir dejando su impronta y su terrible mensaje en toda la obra de Unamuno. Comenzando por sus propias anotaciones bíblicas.

No creo necesario recordar la asiduidad de lecturas bíblicas de Unamuno ni la escrupulosidad textual con que realiza las citas. Sabemos que, durante la crisis de 1897, de la que surge su *Diario*, se propuso la lectura de un capítulo diario del Nuevo Testamento, y que, durante toda su vida, un ejemplar griego de los Evangelios le acompañó en todos sus viajes. Sabemos, igualmente, a través del pormenorizado estudio de Nicholas G. Round,⁵⁰ que la edición sistemáticamente utilizada en la época de la redacción de *La venda* y del *Diario* fue la de Cipriano de Valera, utilizada, para los textos del Antiguo Testamento —que no podía leer en versión original como los del Nuevo— durante toda su vida. Pues bien, hoy podemos precisar, gracias a la labor de J. C. Mota,⁵¹ la edición concreta que Unamuno utilizó y que enriqueció con cerca de tres

⁴⁹ Es concepto repetido en el Antiguo Testamento. Pero también, obviamente, Unamuno ha leído en el Evangelio de san Juan (I, 18): «A Dios nadie le vio jamás». Y en correspondencia con un *conocimiento* de Dios por el amor (= fe), Unamuno ha podido seguir leyendo a san Juan: «Ninguno vio jamás a Dios», pero poco antes: «Cualquiera que ama, es nacido de Dios y conoce a Dios» (*Primera Epístola Universal de san Juan Apóstol*, 4, 12 y 7).

⁵⁰ *Versiones protestantes*, ob. cit.

⁵¹ En fecha anterior a 1964, el profesor brasileño Jorge César Mota pudo consultar en la casa-Museo de Unamuno, en vida aún de Felisa Unamuno, que se las proporcionó, *todas* las Biblias que don Miguel poseyó y utilizó. Y subrayo el *todas* porque hoy faltan en la biblioteca las dos más importantes, tal vez porque no llegaron a formar parte del legado familiar. El profesor Mota publicó un artículo, «As Biblias de Unamuno», en *Suplemento Literario*, número conmemorativo dedicado a Unamuno, São Paulo, 3 de octubre de 1964 (artículo que no he podido consultar). Lo providencial es que, en sus investigaciones, Mota pudo microfilmear todas las anotaciones manuscritas, incluidas las de las dos Biblias hoy al parecer desaparecidas: la de Nestle y la edición de Cipriano de Valera de 1863, que se transcribe en mi texto y que Round buscó tan afanosamente. Fruto de las investigaciones del profesor Mota es el volumen aparecido en 1978, que hoy, en consecuencia, resulta insustituible: *D Miguel de Unamuno e a Bíblia*, Facultad de Filología, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, Brasil, 1978.

mil anotaciones manuscritas al margen: *La santa Biblia, que contiene los sagrados libros del Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua versión de Cipriano de Valera*, Oxford, 1863. Y llego al punto que me interesa especialmente: en la última página del volumen, «Unamuno escribe a lápiz —precisa Mota— o que sigue e con dificultade copiei por estar ja muito apagado». Se transcriben a continuación 16 anotaciones, de las que me interesa especialmente la número 13: «el que ve a Dios muere», *Jueces*, 13, 22.

No es una cita literal, sino una sentencia derivada de los textos bíblicos, que resuena en *La venda*, como hemos visto, ya que el versículo anotado dice textualmente: «Y dijo Manoa a su mujer: Ciertamente moriremos, porque a Dios hemos visto».

No conozco la fecha en que Unamuno entra en posesión del citado ejemplar, pero sí que es en época anterior a la redacción del *Diario*, dada la utilización en éste de la versión de Cipriano de Valera. Ni mucho menos puedo saber cuándo realizó Unamuno la citada anotación. Pero sí puedo precisar un hecho concreto de índole textual: no he vuelto a encontrar en los textos unamunianos, que aluden implícita o explícitamente a la citada sentencia bíblica, una referencia a *Jueces*, 13, 22, que se sustituye, casi sin excepción, a partir de la referencia expresa del «Salmo I» de *Poesías*, por *Éxodo*, 33, 20. ¿Podemos, pues considerar esta anotación del ejemplar de la versión de 1863 de Cipriano de Valera, el primer enfrentamiento de Unamuno con las «terribles palabras bíblicas»? No creo poder afirmarlo con absoluta certeza. Pero lo evidente es que desde los primeros años de siglo —desde la redacción definitiva de *La venda*—, la sentencia se convierte en tema obsesionante para Unamuno. Y que desde 1900 al menos, esas «palabras» le llegan también por la vía de Kierkegaard. Recordemos un artículo revelador a este respecto: «Ibsen y Kierkegaard», escrito en Salamanca en marzo de 1911.

En el citado artículo destaca Unamuno la religiosidad de Ibsen, afirmando que está en él «la teología de Kierkegaard, de este corazón tan esforzado como angustioso, que, presa durante su vida toda de una desesperación resignada, luchó con el misterio, con el ángel de Dios, como luchara antaño Jacob con él...». Notemos que ya aparece un tercer texto bíblico, *Génesis*, 22, 24-30, donde se narra el aludido combate en la oscuridad, que se fundirá, con

bastante frecuencia, con *Éxodo*, y su sentencia divina, en los textos unamunianos, pero, explícitamente, añade Unamuno poco después, tras una alusión a su personal mitema de *La Esfinge*:

Inés recuerda a Brand en el drama ibseniano aquellas terribles palabras bíblicas que Kierkegaard solía recordar, aquella sentencia de: «Quien ve a Dios, se muere». Y más adelante, en despreciativo comentario acerca de la mediocridad espiritual del habitual espectador de teatro: «No he visto, gracias a Dios, representado ningún drama de Ibsen; no lo he visto enfangado en el espectáculo, en compañía de un montón de hombres y mujeres que no han de morirse por haberle visto a Dios la cara».

Recordemos que Ibsen es el autor teatral más influyente en el primer teatro unamuniano: las conexiones de *La Esfinge*, por ejemplo, con *Un enemigo del pueblo* ya le fueron señaladas a Unamuno por sus amigos Jiménez Ilundain y Juan Barco, en cartas de enero de 1899. Y que inmediatamente que termina *La Esfinge*, su autor, según comunica en carta de 16 de agosto al mismo Jiménez Ilundain, ya está «haciendo otro: *La ciega*», según el primitivo título de *La venda*. La referencia bíblica de ésta —¿génesis inconsciente de todo el drama?— le llega, pues, a Unamuno por tres vías que se subsumen: *Jueces* 13, 22, Ibsen y Kierkegaard. Y, atendiendo a los dos últimos, se explica que la «terrible» frase no aparezca en los manuscritos previos de 1899 ni en la versión narrativa de 1900. Pero en una fecha imprecisa, en torno a 1901 o posterior, Unamuno redacta la versión teatral de *La venda*, donde se *dramatiza* en su final la terrible sentencia que *imposibilita* el *conocimiento* de Dios, según la interpretación unamuniana. Y añade, en consecuencia, la cita bíblica que explicita el texto.

Pero volvamos al segundo párrafo, a que he aludido, del cuadro segundo: la alusión brevísima a un extenso pasaje de la *Segunda Epístola a los Corintios*, 3, 7-17. En dicho texto san Pablo *contrapone* claramente *la nueva* doctrina de Cristo a los pasajes del *Éxodo* que tan «terribles» le resultaron a Unamuno, ya que san Pablo va casi *glosando* el capítulo 34 de aquél, en sus versículos 29-35: Moisés desciende del Sinaí con las Tablas de la ley; su rostro resplandecía de tal modo que puso temor en Aarón y los demás israelitas; tanto es así que Moisés ocultó su rostro con un velo, que escondía esa

magnificencia de su rostro, recibida del Señor. Pero san Pablo pasa a oponer la *ley* al *espíritu*, diciendo: «Y si el ministerio de muerte en la letra grabado en piedra fue con gloria, tanto que los hijos de Israel no pudiesen poner los ojos en la faz de Moisés a causa de la gloria de su rostro, la cual había de perecer ¿cómo no será más bien con gloria el ministerio del espíritu?». De tal manera que termina proclamando gozosamente el triunfo y la gloria de un Dios contemplado «a cara descubierta»:

- 12. Así que, teniendo tal esperanza, hablamos con mucha confianza.
- 13. y no como Moisés. Que ponía un velo sobre su faz, para que los hijos de Israel no pusiesen los ojos en el fin de lo que había de ser abolido,
- 14. Empero los sentidos de ellos se embotaron; porque hasta el día de hoy les queda el mismo velo no descubierta en la lección del Antiguo Testamento, el cual por Cristo es quitado.
.....
- 18. Por tanto, nosotros todos, mirando a cara descubierta como en un espejo la gloria de dios, somos transformados de gloria en gloria en la misma semejanza, como por el Espíritu del Señor.

Porque en «la faz de Jesucristo» (II *Corintios*, 4, 6) se ilumina el «conocimiento de la gloria de Dios», ha escrito poco antes, y ese Dios «es el que resplandeció en nuestros corazones».

El Dios cuya visión —imposible— significa muerte se transforma en san Pablo en un Dios *contemplado* como en un espejo y haciéndonos partícipes de su gloria, ya que en nosotros se refleja. Y ésta es, por añadidura una gloria «que permanece» (3, 11).

Pero volvamos al texto unamuniano y anotemos la nueva transgresión: no el hombre contemplando a Dios como en un espejo, sino el hombre contemplado por Dios, y transformando, así, en un *espejo vivo* de Dios mismo. Suprema esperanza de *vida* en la fe: mientras el padre contempló los ojos ciegos de la hija —«esos ojos en los que tantas veces me vi mientras tú no me veías con ellos»— tuvo vida en sí mismo, como proyección de esa fe *ciega* del hombre. Por ello afirma Juan al comienzo de la obra: «¡La fe, la fe es la que nos da la vida, por la fe vivimos, la fe nos da el sentido de la vida, nos da a Dios!». Pero el *espejo* de san Pablo se rompe cuando María realmente ve y

el padre deja de mirarse en él. Sólo la recuperación de *la venda* podrá soldar sus rotos pedazos en el interior del hombre. Sólo una nueva *ceguera* que nos entregue a Dios, como la de Paulo, cegado por el resplandor del rostro del Señor, o que nos lo devuelva como a Sansón, a la manera del *Cambio de luz* del cuento clariniano.

Pero la terrible certeza de la sentencia del *Éxodo* (rostro de Dios = muerte) y la esperanza y el deseo «a cara descubierta» del *espejo* paulino, serán como la fluctuante corriente sobre la que bascula la dicotomía unamuniana de su búsqueda de Dios, del rostro inequívoco de Dios, en donde el versículo del *Éxodo* va adaptándose a los contextos unamunianos en los que se integra.

Así, en *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), el tema se fusiona con el del ser: «Y es el consuelo y la dicha de cada uno el saber que llegará alguna vez a donde llegó otro cualquiera, y ninguno a parada de última queda. Y es mejor no llegar a ella, a quietud, pues si el que ve a Dios, según las escrituras, se muere, el que alcanza por entero la Verdad suprema queda absorbido en ella y deja de ser» (cap. XXXIV).

Pero, casi por las mismas fechas, Unamuno escribe el «Salmo I», que aparecerá en *Poesías*. Por vez primera se señala claramente la fuente bíblica con toda precisión, ya que «*Éxodo*, 33, 20» aparece como lema del poema, que es, como afirmó Unamuno, un auténtico «grito de dolor». El salmo resume en sus primeros catorce versos toda la problemática planteada en *La venda*, pero ahora sin simbolismo alguno, en donde la palabra *venda* o *velar* es el único punto no denotativo, si bien la metáfora, el *velo* colocado sobre el conocimiento directo de Dios, tiene, como hemos visto, un origen histórico y referencial en el texto del *Éxodo* utilizado por san Pablo y sobre el que vuelve Unamuno poco después:

Éxodo, XXXIII, 20

Señor, Señor ¿por qué consientes
que te nieguen ateos?
¿Por qué, Señor, no te nos muestras
sin velos, sin engaños?
¿Por qué, Señor, nos dejas en la duda,
duda de muerte?

¿Por qué te escondes?
¿Por qué encendiste en nuestro pecho el ansia
de conocerte,
el ansia de que existas,
para velarte así a nuestras miradas?
¿Dónde estás, mi Señor; acaso existes?

Tras estos primeros versos, el poema continúa en el mismo tono de preguntas angustiadas, a la manera de un Job existencial que pregunta a un «dios de silencio» el porqué de la vida y de la muerte, que demanda una «señal» que «dé sentido / a esta sombría vida que arrastramos». Una vida sin asidero, sin «roca firme», sin saber dónde se encuentra «la roca de la vida», «lo absoluto». Las preguntas se suceden hasta el verso 66, donde se pasa a la expresión del supremo deseo del poeta: ver el rostro de Dios, aún con todas sus «terribles» —y salvadoras— consecuencias, porque esa contemplación es *muerte* pero es también *saber* de su existencia:

¡Quiero verte, Señor, y morir luego,
morir del todo;
pero verte, Señor, verte la cara,
saber qué eres!
¡saber que vives!
¡Mírame con tus ojos,
ojos que abrasan;
mírame y que te vea!
¡que te vea, Señor, y morir luego!
Si hay un Dios de los hombres,
¿el más allá qué nos importa, hermanos?
¡Morir para que Él viva,
para que Él sea!

Observemos, de nuevo, la transgresión: ese conocimiento de Dios, esa contemplación de su rostro, puede llevarnos a la creación de Dios mismo. Pero, por supuesto, más allá de la duda. Así, el «¡yo soy!» que solicita es sinónimo de «paz», aunque sea una paz en la muerte. Y de ahí la petición de la suprema *señal*:

Del Sinaí desgarras las tinieblas
y enciendes nuestros rostros;
como a Moisés el rostro le encendiste;
baja, Señor, a nuestro tabernáculo,
rompe la nube,
desparrama tu gloria por el mundo
y en ella nos anega;
¡que muramos, Señor, de ver tu cara,
de haberte visto!
«Quien a Dios ve, se muere»
dicen que has dicho tú, Dios de silencio;
¡que muramos de verte
y luego haz de nosotros lo que quieras!

A partir de este punto, el episodio del *Éxodo* cede ante otro texto bíblico, que ya hemos visto aplicado, casi coetáneamente, a Kierkegaard: la *lucha* para conocer el Misterio, la lucha en la oscuridad de Jacob con Dios:

¡Mira, Señor, que va a rayar el alba
y estoy cansado de luchar contigo
como Jacob lo estuvo!
¡Dame tu nombre!
¡tu nombre, que es tu esencia!
¡dame consuelo!
¡dime que eres!
¡Dame, Señor, tu espíritu divino,
para que al fin te vea!

Porque, recordemos, Jacob dijo al señor: «Declárame ahora tu nombre». Pero recordemos también, ya lo hemos visto, que el triunfo del *espíritu* sobre la *ley* es lo que convierte la mutua contemplación en el *espejo* definitivo de san Pablo.

En todo el final del poema (versos 130-1609) Unamuno parece trasladarse a la situación de un nuevo Job, que clama desde la miseria humana, ante la «puerta cerrada» del Misterio, para concluir con una fusión de ambas metáforas —rostro de Dios velado = puerta cerrada—, que al *desvelarse* o *abrirse* aclararán en la muerte la suprema duda: el *ser* o la *muerte* de Dios:

Tú me abrirás la puerta cuando muera,
la puerta de la muerte,
y entonces la verdad veré de lleno,
sabré si Tú eres
o dormiré en tu tumba.

El «Salmo I» es, sin duda, en su desarrollo poético, la expresión más explícita del versículo del *Éxodo*, y donde Unamuno lo acomoda, sin *velo* tampoco él, a sus propias vivencias, a sus dudas y deseos, a su situación personal de balanceo entre «Incredulidad y fe». Éste es, por ejemplo, el título del poema de *Rosario de sonetos líricos*, escrito el 27 de septiembre de 1910, donde figuran como lemas las fuentes utilizadas: «*Salmo, 42, 2; Éxodo, 33, 20; Marcos, 9, 25; Marcos, 9, 24*». Todos esos textos, casi en una labor de taracea —que anticipa estilísticamente *El Cristo de Velázquez*— van siendo insertados en el poema, en el orden indicado, y señalados por el empleo de la cursiva: «Sed de Dios tiene mi alma, de Dios vivo», «*pues quien mi rostro ve —dice— no vive*», «*sácame, Cristo, este espíritu mudo*» y «*creo, Tú a mi incredulidad ayuda*».

Pero casi días después, el 6 de noviembre, Unamuno *completa* el círculo de esas referencias bíblicas que se subsumen en el tema cardinal del rostro de Dios: la ya aludida lucha de Jacob, quien, tras esa lucha, vio a Dios «cara a cara». Así, escribe en esa fecha e inserta en el mismo libro el soneto XC, sin título, pero, de nuevo, con toda clase de referencias. El lema inicial —*Génesis, 32, 24-30*—, y una nota a pié de página en la que se transcriben los «versillos» citados, según, como es habitual, en la versión de Cipriano de Valera, que transcribo íntegra.

Los versículos 24 al 30 del capítulo 32 del *Génesis* dicen:

Y quedose Jacob solo y luchó con él un varón hasta que rayaba el alba. Y como vio que no podía con él, tocó en el sitio del encaje del muslo, y descoyuntóse el muslo de Jacob mientras con él luchaba. Y dijo: Déjame, que raya el alba. Y él le dijo: No te dejaré si no me bendices. Y él dijo: No se dirá más tu nombre Jacob, sino Israel, porque has peleado con Dios y con los hombres y has vencido. Entonces, Jacob le preguntó y dijo. Declárame ahora tu nombre. Y él respondió. ¿Por qué preguntas por mi nombre? Y bendíjole

allí. Y llamó Jacob el nombre de aquel lugar Peniel, porque vi a Dios cara a cara y fue librada mi alma

A Unamuno le interesaba la transcripción total del pasaje —de ahí la extensa nota— porque los tercetos de su poema son casi una glosa del texto bíblico, pero tan sintética que el conocimiento total de la fuente amplía de modo considerable el mensaje de los mismos, y ese pedir «tu nombre» es ahora la *señal* que demandaba en el «Salmo I»:

Dime, Señor, tu nombre, pues la brega
toda esta noche de la vida dura
y del albor la hora luego llega;
me has desarmado ya de mi armadura,
y el alma, así vencida, no sosiega
hasta que salga de esta sombra oscura.

Pero notemos, ante la transcripción de la larga nota, que Unamuno se *detiene* en su poema en el punto crucial —petición de identidad, *señal* de vida, de esencia—, pero que no llega al radiante final de ese ver a Dios «cara a cara y fue librada mi alma». Es decir, que, en el tema del *rostro* de Dios, es lógica la apropiación del texto transcrito del *Génesis*, pero sólo en la referencia a la *lucha* por su conocimiento, no al triunfo final, salvo en el deseo, que habría significado para Unamuno el abandono definitivo de la interpretación nihilista de la sentencia del *Éxodo*. Y sin embargo, como es obvio, ésta seguirá resonando en los textos unamunianos.

Será, por ejemplo, una referencia oblicua a la lucha de Jacob toda la que impregne el poema «Si vis pacem, age bellum» (no recogido en el libro), con su significativa transgresión de la sentencia latina, escrito en Salamanca el 1 de enero de 1913, y donde, como es habitual, la difusa presencia de los versículos del *Génesis*, se fusiona con la cita concreta de la machacona presencia de *Éxodo*:

Mantén eterna, Dios, en mí la lucha
por la íntima paz de la conciencia;
mira, Señor, que es mucha
el ansia de vivir de que padezco,

y todo me estremezco
sólo al pensar hallarme en tu presencia.
Porque, Señor, el verte —Tú mismo lo dijiste—
es paz, es muerte,
y yo quiero esperar, luchar, vivir:
que el vencer es lo triste,
¡porque es morir!

Es decir, un Jacob que al término de su lucha, porque ve a Dios «cara a cara», inexorablemente —«Tú mismo lo dijiste»— hubiera de encontrar la muerte. De ahí que, en la estrofa final, opta por la lucha —mantenimiento de la vida—, ante la certeza del no ser en la muerte:

Desearte es vivir, mas poseerte,
—que no es sino de Ti ser poseído,
por Ti ser absorbido—,
Señor, ¡es muerte!
Al corazón que por Ti sufre escucha
y hacia Ti llévale sin que a Ti arribe,
que con la paz en Ti muerte recibe;
lucha, lucha sin fin, Señor eterna lucha.

Como era lógico esperar, en *El Cristo de Velázquez*, las referencias se multiplican, dentro del riquísimo caudal de textos bíblicos utilizados, como expresión de la suprema fusión bíblica de la poesía de Unamuno.

Dentro de la parcela que voy examinando, encontramos, por ejemplo, en conexión con el poema de 1913 que acabamos de ver el apartado *Paz en la guerra* donde, concretamente ahora, se remite a *Génesis*, 32, 24-30, como en el poema XC del *Rosario de sonetos líricos*, que vimos.

Sin embargo, en las referencias al tema que vamos a encontrar en *El Cristo de Velázquez* —y ello no es menos esperado—, las «terribles» palabras de la sentencia de muerte se interpretan en versión de resurrección jubilosa: el que ve el rostro de Dios, muere, *para contemplarle eternamente*. Es decir, que esa expresión de la fe de su pueblo, que es el extenso poema, parte de una verdad inicial e incuestionable: «este es el Dios al que se ve; es el Hombre» (III, 54). Creo que en ese verso unamuniano está la clave de la nueva

interpretación, en el poema, de los textos bíblicos tantas veces utilizados. «El Dios a que se ve»: esa es la maravillosa y suprema virtud del Cristo pintado por Velázquez, que Unamuno concibe como la plástica representación de la fe de su pueblo. En esa línea, ver a Dios «cara a cara», contemplar la Verdad sin venda —como María—, no puede significar la muerte de Dios, sino la esperanzadora creencia de que esa muerte preconizada en el *Éxodo* es vida auténtica y eterna. Los textos no pueden ser más explícitos. Tanto como las citas referenciales al margen. Así, en «Águila» leemos:

<i>Deuteronomio</i> 32, 11	Cuando muramos, en tus blancos brazos, las alas de la Muerte Emperadora, llévanos hasta el Sol, allí a perderse nuestros ojos en él, a que veamos la cara a la Verdad que al hombre mata para resucitarle. Águila blanca que a raudales bebiendo viva lumbre del Sol eterno con divinos ojos nos la das en tu sangre derretida, llévanos a abrevar del Sol eterno con nuestros ojos luz, a que veamos la cara a la Verdad. Que las lechuzas de Minerva, que no ven más que a oscuras, pues las deslumbra el mediodía, busquen en la noche su presa. No lechuzas, águilas nuestras almas, que muriendo vivan por ver la cara a Dios ¡Mirada danos de pura fe, que la mirada resista de los ojos deslumbrantes de la Verdad, del Sol que no se extingue, de la cara de Dios que nos da vida cuando con su mirar muerte nos da!
<i>Éxodo</i> 33, 20	

No creo que el texto precise comentario. Pero igualmente significativa es la nota del propio Unamuno relativa a la lechuza de Minerva, cuando precisa: «El ave simbólica de Minerva era la lechuza [...] y ello es porque lo propio de la ciencia es ver en lo oscuro donde no ven los demás. Pero en lo claro

no ve. El águila mira al sol [...] hay que escribir un diálogo entre el águila de Patmos y la lechuza de Minerva».

La contraposición lechuza (= ciencia) / águila (= fe) y esta última contemplando el sol, la luz, la verdad, supone, obviamente, un giro radical en la simbología unamuniana. Pero no olvidemos que estamos ante un texto en donde, a través de una representación visible —un cuadro, símbolo de la fe de un pueblo— se contempla la gloria «de la cara de Dios que nos da Vida / cuando con su mirar muerte nos da». En esa abolición de la interpretación negativista y «terrible» de las palabras bíblicas (imposibilidad de conocimiento y rostro de Dios = muerte e inanidad), creo que está la clave de la gozosa exaltación del Hombre-Dios, *visible* —reitero la elección iconográfica—, que impregna los versos del poema de Unamuno, y la radiante glorificación de la humanidad de Cristo que en él se contiene.

De ahí se sigue, lógicamente, su apelación final al texto de san Pablo ya utilizado premonitoriamente en *La venda*, es decir, II *Corintios*, 3, 13:

Llévanos Tú, al espejo, a que veamos
frente a frente tu Sol y a conocerle
tal como Él, por su parte, nos conoce;
con nuestros ojos-tierra a ver su lumbre *Éxodo*, 33, 11
y cual un compañero cara a cara *Números*, 12, 8
como a Moisés nos hable, y boca a boca.

En consecuencia, esa «Oración final» del poema termina en la contemplación del «blanco cuerpo» del Dios-Hombre, cuya *luz* es símbolo de eternidad:

¡Dame
Señor, que cuando al fin vaya perdido
a salir de esta noche tenebrosa
en que soñando el corazón se acorcha
me entre en el claro día que no acaba,
fijos mis ojos en tu blanco cuerpo,
Hijo del Hombre, Humanidad completa,
en la increada luz que nunca muere,
¡mis ojos fijos en tus ojos, Cristo,
mi mirada anegada en Ti, Señor!

Recordemos que esa conversión de un Jehová *velado, invisible, intocable*, cuya vista reproduce la muerte, en el radiante y apolíneo Cristo-Hombre, contemplado cara a cara como en el paulino espejo de luz transfigurante, la desarrolla Unamuno por los mismos años en un significativo artículo: «Ley de piedra y palabra de aire», publicado en *Nuevo Mundo* (14 de noviembre de 1919).

Con un nuevo san Pablo —recordemos los pasajes transcritos de II *Corintios*, 3, 7-18— Unamuno opone a la *ley* de piedra de Jehová el *espíritu* de Cristo, enfrentando el Sinaí a la montaña de las Bienaventuranzas. Como haciendo caer por tierra aquella opinión de Pedro Corominas que afirmó en 1906 «Usted no ha llegado *aún* al Evangelio; se ha quedado en el libro de Job». ⁵² Efectivamente, la *llegada* fue posterior. Porque escribe Unamuno en ese artículo de 1919:

En los capítulos 19 al 24 del *Éxodo* nos cuenta cómo Moisés subía al Sinaí, donde Jehová bajaba a él, y cómo acabó dándole unas tablas de piedra y los mandamientos de la ley escritos en ellas (capítulo 24, 12). Ello fue entre fuego, de que salía humo como de un horno y estremecimiento de la montaña (19, 18). Y cuidado con que el pueblo subiese ni tocase siquiera a la montaña, porque quien la tocase moriría (19, 12). Temblaba el pueblo de que le hablase directamente su Señor y pedía medianero, ministro de Él, porque el que hablaba con Dios se moría (19, 19) lo mismo que el que le veía.

Pero ante esos textos, Unamuno opone la «palabra en el aire» de un Cristo visible y tangible, que es lo imperecedero. Una «palabra en el aire», que se transforma en fe, porque, de nuevo san Pablo, recordemos que «la fe es por oír; y el oír por la palabra de Dios» (*Romanos*, 10, 17).

Cinco años después, en *Teresa* (1924) Unamuno mantiene esa sensación que fusiona y unifica el rostro de Dios-muerte-vida. La metáfora paulina del

⁵² En carta a Maragall, de 11 de noviembre de 1906, Unamuno refiere la anécdota. Y llevando su caso al de su pueblo, comenta en 1909, a propósito del comentario acerca de un personaje de Larreta que incluye en *Por tierras de Portugal y España*: «¿Es, en efecto, que hemos llegado los españoles al Nuevo Testamento? ¿No será que nos hemos quedado en el Antiguo? ¿hemos llegado, de verdad, hasta Jesús? Y más bien llegar a Jesús de Nazaret, que surge, después de todo, del Antiguo Testamento, y que es, como acaso nosotros, un semita, ¿hemos llegado a Cristo, al Cristo platónico, al que en Grecia fue rebautizado?». *Unamuno-Maragall*, ob. cit.

espejo parece intuirse en el texto del poema (número 75) en donde el poeta-protagonista ve a Dios en los ojos de la amada que muere. Pero si ambos vieron a Dios en la muerte, fue un «Dios vivo» que transmite «vida»:

Se muere aquel que ve la cara de Dios;
vimos la cara a Dios juntos los dos;
tú ya te has muerto,
yo sigo en el desierto
marchando de tu santa huella en pos.
.....
Con tus ojos y en ellos a Dios vi;
nuestros ojos mezclados a Dios vieron;
fue común la mirada,
y entonces nuestras vidas se murieron
en abrazada.
Después que juntos vimos al Dios vivo,
de la muerte por Dios vida recibo.

Estamos aún, desde luego, en la órbita interpretativa de *El Cristo de Velázquez*. Pero, unos años después, Unamuno retrocede hacia su *fe personal* —no la de su pueblo— y, en *Cancionero*, el poeta vuelve a sus preocupaciones de la primera década del siglo. Así, retomará el viejo tema del tiempo invertido, del *desnacer*, que cobra, en contacto con el paisaje natal, aun en su ladera francesa, un florecimiento repentino e intensísimo. Y así, el no menos viejo tema del *rostro de Dios*, en la crisis espiritual de esos años, vuelve a ser retornado en su versión primera y negativa.

Comienza lo que entiendo que es una etapa, definitiva, de retroceso, en el poema 20 de *Cancionero*, de 12 de marzo de 1928; y comienza por lo que estimo como una utilización oblicua del versículo 23 del tan citado capítulo 33 del *Éxodo*, un Dios de espaldas, que vela su rostro, que se coloca en el poema de Unamuno *detrás* del hombre:

Basta que vea tus brazos
a mis lados, su vista
me sostiene en mi carrera
aunque no vea la pista.

No me mires, que los ojos
devoran mi ardor de vida;
quien ve tu cara se muere
y el que se muere se olvida.
Por detrás has de mirarme,
veré mi sombra infinita,
que corre delante mío
en busca de tu salida.

Pero observemos que ese Dios situado detrás (cuya mirada produce el aniquilamiento y una muerte que es olvido y no ser) proyecta una insinuada luz que *prolonga* hacia el infinito la sombra humana. Y es esa sombra de infinitud la que busca la casa del padre: *tu salida* o *tu guarida*, según la variante consignada en el manuscrito. Y recordemos, además, la simbólica utilización del campo semántico de sombra, sol velado, noche, luz de luna..., como sinónimo de fe, en la cosmovisión simbólica unamuniana ya cristalizada en *Poesías*.

El rostro de Dios, en ese poema de 1928 es, aún, búsqueda y posibilidad dentro de la duda. Sin embargo, al encarnarse el tema en el personaje novelesco de Manuel Bueno, dos años y medio después —la novela se termina en diciembre de 1930—, es un total retroceso a *La venda*. Evidentemente, es casi unánime la aceptación del autobiografismo interno del personaje, y que en Manuel Bueno, como en tantos otros entes de ficción, Unamuno ha encarnado sus íntimas preocupaciones. En ese sentido, *la venda* que María pide en 1900 es la que el párroco de Valverde de Lucerna coloca a sus feligreses. Pero tampoco podemos olvidar que Manuel es un personaje *novelesco* que, de acuerdo con la verdad poética del relato, *tiene* que adoptar la interpretación nihilista del tan citado versículo bíblico: él *ha muerto* por ver la cara de Dios; ha muerto Dios en él, como lo hizo frente a María cuando lo *vio* con ojos de razón. Por eso dirá, tras glosar el pasaje del *Deuteronomio* que relata la muerte de Moisés y encargando a Lázaro que continúe su misión, la de conservar la esperanza de llegar a la tierra prometida:

Se tú, Lázaro, mi Josué, y si puedes detener el Sol, detenle, y no te importe el progreso. Como Moisés, he conocido al Señor, nuestro supremo ensueño,

cara a cara, y ya sabes qué dice la escritura que el que le ve la cara a Dios, que el que le ve al sueño los ojos de la cara con que nos mira, se muere sin remedio y para siempre. Que no le vea, pues, la cara a Dios este nuestro pueblo mientras viva, que después de muerto ya no hay cuidado, pues no verá nada.

La muerte de Manuel Bueno por ver la cara de Dios se identifica, pues, con la muerte del Dios mismo, que significa la desaparición de la fe, la desaparición de *la venda*.

Y sin embargo, el 20 de noviembre de 1934, ya sin trasvase literario a un ente de ficción, Unamuno da forma a su última versión de la *lucha* con el Dios invisible de Jacob, acosado, buscado, del que va ansiando y temiendo contemplar el rostro, en la terrible duda de si esa contemplación se tornará en muerte —*Éxodo*— o en espejo de eternidad: san Pablo. Así en el número 1713 de *Cancionero* —ya en 20 de septiembre de 1934—, escribe:

Éxodo, 33, 20

Muere quien ve a Dios el rostro,
no el que oye voz de su boca
sin verle; la fe en la roca
de la palabra; me postro
ojos en tierra, el oído
al cielo, y espero el son
que entra al ciego corazón
que lo toma estremecido.
Visiones son ilusiones;
palabras son realidades;
el pasar de las edades
es cosechar oraciones
El espíritu es aliento;
de la vida eterna norma;
la materia sólo forma
en el aire, sin cimiento.
Quien ve a Dios los ojos muere
y vive el que oye su voz
en tinieblas, en la hoz
del abismo en que estuviere.

Parece como si, una vez más, el poeta volviera a la ladera, connotada de esperanza, que se insinuaba en las palabras de Juan, en *La venda* y en el espejo paulino de las de María. Porque el «quien ve a Dios los ojos muere» se contrapone, en definitiva, al «vive el que oye su voz en tinieblas». Cerrando, de ese modo, la larga trayectoria en el camino hecho luz interior de su amado san Pablo, cuyas sentencias parecen resonar en este *último* Unamuno: «Porque por fe andamos, no por vista», ya que «la fe es por oír la palabra de Dios».

* * *

Con la imposibilidad de acceder al conocimiento directo de un Dios inaccesible, la palabra *misterio* —aplicada al Universo o al hombre— resuena por toda la obra unamuniana. «Y me pasaré la vida luchando con el misterio y aun sin esperanza de penetrarlo, porque esa lucha es mi esperanza y mi consuelo», escribió en «Mi religión», en 1907. ¿Consuelo y esperanza? Tal vez, podamos interpretarlo, pensando que la solución del misterio sea la terrible constatación de la *nada*.

El *misterio* que esconde el universo y el propio destino y ser del hombre es un tema unamuniano, pero con él el poeta y filólogo entronca con una eterna pregunta que ha resonado en todos los tiempos, razas, culturas y religiones. Pienso, en un ejemplo, entre miles, posiblemente, que leemos en el antiguo relato del *Panchatantra*, donde el viejo santón Agnama va en peregrinación preguntando a diversas divinidades cuál es el final del universo y del hombre. Sólo Buda le dará la respuesta, pero el lector u oyente no la conocerá.

Toda la creación se manifiesta como un misterio. El *velo* de lo creado, su misterioso lenguaje, aparece como una *escritura* que no sabemos leer. Recordemos aquel pergamino de los cielos en los Salmos bíblicos, al que ya he aludido. Y ya llevándonos directamente al cielo estrellado, leemos en «Paisajes del alma» (*El Sol*, de 6 de enero de 1918), que en ese cielo está «la señal del misterio, la cifra de la Esfinge», en la órbita, por supuesto, de su gran poema anterior: «Aldebarán». Porque —lo consigna José

Paulino—⁵³ Unamuno escribe: «El universo visible es una metáfora del invisible, aunque nos parezca al revés».

La escritura del universo (= creación), como misterioso mensaje cifrado, parece desarrollarlo Unamuno en un poema de *Rimas de dentro*, fechado en 31 de mayo de 1908. Se titula «Incidente doméstico» y, desde el mismo título parece tratarse del relato de una anécdota intrascendente, pero que, como es usual en Unamuno, se eleva en su final a una consideración de profundo calado: la «niña» ha trazado unos «toscos garabatos de escritura» y pretende que el padre lea lo escrito, porque ella, dice, no sabe leer. «¡Aquí no pone nada!», contesta, con lógica, su padre que, a continuación, vuelve sobre su afirmación:

Luego, reflexionando, me decía:
¿Hice bien revelándole el secreto?
—no el suyo ni el de aquellas toscas líneas,
el mío, por supuesto—.
.....
No dicen más los árboles, las nubes
los pájaros, los ríos, los luceros...
¡No dicen más y nos lo dicen todo!
¿Quién sabe de secretos?

En otro momento, otro incidente, aún más cotidiano, vuelve a llevar al poeta a una nueva consideración sobre el misterio, en este caso sobre un ser vivo, el perro Remo. Relata el episodio Eduardo Ortega y Gasset.⁵⁴ El poema dedicado a Remo, fue, al parecer, escrito casi de repente, a raíz de una impresión directa, al entrar el poeta en la casa de Ortega y el perro pastor alemán de éste, le saluda y le pone las patas sobre el pecho. Unamuno ve los ojos de Remo a la altura de los suyos. «¡Qué misterio —dijo luego— duerme en esas

⁵³ José Paulino, en «Soledad y entrañamiento» (*La poesía de Miguel de Unamuno*, Mundaiz, ob. cit., p. 85). Reproduce un texto esclarecedor: «El Universo visible». La cita de Unamuno, pertenece a *Andanzas y visiones españolas* dentro del apartado «Paisaje teresiano».

⁵⁴ *Monólogos de Miguel de Unamuno*, Nueva York, 1958, pp. 207-208. «Al perro Remo» aparece en *Cancionero*, fechado en 5 de julio de 1928. El texto lo transcribe Ricardo Gullón en «Unamuno y su Cancionero», en *Unamuno a los cien años. Estudios y Discursos salmantinos en su I Centenario*, Universidad de Salamanca, 1967.

pupilas». Y eleva, en un poema, a una consideración casi religiosa esa sensación de misterio de la vida, que ha percibido en la muda pregunta del animal:

Cuando pone en mi pecho sus patas
y me mira a los ojos el perro
las raicillas del alma me tiemblan
¡temblor agorero!
Me acongoja la muda pregunta,
de sus ojos el líquido ensueño,
ni le queda dolor en el alma
¡tan sólo silencio!
.....
Cuando pone en mi pecho sus patas
y en mis ojos el perro...
«¡Dios mío, Dios mío, por qué me has dejado!»
clamó el Nazareno.

Pero será, evidentemente, *Aldebarán*,⁵⁵ donde el misterio de lo creado, el ser y el destino del hombre, y esa escritura de los cielos —que no sabemos leer—, se resume en el largo y extraordinario poema, en la serie de agónicos interrogantes que lo constituyen:

Rubí encendido en la divina frente,
Aldebarán,
lumbera de misterio,
perla de luz en sangre,
¿cuántos días de Dios viste a la tierra,
mota de polvo,
rodar, por los vacíos?
rodar la tierra.
¿Viste brotar al Sol recién nacido?
.....

⁵⁵ Publicado en *Rimas de dentro* y fechado en 13-15 de abril de 1908. Es casi inevitable relacionar el poema con el anhelo de Fray Luis de León —tan admirado por Unamuno— contemplando las estrellas y su deseo de conocer los enigmas de lo creado. Juntamente con el recuerdo de Leopardi —otro de los grandes poetas admirado por Unamuno, que lo tradujo—, esa relación fue estudiada por Diego Catalán: «Aldebarán» de Unamuno. De la noche serena a la noche oscura» (*Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, IV, 1953, pp. 43-70).

¿Eres un ojo del Señor en vela,
 aunque siempre despierto,
 un ojo escudriñando las tinieblas
 y contando los mundos
 de su rebaño?
 ¿Le falta acaso alguno?
 ¿O alguno le ha nacido?
 Y más allá de todo lo visible,
 ¿qué hay del otro lado del espacio?
 Allende el infinito,
 di, Aldebarán ¿qué resta?
 ¿Dónde acaban los mundos?

 ¿Es tu vida secreto?
 ¿O no quieres decir nada en la frente
 del tenebroso Dios?
 ¿Eres adorno y nada más que en ella
 para propio recreo se colgara?

 Aldebarán, Aldebarán ardiente,
 el pecho del espacio,
 di, ¿no es regazo vivo,
 regazo palpitante de misterio?
 ¡Tú sigues a las Pléyades
 siglos de siglos,
 Aldebarán,
 y siempre el mismo trecho te mantienen!
 Estos mismos lucientes jeroglíficos
 que la mano de Dios trazó en el cielo
 vio el primer hombre,
 y siempre indescifrables,
 ruedan en torno a nuestra pobre Tierra.

 ¿No eres acaso, estrella misteriosa,
 gota de sangre viva
 en las venas de Dios?
 ¿No es su cuerpo el espacio tenebroso?

Y cuando tú te mueras,
 ¿qué hará de ti ese cuerpo?
 ¿A dónde Dios, por su salud luchando,
 te habrá de segregar, estrella muerta,
 Aldebarán?
 ¿A qué tremendo muladar de mundos?

 ¡Sobre mi tumba, Aldebarán derrama
 tu luz de sangre,
 y si un día volvemos a la Tierra,
 te encuentre inmoble, Aldebarán, callando
 del eterno misterio la palabra!
 ¡Si la verdad Suprema nos ciñese
 volveríamos todos a la nada!
 De eternidad es tu silencio prenda,
 ¡Aldebarán!

Pero las estrellas —«Lucientes jeroglíficos»— silencian, junto a su propio destino, el destino del hombre y la identidad del ser. El *yo unamuniano*, como tema candente y permanente en toda la obra del poeta⁵⁶ que, como tal, lo comunica en su poesía, unido al problema del tiempo. Porque el *yo unamuniano* —inmerso en ese devenir temporal— es un *yo* cambiante, incierto, irreconocible a veces para el propio Unamuno.⁵⁷

⁵⁶ Obviamente es un tema tratado —y muy bien— por la crítica unamuniana. Por ejemplo, por Antonio Carreño, «Miguel de Unamuno: la búsqueda mítica del otro» (*La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Gredos, Madrid, 1982, pp. 47-81). O el muy completo estudio de Frances Wyers, *Miguel de Unamuno: The contrary self*, Tamesis Book, Londres, 1976.

La obsesión unamuniana del *yo* aparece en sus obras desde sus comienzos. Su primer cuento conocido, «Ver con los ojos», apareció en la página literaria de *El Noticiero Bilbaino* (25 de abril de 1886) bajo el seudónimo de *Yo mismo*. Y entre los primeros títulos que barajó ante el luego definitivo de *La Esfinge* figura «¡Yo, yo y yo!».

Recordemos que delimitar su *yo* —y la imposibilidad de hacerlo— es la obsesión de Augusto Pérez, en *Niebla*, con su dificultad de afirmar «yo, soy yo». Don Quijote afirma «yo sé quién soy». Y Unamuno escribe que «sólo el héroe puede afirmarlo» (*Vida de Don Quijote y Sancho*, cap. XLVII). Y ya al final de su obra, en *Cancionero*, en el poema titulado «Cogito, ergo sum», afirma «... yerra quien afirma "yo soy"».

⁵⁷ La extrañeza ante su propia imagen, el no reconocerse a sí mismo, tiene, como en tantas ocasiones, un origen autobiográfico. En diferentes textos Unamuno ha utilizado en su obra

El tiempo devora el yo de un momento, que muere a cada instante, para dar paso a otros yos sucesivos. Lo declaró Unamuno —entre otros muchos ejemplos—, en 1912:

Hay pocos momentos más melancólicos, que aquel en que uno contempla un retrato de cuando tenía diez, veinte, treinta años menos. Vivir es ir muriendo e ir renaciendo. El que soy yo hoy, mi yo de hoy entierra a mi yo de ayer, como mi yo de mañana enterrará al de hoy. El alma es un cementerio en que yacen todos nuestros yos que finaron, todos los que fuimos. Mas nos queda el consuelo de soñar que cuando llegue nuestro último yo, el de la muerte, todos esos que fuimos, ángeles de nuestra infancia y nuestra juventud, acudan en torno a nuestro lecho a consolarnos de la soledad postrera.

Y como en nosotros yacen, aunque enterrados, los que fuimos, así sucede en la historia.⁵⁸

Y repetirá tres años después: «Cada uno de nosotros lleva dentro de sí lo que ha sido, sus yos sucesivos, y de pronto se agita y revuelve uno de ellos, al conjuro mágico de la más leve evocación».⁵⁹

Pero sobre todo, tenemos dos textos unamunianos, con idéntico contenido: el artículo publicado en *La Nación* «En mi viejo cuarto», y su correspondiente poema, que lleva por lema «Escrito en el cuarto en el que viví mi mocedad». En el texto en prosa escribe:

Y alguna vez ante un retrato mío de hace veinticinco años me he dicho:

literaria una vieja anécdota, en que refiere el no reconocimiento de sí mismo al mirarse en un espejo. Lo relata, sin ficción literaria, en *Diario íntimo* y lo traslada a los personajes teatrales de *La Esfinge* o *El otro*. Ese espejo, como símbolo lo estudia —como desdoblamiento del yo— A. Zubizarreta (*Unamuno en su nivola*, Taurus, Madrid, 1960, pp. 196 y ss.). Y de nuevo Unamuno se refiere a esa sensación de extrañamiento cuando escribe en el prólogo a *Cancionero*: «Esos íntimos misteriosos momentos —el de esta mañana— en que de pronto, al pasar, se sorprende uno —¡uno!— frente al espejo y se mira como a un extraño, no, como a un prójimo, y se dice: «pero, ¿eres tú?, ¿eres tú ese del qué se dice?, ¿eres tú? Y se siente uno —¡uno!— no ya yo, sino tú. Íntimos misteriosos momentos de sumersión en ti».

⁵⁸ Discurso en el Ateneo de Vitoria, en septiembre de 1912. Extracto publicado en la revista *Ateneo* de Vitoria en abril de 1913, volverá sobre ello en numerosas ocasiones. Escribe en «El dulce pasado» (publicado en la revista *Hércules*, Bilbao, 30 de abril de 1919): «¿Llevamos dentro enterrados, los que fuimos, nuestros yos de antaño...?».

⁵⁹ «Pepachu», en *Mercurio*, Nueva Orleans, septiembre de 1915.

¿pero éste eras 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!

Y esa sensación se proyecta a uno de los más hermosos poemas unamunianos, fechado en agosto de 1909 y publicado en *Rimas de dentro*. En el poema incluso resuena el «¡Cuántos hemos sido!» del artículo:

Vuelven a mí mis noches,
noches vacías,
rumores de la calle,
las pisadas tardías,
rodar en coches,
conversaciones rotas
y desgranadas notas
de un pobre piano
viejo y lejano.
Hundióse así el tesoro de mis noches,
en esta misma alcoba,
aquí dormí, soñé, fingí esperanzas
y a recordarlas me revuelvo en vano...
No logro asir aquel que fui, soy otro...
Pienso, sí, que era yo, mas no lo siento,
es sólo pensamiento.
No es nada. La realidad presente me las roba.
Los días que se fueron, ¿dónde han ido?
De aquel que fui, ¿qué ha sido?

.....
El alma es cementerio
y en ella yacen los que fuimos, solos.
Los días se devoran...

.....
Cada hijo de mis días que pasaron
devoró al de la víspera;
de la muerte del hoy surge el mañana,

¡oh, mis yos que finaron!
 Y mi último yo, el de la muerte,
 ¿morirá sólo?
 ¡Oh tremendo misterio de la muerte!
 Todos esos que he sido
 ¿no acudirán en torno de mi lecho
 para aliviarme el pecho
 de la terrible soledad postrera?
 Cuando al fin muera
 ¿no vendréis, oh mis almas juveniles,
 ángeles de los días de mi infancia
 y de aquella mi verde primavera,
 con la auroral fragancia
 consolaréis el tránsito tremendo?
 ¡Cuántos he sido!
 Y habiendo sido tantos,
 ¿acabaré por fin en ser ninguno?

 Se pierden ya las notas
 desgranadas y rotas
 del pobre piano
 viejo y lejano
 y en el ambiente espiritual perdura
 flotante melodía
 tocada de amargura.
 ¡Oh, música del alma,
 celeste sinfonía
 de lo que fue, lo que es, lo que será y misterio
 torturador, eterno!
 ¡Oh, silencio infinito!
 ¿no se quebranta tu impasible seno
 con nuestro grito?
 ¿Dónde estás, alma mía...?

Y ese yo, devorado por el tiempo seguirá resonando en la poesía unamuniana hasta el final, en los poemas de *Cancionero*. Así, escribe el 10 de abril de 1928:

Si pudiera recogerme del camino
y hacerme uno de entre tantos como he sido,
si pudiera al cabo darte, Señor mío,
el que en mí pusiste cuando yo era niño...!

Un año después en 22 de octubre de 1929, en el mismo volumen:

Sácame, Señor, de duda;
¿guardarás al que te amó?
¡Dios mío, ven en mi ayuda,
que me arrebatan mi yo!

Y poco más de un mes antes de morir, en 9 de noviembre de 1936, escribe su poema 1745 de *Cancionero*:

Pensé sacar del fondo de mí mismo
a aquel que fui yo antaño...
mas ¡ay! que no tiene fondo el abismo
y si lo saco me ha de ser extraño

Pero ante la disolución del yo (en continua evolución y transformación en sucesivos yos), Unamuno creará la «absurda maravilla» del tiempo invertido. Creo que hay dos textos en prosa en los que Unamuno ha desarrollado esa teoría de un retroceso temporal del individuo y de la Historia: las páginas de *Paz en la guerra* donde tantos temas recurrentes están insinuados —como síntomas— o desarrollados como signos o elementos significativos del pensar unamuniano. Y el segundo y definitivo es el artículo «La lanzadera del tiempo» publicado en *La Nación* el 8 de julio de 1923. En todo el artículo se refiere su autor a la «fantasía» y «antigua preocupación y es la inversión del tiempo, el remonte de su corriente, el invertirse el curso de la vida y de la historia como si la película de un cine se proyectase a la inversa». Después reproduce un párrafo de *Niebla* donde termina Augusto Pérez diciendo «El río subterráneo va del mar a la fuente», y un poema del libro a punto de publicarse, *Teresa*, aparecido en 1924, donde en el poema 57 leemos:

Llegas al «¡hágase la luz!» primera
palabra del eterno Amor y al verte
en el principio, antes que nada fuera,

sintiendo como el tiempo sólo es muerte
gustas la eternidad.

Ese retorno soñado se contraponen a las palabras bíblicas que resuenan —aunque no se citen— en el artículo, desde su mismo título. Leemos en *Job*, 7, 6-10:

6. Y mis días fueron más ligeros que la lanzadera del tejedor y fenecieron sin esperanza
9. La nube se consume y se va: así el que desciende al sepulcro no subirá.
10. No tornará más a su casa, ni su lugar le conocerá más.

Ese *no tornará más a su casa*, no el seguir o no viviendo una «nueva vida», es lo que colma a Unamuno de desesperación. Porque nos ha dicho en un soneto de 1910, el número LVIII de *Rosario de sonetos líricos*:

Es revivir lo que viví mi anhelo
y no vivir de nuevo nueva vida;
hacia un eterno ayer haz que mi vuelo
emprenda sin llegar a la partida,
porque, Señor, no tienes otro cielo
que de mi dicha llene la medida.⁶⁰

Por ello, a esas afirmaciones bíblicas opone Unamuno, en el mismo artículo, su esperanzada pregunta: «Bien, ¿y si al llegar a eso que llaman el fin del mundo empezase la lanzadera del tiempo a tejer en sentido inverso?», pregunta en el artículo citado («La lanzadera del tiempo»).

A la desesperación de *Job*, Unamuno opone otra «fantasía»:⁶¹ el concepto del *desnacer* que adquirirá un sentido plenamente religioso cuando suponga

⁶⁰ Ese «anhelo de revivir» lo ya vivido llevará a Unamuno a la redacción de un largo poema, «Las estradas de Albia» (fechado en Bilbao, 1911) que publicará en *Andanzas y visiones españolas* (1922), donde denomina «Absurda maravilla» el sueño de una villa «resurgida» y desde donde podrá «volver a vivir lo que viviera».

⁶¹ En fecha muy temprana, tras la publicación de *Paz en la guerra* Unamuno denominó «fantasía» a su concepto del tiempo invertido y del *desnacer*: «Presentóme luego mi fantasía la absurda imaginación de que me pusiese a vivir hacia atrás, revertiendo el curso del tiempo para recorrer en sentido inverso al transcurrido la senda de mi vida, hasta *desnacerme* tras nueva infancia», «Fantasía crepuscular», publicado en *Vida Nueva*, Madrid, el 14 de agosto de 1898.

el regreso a la infancia (= fe perdida). El *desnacer* ya aparece en su poesía, al menos, desde 1900, en «Mi niño». El poema se publica en *Poesías*, y dentro de un apartado de apariencia intrascendente (falsa intrascendencia) llamado «Cosas de niños», y nos habla de un *sueño* (apuntemos la importancia y hasta la simbología de *sueño* en la obra unamuniana) que ha tenido (sentido) junto a su hijo dormido que lo eleva en sus alas hacia el «cielo inmenso». Y ese viaje soñado es como en la agonía de Ignacio (el personaje de *Paz en la guerra*) un viaje temporal pero en un «orden inverso», un río que va hacia la fuente:

De mi niño en las alas deshice
de mi vida el curso,
remontando hacia atrás, a los días
en que era yo niño.
En mi boca sentía ya el gusto
del pecho bendito,
y de pronto sentí desnacerme
¡tras leve quejido!

Es la forma poética perfecta que el poeta encontró para comunicar su «fantasía», vivida. *Desnacer*, «fantasía» de un tiempo invertido, resonará para siempre en la lírica unamuniana, ya fijado en el símbolo de un río que retorna a la fuente o de una lanzadera que gira en sentido contrario.

Es más, cuando el poeta vuelve sobre el tema en textos posteriores, es consciente de ese final y punto de partida a la vez, que constituye el texto de *Niebla* y que ha recogido él mismo en «La lanzadera del tiempo» y cuando, en medio de la poesía *civil* de su libro *De Fuerteventura a París*, retoma el tema de su vieja «fantasía» en el soneto LXI, lo expresa mediante la forma ya acuñada en los dos textos citados:

sube la niebla por el río arriba
.
la lanzadera en su vaivén se aviva;
desnacerás un día de repente.

Niebla, *río arriba*, *lanzadera*, *desnacer* serían suficientes indicios, pero Unamuno es más explícito y aclara al pie del soneto (fechado en 23-VI-1924):

En mi novela —o nivola— *Niebla* he expuesto ya esta fantasía, ¿sólo fantasía?, de una historia que va del porvenir al pasado, de una película que invierte su marcha ordinaria.

Tanto es así, que en la consciencia unamuniana de la identidad evolutiva de su pensamiento, cuando, ya en París, vuelve sobre el tema en el soneto XCIV, señala con precisión: «En este soneto volví a la misma preocupación que expresa el 61».

Días después (9 de diciembre), en el soneto XCVII, resume, una vez más, la teoría, conectándola con las preguntas existenciales que dan coherencia a su obra total:

¿De dónde, adónde, para qué y cómo?
Este es todo el afán de la tragedia,
.
De ver punto final ni leve asomo;
.
sólo la niñez tierna guarda aplomo.
Y brota desde tierra la pregunta;
acaba la respuesta con un pero...
cuando la cuna al sepulcro se junta;
gira el talón por el mismo sendero,
vuelve lo arado a arar la misma yunta
y vuelve lo último a ser lo primero.

Son tres textos importantes. Pero no los únicos escritos sobre la antigua «preocupación» unamuniana, en un periodo que va de la salida a Fuerteventura, en febrero de 1924, hasta finales de 1925, en que el poeta se instala en Hendaya. Y ya fechado en Hendaya, el 9 de agosto de 1926, aparece en *Romancero del destierro* el poema titulado «Entropía»:

¿Y si el tiempo mismo
un tiempo parase
preso en el abismo de la eternidad?
¿Si Dios se durmiera
y su dedo horario
marcase en la esfera
la última verdad?

¿Si contra costumbre
tornase el torrente
al hielo, a la cumbre
de donde salió?
¡Infinito enjullo
del telar divino
cerrado capullo
árbol, fruto y flor!

Creo que es enormemente significativo que, como una reacción inconsciente de su *yo* existencial y poético, el primer poema del *Romancero del destierro*, fechado en su nueva residencia (Hendaya, 4-X-25), sea la respuesta al «verdor nativo» que le acoge, que este *verdor nativo* le proyecte a la «niñez que vuelve»; «brotan» en su alma «las aguas lentas» de su país natal y la sucesión de los momentos se transfigura en el «todo es momento» que calma la «cuita» de su espíritu, *cunado* por las olas del mar de su Vizcaya.

Esta sensación de *niñez recuperada* (= madre + fe + esperanza + paz) hacia la que tiende toda su fantasía sobre el tiempo invertido, se reaviva de modo intensísimo y surgen hasta catorce poemas sobre la vieja «preocupación», en un periodo comprendido entre octubre de 1925 y octubre de 1928, como producto de esa vivencial recuperación. Se trata de los poemas XXV, XXVI y XXXII de *Romancero del destierro* y los números 5, 17, 124, 133, 141, 156, 255, 294, 301, 337 y 450 de *Cancionero*.

Y ya casi al final de esa su obra final (poema 1744, fechado en 30 de octubre de 1936), o lo que es lo mismo, muy próximo al final de su vida, vuelve al viejo tema de sus *yos* perdidos en el tiempo, que sólo el *desnacer* puede recuperar:

¿A dónde se me fue aquella palabra
que recordar no logro?
Era una parte de mi alma,
texto que se me va en pedazos.
La primera que pronuncié ¿cuál fuera?
¿Será, en mi desnacer, acaso la última?

* * *

En el proceso de comunicación de su obra —teatro, novela y poesía— Unamuno utiliza una serie de palabras clave, que han ido apareciendo en páginas anteriores del presente estudio: nana, cuna, brizar, sueño, niebla, tierra, desnacer... que, con frecuencia, adquieren un valor simbólico, característico, como por ejemplo en el caso de *niebla*.

Pero, de análoga manera, Unamuno acude a unos mitos, en los que sigue una simbología tradicional —Esfinge—, o dotándolos de un significado que se aleja del usual y tradicional sentido, como en el caso de Prometeo. Pero su utilización jamás supondrá un adorno culturalista. Recordemos que, en varias ocasiones, Unamuno ha manifestado la necesidad de acudir a ellos para expresar su intimidad, fusionándose con el personaje en ocasiones. Así escribirá en *Del sentimiento trágico de la vida*: «¡Ensueños mitológicos!, se dirá», y añade: «¿Es que el ensueño y el mito no son acaso revelaciones de una verdad inefable, de una verdad irracional, de una verdad que no puede probarse?» (cap. X).

Como era de esperar, dada su profesión y vocación de helenista, esos mitos proceden en su mayor parte del ámbito de la literatura griega.⁶² Recordemos su versión de *Fedra*, ese drama en que siguiendo a Eurípides y Séneca, convierte la mítica figura —y así lo manifiesta— en una Fedra cristiana. Otras veces, acude a un mito para, modificándolo, expresar su pensamiento obsesivo de la inanidad del ser humano. En algún otro caso utiliza un mito

⁶² Si repasamos por ejemplo, los mitos utilizados en el teatro unamuniano, observamos esa preferencia: *La Esfinge*, su primer mito edípico pero en conexión también con la Biblia, ya que Unamuno lo conecta con los querubines que guardaban el arca de la Alianza, como señala en la nota que acompaña al soneto XXXVI de *Rosario de sonetos líricos*, a propósito de los símbolos representativos de los cuatro evangelistas. Dice del ángel de san Juan: «... porque es la encarnación de aquel querubín cuyo nombre en el cielo es el de Esfinge», y en la extensa nota: «... los querubines que con sus alas cubrían el arca de la alianza (*Éxodo*, 37-7) no eran otra cosa que esfinges egipcias».

Recordando títulos unamunianos en obras realizadas o proyectos teatrales, nos aparecen dos mitos de procedencia española (*Don Quijote*, más *Sancho y Maese Pedro*) y Don Juan. Dos personajes bíblicos: *Raquel encadenada* de 1921, y Caín y Abel, que se incorporan a *El otro*, de 1929; un mito artúrico, *Tristán e Iseo*, proyecto de 1913, y cuatro procedentes de la mitología griega: Prometeo (un proyecto teatral, *El nuevo Prometeo* en torno a 1905, junto a las extraordinarias versiones poéticas); *Ícaro, el hombre que vuela*, también un proyecto de 1905, y Fedra y Pandora.

—sin modificar su sentido tradicional— para transmitir un sentimiento propio, como es el caso de Anteo que renovaba su fuerza al pisar la tierra-madre, que Unamuno utiliza para simbolizar su regreso necesario a su tierra vasca, y con ello volver a recobrar su niñez. Así lo expresa, por ejemplo en el soneto «Niñez», de *Poesías*:

Vuelvo a ti, mi niñez, como volvía
a tierra a recobrar fuerzas Anteo,
.....
Siempre que voy en ti a buscarme, nido
de mi niñez, Bilbao, rincón querido...

Pero frente a esta lógica utilización —casi una mención comparativa que no significa transgresión— en otros muchos ejemplos el sentido se transforma sutilmente. Por ejemplo, en el soneto «La tinaja de Pandora», en *Rosario de sonetos líricos*. El poema va acompañado, como lema, del texto de Hesíodo, en griego, que traduce en nota a pie de página: «Dice Hesíodo hablando de Pandora, que «sólo quedó allí, dentro de la tinaja en inquebrantable encierro la Esperanza hasta los bordes y no salió fuera». Y añade, como dato filológico, que la exacta traducción es «tinaja» y no «caja». Pero Unamuno nos muestra una Pandora que pagará «su hambre de saber» cuando ve vacío «el vaso que atesora / de la vida el secreto». Porque la esperanza sólo queda como «escurraja», como «consuelo triste del secreto», porque «lo concreto» es el «vacío que guarda la tinaja», es decir, una vez más, la imposibilidad de conocer el enigma que encierran el hombre y el universo.

Pensemos, también, el poema dedicado —y así titulado— «Sísifo». Aparece en *Poesías*, con un texto de la *Odisea* (XI, 599-600) como lema, que transcribe en griego. Hasta casi los versos finales, se nos describe puntualmente el castigo a que los dioses han condenado al mítico personaje, bien conocido, pero al final aparece un Sísifo «vencedor del suplicio», descansando, jugando con un pedrusco y fijando sus ojos en el cielo lanza su rencor, su frase definitiva, totalmente unamuniana: «Se acaba todo, ¡oh Jove!, hasta la pena».

Pero es la Esfinge, como expresión de su pensamiento trascendental, el mito más utilizado por Unamuno, que acude a él reiteradamente a lo largo de toda su obra, y que ha seguido en ella un proceso de simbolización que

se genera desde la redacción de su primer drama, *La Esfinge*. No fue este su título original, y el abanico de posibilidades arroja no poca luz sobre su simbología. Porque, cuando Unamuno escribe la obra se plantea su posible título, que aún no ha determinado en la segunda redacción de la misma: «Títulos a elegir: *Gloria o paz, La paz de la muerte o Paz de muerte, Muerte de paz, ¡Yo, yo y yo!, La muerte y la paz, Lucha o muerte, O vida o paz, Ante la nada, ¡Vanidad de vanidades! Ángel, Ángel y Eufemia*».

Casi todos ellos revelan que la obra (tránsito de su yo en lucha con los grandes interrogantes de la vida y la muerte) puede considerarse como «la consciencia religiosa en la escena», como tan acertadamente la definió Andrés Franco.⁶³ Pero la obra recibe su definitivo título en 1909, cuando Federico Oliver está a punto de estrenar la obra. Y al pasar al nuevo título —*La Esfinge*— Unamuno está evidenciando que ese mitema existencial de origen griego —a través del *Edipo* de Sófocles— ha entrado definitivamente en su obra con un claro sentido de *misterio*. Porque en la *Esfinge* subyace un interrogante: el enigma que Edipo tendrá que resolver y que la respuesta a ese enigma propuesto es el *hombre*. Pero en la utilización unamuniana, trastocando el original, es el hombre el que interroga a la *Esfinge*, sobre el misterio de la existencia humana, y la *Esfinge* jamás desvelará el enigma. Recordemos, de páginas anteriores, aquella *Esfinge* egipcia ante la que Moisés, pasa dormido y recordemos que *infancia* es el tiempo de la fe no perdida, por lo que el niño pasa ante la *Esfinge*, en la paz de un sueño donde no le perturba el Misterio de la existencia. Pero en 1909, cuando titula su obra teatral, Unamuno ha recreado el mito de la *Esfinge*, convirtiéndolo en símbolo del enigma (era un *enigma* lo que se le pedía a Edipo que descifrara). Pero al trastocar el orden de la pregunta y ser el hombre el que interroga y la *Esfinge* la que permanece en silencio, se fusiona enigma = misterio = sentido de la existencia.

Unamuno comienza por acuñar el símbolo en poemas coetáneos a la redacción del drama. Comienza por manifestar su lucha con el misterio en «Nubes de misterio», de 1899: «La batalla / con el tenaz misterio al fin me rinde».

⁶³ *El teatro de Unamuno*, Ínsula, Madrid, 1971, pp. 59-84.

Pero desde esa plataforma vivida, el *tenaz* misterio pasa a un enunciado simbólico, apoyado en un misterio: la Esfinge edípica que puede ser el mar, en donde el hombre se anega y muere tras la batalla de la duda, que lo lanzó desde la seguridad del buque al doloroso peregrinaje de la falta de fe, y escribe:

Las alas me duelen, la sed me enardece;
ya casi no veo; la Esfinge me ofrece
sus aguas sin fin.⁶⁴

Puede comunicar un sentimiento de esperanza, cuando escribe en 1906, en el poema «Hermosura», y ante la paz experimentada en la contemplación de la ciudad de Salamanca: «¡Santa hermosura / solución del enigma! / Tú matarás la Esfinge, / tú reposas en ti sin más cimiento; / Gloria de Dios, te bastas».

Pero la *no respuesta* se impone, y el poeta llega a la cristalización total de su símbolo: *el misterio* es ahora drama vital del Hombre, que trepa por una *Esfinge de granito*, sorda, sin *alas*, rodeado de *abrasado yermo* y *que muere de sed*, reclinado en el pecho del Enigma; y escribe en Salamanca el 26 de septiembre de 1910 (y publicado en *Rosario de sonetos líricos*) un poema dedicado al ejemplo escultórico del viejo mito:

Te arrancaron, Esfinge de granito,
las alas, y tu cuerpo las arenas
cubrieron, y de entonces nos condenas
en la senda que lleva al infinito
marcándonos fatal el postrer hito,
a clavar nuestra planta en las almenas
de tu frente, perdiéndose entre penas
de vanidad de anhelo nuestro grito.
En torno tuyo el abrasado yermo
contempla el cielo de simunes cálido
que sañudo le azota sin piedad,
mientras en rezago el peregrino enfermo

⁶⁴ El desarrollo del tema, sobre todo en las páginas premonitorias de *Paz en la guerra*, ya lo realicé en trabajos anteriores (*Sobre los textos*, ob. cit.) y no insisto aquí sobre él, para centrarme en su repercusión en poesía.

muere de sed y sobre el pecho inválido
ve a la muerte trayendo libertad.

Y será posiblemente, muchos años después, cuando en *Cancionero*, en 7 de mayo de 1929,⁶⁵ donde encontramos el silencio de la Esfinge, unido para siempre al silencio de Dios:

Topo Edipo surca el seno
de su madre, va buscando
la raíz, el pecho lleno
de tinieblas, va cavando...
Hijo heroico de la tierra
la ha labrado y por su amor
se ha cegado ¡Ay la perra
vieja Esfinge del Señor!

Junto a la Esfinge el otro gran mito utilizado —y transformado— por Unamuno es el de Prometeo. Pensó hacia 1905, en una obra dramática, *El nuevo Prometeo*, que a juzgar por la síntesis argumental conservada, no difería sustancialmente de la usual interpretación del mito.

Prometeo, ha transitado por toda la literatura universal, como sabemos, donde aparece como un benefactor del hombre. Pero junto a esa línea —y ya lo expuso Tertuliano en su *Apologético*— se ha visto en el viejo titán condenado en el Cáucaso por Júpiter, como castigo por haber entregado el fuego a los hombres, el símbolo pre-cristiano de una redención. Y como veremos, Unamuno no fue inmune a esa interpretación.

En la poesía unamuniana tenemos tres textos fundamentales sobre el mito prometéico: «El buitre de Prometeo» que aparece en *Poesías*, como el primero y largo poema, de la sección «Meditaciones» y que aparece sin fecha, aunque, lógicamente es anterior a 1907, fecha de la edición. Un segundo poema, «A mi buitre», publicado en *Rosario de sonetos líricos*, y fechado en

⁶⁵ En varios poemas más de *Cancionero*, aparece la Esfinge, como tema reiterado. Por ejemplo los números 138, 507 —donde *misterio* es únicamente la mirada de Ofelia, en el poema a ella dedicado—, o el 1575. Por supuesto la de Esfinge es palabra clave en gran número de textos en prosa. Incluso escribirá un artículo «Eruditos ¡a la Esfinge!» (donde alude, desde su inicio, a «la simbólica Esfinge») publicado en *Nuevo Mundo*, el 6 de septiembre de 1918.

Salamanca en 26 de octubre de 1910. Y un tercer texto, en el fragmento VII, de la segunda parte de *El Cristo de Velázquez* (comenzado el largo poema hacia 1914, aunque publicado en 1920). Aparecen, pues, en una cronología sucesiva, a lo largo de siete años.

Sobre los tres textos, y su sentido, tenemos un comentario crítico excepcional, en unas breves páginas de Manuel Alvar;⁶⁶ y me limito en las páginas que siguen a sintetizar sus conclusiones.

En los primeros siete versos del primer poema, deja claro Unamuno la nueva identidad del buitre:

A la roca del mundo Prometeo
—que es de los hombres el mejor amigo—
con divinas cadenas
atado y preso,
se alimenta de penas,
y al buitre acariciando, su castigo,
al buitre pensamiento, así le dice...

Unos versos después (89-94), Unamuno, tras un recuerdo calderoniano —«Nacer fue mi delito»— modifica también la conocida afirmación de Segismundo:

Nacer fue mi delito,
nacer a la conciencia,
sentir en mí el mar de lo infinito
y amar a los humanos...;
¡pensar es mi castigo!

El tormento infringido a Prometeo —el buitre devorando sus entrañas eternamente— es ahora el dolor de pensar y Prometeo es el hombre, en fusión Prometeo-Unamuno. Pero ya en ese «amar a los humanos»; ve Alvar un Unamuno abierto hacia Cristo:

Este primer Prometeo, mejor llamémosle por su nombre: este primer buitre de Prometeo está cargado del simbólico pensamiento. Se establece el proceso de identificación: vivirá el titán en tanto haya un pico que se afile en

⁶⁶ En *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, ob. cit., pp. 127-137.

las costillas desnudas; vivirá el buitre en tanto haya una piltrafa sanguinolenta en la que clavar garras y pico:

Dale, dale, mi buitre, sin cuidado;
no temas que me muera;
manjar tendrás en mí por largos siglos;
común es nuestra vida,
y en tanto me devores
se mantendrá mi vida con dolores.
.
¡Cuánto me quieres, buitre mío, cuánto!
¡Con que voraz cariño me devoras
encendido en deseo de mi cebo!
¡Sangre eres de mi sangre y es tu carne
de mi carne renuevo!
Me abrazas y me estrechas en tus garras,
como en espasmo de fusión suprema;
tiembla mi cuerpo de dolor entre ellas,
palpitantes amarras,
pero mi alma,
mi alma a ti se vuelve, mi verdugo,
pues que te debe de su vida el jugo.

Tenemos establecido el símbolo: Prometeo es el amor a los hombres, el buitre es el dolor del pensamiento. Vivirá —será— el hombre en tanto sea capaz de sentir sobre sí el dolor desgarrado de pensar; y existirá el pensamiento en tanto haya un hombre en que cebarse.

Pero, en su final, Unamuno lleva el mito a su vieja obsesión:

¿Y después? Cuando cese el Pensamiento
de regir a los mundos.
¿Y después...?
—¡Ay, ay, ay!, no tan recio—
¡No tan recio, mi buitre!
Mira que así me arrancas la conciencia;
¡aún dentro de tu oficio, ten clemencia!

En el texto de *Rosario de sonetos líricos*, el buitre es el compañero de la soledad de Unamuno (= Prometeo). Ya en el poema anterior, ha manifestado

«la soledad es la nada» y frente a ella «el dolor del pensar es ya un remedio». Pide en el soneto que le dejen con él «solo y señero» para ver en sus ojos «la sombría / mirada al ver la muerte que le amaga». Y aduce Alvar en sus conclusiones y tras el comentario de otros poemas que aclaran el contenido de éste:

Dios es el buitre que devora las entrañas del prometéico Unamuno. Y nuevamente se puede establecer la ecuación simbólica Prometeo-pensamiento = Unamuno-Dios. Prometeo aspiraba, por el pensamiento, a hacer dioses a los hombres; Unamuno aspira a identificarse con Dios en cada una de las formas de su pensamiento.

Pero la definitiva aproximación al símbolo religioso es ya evidente en los versos —bellísimos— de *El Cristo de Velázquez*:

Desde el cielo cayó sobre tu frente
una gota de sangre desprendida
del corvo pico de un ahíto buitre
que venía del Cáucaso, y tu sangre
con la de Prometeo se mezcló.

Sobre la roca del Cáucaso ha muerto Prometeo: un ahíto buitre había emprendido el regreso; sobre la roca del Calvario Cristo ha muerto, y las dos sangres se juntaron. Pero mientras Prometeo, muerto, era culminación de su fracaso, la muerte de Cristo sublimaba nuestra salvación. Con la muerte de Prometeo acababa la locura de una empresa; con la de Cristo, comenzaba el destino ultraterreno del hombre. Cristo significaba el fin de Prometeo: con el comienzo de la Vida quedaba ya sin razón el suplicio del Cáucaso; Prometeo —hombre también— era liberado de su tortura. Al morir descansaba no del pensamiento, sino del buitre material y se le abrían todas las eternidades que le fueron negadas hasta a Júpiter. Precisamente tras la muerte del cuerpo, libre de hierros y de carne, la última, única posibilidad del pensamiento sin dolor.

Pero, alejándonos de los mitos, Unamuno ha utilizado en su obra —y aún más en su poesía— una serie de palabras clave que, en gran parte se han convertido en símbolos. Pensemos en *sueño* (sólo en *Cancionero*, ha señalado Roberto Pérez⁶⁷ numerosos ejemplos). Llegados a este punto no estamos

⁶⁷ «El *Cancionero*. Un testamento poético», en *La poesía de Miguel de Unamuno*, Mundaiz, ob. cit., p. 251.

lejos de otro de los planteamientos permanentes del autor. Nos referimos a la identidad sueño-vida o sueño-muerte-paz. Ya desde las primeras páginas de *Cancionero* se cuestiona la vida como sueño, el sueño como muerte, y la muerte ¿cómo podrá convertirse en vida? Este tema se desarrolla desde las canciones 3 y 9, pasando por un abundante número de ellas: 241, 267, 404, 420, 463, 499, 510, 530, 749, 796, 1913, 1302, 1314, 1400, 1518, 1672, hasta la última de todas, 1755, en la que Unamuno, tres días antes de su muerte, vuelve otra vez al mismo asunto:

Morir soñando, sí, mas si se sueña
morir, la muerte es sueño; una ventana
hacia el vacío; no soñar; nirvana;
del tiempo al fin la eternidad se adueña.

Cancionero sería, como sabemos, su última obra. Nos dice desde ella, en 1928, cómo en la frontera de su destierro era «la lectura y lección del Nuevo Testamento» su «padre nuestro de cada día». Y añade poco después: «las Buenas Nuevas, las Cartas y el Libro de la Revelación me enseñaban a soñar la vida —que es a la vez, pensarla, sentirla y vivirla— con metáforas, parábolas y paradojas— o sea: traslados, soslayos, y desvíos —cultivando en mí al creyente descreído— «¡Señor, ayuda a mi discreimiento!» (Marcos, IX, 24), al ciudadano proscrito y al poeta razonador».

Y escribe, pocos renglones después, que algunas de las canciones del manuscrito las compuso sentado sobre la yerba verde, como aquella en que Jesús mandó sentarse a la turba para que le oyese: «Haced que se sienten los hombres, pues había mucha yerba en el lugar» (Juan, VI, 10). «Yerba para descansar sobre ella soñando la vida; debajo de ella durmiéndola».

Leyendo estas declaraciones el verbo soñar adquiere, evidentemente, un sentido mucho más hondo del de su primera acepción, y nos traslada a un sentido metafórico (*metáfora*, *parábola*, *paradoja*). El sintagma «la vida es sueño», surgirá de inmediato. Y Unamuno, lógicamente, nos hablará de Calderón y de Shakespeare. En carta a J. I. Díaz Bárcena, de 24 de junio de 1905⁶⁸ reproduce las dos célebres afirmaciones de ambos dramaturgos.

⁶⁸ En *Epistolario americano (1890-1936)*, ed., int. y notas de Laureano Robles, Universidad de Salamanca, 1999, p. 215.

Evidentemente, leyendo estas declaraciones, el verbo soñar adquiere un hondo sentido, elevando el sustantivo *sueño* y el verbo *soñar* a símbolo religioso. Y era de esperar que Píndaro, Shakespeare y Calderón sean referencias en la obra unamuniana,⁶⁹ que irá utilizando en su poesía sus célebres afirmaciones. Así encontraremos un poema, probablemente de 1907, donde afirmará que somos «el sueño de Dios» desde su mismo título:

Sobre el redondo pardo páramo tranquilo
que los siglos al cielo le mulleron cama,
rendido el infinito entero se recuesta,
la inmensidad descansa.

Duerme Dios; su cabeza de luz palpitante
reclinando en el campo obediente, su almohada,
y sus sueños vertiéndose prenden en tierra
y junto a Él arraigan.

De visiones divinas se puebla la vida
y florecen entre ellas abiertas las almas
y es su flor, flor de ensueño divino en la tierra,
la flor de la esperanza.

Duerme Dios y respira, durmiendo, su sueño,
y es un mar su respiro, mar de lumbre de alba;
es el mar del amor que a las cosas envuelve,
mar que nunca descansa.

⁶⁹ La célebre frase de Shakespeare (*Hamlet*, acto III, escena IV) aparece como lema en el poema «Muerte» que aparece en *Poesías*, que comienza: «Eres un sueño de Dios» y que finaliza con la traducción del célebre verso: «Morir, dormir... soñar, acaso». En cuanto a *La vida es sueño* calderoniana, escribe en *La vida de Don Quijote y Sancho* (cap. LXXIV) reproduciendo la frase de Segismundo: «¡La vida es sueño!». «¿Será acaso también sueño, Dios mío, este tu universo, de que eres la Conciencia eterna e infinita? ¿Será un sueño tuyo? ¿Será que nos estás soñando? ¿Seremos sueño, sueño tuyo, nosotros los soñadores de la vida? Y si así fuese ¿qué será del universo todo, qué será de nosotros qué será de mí cuando tú Dios de mi vida, despiertes? ¡Sueñanos Señor!».

Píndaro y su célebre afirmación —«Somos sombra de un sueño»— está ya presente en *El sentimiento trágico de la vida* (cap. III) y se repite en *Por tierra de Portugal y España*.

Y en sus olas se mecen los sueños divinos,
a la luz del silencio visiones calladas
que van y que vienen de Dios a la tierra,
como místicas lámparas,

alumbrando senderos sin fin ni principio,
revelando a los hombres sus propias entrañas,
trayendo consuelos y llevando pesares,
almas de nuestras almas.

Pero no sólo el sueño de Dios nos penetra y vivifica, sino que, al mismo tiempo, Dios «duerme en nosotros»: así lo comunica en 1919, en carta a Elvira Rezzo:⁷⁰

Porque no dormimos nosotros en Dios, sino que Dios duerme en nosotros;
no nos tenemos que despertar en Él sino que tenemos que despertarle a Él
en nosotros.

Porque, en definitiva es en el alma donde se vive un sueño que es paz,
esperanza y, casi, morada de Dios, según revela un poema de *Poesías*, dentro
de la falsa intrascendencia del apartado «Brizadoras»:

Mientras tú estás despierta
tu alma duerme,
y se despierta tu alma
cuando te duermes.

Duerme, pues, vida mía,
—el sueño es leve—
duerme, y tu alma en tanto
que se despierte.

Y muchos años después, el 19 de abril de 1932, escribe en *Cancionero*
su definitivo poema sobre ese *sueño salvador*.

Dormir, dormir para soñar inconscientemente
y al despertar, de mañana, atar los sueños
en bandada de vuelo,

⁷⁰ *Epistolario americano*, ob. cit., p. 440.

y echarles a volar sobre la tierra madre;
dormir, dormir, tinieblas y silencio
sordo y ciego a la vida que pasa,
el corazón sin olas,
un lago espejo,
cuna de mudez y de sosiego,
dormir en brazos del Hacedor dormido...

Y junto a *sueño*, volvamos a las palabras clave ya citadas, y tan próximas al sueño unamuniano, dentro del tema probablemente más transitado por el poeta, el campo semántico de la niñez: *cuna*, *brizar*, *desnacer*... Añadamos ahora a ellas el valor simbólico de *luna*, como entidad consoladora de claros reflejos maternos. Este carácter maternal de *luna* se mantendrá en toda su lírica, al que se une, lógicamente, *noche*. En *Poesías*, abundan los ejemplos. En «El aventurero sueña», el poeta (= el aventurero) ve en el «resplandor de la preñada luna» un revelador «camino de Santiago» que le llevará «rumbo al cielo». En la visión de «La torre de Monterrey a la luz de la luna» de 1906, el término adquiere un protagonismo consolador:

Mas la Luna en unción dulce al tocarte
despiertas de la muerte y de la vida,
y en lo eterno te sueñas y revives
en tu hermosura.

¡Cuántas noches, mi torre, no te he visto
a la unción de la Luna melancólica
despertar en mi pecho los recuerdos
de tras la vida!

De la Luna la unción por arte mágica
derrite la materia de las cosas
y su alma queda así, flotante y libre,
libre en el sueño.

Renacer me he sentido a tu presencia,
torre de Monterrey, cuando la Luna
de tus piedras los sueños libertaba
y ellas cedían.

Y un mundo inmaterial, todo de sueño,
de libertad, de amor, sin ley de piedra,
mundo de luz de luna confidente
soñar me hiciste.

Torre de Monterrey, dime, mi torre,
¿tras de la muerte el sol brutal se oculta
o es la Luna, la Luna compasiva,
del sueño madre?

Ese sentido maternal y compasivo «madre del sueño», se une a aquella visión —que ya hemos visto— del sueño del niño Moisés, que dormido y brizado en su cuna, atraviesa el desierto, aun ignorante (niño = fe) del enigma o misterio que la Esfinge oculta.

Y aún escribe en París en 1925 (*Romancero del destierro*) su esperanzador poema «Vendrá la noche»:

Vendrá de noche cuando todo duerma,
vendrá de noche cuando el alma enferma
se emboce en vida,
vendrá de noche con su paso quedo,
vendrá de noche y posará su dedo
sobre la herida

.....

Vendrá de noche, noche nuestra madre,
cuando a lo lejos el recuerdo ladre
perdido agüero;

.....

¿Vendrá una noche recogida y vasta?
¿Vendrá una noche maternal y casta
de luna llena?

.....

Vendrá de noche, en una noche clara,
noche de luna que al dolor ampara,
noche desnuda,

.....

Vendrá la noche, la que da la vida,
y en que la noche al fin el alma olvida,

traerá la cura;
vendrá la noche que lo cubre todo
y espeja al cielo en el luciente lodo
que lo depura.
Vendrá de noche, sí, vendrá de noche,
su negro sello servirá de broche
que cierre al alma;
vendrá de noche sin hacer ruido,
se apagará a lo lejos el ladrido;
vendrá la calma...,
vendrá la noche...

Pero en unos concretos años de su vida (el esperanzador momento en que ha creído o intentado volver a la fe de la infancia, aunque fracasara el intento) en torno a 1904 a 1907, fechas por tanto de una buena parte de los poemas de *Poesías*, el término *luna* se opone al término *sol*, como sinónimo éste de *luz* y cuando luz connota razón o verdad, según la simbología tradicional.

Hemos leído en su visión de la Torre de Monterrey, la expresión «sol brutal». Aquel sol que en el poema (de 1906) «No busques luz, mi corazón sino agua», hemos podido leer:

Con sus rayos el sol, ciego verdugo,
las raíces te seca
de sus hebrillas rechupando el jugo
y así te vas quedando mustia, enteca
poquito a poco...

Los ejemplos son numerosos en *Poesías*: «Por dentro», «El último héroe», «Salmo de la mañana», donde un pálido sol mañanero tiene connotaciones maternas, mientras que el sol cegador del mediodía es una «luz vengadora» que «el alma abrasa». Sigue el «Salmo II», donde luz es verdad, pero es muerte; en «Mano en la sombra» aparece «terror a la infinita lumbre», etc. En *Rosario de sonetos líricos* prosigue el símbolo adverso aunque disminuyendo su intensidad, como en el poema «Incredulidad y fe», donde aparece «el sol desnudo / del terrible saber» y de la duda. Y siempre contraponiendo

ese sol = luz que abrasa hasta la esperanza a la luz maternal de la luna o al piadoso sol de Vizcaya (= cuna o infancia) o a un «sol de invierno» que no hiere.

Pero el sol = luz = verdad asumirá más tarde su sentido tradicional, positivo y, sobre todo, religioso, tal vez recordando las palabras de su amado san Pablo: «Porque todos vosotros sois hijos de la luz, e hijos del día; no somos de la noche, ni de las tinieblas» (*Tesalonicenses*, 5, 5). O las palabras iniciales de su más admirado evangelista, *San Juan*, 1, 4-5: «En él estaba la vida, y la vida es la luz de los hombres». Después de *El Cristo de Velázquez* —blanco, radiante, luminoso— donde *verdad* se asimila a Cristo, era imposible que *sol*, ni *luz*, ni *verdad*, tuvieran en la cosmovisión unamuniana un significado adverso: el «ciego verdugo» que aniquila la fe.

Incluso, siguiendo el simbolismo tradicional *luz-sol-verdad*, puede ser utilizado con matices políticos, cuando, tendido al sol, desnudo, en Lanzarote, lanza su diatriba contra el dictador, Primo de Rivera, que ha decretado su destierro. Y así escribe el 16 de mayo de 1924, en un poema del volumen *De Fuerteventura a París*:

Al sol de la verdad pongo desnuda
mi alma, la verdad es la justicia...

Pocos días antes, el 11 de mayo, ha escrito: «Roca sedienta al sol, Fuerteventura / tesoro de salud y de nobleza...» y en 22 de junio se identifica con la altanera palmera, que no se quiebra. Una palmera que es «verde llama que busca al sol desnudo», y que se ofrece «al padre Sol».

Unido, naturalmente, a *luna*, *cuna*, *regazo*... todos símbolos maternales, es obvio que el tan conocido y tradicional madre = tierra es reiterativo en Unamuno como ya he indicado. Tierra = madre es Vizcaya o Bilbao, como era lógico. Pero en Unamuno se une a él la variante de *montaña*, y más concretamente *cima* en oposición a *abismo*, como ha analizado Pedro Cerezo.⁷¹ La

⁷¹ En el estudio de la simbología unamuniana son esenciales dos aportaciones críticas: «Los símbolos poéticos» de *Las máscaras de lo trágico*, de Pedro Cerezo (ob. cit., pp. 79-111) y toda la segunda parte, «Temas y símbolos principales» de *El Unamuno contemplativo* de Carlos Blanco Aguinaga (ob. cit.).

cima de la montaña y la ascensión a la misma constituye un símbolo religioso en buena parte de las tradiciones y culturas de la humanidad. Es un hecho bien sabido y estudiado. La montaña ha sido elegida como morada de los dioses y su cima adquiere un significado místico que proviene del hecho de que es el punto de unión del cielo con la tierra, y su ascensión a la misma puede adquirir el sentido de una elevación interna de tipo espiritual y religioso, que utilizaron metafóricamente los escritores místicos. Señalemos la *Subida al Monte Carmelo*, de san Juan de la Cruz, que tan bien conoció Unamuno. Pero que puede ser, un recurso novelístico, como en *Peñas arriba*, de Pereda,⁷² o una experiencia vivida. Naturalmente, partiendo de una fuente bíblica, Unamuno se acoge al monte Sinaí, que, en *El Cristo de Velázquez*, adquiere el sentido del monte de Jehová, opuesto al Gólgota de Cristo, como símbolo de la nueva Ley.⁷³ Pero esa montaña vivida, en Unamuno, será Gredos.

Porque Gredos es una vivencia personal de la que brota el mitema unamuniano. Rememoraré en «¡Montaña, desierto, mar!» (en *Nuevo Mundo*, de 31 de octubre de 1924):

Y por la tarde, después de la hora del café —¡qué dulzura, amigos!—, carretera de Zamora arriba ungió mi vista con la visión eterna de la nevada cumbre de Gredos. «Hoy se ve Gredos», decía unas veces y otras: «Hoy no se ve Gredos». Cuando no se ve Gredos es que el cielo ha fruncido el ceño o está como adormecido.

¡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 la de Gredos!

⁷² En idéntica cronología con Unamuno, ese ascenso espiritual lo desarrolla narrativamente Pereda, en *Peñas arriba*, a través de su personaje don Sabas, sacerdote vulgar que va transformando esa vulgaridad en un casi arrebato místico según asciende a la cumbre, según analice en «Don Sabas o la mística del paisaje», en *Vasijas de barro*, Encuentro, Madrid, 2014, pp. 206-299.

⁷³ Coetáneamente a los versos de *El Cristo de Velázquez*, esa oposición entre Viejo y Nuevo Testamento (Sinaí, Gólgota) la ha llevado Unamuno a varios artículos publicados en 1919: «Ley de piedra y palabra de aire», bellissimo texto sobre el Sermón de la Montaña (*Mateo*, V, 1-2) del que afirma que «es el espíritu más que la letra del cristianismo» aparecido en *Nuevo Mundo*, el 14 de febrero. Y poco después, el 14 de marzo «El profeta y el rey», y «Barrabás», de 31 de octubre, ambos igualmente, en *Nuevo Mundo*.

Pero esa «visión eterna» ha motivado en Unamuno, desde muchos años antes —de hecho el texto transcrito ya nos proyecta al pasado— alusiones y poemas, en donde va identificándose con su concepción y visión de España y, lo que ahora nos interesa, con su fantástica idea de un Dios español. Ya en *Rosario de sonetos líricos*, escribe «Al Dios de España (de 10 de octubre de 1910) en donde, tras evocar el Sinaí y la entrega a Moisés de las tablas de la ley, inmediatamente invoca al «¡Dios de Covadonga y Roncesvalles / Dios de Bailén, señor de nuestra hueste». Pasa luego a citar a la mítica montaña en el soneto XXXI, «Al Tormes»: «Desde Gredos, espalda de Castilla...», pero una Castilla mística en donde el río «briza» el sueño de Teresa en Alba de Tormes y se detiene, «gozándose» en el soto de Fray Luis. Y en 22 de febrero de 1911, en *Soneto* no recogido en volumen, ya se insinúa la connotación religiosa unida al tema de España, ya que aspira a:

tallar quiero mi ensueño a todo brazo
.....
Y no en pulido mármol, en granito,
entraña de mi tierra, áspero y duro,
que en Gredos se levanta al infinito,
vencedor del pasado y del futuro,
sobre las nubes del presente un hito
de eternidad y de la patria muro.

Pero la identificación de Gredos —España y la configuración de un *Dios español*, aparece ya claramente en un texto en prosa de 1911: «Excursión» en *Por tierras de Portugal y España*:

En mi vida olvidaré una noche en que, durmiendo sobre el santo suelo de mi patria, sobre la tierra misma, en una de las cumbres españolas, me sorprendió antes del alba una tormenta. Viendo ceñir los relámpagos a los picachos de Gredos se me reveló el Dios de mi patria, el Dios de España, como Jehová se les reveló a los israelitas tronando y relampagueando en la cima del Sinaí. La revelación de Dios baja de las montañas.

E inmediatamente, la espléndida versión lírica: «En Gredos», en *Andanzas y visiones españolas*, pero fechada su redacción en 1911: «Escribí esta poesía —en nota añadida al poema— en agosto de 1911, al bajar de Gredos...».

¿Solo aquí en la montaña,
solo aquí con mi España
—la de mi ensueño—
cara al rocoso gigantesco Ameal
aquí mientras doy huelgo a Clavileño,
¡con mi España inmortal!

.....
Las brumas quedan de la falsa gloria
que brota de la historia,
aquí, a mitad de falda,
ciñéndote en guirnalda
mientras el sol, el de la verdadera,
tu frente escalda
y te da en primavera,
tanto más dulce cuanto que es más breve,
flores de cumbre,
criadas en invierno bajo el manto
protector de la nieve
manto sin podredumbre,
templo de nuestro Dios, ¡el español!
Este es tu corazón de firme roca
—¡altar del templo santo!—
de nuestra tierra entraña,
este es tu corazón que cielo toca,
tu corazón desnudo,
mi eterna España,
que busca el sol.

.....
Que es en tu cima donde al fin me encuentro,
siéntome soberano,
y en mi España me adentro,
tocándome persona,
hijo de siglos de pasión, cristiano,
y cristiano español;
aquí, en la vasta soledad serrana,
renaciendo al romper de la mañana
cuando renace solitario el sol.

Aquí me trago a Dios, soy Dios, mi roca:
sorbo aquí de su boca con mi gota
la sangre de este sol, su corazón,
de rodillas aquí, sobre la cima,
¡mientras mi frente con tu lumbre anima,
al cielo abierto, en santa comunión!
Aquí le siento palpitar a mi alma
de noche frente a Sirio
que palpita en la negra inmensidad,
y aquí, al tocarme así, siento la palma
de este largo martirio
de no morir de sed de eternidad.
¡Alma de mi carne, sol de mi tierra,
Dios de mi España,
que sois lo único que hay, lo que pasó
no la eterna mentira del mañana,
aquí en el regazo de la sierra,
aquí, entre vosotros, aquí me siento yo!

En la cima de Gredos Unamuno ha encontrado la certidumbre de su ser «aquí me siento yo», y encuentra su *Dios español* (el mismo que defiende en *Niebla*, frente al sarcasmo de Augusto Pérez).

Que esta experiencia, al parecer vivida en Gredos, fue un tema recurrente unamuniano lo prueba el soneto LXXVI del volumen *De Fuerteventura a París*, que aparece con un lema identificativo: «Contestando a la llamada del Dios de España que tiene su trono en Gredos». Es más, si creemos al poeta, aquí escuchó —¡al fin!— la voz de aquel Dios ante cuyo silencio, clamó toda su vida:

«¡Miguel! ¡Miguel!». Aquí, Señor, desnudo
me tienes a tu pie, santa montaña,
roca desnuda, corazón de España
y gracias, pues que no me sigues mudo.

Pero volvamos a otro de sus más representativos símbolos. Probablemente no sea el término *niebla* una palabra clave tan presente, pero es, sin duda, primordial en el simbolismo unamuniano. Sobre todo porque aparece en dos textos —al menos— de excepcional importancia: en el segundo poema de

Poesías, donde expone su «Credo poético», y clarificando casi al máximo su significado o significados simbólicos, en la novela *Niebla*.

Como precedente de ambos textos tenemos una declaración de Unamuno en carta a Jiménez ilundain, de 24 de mayo de 1889:

¡Esas mis nebulosidades es lo que más amo! Sólo la niebla, el matiz, el nimbo que envuelve a las cosas de la vida profunda. Aborrezco la engañosa diafanidad latina. Entre mis poesías, claras todas, hay una: *Alborada espiritual*, la más íntima, la más mía, en que vierto lo más dulce de mis crisis cordiales en simbolismo tenue y nebuloso.

Es la simple mención de una preferencia, aplicada a sus poemas. Pero cinco años después, en el ensayo *A lo que salga*, de septiembre de 1904, nos da una clara idea del simbolismo de *Niebla*: un estado espiritual colectivo que, en cierta manera, anula la individualidad. Es decir, *niebla* como símbolo de la indeterminación del ser. El párrafo es largo pero creo que merece reproducirse porque, además, atestigua que, como en tantas ocasiones, que el valor simbólico de un término ha brotado en Unamuno de una experiencia vivida:

Una mañana de niebla en que salí de casa —de esto hace cinco o seis años—, me produjo el espectáculo de la niebla matutina, con ser frecuente en esta ciudad de Salamanca, un efecto singular y como nunca antes me lo había producido, merced, sin duda, al estado en que acertara a encontrarse entonces mi alma. Y fue que al ver los arbolillos que bordean la carretera que pasa junto a mi morada de entonces, y verlos sumergidos en la niebla, así como los objetos todos de mi alrededor, y veladas por ella las lontananzas, parecióme como si a aquellos arbolillos se les hubiesen rezumado o extravasado las entrañas, y que ellos no eran más que corteza, continentes de árboles sumergidos en sus propias entrañas, algo así como hollejos de uva dentro del mosto. Y que las entrañas estas de los arbolillos y de las cosas todas se habían fundido unas a otras, dejando a sus cuerpos como armaduras de un guerrero que ha muerto y se ha hecho polvo. Y recuerdo que, a partir de semejante imaginación, continué mi camino rumbo a la Universidad, a dar mi clase, pensando en un remoto reino del espíritu en que se nos vacíe a todos el contenido espiritual, se nos rezumen los sentimientos, anhelos y afectos más íntimos y los más recónditos pensares, y todos ellos, los de unos y los de otros, cuajen en una común niebla espiritual, en el alma común.

En esa indeterminación del *yo* se debate Augusto, el personaje de *Niebla* en la primera parte de la novela. Ese personaje, recordémoslo, es un ente de ficción que no tiene más realidad que la de ser un pensamiento (¿sueño?) de Unamuno, como se declara en el célebre encuentro de Augusto con su creador. La *niebla* en la novela bascula entre una concepción ontológica —¿quiénes somos?— y una aterradora visión del ¿a dónde vamos?, que nos lleva a la disolución en la *nada*.

Efectivamente, al analizar la presencia y el funcionamiento de la palabra *niebla* en la totalidad del texto de la novela, creo que nos encontramos con varios resultados de enorme significación. Porque lo primero que observamos es que las alusiones *no referenciales*, es decir, el empleo de *niebla* sin valor denotativo, y las connotaciones que la sitúan en un plano de comunicación simbólica, se agrupan en dos alas extremas: los capítulos II al VII, y los capítulos XXX al XXXIII, más el *Epílogo*. En el centro de la obra, es decir, durante todo el desarrollo argumental del amor de Augusto por Eugenia —aceptación, proyecto de boda y fracaso—, prácticamente desaparece el uso de la palabra *niebla*. Si se utiliza lo es en número que ha de estimarse no superior a su uso en la lengua común. Es decir, *niebla* no connota nada especial —salvo en el poema a Eugenia que repite, en verso, ideas expuestas en los primeros capítulos—, y se utiliza en habitual uso metafórico que le confiere el habla o con exacta designación de un accidente atmosférico. Y ello ocurre durante todo el tiempo en que Augusto cree haber salido de la *niebla* gracias al amor.

Sin embargo, en los primeros capítulos, la *niebla* se define —generalmente en los monólogos de Augusto— sobre la base de símbolos tradicionales de contenido existencial: la *niebla de la existencia* es el *azar* rigiendo lo cotidiano. De este azar surge Eugenia, de quien sus ojos son camino, norte, en la «nebulosa», porque hasta entonces Augusto ha estado sumido en «la niebla de su vida» (cap. II). Pero ese «azar» puede obedecer a un «ajedrez divino» —recordemos el viejo símbolo de supuesto origen bíblico para significar la Providencia y el *juego* de Dios con sus criaturas —porque, después de todo, también el ajedrez —el *plan* de la vida— es algo «fortuito» y «nebuloso», donde el ayer es «sustancia de la niebla cotidiana» (cap. III).

El amor ha extraído al propio amor «de la niebla de la creación», porque la «intuición amorosa» es «la vislumbre en la niebla». La *realidad* de Eugenia es «el resolverse la niebla en gotas de agua o en granizo, o en nieve, o en piedra. La ciencia es una pedrea. ¡No, no, niebla, niebla! ¡Quién fuera águila para pasearse por los senos de las nubes! Y ver el sol a través de ellas, como lumbre nebulosa también». Recordemos, para la comprensión del párrafo, que en la misma fecha de 1907, con la aparición del libro *Poesías*, Unamuno ha configurado casi del todo su proceso de comunicación simbólica. Que en él, la luz sin celajes, sin nubes, el sol radiante, que ilumina brutalmente, es la *verdad* que destruye la *fe*. Y que ésta se simboliza en el sol velado, en el cielo de la llovizna bilbaína, en el *seno* de las nubes, en el sueño y en una serie de palabras de connotación maternalista: nana, cuna, brizar, tierra... Por ello, la cotidianidad, el sueño... y Eugenia, son «la niebla de la vida» que «rezuma un dulce aburrimiento, licor agridulce» (cap. IV). Porque ante la luz brutal de la ciencia —la «pedrea»— se opone el dulce soñar la vida, el «seno» de las nubes que convierten el sol en «lumbre nebulosa». Y sucede inevitable la evocación del hogar *velado*, de luz tamizada por blancos cortinajes, la evocación de aquel «sueño dulce» de la vida, de la «dulce oscuridad» del regazo materno (cap. V).

Tras el capítulo VI, enteramente dialogado, el siguiente, constituido por el largo monólogo de Augusto, termina de configurar el símbolo, de tan rica polisemia. Se repite el ya viejo tema de los *yos* distintos que confluyen en un mismo individuo. El personaje se entrega a reflexiones sobre el tiempo, donde la temporalidad es un «eterno día que pasa... deslizándose en niebla de aburrimiento». Se enuncia la teoría unamuniana sobre el tiempo circular. Y el amor «es como lluvia bienhechora en que se deshace y concreta la niebla de la existencia», porque —y llegamos a la frase reveladora— fundidas en el amor, las imágenes de Eugenia y de la madre evocada, dice Augusto, «me hacen creer que existo, ¡dulce ilusión!». Fuera de esa creencia, la indeterminación del yo, sujeto al *azar*, a la *temporalidad*, a la *duda*, se configuran en una niebla existencial que puede ser dulce y bienhechora en lo que tiene de maternal. Y porque en esa apertura a la esperanza (= *ser por amor*) la niebla del existir puede definirse con adjetivos de dulce mansedumbre.

Pero cuando en el capítulo XXX Augusto se siente perdido tras la traición de Eugenia, el símbolo aparece con fuerza renovada. Pero con un nuevo significado.

Una vez rota la esperanza de encontrar la velada luz maternal que disipa la niebla del vivir, hallando la identidad del ser— el reiterado ¿quiénes somos? unamuniano— la niebla pasa a significar el *no ser* absoluto, el fin del hombre, la nada. Trágicamente, cambian los adjetivos que ahora acompañan a los términos *sombra*, *niebla*, que son ahora *oscuridad tenebrosa*. Es decir, añadiendo al concepto de oscuridad —que podía tener, como hemos visto, connotaciones dulces de protección maternal— una nota de confusión y terror. Una confesión que lleva a Víctor, su interlocutor, a otro símbolo tradicional: la vida como teatro, de tan lejana ascendencia como el del ajedrez. Pero donde la identidad ficción literaria = existencia real se concreta en una sensación de dolor. Porque Víctor señala que, «hay que confundir el sueño con la vela, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso: confundirlo todo en una niebla», porque todo es, confundido, tragedia o comedia, ficción... Pero Augusto, por el dolor, ha creído tener conciencia de su realidad y le confiesa:

Empecé, Víctor, como una sombra, como una ficción; durante años he vagado como un fantasma, como un muñeco de niebla, sin creer en mi propia existencia [...] Ahora me siento, ahora me palpo, ahora no dudo de mi existencia real (cap. XXX).

Sin embargo, su dolor *real* de ente de ficción no le va a dar la libertad de ser, que su creador le niega (cap. XXXI). Y ante la negativa de Unamuno a dejarle *ser él y vivir* —«¡Quiero vivir, vivir... y ser yo, yo, yo!»— a dejarle «salir de la niebla», le lanza su terrible verdad: *todos* somos entes de ficción y nadie sale de la niebla... «¿Es que no he hecho más que dormir, más que soñar?, [...] ¿Todo eso no ha sido más que una niebla?» se pregunta Augusto ante la muerte (cap. XXXII). Recordemos que, «como sombra de un sueño» definió Píndaro al hombre, como ha recordado tantas veces Unamuno. Y ese sueño se desvanece en la *nada*. Porque Augusto «se dispó» en la niebla negra. En esa *niebla* «densa nube negra», también se disuelve Orfeo, el perro (¿ente de ficción creado por Augusto?), que también «siente venir la niebla tenebrosa

de la nada y el no ser», la «niebla de que brotó y a la que rewertió» su amo: «¡Pobre amo mío!, ... ¡Pobre hombre!».

En definitiva, tal vez en esta apuntada estructura bascular de *Niebla* se hayan intentado comunicar, como en dos bloques de significación, las dos simétricas y correspondientes preguntas básicas unamunianas. Las que resuenan por toda su obra, desde 1897 al menos. La niebla del *¿quiénes somos?* y la «tenebrosa» sombra del *¿a dónde vamos?* No son dos preguntas retóricas, evidentemente.

Volvamos ahora al texto previo de *Poesías*, donde Unamuno expone cómo y qué ha de ser la poesía, para decir a los poetas en las últimas estrofas:

Busca líneas de desnudo, que aunque trates
de envolvernos en lo vago de la niebla,
aún la niebla tiene líneas y se esculpe;
ten, pues ojo, no las pierdas.
Que tus cantos sean cantos esculpidos,
ancla en tierra mientras tanto que se elevan,
el lenguaje es ante todo pensamiento,
y es pensada su belleza.
Sujetemos en verdades del espíritu
las entrañas de las formas pasajeras,
que la Idea reine en todo soberana
esculpamos, pues, la niebla

Esculpir la niebla, darle forma visible, ¿cómo puede un poeta hacerlo si no es con palabras? ¿Será entonces la poesía una forma —tal vez la única— de enfrentarse, al misterio, de mirar cara a cara «fijar la mirada en la mirada de la Esfinge» como aseguró en *Del sentimiento trágico de la vida* (cap. III)?

Muchos años después, a propósito de un comentario político, transcribiré un supuesto diálogo:

Le he oído a usted —me dijo— que lo primero es dar la cara a la verdad. O, si se quiere, a la Esfinge devoradora; —Cabal— le respondí, hay que hacerse a encararla, o darle el rostro a rostro, a arrostrarla. ¡Arrostrar la verdad! ¡El empeño supremo!⁷⁴

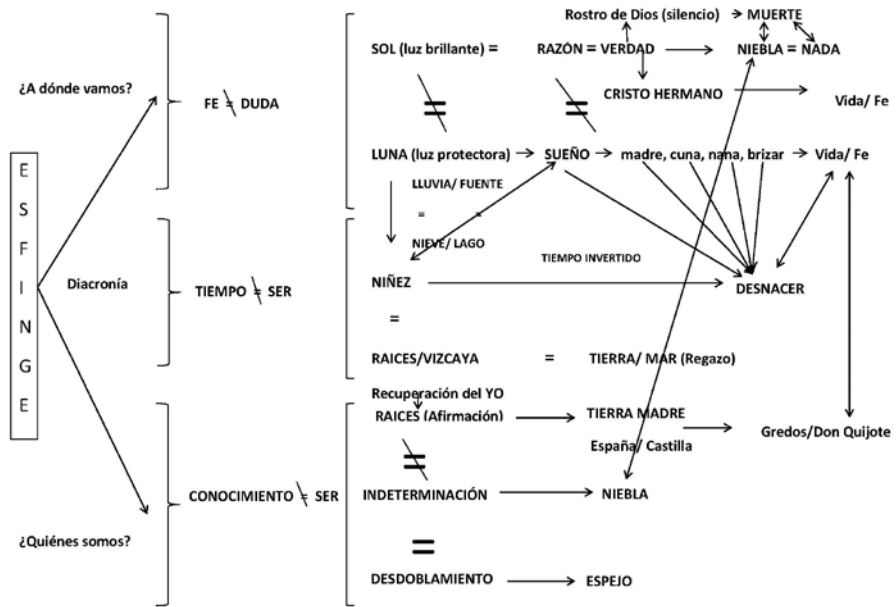
⁷⁴ En «Y va otra vez el monodialogo», en *Ahora*, de 3 de diciembre de 1932. El artículo, por su crítica a la República, le ha sido devuelto a su autor por la dirección de *El Sol* y con él se inician sus colaboraciones en *Ahora*.

Y escribe que hay que «esculpir ese empeño supremo de dar la cara a la Esfinge» en uno de sus últimos poemas, el 16 de octubre de 1931, en *Cancionero*:

Mira bien a los ojos a la Esfinge
 ¡que te devore!

 Mírala bien y cómo se le enciende
 el mirar dolorido...
 ¡vete a hundirte en su olvido!

Palabras, mitos, símbolos, poesía... para expresar aquella idea central del pensamiento agónico y religioso de Unamuno, que tal vez podamos sintetizar en un entramado de palabras clave, de mitemas y de símbolos, que refleja el complejo pero armonioso desarrollo del pensamiento / sentimiento unamuniano:



* * *

Pero en el centro de su creación poética Unamuno escribió un largo poema *El Cristo de Velázquez*, «el salmo monumental, [...] la más intensa, la más pura y acendrada poesía religiosa española desde san Juan de la Cruz, dedicada al vencedor de la muerte».⁷⁵ Por supuesto, en él aparecen aquellos pensamientos trascendentales de toda su obra anterior y, en parte, posterior. Pero su relación con la divinidad da un giro evidente y profundo. Porque el poema es un tratado cristológico, pero es, sobre todo, una aproximación intensa y personal, apasionada, a la figura de Cristo, que, frente al Dios distante del Antiguo Testamento, pasa a ser ese *Hermano* al que se dirige en numerosos momentos, dentro de la más pura teología cristiana. Y la ardiente vinculación personal con ese *Hermano*, que refleja el poema —junto a otra serie de perspectivas que se encuentran en él—, será algo que ya acompañó, al parecer, a Unamuno para siempre. Porque en 14 de marzo de 1928, en el *Cancionero*, el poeta escribe:

Tú me has hecho encontrarme, Cristo mío;
por la gracia bendita de tu Padre
soy lo que soy; ¡un dios, un yo, un hombre!
Más dentro aún de mis entrañas arde
el fuego eterno que encendió los soles
e hizo la luz, un fuego de diamante.
.....
Tú me has hecho encontrarme, Cristo mío,
y aunque mi sueño duerma, en el ensanche
de Dios ha de dormir y con su sueño
y tú conmigo, Hermano, al abrazarme.

El Cristo de Velázquez —2538 versos— tuvo una larga gestación que, desde los manuscritos hasta su aparición en volumen, ha analizado, con un rigor filológico encomiable Víctor García de la Concha, en su edición de la

⁷⁵ P. Cerezo, *Las máscaras de lo trágico*, ob. cit., p. 504. Y en fecha muy temprana —cuando su poesía religiosa no gozaba, precisamente de consideración por las autoridades eclesiásticas—, Ángel Valbuena calificó el poemario de «Kempis español», en la primera edición, 1937, de su *Historia de la literatura Española*, definición que reiteró en su *Antología de poesía sacra española*, de 1940.

obra.⁷⁶ Unamuno, en varias cartas, alude a su escritura y sus propósitos, desde 1913, cuando escribe a Teixeira de Pascoaes: «A mí me ha dado ahora por formular la fe de mi pueblo, su cristología realista, y... lo estoy haciendo en verso. Es un poema que se titulará *Ante el Cristo de Velázquez* [...] Quiero hacer una cosa cristiana, bíblica y... española. Veremos».⁷⁷ Sobre esa «fe de su pueblo», acentúa su propósito en carta a Chevalier de finales del mismo año, cuando afirma que cree que en la obra habrá «lo mejor del alma de mi pueblo». Y creo sumamente elocuente, en cuanto a la intencionalidad de la obra, su deseo de una edición de la misma sobria y limpia, pero «en un tomo de bolsillo, algo a modo de devocionario»⁷⁸ y efectivamente, así se publicó, en 1920. Pero desde varios años antes varios de sus poemas fueron leídos en público por el propio Unamuno: en 1914, fue a Silos, a pasar la Semana Santa y allí llevó lo escrito de su poema, que fue leyendo a los monjes. Ese mismo año había hecho una lectura, el 1 de enero, en el Ateneo de Valladolid, y unos cuantos poemas se publican en *La Esfera*. Y realizará una nueva lectura en 1916, ante un grupo de amigos ante el altar mayor del Monasterio de Poblet. Es evidente, además, que a través de las cartas cruzadas o comentarios de amigos comunes, se tuvo durante los siete años de redacción de la obra, ya desde 1913, noticias del proyecto y redacción posterior. Ello dio lugar, por ejemplo, al curioso episodio de la posible similitud de intención de un poema de López-Pico —«El Crist de nostres altars»— que envió dedicado a Unamuno, en 1913, ante el cual Unamuno añadió unos versos en el suyo.⁷⁹

⁷⁶ Espasa Calpe, Madrid, 1987. Una visión también fundamentalmente filológica, presenta el volumen de J. G. Renard, *El Cristo de Velázquez de Unamuno: estructura, estilo, sentido* que analiza, igualmente su evolución desde 1913 hasta la última corrección de pruebas (Toronto, 1979).

⁷⁷ *Epistolario ibérico. Cartas de Pascoaes y Unamuno*, Cámara Municipal de Nova Lisboa, 1957. La cita de la carta a Chevalier, se ha realizado a través de C. González de Cardedal, ob. cit.

⁷⁸ En carta a Víctor Said Armesto, de 26 de enero de 1914 (*Epistolario inédito*, I, ob. cit., p. 325).

⁷⁹ Escribe Unamuno a Josep María López-Pico, el gran poeta catalán *noucentista* (1886-1959), en carta de diciembre de 1913 (*Epistolario inédito*, I, ob. cit., pp. 322-324) agradeciéndole el envío de su poema autógrafo *Crist de nostres altars*, que le ha dedicado: «Mire usted, amigo mío, que es coincidencia. Es decir, coincidencia no. Porque es el caso que en estos días, al recibir la ofrenda de su *Crist de nostres altars*, estoy con el espíritu embargado por ese Cristo». Alude, a continuación, al poema que está escribiendo sobre el Cristo de Velázquez y señala su afinidad con el soneto enviado, del que cita los versos 13 y 14. Y añade que a ese «hermoso

En algunas de sus cartas, Unamuno define su poema al aludir al cuadro velazqueño «el Cristo de Velázquez que es una cristología poética».⁸⁰ En realidad, esa «cristología» está latente y aparece en primer plano en toda su obra. Escribe Pedro Cerezo que «ya en el Dios-amor que aparece en su *Diario*, comienza a orientarse hacia el Cristo sufriente que anticipa los momentos más piadosos de *El Cristo de Velázquez*». Pero, atendiendo a su obra completa, ha podido afirmar —desde su profundo conocimiento del texto total unamuniano— que en Cristo está «el centro gravitatorio del universo mental unamuniano: su antropología o metantrópica es cristológica, como lo era su religión y su ética, su política y su poética, y toda su simbología, tal como se muestra en su gigantesco poema *El Cristo de Velázquez* [...] A los ojos de Unamuno, Cristo representa el arquetipo de la existencia poética».⁸¹ Y, desde luego «sobrevivir en Cristo» era la gran respuesta a su ansia de eternidad.⁸²

En consecuencia, cuando Unamuno redacta su poema cristológico está dando respuesta a no pocos de los agónicos interrogantes anteriores. Pero ya ver la cara de Dios no es el terrible destino que lleva a la muerte, porque esa muerte es vida. Porque en *El Cristo de Velázquez* —y ello no es menos

soneto» le ha incorporado algunos endecasílabos más «que añade a su poema», y pasa a reproducir versos del poema «Rodillas» de su poemario. Le comunica que hará pública esa afinidad y ese añadido, aunque luego esa declaración no figura en nota en el texto. Tal vez esa fuese la razón de que, al publicar López-Pico, con alguna variante su soneto en *Poesías. 1910-1915* (Barcelona, 1915) se ha suprimido la dedicatoria a Unamuno. García Blanco estudia esa relación Unamuno-López-Pico, en *En torno a Unamuno* (Madrid, 1956) y publicó la versión enviada a Unamuno (con su dedicatoria), en la *Corona poética dedicada a Miguel de Unamuno (1864-1964)*, Salamanca, 1964 (p. 102), que reproduce directamente del autógrafo enviado.

⁸⁰ Alude a que llevaba más de mil endecasílabos escritos del poema, en carta a Ilundain de 6 de noviembre del 1913 (H. Benítez, p.443), y en la misma carta lo define: «el Cristo velazqueño, que es una cristología poética».

⁸¹ *Las máscaras de lo trágico*, ob. cit., pp. 539-543. El autor dedica a *El Cristo de Velázquez* un importante estudio (pp. 539-569).

⁸² Estudia José Miguel de Azaola en «Las cinco batallas de Unamuno contra la muerte» (*Cuadernos de Cátedra Miguel de Unamuno*, II, 1951, p. 55), que la última y definitiva fue el «participar en la victoria que el Divino Redentor logró en la cruz sobre la muerte».

esperado—, las «terribles» palabras de la sentencia de muerte se *interpretan* en versión de *resurrección jubilosa*: el que ve el rostro de Dios, muere, para *contemplanle eternamente*. Es decir, que esa expresión de la fe de su pueblo que es el extenso poema, parte de una verdad inicial e incuestionable: «este es el dios a que se ve; es el Hombre», dice en el poema III de la «Primera parte». Creo que en ese verso unamuniano está la clave de la nueva interpretación, en el poema, de los textos bíblicos tantas veces utilizados. «El Dios a que se ve»: esa es la maravillosa y suprema virtud del Cristo pintado por Velázquez, que Unamuno concibe como la *plástica* representación de la fe de su pueblo. En esa línea, ver a Dios «cara a cara», contemplar la verdad sin venda —como María, la protagonista de su primer drama—, no puede significar la muerte de Dios, sino la esperanzadora creencia de que esa *muerte* preconizada en el *Éxodo*, es vida auténtica y eterna. Los textos no pueden ser más explícitos. Tanto como las citas referenciales al margen. Y escribe en el poema «Águila» (número XX, de la «Primera parte»):

<i>Deuteronomio</i> 32, 11	Quando muramos, en tus blancos brazos, las alas de la Muerte Emperadora, llévanos hasta el Sol, allí a perderse nuestros ojos en él, a que veamos
<i>Éxodo</i> XXXIII, 20	la cara a la verdad que al Hombre mata para resucitarle. Águila blanca que a raudales bebiendo viva lumbre del Sol eterno con divinos ojos nos la das en tu sangre derretida, llévanos a abreviar del Sol eterno con nuestros ojos luz, a que veamos la cara a la Verdad. Que las lechuzas de Minerva, que no ven más que a oscuras, pues las deslumbra el mediodía, busquen en la noche su presa. No lechuzas, águilas nuestras almas, que muriendo vivan por ver la cara a Dios. Mirada danos de pura fe, que la mirada resista de los ojos deslumbrantes

de la Verdad, del Sol que no se extingue,
de la cara de Dios que nos da Vida
cuando con su mirar muerte nos da!

Tras las lecturas de las páginas anteriores del presente trabajo, no creo que el texto precise comentario. Pero igualmente significativa es la nota del propio Unamuno relativa a la lechuza de Minerva, cuando precisa: «El ave simbólica de Minerva era la lechuza [...] Y ello es porque lo propio de la ciencia es ver en lo oscuro donde no ven los demás. Pero en lo claro no ve. “El águila mira al sol...” hay que escribir un diálogo entre el águila de Patmos y la lechuza de Minerva».

En consecuencia, la *luz* —como ya he apuntado— triunfa en el libro. Una luz que en el poema «Rótulo», nos lleva al principio de la Creación:

	La luz que te rodea es el espíritu que fluye de tu Padre, el Sol eterno, las tinieblas rompiendo, y a nosotros de Ti, su luna en nuestra noche triste.
<i>Gén, 1, 2</i>	Espíritu de Dios que se movía sobre el abismo de aguas tenebrosas cuando mandó Quien es: «¡Hágase lumbre!»; y del seno brotó de las tinieblas
<i>II Cor, 4, 6</i>	el Espíritu— Luz que de tu rostro nos trae al corazón vivo trasunto del Mismo a cuya imagen se nos hizo y a cuya imagen, Tú, te hiciste lumbre. Y esa luz es amor y ella nos funde; nos funde y meje de tu iglesia eterna la humanidad divina en las entrañas.
<i>Gén, 1, 7</i>	Viste la luz tu desnudez, diamante de las aguas de encima de los cielos; ¡al tocar en tu cuerpo las tinieblas se escarchan en blancor de viva luz!

Ya desde el principio (poema IV), se nos anuncia la blancura y la luz del cuerpo de Cristo, colocando al frente, a modo de lema inicial, dos textos reveladores:

Mi amado es blanco...

Cantares, V, 10.

Questo occhio vede in quella bianchezza
tucto Dio et tucto Homo, la natura divina
unita con la natura umana. (Santa Caterina
da Siena:

Libro della Divina Dottrina, capitolo CXI.

Desde este casi inicial poema, y en toda la «Primera parte», vamos encontrando palabras y sintagmas clave unamunianos, que van evocando esa luz y blancura: «alborea el sol eterno», «blanco cual luna», «como la luna de la noche negra», «la blanca luna»... Así, bajo estos lemas iniciales, todo el poema apelará a la lluvia y su blancura:

Lc, 17, 20-21

¿En qué piensas Tú, muerto, Cristo mío?
¿Por qué ese velo de cerrada noche
de tu abundosa cabellera negra
de nazareno cae sobre tu frente?
Miras dentro de Ti, donde está el reino
de Dios; dentro de Ti, donde alborea
el sol eterno de las almas vivas.
Blanco tu cuerpo está como el espejo
del padre de la luz, del sol vivífico;
blanco tu cuerpo al modo de la luna
que muerta ronda en torno de su madre
nuestra cansada vagabunda tierra;
blanco tu cuerpo está como la hostia
del cielo de la noche soberana,
de ese cielo tan negro como el velo
de tu abundosa cabellera negra
de nazareno.
.....
...por Ti, el Hombre muerto que no muere,
blanco cual luna de la noche. Es sueño,
Cristo, la vida, y es la muerte vela.
Mientras la tierra sueña solitaria,

Cant, 1, 6

vela la blanca luna; vela el Hombre
desde su cruz, mientras los hombres sueñan;
vela el Hombre sin sangre, el Hombre blanco
como la luna de la noche negra;
vela el Hombre que dio toda su sangre
porque las gentes sepan que son hombres.
Tú salvaste a la muerte. Abres tus brazos
a la noche, que es negra y muy hermosa,
porque el sol de la vida la ha mirado
con sus ojos de fuego: que a la noche
morena la hizo el sol y tan hermosa.
Y es hermosa la luna solitaria,
la blanca luna en la estrellada noche
negra cual la abundosa cabellera
negra del nazareno. Blanca luna
como el cuerpo del Hombre en cruz, espejo
del sol de vida, del que nunca muere.
Los rayos, Maestro, de tu suave lumbre
nos guían en la noche de este mundo,
ungiéndonos con la esperanza recia
de un día eterno. Noche cariñosa,
¡oh noche, madre de los blandos sueños,
madre de la esperanza, dulce Noche,
noche oscura del alma, eres nodriza
de la esperanza en Cristo salvador!

Inmediatamente, el poema siguiente se titula «Luna», con un lema del Evangelio de san Juan (VIII, 12): «Yo soy la luz del mundo», en palabras del propio Cristo. Incluso el poema IX, titulado «Sangre», comienza: «Blanco Cristo que diste por nosotros / toda tu sangre, Cristo desangrado...» para aclarar versos después:

Blanco,
quedaste al agotarla a fondo, entera;
como el pan candeal blanco tu cuerpo,
blanco como la luna desangrada
que blanca y fría en torno de la tierra

Ap, 6, 12 lleva la antorcha del amor constante
 por la noche del mundo. Toda sangre
 se hizo la luna.

El poema XII, «Alba», comienza: «Blanco está como el cielo», cuando amanece, y ese «albor de aurora» es el que «diste a nuestra vida / vuelta alborada de la muerte». El poema XV, «Nube-Música», es, tal vez, donde la noción de blancura y de luz, como identificación de Cristo, alcance mayor belleza poética, desde sus primeros versos:

Nm, 9, 15, etc. Nube eres de blancura al par de aquella
 que a través del desierto fuera al pueblo
 de Dios guiando, nube de blancura
 como la perla de la negra nube
 sin contornos, del infinito concha,
 que es tu Padre. Nube blanca teñida
 por la sangre del sol que entra en la tierra
 y se pone a nacer en otro mundo
 donde es su reino. Blanco cual las nubes,
 espuma de los cielos, los vellones
 celestiales que riegan a la tierra.

Mc, 9, 2 Como la nieve blanco está el vestido
Ex, 34, 29 de esa tu alma rendida, Nazareno;
 como la nieve; lavador en tierra
 no hay que le haga tan blanco: resplandece
 cual nieve, espejo de la luz. Convida
Mt, 17, 1 a quedarse en el monte, y acampados
Lc, 9, 28 gozar de su blancura.

Son blancos el «Águila», el «León», el «Toro» y el «Querubín», es decir los símbolos de los evangelistas. Y en el poema «Ciervo»— ese ciervo tan transitado por los místicos— nos dirá que «tenemos sed de la blancura eterna».

Si Unamuno quiso escribir un libro cristiano, bíblico y español, es indudable que ha cumplido su primer propósito. El segundo es igual de evidente. De los 89 poemas de que consta *El Cristo de Velázquez*, sólo trece no van acompañados al margen o como lema inicial de una o varias referencias a

textos bíblicos.⁸³ Naturalmente, la lectura de cada poema, su análisis de contenido, debería ir acompañado, por parte del lector, de un conocimiento directo de esas referencias, que casi nunca se explicitan. Así, cuando prácticamente toda la obra se pone bajo el paulino lema inicial del poema III —«y el Señor para el cuerpo» (I *Corintios*, VI, 13)— advierte razonablemente González de Cardedal,⁸⁴ que sólo leyendo en su totalidad el aludido texto de san Pablo, se puede comprender la densidad teológica de la cita. Por ello puede afirmar el crítico y teólogo: «La Biblia es el segundo universo simbólico del poema» (el primero sería el mundo rural). De él toma Unamuno «la palabra, la idea, los personajes, las citas», aunque «más que citas, y a la vez que ellas, lo que de su texto se encuentran son in-citaciones».⁸⁵

Este profundo conocimiento bíblico, unido a la misma estructura de la obra, ha motivado que, necesariamente, tengamos que pensar en *Los nombres de Cristo*, de Fray Luis, el gran poeta y filólogo hebraísta. Pedro Cerezo lo advierte con nitidez y señala en *El Cristo de Velázquez* una «consciente analogía» con el bellissimo y profundo diálogo renacentista: «En uno y otro caso, aparte de afinidades concretas, la técnica poética es la misma: la glosa de los textos bíblicos se lleva a cabo a través de un “aspecto” (= nombre) que vincula metafóricamente distintos contenidos escriturísticos en la unidad de una figura poemática».⁸⁶

⁸³ De las referencias a la posible fuente citada o inspiradora, sólo tres no pertenecen a la Biblia: la de santa Catalina de Siena, su siempre presente Píndaro y, curiosamente, el poema del Cid. Y el *Credo*, no bíblico, evidentemente, pero de análogo contenido religioso. Son más numerosos, como era de esperar, las relativas al Nuevo Testamento —168—, frente a las 100 del Antiguo, y, entre éstas, existe un predominio de los *Salmos* (20), junto a *Génesis* (18), y *Éxodo* (12), como textos del Antiguo Testamento más utilizados y citados. Dentro del Nuevo Testamento, en número muy significativo, textos de san Juan y san Pablo. Como críticamente se ha analizado con frecuencia, la influencia paulina en *El Cristo de Velázquez* —como en toda la obra de Unamuno— es evidente. San Juan y san Pablo son «los dos grandes precedentes cristológicos del poema», afirma P. Cerezo (ob. cit., p. 558).

⁸⁴ González de Cardedal, ob. cit., p. 39.

⁸⁵ Ob. cit., p. 156.

⁸⁶ Ob. cit., pp. 547-548. Como ya se ha indicado en páginas precedentes, Fray Luis es un autor muy admirado por Unamuno. Ya en *En torno al casticismo*, casi al comienzo de su obra (1885), escribe acerca de él: «... el maestro León, maestro como Job, en infortunios, alma llena de la

Naturalmente, la intención y método es casi análoga e, incluso, Unamuno titula un poema «Cordero», al igual que Fray Luis tituló el último nombre de Cristo, que añadió a su obra en su segunda edición. Pero el género al que se acogió Fray Luis, el diálogo, a la manera de los grandes textos prosísticos del Renacimiento, exige una alternativa de interlocutores: Petrarca y san Agustín en *Secretum* o Marcelo, Juliano y el joven Sabino en la obra de Fray Luis. Cada uno de ellos aporta un matiz distinto a la conversación, aunque siempre se ha identificado a Marcelo como la voz del propio Fray Luis (incluso, recordemos que algún episodio, en las partes narradas, no dialogadas, se identifica a Marcelo con el propio autor). Pero siempre he creído —y que me perdonen los especialistas— que es muy posible que los tres interlocutores sean la voz del propio Fray Luis: el místico teólogo de su casi vejez, el sabio hebraísta de su madurez, y el joven poeta en quien él quiso representarse, aunque sabemos que muchos de sus poemas no son obra de juventud. ¿Tendríamos, entonces una única voz, como en el caso de Unamuno?

Es evidente que en *El Cristo de Velázquez*, sólo puede haber un emisor, aunque admitamos que, al menos en principio, Unamuno quiso representar al pueblo español. Pero desde luego no hay diálogo. Hay, naturalmente, un destinatario: Cristo. Pero su voz, sólo puede adoptar la forma de *plegaria* —«Oración» se llamará su último poema—, un *canto* de alabanza —muchos de los salmos bíblicos lo son—, y de una *meditación*, como llamó a toda una sección de *Poesías*.

Y esas plegarias, cantos y meditaciones, ¿son las que el pueblo español reza ante la más popular imagen de Cristo, la pintada por Velázquez? ¿La que, alejándose de los trágicos Cristos medievales o barrocos, ha presentado un Cristo no agónico, no en su martirio, sino en la serenidad de la muerte y en toda la belleza corporal de un Cristo renacentista?⁸⁷ Admitamos que Unamuno

ardiente sed de justicia del profetismo hebraico» (*Ensayos*, I, ob. cit., p. 10). Y en 1933, casi al final de su obra: «... aquel hombre de cristiana libertad íntima que chocó con una ley a la que impreca... aquel anarquista agustiniano». En «La ciudad de Henoe», en *Ahora*, 3 de enero de 1933).

⁸⁷ Aquí es, fundamentalmente, donde Unamuno se «retracta» del terrible Cristo yacente, todo tierra, negrura y desesperanza, que inspira el poema «El Cristo yacente de Santa Clara (iglesia

se ha erigido aquí en representante de la religiosidad del pueblo español. Pero la voz que resuena en todo el libro es inequívocamente unamuniana, y en gran parte donde se da respuesta a sus trágicas obsesiones (suyas y de una buena parte de la Humanidad). Y todo ello a lo largo de las cuatro partes en qué está dividido el libro.

Será en la primera, como una introducción que se extiende a los cuatro primeros poemas, donde Unamuno escribe de esa fe de su pueblo español, que él ve reflejada en aquel cuadro de Velázquez, que se alza hacia nosotros como una cristología pictórica:

<i>Jn, 14, 19</i>	«No me verá dentro de poco el mundo, mas sí, vosotros me veréis, pues vivo y viviréis» —dijiste— y ve: te prenden los ojos de la fe en lo más recóndito del alma, y por virtud del arte en forma te creamos visible. Vara mágica nos fue el pincel de don Diego Rodríguez de Silva Velázquez. Por ella en carne te vemos hoy. Eres el Hombre eterno que nos hace hombres nuevos. Es tu muerte parto. Volaste al cielo a que viniera, consolador, a nos el Santo Espíritu, ánimo de tu grey, que obra en el arte y tu visión nos trajo. Aquí encarnada que en este verbo silencioso y blanco que habla con líneas y colores, dice su fe mi pueblo trágico. Es el auto sacramental supremo, el que nos pone sobre la muerte bien de cara a Dios.
<i>Jn, 14, 7</i>	

de la Cruz), de Palencia», escrito en 1913. Se opone, igualmente, a esta trágica imagen, el poema «El Cristo de Cabrera» que escribe como recuerdo del 21 de marzo de 1899, rebosando serenidad. La fecha de ambos creo que es la clave de esa antítesis.

La belleza corporal del Cristo velazqueño, que detalla Unamuno en su poema, nos recuerda los Cristos del Renacimiento italiano que, huyendo de la visión gótica y, luego, barroca, nos muestran la belleza desnuda del cuerpo masculino siguiendo modelos praxistelianos, como en el caso de las imágenes del primer martirio de san Sebastián.

Pero «don Diego» sabe que esa visión de Cristo se comunica mediante una obra de arte —de ahí la mención de Apolo— y por ello en el poema II se dice:

mas este hombre asentado,
regio aposentador don Diego, intrépido
de corazón al paso de andadura
por la común rodera de Castilla.
Te vio como si a Apolo, con el alma
sólo atenta mirando a abastecerse
con la clara visión: que es la del arte
la escuela de la eterna endiosadora.
Porque te vio con fe que se saciaba
de ver no más, el alma bien contenta
con ser gota que espeja el universo.
Lc, 10, 23-24 Dichosos ojos los que al ver cual vemos
lo que no vieron reyes y profetas
nos dan brío a pisar sobre escorpiones,
Lc, 10, 19 dominando el poder del Tentador

La obra literaria —*El Cristo de Velázquez*— se desarrolla, sutilmente, como en «juego de espejos», tal como analiza González de Cardedal: «Unamuno, partiendo del cuadro de Velázquez en un juego de espejos (Unamuno refleja a Velázquez, Velázquez refleja el evangelio, el evangelio refleja la figura histórica, esta figura histórica transfigura en el mundo al Dios eterno) dice su máxima palabra y responde a sus propias cuestiones.⁸⁸

Pero Unamuno (= poeta) con su palabra, no con pinceles, tiene que realizar, por encima de todo, una obra poética. Y la estructura con sabiduría de escritor y poeta: cuatro partes perfectamente delimitadas. Una primera en que se van glosando los títulos de cada poema, como unos «nombres de Cristo», y en los que se va simbolizando —blanco más blanco— la belleza que Velázquez supo plasmar, aunque en el poema no encontremos vinculación directa con el cuadro. La segunda parte se evade del modelo pictórico porque, en un estilo más apegado a la historia, se evocan los dolores de la Pasión.

⁸⁸ Ob. cit., p. 21.

En la tercera se vuelve al cuadro, para ir detallando, en una descripción de mística simbología cada una de las partes del cuerpo de Cristo, según lo pintó Velázquez, desde el «Rótulo» situado en la cima de la cruz hasta el soporte en que el cuerpo posa los pies: «Corona», «Cabeza», «Melena», «Frente»..., donde cada poema, no figurativo, aparece como una meditación (pensemos en «Osamenta» y su dramática reflexión sobre la Resurrección). En la cuarta parte, la más corta —sólo cuatro poemas— se acoge a la gran esperanza de la resurrección de los hombres, y pide en el poema «Ansia de Dios», que ese deseo, ese ansia no desfallezca: «Danos Señor, acucia tormentosa / de quererte». Y, antes de pasar a la «Creación» final pide en el poema «Saduceísmo», el gran ruego emocionado: «¡Y Tú, Cristo que sueñas, sueño mío, / deja que mi alma, dormida en tus brazos / venza la vida soñándose, Tú!».

Y ya sólo resta la larga plegaria que denomina, claramente «Oración final». Un largo poema en donde el aliento religioso alcanza su cima y que finaliza:

Hijo del Hombre, Humanidad completa,
en la increada luz que nunca muere,
¡mis ojos fijos en tus ojos, Cristo,
mi mirada anegada en Ti, Señor!

Este cuaderno **adrede 9** se terminó de imprimir en Santander en septiembre de 2018, en Bedia Artes Gráficas, S. C.

