

Teología y poesía en Unamuno: *El Cristo de Velázquez*

LUIS FERNÁNDEZ GALLARDO
UNED (C.A. Albacete) - SEMYR

Título: Teología y poesía en Unamuno: *El Cristo de Velázquez*.

Title: Theology and Poetry in Unamuno: *El Cristo de Velázquez*.

Resumen: La religiosidad de Unamuno, deudora del catolicismo tradicional y popular, del culto a las imágenes, está en el fondo de la inspiración de *El Cristo de Velázquez*. La elección de este cuadro supone una retractación de su predilección por los Cristos sangrantes y patéticos y eleva aquél a expresión de la religiosidad hispana. Unamuno no cultiva la *ékphrasis*: su contemplación no es estética, sino mística. Así, desarrolla una meditación cristológica mediante un rico mosaico de imágenes fundadas en el concepto exegético de *figura*. Éstas se ajustan a una estructura enumerativa, en forma de letanía, que Unamuno consideró como la más exquisita manifestación de la lírica. De este modo, explora los *nomina Christi* en audaz interpretación.

Abstract: The inspiration of Unamuno's *El Cristo de Velázquez* is based on his religiosity, which was in debt to a traditional and popular Catholicism. The election of this painting implies a retraction of his predilection for bloody and pathetic images of Christ. He considers now that this Christ is the best expression of Spanish piety. Unamuno didn't cultivate *ékphrasis*: his meditation isn't an aesthetic one, but a mystic one. Then he develops a christological meditation by means of a mosaic of images, which have their ground on the exegetic concept of *figura*. They fit into an enumerative structure, in the form of a litany, which is considered by Unamuno as the more refined expression of lyric. So he explores the *nomina Christi* in an audacious interpretation.

Palabras clave: Unamuno, Lírica religiosa, Cristología, *Figura*, *Ékphrasis*.

Key words: Unamuno, Religious lyric, Christology, *Figura*, *Ékphrasis*.

Fecha de recepción: 13/6/2019.

Date of Receipt: 13/6/2019.

Fecha de aceptación: 17/7/2019.

Date of Approval: 17/7/2019

Para Juan Miguel Valero, con afecto y gratitud aún mayor por su hospitalidad salmantina.

La poesía de Unamuno ocupa un lugar en cierto modo especial tanto en el conjunto de su obra como en el panorama de la lírica española de la Edad de Plata. Siendo componente esencial de su producción escrita, la

vocación poética que está en su base se manifestó tardía, cuando suele ser más precoz el poeta que el novelista: publicó su primer libro de versos, *Poesías*, en 1907¹, en plena madurez creativa, con un prestigio ya firmemente asentado en las letras españolas como ensayista y narrador, amén de laborioso traductor. Muy significativamente denominaría “flores de otoño” al resultado de sus desvelos líricos². En esa fecha se hallaba en su plenitud la manifestación más sensorial, en la estela rubeniana, del Modernismo: de ese año son sumamente representativas al respecto las *Claves líricas* de Valle-Inclán. Y sin embargo, el entonces rector salmantino abogaba por una concepción del lenguaje poético en la línea que llevaría años más tarde a Juan Ramón Jiménez a la de la poesía desnuda, como revela su “Credo poético”, donde anticipa dicha idea, que se asocia metafóricamente a “ropaje” como designación del artificio retórico³. Es más, marcó netamente las distancias frente a la poesía de entonces. Por un lado, cultivó una veta temática apenas cultivada en el Parnaso español, que, en el contexto de la bohemia modernista, diríase provocativa: entrañables poemas familiares, inspirados por el amor y la ternura del padre y del esposo. Por otro, se posicionó de modo combativo frente a la poesía de retórica efectista y vacua sonoridad (el Modernismo preciosista), con una virulencia que no desmerece de la exhibida en las refriegas polémicas de nuestros ingenios áureos: dígalo, si no, el poema “A la corte de los poetas”⁴.

-
- 1 Aunque el proyecto de edición de la poesía de Unamuno remonta en realidad a 1900, como puntualizara Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1954, pp. 9-12.
 - 2 “¡Id con Dios!”, *Poesías* (1907), en Miguel de Unamuno, *Poesía completa (1)*, ed. A. Suárez Miramón, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 51. Bella y penetrantemente ha mostrado María Zambrano esta tardía iniciación poética de Unamuno: “Fue así, en los umbrales de la madurez, cuando la palabra de Unamuno se desata, como si algo en el fondo de su persona se hubiera deshelado y una suprema, transpersonal voluntad lo estuviese ganando” [“La religión poética de Unamuno” (1961), *Unamuno*, Barcelona, DeBols!llo, 2004, pp. 171-172].
 - 3 “No te cuides en exceso del ropaje, / [...] no te olvides de que nunca más hermosa / que desnuda está la idea” (“Credo poético”, *Poesías*, p. 53). Se trata, pues, de un aparato metafórico análogo al utilizado por Juan Ramón en el célebre poema “Vino, primero, pura”, en que traza su itinerario poético: constelación de términos en torno a dos polos: ropaje y desnudez.
 - 4 Miguel de Unamuno, *Poesías*, pp. 59-60. Juan Ramón definiría certeramente la

Vocación tardía —¿acaso determinada por la inseguridad que habría de producirle su peculiar musa?—, pero que constituye una de las más genuinas y esenciales de su constitución intelectual⁵. En su ensayo “Sobre la erudición y la crítica” destaca de entre su universal curiosidad los dos polos entre los que se extiende el eje central de su actividad creadora: filosofía y poesía, que concibe en íntimo hermanamiento⁶. Tal hermanamiento lo expresaría poéticamente mediante un quiasmo: “Piensa el sentimiento, siente el pensamiento”, dodecasílabo perfectamente simétrico con el que abre su “Credo poético”⁷. Mediante inversiones y paradojas, a que tan proclive era su genio intelectual, expresa Unamuno la naturaleza peculiar de su poesía. Sentimiento y pensamiento: no se trata, en modo alguno, de poesía “de ideas”⁸, de transponer líricamente sus angustiadas cogitaciones. Sus versos son el fruto de una pulsión expresiva que le lleva a buscar la forma idónea de comunicar las hondas e íntimas inquietudes que lo conmovían. “Hijos del alma, pobres cantos míos” (“¡Id con Dios!”, p. 52): siguiendo la vía discursiva que salta las lindes de la razón, en la medida en que carne y alma forman esencial unidad, sus cantos vienen

posición de Unamuno al situarlo en el más genuino Modernismo español: “No sólo es modernista Miguel de Unamuno, sino que es el punto de partida más firme de más de la mitad del modernismo español verdadero” [“Lado de Unamuno” (1942), *Poesía y prosa*, eds. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 234].

- 5 En una nota inserta en el ejemplar del *Rosario de sonetos líricos* (1911) que Unamuno envió a Ortega figura la siguiente afirmación: “Tengo la flaqueza de creer que o soy poeta o no soy nada” (Jordi Gracia, *José Ortega y Gasset*, Madrid, Taurus, 2014, p. 146).
- 6 Evocando sus años de juvenil incertidumbre, recién obtenido el doctorado y abocado a oposiciones a cátedra: “... mis aficiones eran por entonces, y siguen hoy siendo, a todo, pero muy en especial a la filosofía y a la poesía —hermanas gemelas—...” [Miguel de Unamuno, “Sobre la erudición y la crítica” (1905), *Obras completas*, ed. Ricardo Senabre, t. VIII (*Ensayos*), Madrid, Biblioteca Castro, 2007, p. 809].
- 7 Miguel de Unamuno, “Credo poético”, *Poesías*, p. 53.
- 8 Como observó perspicazmente Julián Marías, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980², p. 155. Borges sostiene, a su vez, la condición de “poeta filósofo” de Unamuno, precisando que “es evidente por muchísimos de sus versos que la especulación ontológica no es para él un ingenioso juego intelectual, un ajedrez perfecto, sino una angustia constreñidora de su alma” [Jorge Luis Borges, “Acercas de Unamuno, poeta”, *Inquisiciones* (1925), Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 111 y 113].

a ser “verbo” que se encarnan en él⁹, imagen de obvias connotaciones neotestamentarias (cfr. *Secundum Iohannem* 1, 14) en la que se cifra una honda intuición cristológica. Pues no se puede interpretar como mera hipérbole, ni como simple expediente retórico, habrá que colegir que Unamuno concibe efectivamente la creación poética, la suya, como una suerte de encarnación, reflejo de la del Redentor. Sus “cantos” adquieren irremediablemente una dimensión mesiánica¹⁰.

Y aquí se revela la índole más genuina de la sensibilidad literaria de Unamuno, que se hace eco en cierto modo del titanismo romántico, mas de una veta particular de dicha corriente, la que había de ajustarse a su sentir religioso. En efecto, en Cristo se ha reconocido el modelo definitivo de titanismo (el primer hombre en reconocer la divinidad de su humanidad y en proclamarse hijo de Dios)¹¹. Imagen de Cristo es para Unamuno el poeta, cuyos cantos tienen origen divino, pues con Dios “vinieron”. La exacerbada conciencia individual del vate se dilata en aspiración a lo infinito, lo que se ha denominado *Sehnsucht*¹², que, en virtud de su profunda religiosidad, se plasmaría en analogía con el misterio de la Encarnación¹³.

Una trascendental misión, pues, está en la base de la poesía de Unamuno. De hecho, cierto sesgo apostólico se advierte en el apóstrofe con que exhorta a sus cantos a una ecuménica vocación:

9 “¡Os con Dios, pues que con Él vinisteis / en mí a tomar, cual carne viva, verbo” (“¡Id con Dios!”, p. 52).

10 De hecho, pocos años antes, en 1903, en carta dirigida a su amigo Pedro Múgica, le intimaba la convicción en la trascendencia de su quehacer intelectual, pues se sentía “un instrumento en manos de Dios y un instrumento para contribuir a la renovación espiritual de España” (cfr. Geoffrey Ribbans, “Unamuno y ‘los jóvenes’ en 1904”, en *Niebla y soledad. Aspectos de Unamuno y Machado*, Madrid, Gredos, 1970, p. 70).

11 Václav Černý, *Essai sur le titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 et 1850*, Praga, Éditions Orbis, 1935, p. 160.

12 Isaiah Berlin, *Las raíces del Romanticismo*, Madrid, Taurus, 2015, pp. 150-151.

13 Tal vez en la raíz del origen a fin de cuentas divino de la creación poética se halle el conocimiento de los filósofos griegos, en especial la doctrina platónica de la inspiración, que por motivos profesionales había de frecuentar Unamuno. De especial interés al respecto es el ceñido acceso filológico a la cuestión de Emilio Lledó, *El concepto de «poiesis» en la filosofía griega*, Madrid, Dykinson, 2010.

Íos con Dios, corred de Dios el mundo,
desparramad por él vuestro misterio¹⁴.

El resultado es una concepción del poeta y de la creación poética de intensa inspiración romántica. Y es que tal había de ser el estro unamuniano, si es que el rector de Salamanca se proponía la expresión de sus cogitaciones, sus anhelos, sus angustias, por vía distinta del discurso lógico.

La poesía de Unamuno abarca un amplísimo registro que va de la urgente denuncia política a la honda meditación religiosa. La religión no es sólo una rica veta temática de su poesía, de su obra literaria, constituye una dimensión esencial de la misma. En efecto, la preocupación nuclear de su pensamiento, el destino ulterior de su vida, lo conducía irremisiblemente al ámbito de lo religioso. La radical negativa a considerar aquélla percedera y finita, limitada a la existencia terrena, abría la vía de lo trascendente: la existencia de Dios se imponía como corolario del imperativo de inmortalidad que alienta el pensar y el sentir de Unamuno¹⁵.

La sección “Salmos” de sus *Poesías* ofrece la expresión lírica de tales inquietudes. Ya en el primero Unamuno plantea el interrogante esencial:

¿Qué hay más allá, Señor, de nuestra vida?¹⁶

Es de notar la forma de plural: quien mostrara irrenunciable individualismo se presenta ante Dios hermanado con el género humano. No es Miguel de Unamuno, sino el hombre quien llama angustiado a Dios, representado desde la perspectiva menesterosa de la criatura: como señor, en el ejercicio de un dominio esencial —y, sin embargo, en la parte final del poema, la primera persona se torna singular para la expresión de su angustia personal e intransferible, la que brota de la lacerante incertidumbre de su destino individual enfrentado a la muerte—. Tintes luteranos presenta ese Dios que se esconde, que responde con sobrecogedor silencio al angustiado inquirir del hombre¹⁷. De ahí surge la lucha, la agonía en que se debatirá

14 “¡Id don Dios!”, p. 52. Cfr. *1 Ad Corinthios* 15, 52.

15 Julián Marías, *op. cit.*, pp. 177 y 181.

16 “Salmo I”, *Poesías*, p. 109.

17 “¿Por qué te escondes? / [...] ¡Di el porqué del porqué, Dios de silencio!” (“Salmo I”, pp. 108-109). En efecto, el primer verso parece una referencia explícita a *Deus abscon-*

Unamuno, perfilada con nitidez en este su primer poema religioso¹⁸.

Ahora bien, conviene precisar la naturaleza concreta de la religiosidad de Unamuno para la adecuada intelección de su poesía y de su más acabada manifestación, *El Cristo de Velázquez*. Hay que representarse aquélla como un proceso evolutivo marcado por diversas experiencias que van dejando una impronta más o menos profunda. Determinantes como un vigoroso substrato lingüístico fueron las vivencias de infancia y la adolescencia: un catolicismo marcadamente tradicional. En su hogar, pronto regido —debido a su temprana viudedad— por su madre, doña Salomé de Jugo, mujer devota y piadosa, arraigó un firme sentimiento religioso. El joven Unamuno fue miembro de la Congregación de san Luis Gonzaga: misas, sesiones de oración y meditación, procesiones, definen el horizonte de un catolicismo sentimental y místico —el propio, por otra parte, de la generación bilbaína a la que perteneció Unamuno¹⁹—.

ditus, mientras que el segundo evoca el sobrecogimiento de Pascal ante el silencio sideral. Cfr. el célebre *locus* pascaliano: “Le silence éternel de ces spaces infinis m’effraie” (Blaise Pascal, *Pensées et opuscules*, París, Hatier, 1974, p. 29). Y sin embargo, en un artículo publicado en 1900, proponía una concepción de la fe como confianza en que las estrellas escuchan al fiel: “Fe es si predicas de noche, en medio del desierto, mirar al parpadeo de las estrellas y confiar en que te escuchan y hablarles al alma, como San Antonio de Padua predicaba a los peces” (Miguel de Unamuno, “La fe”, *Obras completas*, t. VIII, p. 336). Asimismo, no hay que perder de vista la prosapia poética del verbo “esconder” para referir la divina ocultación: repárese, sin más, en el verso inicial del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz.

- 18 “Llamé y no abriste, / no abriste a mi agonía; / aquí, Señor, me quedo” (“Salmo I”, p. 110). Dicha agonía adquiere pleno sentido trascendente mediante el símil veterotestamental de la encarnizada lucha nocturna que mantuvo Jacob, fruto de la cual resultó lisiado: “y estoy cansado de luchar contigo / como Jacob lo estuvo!” (“Salmo I”, p. 111). Cfr. *Genesis* 32, 25-31. En otra ocasión, en cambio, prevalece el afán agónico, combativo ante el silencio divino: “—¡Ah, es que Dios no oye... / —¿Qué no oye? Pues por eso! / llorar, gritar, dar voces...” (“Vencido”, *Poesías*, p. 184), incluso emplazando a Dios a la lucha: “Señor, no me desprecies y conmigo / lucha” [*Rosario de sonetos líricos* (1911), soneto XC, *Poesía completa (I)*, p. 315]. Mas en momentos de mayor serenidad excusa la ostensión divina: “No debemos pedir revelación directa, ni esperar una señal especial para nosotros ni que en secreto nos hable nuestro Señor” (Miguel de Unamuno, *Diario íntimo*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 40).
- 19 Jon Juaristi, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 2012, pp. 109-111. Con relación a la formación de la cristología unamuniana, se ha denominado este sustrato de catolicismo popular como “piedad cristológica ambiental” (Olegario González

Profundamente lo marcaría la experiencia religiosa de la infancia y la adolescencia²⁰. Posee su religiosidad un irrefragable fundamento católico, en el que, más que los aspectos puramente dogmáticos²¹, sería decisiva la práctica meramente ritual. Ahora bien, sobre esta vivencia, asimilada de forma natural como el aprendizaje de la lengua materna, se superpone un elemento de cariz más propiamente intelectual, abundantes lecturas en las que, junto a la literatura espiritual castiza, ocupan un lugar preferente autores protestantes como el danés Kierkegaard o el alemán von Harnack, fermento de la veta heterodoxa de su religiosidad. De ahí, por tanto, que las tajantes adscripciones de ésta a categorías dogmáticas²² se revelen visiones parciales de esa compleja realidad que el propio Unamuno reconocía insoluble desde tales planteamientos —tal vez sea más precisa al respecto la caricatura lírica que trazara Juan Ramón Jiménez al presentarlo como “un San Cristóbal luterano”²³—.

El substrato católico tradicional determinaría la honda simpatía sentida hacia las prácticas devotas populares, en las que el culto a la imagen desempeña un papel axial. De ahí que en la inspiración fundamental de *El Cristo de Velázquez* tan determinante como la experiencia estética

de Cardenal, “Miguel de Unamuno: *El Cristo de Velázquez*”, *Cuatro poetas desde la otra ladera. Unamuno, Jean Paul, Machado, Oscar Wilde*, Madrid, Trotta, 1996, p. 59). Asimismo valiosas son las observaciones acerca de la niñez en Unamuno, como símbolo de la fe católica perdida, que hace Carlos Blanco Aguinaga, *El Unamuno contemplativo*, Barcelona, Laia, 1975, pp. 125-128.

20 De ahí que la crisis espiritual de 1897, tras un período de escepticismo racionalista, constituya en cierto modo un retorno a las viejas prácticas piadosas, en lugar de derivar en la indagación en exotismos espirituales de Oriente, proceso que, por ejemplo, en Hermann Hesse, al inicio de la Primera Guerra Mundial, daría lugar a su *Siddhartha*, fruto de la “profunda crisis de la vida espiritual que había estallado poco antes” [de 1914] (*Siddhartha*, Barcelona, Bruguera, 1982, p. 7).

21 Que invoca Julián Marías, *op. cit.*, p. 185.

22 A un neto catolicismo (Olegario González de Cardenal, *op. cit.*, p. 103, quien considera el gran poema unamuniano “en no pocas de sus partes como una afirmación poética de la doctrina católica”) o a un protestantismo luterano (José Luis L. Aranguren, “Sobre el «catolicismo» como cultura y el talante religioso de Unamuno”, en *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, pp. 239-259).

23 Juan Ramón Jiménez, “Miguel de Unamuno” (1916), *Españoles de tres mundos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 74.

derivada de la contemplación de la obra de arte sería la experiencia religiosa suscitada por la imagen devota²⁴.

1. SOBRE LA GÉNESIS DEL POEMA

El Cristo de Velázquez, la obra maestra de la creación poética de Unamuno y una de las cimas de la poesía española del siglo XX, data de su período de madurez espiritual. Gracias al epistolario oportunamente exhumado en su día por García Blanco, es posible reconstruir algunas de las circunstancias en que se gestó el magno poema. Éstas se retrotraen siete años respecto de su publicación. En carta dirigida a Teixeira de Pascoaes en 1913, Unamuno revela su intención y propósito: “formular la fe de mi pueblo, su cristología realista”, en lo que pretende ser “una cosa cristiana, bíblica y... española”²⁵. Entonces llevaba “escritos más de setecientos endecasílabos”, esto es, más de la cuarta parte de lo que sería el poema completo. Tres años más tarde haría una lectura pública de algunos fragmentos en el Ateneo madrileño²⁶. Y otros cuatro más habría que esperar para su publicación por la editorial Calpe, en su colección “Los poetas”. Ello pone de manifiesto una lenta y meditada gestación del poema —las variantes entre versiones previas y la primera edición presentadas por García Blanco dan buena fe del “rigor poético” con que procedía Unamuno—, a la vez que una intensa transmisión y difusión por vía paralela a la imprenta.

Fe sentida en íntima comunión con el pueblo, con su pueblo, que no son tanto los españoles coetáneos cuanto los que componen la tradición

24 Unamuno llegaría a considerar el Cristo de Velázquez “la más alta expresión artística católica”, en oposición a la música de Bach, que para el teólogo protestante Troeltsch representa la correspondiente del protestantismo [Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1913), Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 80]. Si bien se mostró algo condescendiente hacia la música como vía de expresión del sentimiento religioso (p. 80), en su *Diario íntimo*, en cambio, la había estimado como uno de los mayores “dones que debemos a la Bondad de Dios” (p. 34).

25 Reproduce el fragmento Manuel García Blanco, *op. cit.*, p. 209.

26 Que “obtuvo extraordinario éxito”, según confesó en carta a Beccari. Se publicaron secciones leídas en el Ateneo en la revista *La Esfera* (*Ibidem*, pp. 210-211).

eterna, esa que formulara en el primero de los ensayos reunidos bajo el título *En torno al casticismo*: los españoles contemplados en perspectiva histórica. Se destaca en lugar preeminente la vocación mesiánica, la íntima convicción en la responsabilidad de una alta misión sentida como necesaria, ineluctable para la nación. Ya no se trata de cuestiones de orden social o político; los años del compromiso con la causa de las clases trabajadoras, de su vínculo con el movimiento socialista, quedaban atrás, y la lucha política adquiriría precisamente por aquellas calendas más bien cariz de vindicación personal²⁷. Unamuno siente que su deber ante la sociedad ha de orientarse hacia la reflexión en torno al destino del hombre tras la muerte.

Se erige así en conciencia de la colectividad; no al modo del intelectual al uso, sino como voz profética, privilegiada por la hondura de su excepcional visión. Este esfuerzo exegético aplicado al sentir religioso de su pueblo, que le insta a la expresión poética, resulta coetáneo de la análoga empresa que cuajaría en *Del sentimiento trágico de la vida* (1912). ¿No cabría reconocer en tal empeño trazas de la *Völkerpsychologie*²⁸, una de las vetas más robustas de su formación positivista, reorientada en sentido trascendente?

El enunciado del propósito del autor deviene expresión de su concepción esencial del cristianismo: la aposición “su cristología realista” establece la identificación entre “fe” y “cristología”, esto es, entre el contenido de aquella y el culto a Cristo²⁹. Tal propósito habría de concretarse en “una cosa cristiana, bíblica y... española”. El vocablo “cosa”, palabra *omnibus* por excelencia, revela una indefinición que más que a dubitaciones responde a la radical novedad —se entiende que en el Parnaso hispano— de tal empresa poética. Y efectivamente, la inspiración bíblica no es habitual en la poesía española —tal vez sea ésta una de sus carencias más importantes—.

27 Su cese como rector de la universidad salmantina fue el detonante de una lucha sin cuartel contra la monarquía. Véase el esclarecedor análisis de Jon Juaristi, *op. cit.*, pp. 334-336.

28 Que se plasma, sobre todo, en *En torno al casticismo* (Jon Juaristi, “Unamuno. Casticismo e intrahistoria”, *Espaciosa y triste. Ensayos sobre España*, Madrid, Espasa, 2013, pp. 203-205).

29 Con la concisión propia más bien de una exposición dogmática, enunciaría así tal idea en lo que había de ser la expresión acabada de su concepción del cristianismo: “La cristiandad fue el culto a un Dios Hombre. [...] La pasión de Cristo fue el centro del culto cristiano” [Miguel de Unamuno, *La agonía del cristianismo* (1925), Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 38].

Dicha inspiración es esencial en el gran poema unamuniano. Se manifiesta externamente en la cita continua de numerosos *loci* del Antiguo y el Nuevo Testamento: el autor se cuidó de explicitar los lugares bíblicos aducidos en el margen de los versos. Pero más allá de una patencia literal, los textos bíblicos ofrecían un modo discursivo, una forma de articular los contenidos desarrollados en el poema. En ellos se revela el ávido y apasionado lector de las Escrituras que, entre 1897 y 1899, había proyectado unas *Meditaciones evangélicas*, de las que sólo redactó tres³⁰.

Siempre presente la preocupación por España: Unamuno vindicaba para su poema una inspiración esencialmente patria³¹. Su españolidad residía fundamentalmente en la figura del pintor Velázquez, la más excelsa manifestación del arte pictórico nacional, en cuyos cuadros supo captar e inmortalizar la realidad de su tiempo, abstrayéndola de la temporalidad histórica, trasunto de esa tradición eterna sobre la que el rector salmantino construyera su teoría o visión de la historia.

Y sin embargo, ¡cuán distintos el Cristo velazqueño y aquellas imágenes que atraían la devoción popular y en que se objetivaba en forma plástica la “cristología realista”! No deja de tener su traza de paradoja el que Unamuno proclame la españolidad de un poema que toma como base de inspiración la representación de Cristo crucificado menos “castiza” de la pintura española³². Mas esta se resuelve al punto si se repara en el hecho de que el Cristo velazqueño ha venido a ser en España la imagen más popular del Crucificado, en virtud de una cautivadora belleza que subyuga tanto al experto en arte como al profano³³.

30 Miguel de Unamuno, *Meditaciones evangélicas*, ed. Paolo Tanganelli, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2006, p. 19. Integran dichas meditaciones “glosas neotestamentarias y confesiones autobiográficas” (p. 16).

31 En carta dirigida al poeta Teixeira el 20 de febrero de 1914, al reiterar su proyecto poético, restringe la identidad colectiva: “Es un intento de formular poéticamente el sentimiento religioso castellano, nuestra mística” (Manuel García Blanco, *op. cit.*, p. 213). He aquí una conspicua manifestación castellanocéntrica.

32 Aunque para valorar la originalidad del Cristo velazqueño hay que tener en cuenta que se ajusta a las recomendaciones que hiciera su suegro Pacheco en el *Arte de la pintura*, a la vez que constituye una adaptación de una composición de éste, *Cristo en la Cruz*, que se halla en Granada (Jonathan Brown, *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 161).

33 De su popularidad por los años en que Unamuno era adolescente, ofrece un inte-

2. A VUELTAS CON LA IMAGEN DE CRISTO

No era ésta la primera vez en que una imagen de Cristo en la cruz servía de inspiración para una composición poética. Ya en sus *Poesías* figura un poema —que data de 1899, según se indica en el subtítulo³⁴— en que una imagen del mismo jaez sirve de estímulo para una meditación religiosa que, como en el caso del Cristo velazqueño, incorpora una dimensión colectiva, un afán de comprensión de la piedad de sus coterráneos. Mas conviene precisar que, por un lado, la imagen, la rústica y tosca talla del crucificado, forma parte de un conjunto plástico, la ermita enclavada en su entorno paisajístico (valle, encina), cuya evocación conduce a una mística ensoñación; y que, por otro, se evita la descripción de la misma, el ejercicio retórico de ékphrasis. Las notas descriptivas se reducen a una esencial valoración; ponderan sobre todo la tosquedad ajena al arte académico (“torpe bosquejo de carne tosca”), a la vez que se destaca la capacidad de concitar la “sencilla fe” del pueblo, que dejaba sus exvotos pendientes del madero del crucificado³⁵. La forma plástica, pues, atrae al poeta solo como expresión metonímica de la fe popular. No hay apreciación —lo que no implica insensibilidad³⁶— estética, en la medida en que la comparación con el idealismo formal clásico (“los que con arte y juego / poema hicieron de la humana forma”) se subordina

resante testimonio Galdós, quien al describir el gabinete donde Joaquín Pez recibió a Isidora, la protagonista de *La desheredada*, entre los hermosos y finos muebles, divanes, alfombras y figuras de bronce, destacó el Cristo de Velázquez [Benito Pérez Galdós, *La desheredada* (1881), Madrid, Alianza Editorial, 2010, p. 183].

34 Miguel de Unamuno, “Recuerdo del 21 de mayo de 1899” (“El Cristo de Cabrera”, *Poesías*, p. 78).

35 Miguel de Unamuno, “El Cristo de Cabrera”, p. 81.

36 Es más, cuando Unamuno reflexiona en prosa a propósito de una imagen religiosa, precisamente un Cristo que había sido retirado de su exposición a los fieles por considerarse indecoroso, el curso de la meditación se adentra en cuestiones de orden estético, proponiendo una curiosa teoría de la fealdad: “Lo sujeto a moda es lo feo, no lo bello” [“El Cristo de San Juan de Barbalos” (1914), *En torno a las artes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 87-91 (p. 88)]. Tal vez la afirmación de Unamuno obedezca a la nueva estimación de lo feo que introdujeron las vanguardias artísticas (véase al respecto Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007, pp. 365-390).

a la ponderación de una rusticidad correlativa de la sencillez de la fe popular.

Lo novedoso de *El Cristo de Velázquez* reside, pues, no sólo en la magnitud épica del poema, sino en el amplio vuelo de la inspiración de la que éste brota. En virtud de la extraordinaria belleza del lienzo velazqueño, Unamuno se desasía de los condicionamientos de la piedad popular que imponían las imágenes de Cristo que le inspiraran anteriores poemas, pues la fe agónica de su pueblo trágico les confería como contexto devocional ese patetismo ajeno a la serenidad velazqueña³⁷. Ello le permitía la expresión de una sensibilidad religiosa que trascendía las manifestaciones más castizas del catolicismo español para aspirar a un simple cristianismo de sólido fundamento bíblico: esa “cosa cristiana, bíblica” que constituyera el proyecto de su texto.

3. PALINODIA CRISTOLÓGICA

No se le escapaba a Unamuno ciertamente la excepcionalidad iconográfica del Cristo velazqueño, cuya serenidad le apartaba radicalmente de aquellas imágenes patéticas en las que veía materializada, expresada en forma plástica, la fe de su pueblo:

... Representánnos
cual de azogado en contorsión tu imagen
los que temblando ante la muerte vieron
al Juez en Ti: mas este hombre asentado [...]
Te vio como si a Apolo, con el alma
sólo atenta mirando a abastecerse
con la clara visión... (I, II)³⁸

37 Y en efecto, se ha señalado que la elección de la imagen velazqueña respondería a que expresaba la “paz y sosiego que nunca tuvo” Unamuno (Antonio Sandoval Ullán, “*El Cristo de Velázquez* como única vía de acceso a Dios”, en *Miguel de Unamuno. Estudio sobre su obra. I*, ed. Ana Chaguaceda Toledano, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, p. 38).

38 Las citas se hacen por la edición de Ana Suárez Miramón [Miguel de Unamuno, *Poesía completa (I)*, pp. 351-430], indicándose parte y sección.

Unamuno destacaba el fuerte contraste entre el patetismo de la imagen que mostraba el trance agónico del Cristo sufriente, de aquellos Cristos que representaban la dimensión trágica de la Pasión, con el velazqueño³⁹. En el culto del Cristo agonizante veía reflejada la índole de la fe del pueblo español, proyección de su más genuina idiosincrasia, agónica y polémica⁴⁰ —curiosa proyección del yo en la colectividad—. Ahora bien, en esa indagación en la veta trágica de la religiosidad española, Unamuno daría una vuelta de tuerca más a propósito del Cristo yacente, imagen que estaba en la iglesia de Santa Clara, en Palencia, y que le inspiró un poema en que ahondaba en la cristología hispana⁴¹. Se trata de Cristo muerto, cuyo formidable aspecto conduce la meditación a extremos nihilistas, a propósito de la exacerbación de la cualidad térrea de la imagen⁴².

Unamuno, al recordar la composición de este poema a propósito de su visita a Palencia, en agosto de 1921, confiesa “cierto remordimiento de haber hecho aquel feroz poema”⁴³. Tal vez sea más exacto referirse a una alerta, a un cierto temor ante la deriva nihilista a que lo conducía una meditación guiada por la fuerte impresión sentida ante la siniestra imagen, que eliminaba la apertura a la trascendencia, la superación de

39 Destaca la naturaleza trágica de los Cristos españoles en *La agonía del cristianismo*, p. 30. Es probable que la identificación de tales Cristos con el que clamó “Consummatum est!” (p. 30) derive de la lectura del estudio pionero sobre Velázquez del historiador alemán Justi (1832-1912), quien señalara cómo la honda impresión que el Cristo velazqueño produce en todo espectador procede del “movimiento de la cabeza, que se hunde en el *Consummatum est*, la única sombra” [Carl Justi, *Velázquez y su siglo* (1888), Madrid, Espasa, 1999, p. 339]. No ha de ser casual que de las palabras pronunciadas por Cristo en la cruz sólo desarrolle Unamuno en su poema precisamente éstas (II, II). Unamuno conocía la obra del historiador alemán: la cita en *Niebla* (1914), Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 173.

40 “Hay en mi patria española, en mi pueblo español, pueblo agónico y polémico, un culto al Cristo agonizante...” (*La agonía del cristianismo*, p. 31).

41 Incluyó su versión en prosa en Miguel Unamuno, *Andanzas y visiones españolas* (1920), Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. 267-270. Referencias asimismo en las pp. 222-223 (precisa descripción de la imagen en la p. 222).

42 Porque precisamente constituye la negación de la apertura a la trascendencia que ofrece Cristo con su Resurrección: “Este Cristo inmortal como la muerte no resucita; ¿para qué?, no espera sino la muerte misma” (*Andanzas y visiones*, p. 267).

43 Miguel de Unamuno, *Andanzas y visiones*, p. 223.

la mortalidad —con la eficaz reiteración del vocablo “tierra”, que evoca metonímicamente la muerte, en lugar de lecho germinal y vital—. Y de tal retractación brota la inspiración de *El Cristo de Velázquez*⁴⁴.

Pero no menos española consideraría la cristología más humana del magno poema. En su introducción viene a reiterar su idea de la imagen religiosa como expresión de la fe del pueblo: mediante la forma plástica “con líneas y colores dice / su fe mi pueblo trágico”⁴⁵. Velázquez es una especie de caja de resonancia de la voz del pueblo español. No deja de haber cierta inconsecuencia entre la afirmación de la índole trágica de la religiosidad española y su identificación con un Cristo cuya iconografía no concuerda con el patrón patético de los Cristos sufrientes, sangrantes, agónicos en definitiva.

Es más, Unamuno afirma la naturaleza apolínea de Cristo. No se vea en ello referencia erudita a la transferencia de la iconografía y rasgos de Apolo a Cristo⁴⁶, sino más bien a la categoría estética de lo apolíneo, opuesto a lo dionisiaco⁴⁷. El poeta —y titánico intelectual— quería destacar la radical diferencia entre el Cristo velazqueño, cuyo cuerpo impresiona por su serenidad, y aquellos otros representados mediante gestos de violenta crispación para transmitir el dolor y el sufrimiento a que se acogía la trágica fe española. El recurso a conceptos estéticos para

44 Aunque el propio poeta la limita a “la obra más humana de mi poema *El Cristo de Velázquez*” (Miguel de Unamuno, *Andanzas y visiones*, p. 223).

45 Miguel de Unamuno, *El Cristo de Velázquez*, p. 351. Apelar a la teoría del cerebro bicameral para dar razón de “líneas y colores”, como hace Eliezer Oyola, *Imagen y Palabra: en torno a “El Cristo de Velázquez” de Unamuno*, Bloomington, Palibrio, 2012 (ed. electrónica), p. 13, es un disparatado anacronismo. Para quien practicó la pintura, líneas y colores son simplemente materia plástica.

46 Aunque tal vez haya que plantearse si pudo estimular dicha identificación la cualidad que se atribuía a Apolo de arrebatar seres humanos a la muerte, que en su hijo Asclepio se torna directamente capacidad para resucitar a los muertos, como se refleja en la tragedia *Alceste* (Eurípides, *Alceste*, en *Tragedias*, I, ed. Juan Antonio López Férrez, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 121-123).

47 Sobre tal oposición hacía pivotar Nietzsche la adecuada intelección del desarrollo del arte [Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (1870), Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 41]. Se ha interpretado asimismo la referencia a Apolo como «visión de amor que toma forma en la obra de arte» [Ciriacó Morón Arroyo, «*El Cristo de Velázquez* de Unamuno», *Bitarte*, 22 (2000), p. 114].

ponderar la singularidad del Cristo de Velázquez revela una sensibilidad artística⁴⁸ que late en el impulso inicial de la composición.

La subyugante belleza del Cristo de Velázquez vino a ser como el norte que guiaba la meditación cristológica del poeta: su clara luminosidad mantenía el rumbo, en la senda de una visión más humana de Cristo, evitando las derivaciones nihilistas a que conducía el patetismo de la imaginería castiza. La universalidad de la imagen velazqueña permitía superar las limitaciones de un catolicismo castizo en aras de un cristianismo que, sin ulteriores condicionamientos confesionales, integrara en su inequívoco fondo católico elementos protestantes.

4. EN LA TÓPICA DEL EXORDIO

El Cristo de Velázquez presenta un indudable carácter épico, no sólo por sus dimensiones de gran poema, sino por el vigor, la fuerza del sentimiento que lo inspira, que confiere calidad heroica a una voz que clama e impetra ante un Cristo silente. Unamuno era consciente de dicha índole épica —el uso del verbo “cantar” para designar el quehacer del poeta es revelador de su propósito de situarse en la tradición que para las lenguas románicas arranca del célebre primer verso de la *Eneida*— y por ello incorpora al menos uno de los rasgos formales propios de tal género, el apóstrofe, en demanda de inspiración:

Mi lengua abrasa, y como llama ardiente
cante con sonos de alas de los ángeles
la lección que en tu carne, libro vivo
se nos enseña... (I, III)

La invocación de las Musas quedó consagrada en la tradición épica occidental con el ejemplo preclaro de Homero y Hesíodo; tanto que se mantuvo vigorosa en forma de rechazo por parte de los poetas cristianos,

48 No hay que olvidar que Unamuno recibió en su adolescencia clases de dibujo del pintor Antonio María Lecuona (1831-1907), pionero del costumbrismo vasco (Jon Juaristi, *Miguel de Unamuno*, pp. 103-104).

como si de inexcusable trámite se tratara⁴⁹. Unamuno se acoge a la tradición que la adapta a los imperativos de la fe cristiana⁵⁰. El poeta impetra inspiración, rapsódico aliento, ya no de criaturas paganas, sino del mismo Dios. Los imperativos “sacude” y “llena” van dirigidos a Cristo, interpelado en los versos precedentes. Ahora bien, si éste es obviamente el Cristo representado por Velázquez, el invocado con los imperativos no es exactamente el mismo. En efecto, la cita delimita el contexto de iluminación, alumbramiento, preparación para la acción apostólica. El poeta recrea⁵¹ el texto bíblico para realzar la conmoción telúrica que precede a la plenitud conferida por el Espíritu Santo para la proclamación con fe de la palabra de Dios. Lo que en el texto bíblico es narración se torna exhortación en el poema:

Sacude el suelo en que me asiento y llena
con tu divino soplo mis honduras,
para que con franqueza y sin rebozo
diga tus dichos con mi voz más alta. (I, III)⁵²

Es de notar la *amplificatio* del sintagma “cum fiducia” mediante hendíadis, que sirve para reorientar la verdad del verbo apostólico hacia la sinceridad de la voz del poeta. El poeta pide a Cristo que llene su espíritu de su divino hálito para que pueda proclamar su palabra, esto es, construir su poema. Diríase, pues, que Unamuno reproduce la fórmula que acuñara Jorge Manrique, quien en su inmortal elegía declinó las “invocaciones de

49 Véase Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (1948), Madrid, FCE, 1981, t. I, pp. 324-348.

50 No resulta exacta, pues, la afirmación de que el gran poema de Unamuno carece del “prólogo que, tanto en Milton como en Klopstock, imita explícitamente a Homero y Virgilio” (Olegario González de Cardenal, *op. cit.*, p. 64). Milton invoca efectivamente a la Musa celestial (*Lost Paradise*, I, v. 6), pero Unamuno a Cristo, impetrandolo nada menos que el don que el Espíritu Santo concedió a los apóstoles (I, III).

51 Juan Guillermo Renart, *El Cristo de Velázquez de Unamuno: Estructura, estilo, sentido*, Toronto, Anejos de la Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 1982, p. 47.

52 Cfr.: “Et cum orassent, motus est locus in quo erant congregati: et repleti sunt omnes Spiritu sancto, et loquebantur verbum Dei cum fiducia” (*Actus Apostolorum* 4, 31).

los famosos poetas” para acogerse a la inspiración de Cristo⁵³, sólo que omitiendo el rechazo expreso de las musas.

Unamuno duplica la invocación en demanda de inspiración con una referencia veterotestamental (*Ezechiel 3*) que complementa la anterior neotestamentaria. Y es que debía tener muy presente al profeta Ezequiel, quien utilizó profusamente la expresión “hijo de hombre”, con la que asimismo Unamuno apostrofa a Cristo (I, ix) —sólo que en el libro del profeta se refiere a éste mismo—. Hubo de impresionarlo vivamente el pasaje citado, que refiere su vocación y misión del profeta: la imagen en que una mano le conmina a comerse un documento enrollado. La serie de asociaciones que activa posee un vigoroso potencial semántico.

La segunda invocación se inicia con una afirmación: “Mi lengua abrasa” (I, III). Si se trata de expresión metonímica para referirse a sed, metáfora del deseo de Dios⁵⁴, el poeta estaría declarando su ansia divina: la inspiración se nutre así de un intenso y vivo anhelo religioso. A la declaración sigue una exhortación —pues al subjuntivo “cante” habrá que otorgarle valor yusivo, antes que desiderativo—. El poeta se impone a sí mismo un rapsódico cometido, que se va a aplicar a “la lección que en tu carne, libro vivo / se nos enseña” (I, III): lo plástico y lo verbal inextricablemente unidos. Tras haber delimitado el objeto de su poema en las secciones I y II, con la presentación del inmortal cuadro, define en la III con mayor precisión sus contenidos. Para ello recurre a la metáfora que identifica a Cristo con un “libro vivo” —fundamentada en su naturaleza de “logos”, palabra—. Y si el cuadro se mira, el libro se lee: de la visualización de la imagen plástica se pasa por vía metafórica a la del entramado verbal, de la contemplación del cuadro, a la lectura del libro —pues el vocablo “lección” habrá que interpretarlo tanto en el sentido de “lectura” como en el de “enseñanza”—.

Y en ese punto se introduce la exhortación propiamente dicha:

Déjame este rollo
comer con hambre, y luego de mi boca

53 Revitalización del viejo tópico por obra de un gran poeta, según Ernst Robert Curtius, *Literatura europea*, I, p. 340.

54 Cfr. *Psalmi* 42, 3. Relaciona, en cambio, la expresión con los otros términos del verso que realzan la imagen de fuego, expresión de “fuerza espiritual purificadora” (Juan Guillermo, *op. cit.*, p. 48).

la miel destile de la dulce mangla
de tu costado. (I, III)

Diríase preparada la cita de la vocación profética de Ezequiel, que se adapta a este preciso contexto proemial: imagen bizarra que rezuma el temple agreste y áspero de los profetas hebreos. Ezequiel es impelido a comer por la mano conminatoria (*Ezequiel* 3,1), a diferencia de Unamuno, que reclama de Cristo que le deje engullir “este rollo”⁵⁵. El apremio bibliófago⁵⁶ al que le impele el hervor religioso desencadena una serie de asociaciones que potencian el mensaje cristológico contenido en el exordio.

El déictico “este” remite al “libro vivo” del verso anterior, metáfora de la carne, del cuerpo de Cristo, de manera que el conato de bibliofagia adquiere inmediatamente sentido eucarístico: el “rollo” se torna así hostia y la invocación en demanda de inspiración, comunión. En virtud de la palabra poética, el libro se ha convertido en el cuerpo y la carne de Cristo. El ademán retórico deviene de este modo rito eucarístico.

No termina ahí la serie de imágenes proemiales. Asimismo, un símil del texto de Ezequiel se adapta al contexto cristológico. Para el profeta el rollo es tan sabroso como la miel (*Ezequiel* 3, 3). Unamuno atribuye a esa meliflua calidad un sentido ulterior, más allá de la ponderación de la palabra poética que se propone enunciar, pues a la interpelación directa (“Déjame”) se añade una indirecta (“destile”), ya que el verbo en subjuntivo tiene valor yusivo —equivaldría a “y haz que destile”—. En la exhortación, la imagen se hace plena realidad: la palabra contenida en el rollo ya no es sólo como la miel, sino que se transforma en miel misma, que al punto se transmuta metafóricamente en la sangre y el agua que brotó del costado de Cristo traspasado por Longinos (*Secundum Iohannem* 19, 34). Violento quiebro semántico mediante imagen tan bizarra como la veterotestamental: de la boca del poeta brota la sangre y el agua de Cristo, lo que inevitablemente suscita una connotación eucarística. Las metáforas se van sucediendo así en apretado ritmo de reflejos semánticos.

55 Exacta traducción de “involutus liber” (*Ezechiel* 2, 9).

56 Debía de fascinar a Unamuno la bizarra imagen bíblica, ya que la asume en su concepción vitalista de la lectura: “Cuando un libro es cosa viva hay que comérselo, y el que se lo come, si a su vez es viviente, si está de veras vivo, revive con esa comida” (Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 105).

El poeta, puesto en trance proemial sobre el que gravita la tradición del exordio épico, declara su aspiración a una expresión poética de dulces cualidades, las adecuadas para la alta misión que se propone, para las cuales articula una red de significantes que las realzan⁵⁷. No hay que perder de vista la naturaleza retórica de la “dulzura”. El término *dulcedo* poseía una precisa significación en la teoría retórica: constituía una de las manifestaciones del *ornatus suavis*⁵⁸. La aspiración poética en su faceta más propiamente retórica se revestía de imágenes bíblicas y litúrgicas, encaminando la misión del poeta, proclamada en el exordio conforme al canon épico de la tradición occidental, a los territorios de la vocación religiosa.

Efectivamente, la interpelación se prolonga, como *amplificatio*: no sólo miel, dulce sangre del Redentor, sino ríos de agua, que, vinculados por vía intertextual con las que anunciara Jesús (*Secundum Iohannem* 7, 38), vienen a identificarse con el propio poema, “estos mis versos” (I, III). El fluir de la inspiración poética ya no parte de la boca que canta con épica tesitura, sino de lo más profundo de su ser, concretado en las “entrañas”⁵⁹. La hipérbole confiere especial intensidad a la expresión. El arrebató poético se torna iluminación religiosa: vocación apostólica y conciencia mesiánica.

Tras las interpelaciones en busca de inspiración, el poeta se dirige a su público, congregado en fraternal comunidad —lo que confirma las connotaciones eucarísticas de las exhortaciones previas—, ante el cual muestra extrema liberalidad: lo que tiene, que ha sido recibido de Dios, lo ofrece generosamente. Si no fuera por la cita neotestamentaria a la que se acogen estos versos, diríase que en la declaración de la carencia de bienes (“Ni oro ni plata”) aflora la obsesión por la precariedad económica que agobió permanentemente a un Unamuno cargado de una numerosa prole a la que su modesto sueldo de catedrático apenas bastaba para mantener. Pero también es probable que en dicha declaración gravitara el recuerdo del autorretrato de Antonio Machado, donde se imagina, en el momento postrero, “casi desnudo, como los hijos de la mar”.

57 Como revela el fino análisis estilístico de Juan Guillermo Renart, *op. cit.*, p. 50.

58 Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975, p. 90.

59 Juan Guillermo Renart, *op. cit.*, p. 51. Habría que añadir a los matices estilísticos allí analizados la índole hiperbólica de la imagen, que confiere especial intensidad a la expresión.

De este modo, la épica invocación en demanda de inspiración es reveladora de las aspiraciones del poeta y de la conciencia de su función social⁶⁰. Aceptada la sinceridad de la impetración —pues no cabe interpretarla como mera máscara literaria—, se confirman las aspiraciones mesiánicas de Unamuno. Mas a diferencia de esa alta misión que en confidencia epistolar confiaba a su amigo Múgica, en la que se atribuía un papel mentor en el panorama intelectual español de comienzos de siglo, pasados casi dos decenios reformula el sentido de su misión espiritual, que adquiere en este exordio un inequívoco cariz religioso, por más que nunca la dimensión religiosa estuvo ausente de sus proyectos activistas⁶¹, sólo que ahora los formula en unos términos trascendentes a los que el verso y las resonancias escriturarias confieren aura visionaria, mesiánica.

5. DE LA ÉKPHRASIS A LA CONTEMPLACIÓN

El título genera inevitablemente las expectativas de un lírico recrearse en las cualidades plásticas del cuadro, de un demorarse en la celebración poética de la belleza de las formas conseguida mediante el extraordinario dominio de la luz y el color, lo que, en definitiva, la tradición retórica denominaba *ékphrasis*. Este término, tecnicismo cuyo equivalente latino es *evidentia*, tiene el significado de detalle vivo de la descripción, propio de un testigo ocular⁶², que luego se restringió para designar la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica⁶³. Este último concepto

60 Reconocida la prosapia retórica de la invocación, se hace innecesario postular el “carácter evangélico del hablante poemático” (Juan Guillermo Renart, *op. cit.*, p. 47): el hablante poemático no deja de ser en ese momento poeta épico. Y, dado el contexto, más que “evangélico” sería dicho cariz en todo caso “apostólico”.

61 Incluye acertadas consideraciones sobre las aspiraciones personales de Unamuno que convergen en el poema, “las tres supremas pasiones de la vida: política, poesía y religiosidad”, Olegario González de Cardenal, *op. cit.*, pp. 59-66. José Luis L. Aranguren, *op. cit.*, p. 253, afirma el “temple de reformador religioso” de Unamuno. Es ésta una dimensión esencial de la personalidad de Unamuno que queda preterida en la meritoria biografía escrita por Jon Juaristi.

62 Heinrich Lausberg, *op. cit.*, 1983, p. 180.

63 Se han señalado otros dos significados más: testimonios antiguos de ejercicio retórico de descripción de obra de arte y/o de arquitectura y textos antiguos que versan

tendría una importancia destacada en la cultura humanística por cuanto permitía vincular pintura, y artes plásticas en general, con la retórica, disciplina nuclear de los *studia humanitatis*, y, por tanto, atribuirles un rango intelectual, la construcción de un discurso teórico, que las alzaba sobre la mera condición artesanal. A su vez, se consolidaba como ejercicio retórico que permitía al literato mostrarse experto en arte.

El Modernismo, que proclamaba la integración de las artes en la creación literaria, de manera que la palabra poética suscitara sensaciones plásticas, sería terreno abonado para el cultivo de este ejercicio retórico. Ahora bien, ni a Unamuno le atraía la pintura como tema o motivo poético —lo que no anula una sensibilidad por la forma plástica que se revela en sus descripciones paisajísticas—, ni en *El Cristo de Velázquez* se practica en rigor la *ékphrasis* (a menos que por tal se haga pasar cualquier referencia por banal que sea a un cuadro).

Descripción como tal del Cristo velazqueño no se halla en el poema de Unamuno —excepción hecha de la melena que oculta la mitad derecha del rostro abatido de Cristo, el rasgo icónico más característico⁶⁴—. En cambio, en la primera parte, el poeta ha seleccionado la cualidad plástica más relevante del cuadro: una esplendente luminosidad por contraste sobre un fondo tenebroso, que le confiere calidad ebúrnea al cuerpo del Crucificado. Ahora bien, en vez de aplicarse al pormenor descriptivo, de demorarse en la forma lograda a través de “líneas y colores”, el poeta capta la cualidad en abstracto y la erige en una suerte de motivo conductor que preside toda la primera parte del texto.

Desde la sección IV a la XXXVIII aparece en la mayoría de ellas el adjetivo “blanco” o el sustantivo “blancura” referidos a Cristo, representado en múltiples metáforas, y la imagen de la luna y el lirio —variantes pueden considerarse el adjetivo “plateadas” (XXIX) y los verbos “brilla” (XIV) y

sobre arte en general (Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Londres-Nueva York, Routledge, 2009, p. 6). Es de notar que la *ékphrasis* practicada por los retóricos bizantinos se aplicaba a imágenes de santos (Michael Baxandall, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica, 1350-1450*, Madrid, Visor, 1996, p. 128)

64 Ya señalado por Carl Justi, *op. cit.*, p. 339, como el detalle que al romper la perfecta simetría produce fuerte impresión al espectador.

“relumbra” (xxviii)—. Las citas bíblicas que encabezan las secciones iv y v remachan la idea de blancura y luminosidad, a la vez que explicitan su sentido. Como contraste aparece el adjetivo negro en dos secciones (x, xxi)⁶⁵. Escapan a las notas coloristas las secciones xi, xxxiii, xxxiv y xxxv. La insistente recurrencia de tales notas coloristas o lumínicas a lo largo de toda la primera parte del poema produce la sensación de una veladura extendida para fijar verbalmente el tono albo, luminoso del Cristo velazqueño. El uso del color y de la luz (brillos, relumbres) constituye la deuda verbal más acusada con respecto al Cristo de Velázquez⁶⁶. Mas el punto, la cualidad plástica, trasciende su significado, subordinado a la expresión del sentimiento religioso español. Y efectivamente, no obedece a casualidad que la última sección de la primera parte termine con la palabra “sol”, donde converge la imaginería cromática de la primera parte.

Las notas descriptivas concretas del cuadro de Velázquez se limitan a la negra melena (I, iv; I, xxxi) y a los cuatro clavos (I, xxxvii): mera referencia sin desarrollo descriptivo. Sólo para la melena se recurre a la metáfora (I, iv) y al símil (I, xxxi) para identificar su negrura con la noche, mientras que con respecto a los clavos, únicamente constata su número —peculiaridad iconográfica— ya trascendido en sentido anagógico. Rasgos aislados, pues, que no se corresponden con el detalle vívido propio de la ékphrasis.

En la tercera parte del poema cabe hallar un desarrollo más cercano al contenido de la ékphrasis: cada sección lleva un título que hace referencia a diferentes elementos de la imagen pictórica, dispuestos en una secuencia que sigue el curso de la mirada que contemplara el cuadro de Velázquez, desde el rótulo (III, i) hasta los pies (III, xxvi), cerrándose la sección con la panorámica general de la cruz (III, xxvii).

El poeta evoca los diferentes elementos de la representación pictórica en el marco de una imagen, símil o metáfora, arranque lírico de la meditación cristológica. Así, la sección de la corona comienza directamente con la

65 Asimismo en la sección xxxi, en la que la negra melena del Nazareno realiza precisamente la blancura de su cuerpo: “... la melena, negra cual la noche, / del blanco Nazareno...”

66 Y no el poder sugestivo de la metáfora lunar, señalado por Calvin Cannon, “The Mythic Cosmology of Unamuno’s *El Cristo de Velázquez*”, *Hispanic Review*, XX-VIII.1 (1960), p. 30, que sólo en sentido traslaticio cabría aceptar.

expresión de la comparación, espléndida imagen de dimensiones cósmicas que, a su vez, posee connotaciones religiosas por lo que atañe a la idea de peregrinación:

Como en el cielo de la noche el trecho
del áureo camino de Santiago
—polvo de estrellas—, va sobre tu frente
la corona de espinas irradiante
de luz... (III, II)

A continuación, yuxtapuesta, una metáfora más convencional, más propia de la imaginería tradicional: las espinas son los pecados (III, II). La meditación se va tejiendo así mediante una sucesión de imágenes.

En cambio, se abre la sección de la frente nombrando el elemento seleccionado dentro de la ecuación metafórica: “Tu frente es el hastial de la basílica / que es tu cuerpo” (III, v). En la siguiente, la imagen metafórica se presenta como inciso dentro de un enunciado en que se ha trascendido la forma plástica en mística contemplación.

No hay, pues, descripción propiamente dicha. Los elementos seleccionados podrían ser los de cualquier representación de Cristo crucificado: corona de espinas, clavos, madero, brazos abiertos... No le interesa a Unamuno la maestría pictórica de Velázquez. Una vez mencionado el elemento en cuestión, sin la menor precisión acerca de su concreta manifestación formal en el cuadro, emprende el vuelo meditativo hacia las honduras cristológicas. La forma plástica es inmediatamente trascendida en la búsqueda de un significado místico.

Sólo cabe constatar pormenor descriptivo en detalles originales del Cristo velazqueño. En primer lugar, la melena. Frente a la metáfora de I, IV, recurre ahora al símil, al que se yuxtapone, a su vez, otra metáfora, en un incesante encadenamiento de imágenes:

Sobre tus hombros cae como cascada
de vida desbordante tu melena
virgen de nazareno; esa gavilla
morena de opulencia... (III, IV)

La nariz asimismo ofrece cierto detalle descriptivo, pero es sólo aparente⁶⁷, un mínimo rasgo caracterizador, el corte, al servicio de la meditación cristológica mediante el símil que apunta a señalar la antítesis “luz - tinieblas”, que recorre el poema. La forma de la nariz se diluye en la imaginería cristológica. En cambio, sí se ajusta a la especificidad iconográfica del Cristo velazqueño la mano derecha. Con fina intuición, Unamuno capta el rasgo característico, peculiar del cuadro de Velázquez. Las manos de las que fluye la sangre (III, xx) son las de cualquier crucificado. Y muy significativamente antes de que se complete la metáfora —“dos fuentes / que manan sangre” (III, xx)—, intensa evocación de su historia; manos benefactoras, taumatúrgicas, amorosas: la contemplación de la imagen pictórica conduce inmediatamente a la meditación cristológica, a través del recuerdo de episodios de la vida de Jesús. No hay momento para la fruición —o, al menos, ponderación— estética. En cambio, la mano derecha, con su dedo índice más extendido que los demás, es sólo la del Cristo velazqueño. Pero al punto la forma plástica deviene símbolo; ya no es mano de supliciado, sino de maestro que guía la lectura:

El dedo acusador de tu derecha
desde el guión del leño, nos advierte
lo que hay escrito en el eterno libro
de la vida. (III, XXI)

Pero lo que muestra inequívocamente el desinterés del poeta por describir el cuadro desde un punto de vista estético es la referencia a elementos no patentes sino latentes, como es el caso de los ojos. Ciertamente, la sección se inicia con la acción que causa la ocultación de los ojos: se velaron con la muerte (III, VII). Mas las consideraciones que conforman la sección giran en torno a los ojos vivos, los de Jesucristo vivo, líricamente evocados⁶⁸. En ese juego especular, del Cristo representado se pasa al Cristo real, para volver de nuevo al representado⁶⁹. Más decisiva al respecto es la sección dedicada a la verija, oculta por el lienzo que ciñe la cintura. El poeta parece

67 “Y entre esos ojos que se pliegan brilla, cual un cuchillo, tu nariz; su corte / como raza de luz, de las tinieblas / arrancada...” (III, IX).

68 “Eran / tus ojos, como el cielo azul, azules” (III, VII).

69 “... y ahora el velo blanco / de los caídos párpados...” (III, VII).

alejarse del cuadro de Velázquez para forjar su propia iconografía, desde la cual desarrolla su meditación cristológica. Sólo por vía metonímica se justificaría la audaz referencia a los genitales del Salvador, base para otra no menos audaz imagen: el acto genésico con la Humanidad, representada como esposa, con que se supera la muerte.

... con ella [= virilidad] al cabo
la Humanidad esposa conociste⁷⁰
y su esposo de sangre te obligaste.
¡Sin ti, Jesús, nacemos solamente
para morir; contigo nos morimos
para nacer y así nos engendraste. (III, xxiv)

No se ofrece, pues, descripción del cuadro, sino simplemente referencia a los elementos esenciales de la iconografía habitual de Cristo crucificado, con sólo dos notas específicas de la representación velazqueña: melena y mano derecha. Así, antes que cultivar el artificio retórico que parece prometer el título, Unamuno viene en realidad a seguir un modo de meditación similar al que practicara Jacqueline Pascal (1625-1661) sobre la muerte de Jesús: elaborar una reflexión mística y moral, teniendo como norte la ejemplaridad suprema de Cristo, a partir de una circunstancia, un detalle concreto de los momentos de la crucifixión (manos horadadas por los clavos, lanzada en costado...)⁷¹, que en Unamuno, en cambio, se orienta hacia la reflexión cristológica a través de la metáfora.

Y es que al poeta no parece interesarle la maestría pictórica de Velázquez —al menos como materia poética— que se manifiesta en materia y forma

70 Unamuno utiliza el sentido bíblico del término, que explica en *La agonía*: “Conocer en el sentido bíblico, donde el conocimiento se asimila al acto de la unión carnal —y espiritual— por el que se engendra hijos, hijos de carne y de espíritu. Y este sentido merece meditación” (p. 53).

71 *Le Mystère de la mort de notre Seigneur Jésus-Christ* (1651). Se trata de una obra devocional que suele editarse como complemento de la de su hermano Blaise, *Le Mystère de l'agonie de Jésus* (1655). Unamuno dedicó un capítulo de *La agonía del cristianismo* a la fe de Pascal, donde cita esta obra (pp. 85-96, cita en p. 88). Se ha señalado asimismo la inspiración pascaliana de la idea de la permanente agonía de Cristo reflejada en *Del sentimiento trágico* (Olegario González de Cardenal, *op. cit.*, p. 114).

plásticas. El Cristo velazqueño no es objeto de contemplación estética, sino instrumento que conduce a la contemplación mística.

6. CLAVES CRISTOLÓGICAS

6.1. *Judaísmo y helenismo*

Para el poeta, el Cristo pintado por Velázquez representa al hombre que murió por redimir de la muerte a la Humanidad:

milagro es éste del pincel mostrándonos
al Hombre que murió por redimirnos
de la muerte fatídica del hombre;
la Humanidad eterna ante los ojos
nos presenta... (I, III)

La meditación cristológica se sitúa, pues, en la órbita de la cuestión esencial de Unamuno: la suerte ulterior del hombre tras la muerte. En *Del sentimiento trágico* sostiene que toda la cristología se formó en torno al dogma, de cuño paulino, de la resurrección e inmortalidad de Cristo, a la vez que lo específicamente cristiano es el descubrimiento de la inmortalidad, preparado por los procesos religiosos judaico y heleno⁷². Esa fusión de elementos judíos (fe en la eternización del hombre individual sobre la base de la fe en el Dios personal) y griegos (idea de la eternidad del alma), que encarna san Pablo y constituyen la matriz del cristianismo, constituye uno de los principios básicos de su reflexión sobre la esencia del cristianismo —y del catolicismo—, que en *El Cristo de Velázquez* presenta un desarrollo poético.

No ha de ser casual que precisamente la segunda sección del desarrollo de la meditación cristológica de la primera parte del poema (I, v) plantee en clave lírica lo que en el ensayo era trabada exposición. Reitera la condición humana de Cristo, Hombre por antonomasia, que constituye el encuadre de la meditación netamente establecido en la sección anterior, y a partir de ahí va infiriendo la fusión de la religiosidad judía y helénica

72 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico*, pp. 72-73.

mediante el engarce de proposiciones que se reflejan mutuamente⁷³: Cristo es el Hombre en quien se refleja el sol divino, luego el hombre se diviniza; los dioses del Olimpo, reflejo de la Humanidad, reciben, por tanto, la luz divina; tal juego de reflejos posibilita hermanar a Isaías con Homero y a Daniel con Sócrates en la busca del hombre.

Eres el Hombre,
y en tu divina desnudez nos llega
del sol encefalador la eterna lumbre.
Tú al retratar a Dios nos pregonaste
que somos hombres, esto es: somos dioses,
y a tu lumbre, lucero de las almas,
los mármoles helénicos cobraron
nueva luz, y a los dioses del Olimpo
los vimos a la busca de tu padre:
Homero de la mano de Isaías,
Sócrates con Daniel buscando al hombre. (I, vi)

En la personificación —no tanto retórica, que también, sino más bien en el sentido de que se personalizan, se encarnan en individuos concretos las ideas de judaísmo y helenismo— convergen las consideraciones desarrolladas a raíz de la referencia a los dioses helenos. Poeta⁷⁴ y filósofo, ambos griegos, y dos de los profetas mayores, los que con mayor intensidad anunciaron a Jesucristo. Poder creador humano y don profético revelado se hermanan en la busca del hombre que Cristo viene a culminar.

La expresión poética permite un engarce de ideas que trasciende la trabazón lógica del discurrir racional. A través de la imagen, de la metáfora, el poeta establece asociaciones que de manera más intuitiva

73 Con gran acierto se ha señalado que Unamuno parte del cuadro velazqueño para entrar en “un juego de espejos” (Olegario González de Cardenal, *op. cit.*, p. 21).

74 Tal vez la apelación a Homero no obedezca sólo a su condición de máximo poeta de la Antigüedad griega, sino a su contribución a la formación de la idea de inmortalidad del alma, que Unamuno hubo de leer en el helenista Erwin Rohde (1845-1898), cuya obra sobre el culto del alma y la creencia en la inmortalidad entre los griegos cita elogiosamente en *Del sentimiento trágico* (p. 71). Para el análisis de las ideas de Homero al respecto, véase Erwin Rohde, *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Friburgo de Brisgovia-Leipzig, Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr, 1894, pp. 1-62.

que lógica comunican no sólo la idea que podría enunciarse en forma de proposiciones que van infiriéndose, sino otros contenidos que van asociados al poder sugestivo de la palabra poética. Así, al atribuir a Cristo el retrato de Dios, Unamuno está sugiriendo mediante metonimia que el Cristo real —su realidad se colige de que lleva a cabo un acto de creación figurativa, esto es, está en un nivel ontológico superior al objeto artístico—, no el pintado por Velázquez, es una representación de Dios, un reflejo de su ser; del mismo modo que la luna, metáfora cristológica dilecta de Unamuno, refleja la luz solar del Altísimo. Por vía metonímica se alude a la faceta creativa de Velázquez en que se mostrara maestro insuperable: el retrato. A su vez, se asocia a Dios padre y a los dioses helénicos con figuración artística: “retrato” y “mármoles”, pintura y escultura. De este modo, se sugiere que Dios es creación humana, uno de los pliegues del juego de paradojas que desarrolla Unamuno. No en vano, los hombres son dioses: la cita bíblica⁷⁵ adquiere nuevo sentido desde una perspectiva cristológica. Si la condición divina del hombre no obstaba para el salmista su mortalidad, con Cristo se enfatiza en cambio la divinidad del hombre.

A continuación, aparecen Sócrates y Cristo, que vienen a sugerir la relación entre paganismo y cristianismo en los términos de la superación de la verdad obtenida mediante la razón por el amor del Redentor, como la sucesión de descubrimiento y conquista:

La humanidad, hija de Dios, que Sócrates
con la razón, que es astrolabio y brújula,
descubriera, Tú, Cristo, conquistaste
con tu espada de amor, que es brasa pura... (I, v)

La verdad descubierta por la razón es la humanidad, esto es, la condición, la naturaleza humana, el destino del hombre. Unamuno propone una concepción evolucionista del cristianismo, como perfeccionamiento, culminación, superación de la visión del hombre fundamentada en la razón natural por la gracia conferida por Cristo. Sócrates representa la razón, “astrolabio y brújula”, metáfora marinera que encaja de modo

75 Cfr. *Psalms* 81, 6: “Ego dixi: «Dii estis, / Et filii Altissimi omnes. / Verum tamen sicut homines moriemini...»”.

idóneo con la idea de descubrimiento referida a la humanidad. Revela, a su vez, una estimación positiva de la razón como medio para abordar la cuestión decisiva del hombre, a diferencia de la desafección que exhibe hacia ella en otras ocasiones. Más que afirmación de contrarios, en el presente contexto se trataría de plantear la superación de la vía racional por la cordial para dar respuesta a la cuestión esencial. Así, los antiguos habrían atisbado por medio de la razón lo que mediante la gracia alcanzaría plenitud. En este punto, diríase que Unamuno se hace eco de la revalorización que llevaron a cabo los humanistas de los mitos antiguos, considerados como expresión del universal y esencial vocación religiosa⁷⁶.

A su vez, el vínculo que se establece entre Sócrates y Cristo es asimismo deudor del pensamiento humanístico. En Sócrates vieron los humanistas la expresión más egregia de la excelencia moral de la Antigüedad, que por medio de la razón alcanzaron cotas de calidad humana parangonable a la cristiana. Es paradigmática al respecto la admiración que Erasmo de Rotterdam sentía por el filósofo griego, al punto de invocarlo por boca de uno de sus personajes como intercesor, cual santo⁷⁷. Ahora bien, Sócrates no es para Unamuno el integérrimo filósofo que acepta voluntariamente la muerte, consecuente con sus principios morales, sino el sabio que aportó el conocimiento racional del hombre, haciendo de la filosofía meditación ética. Mas, al presentarlo como precursor del mensaje cristiano, de alguna manera se está sugiriendo una calidad humana que lo acerca al Redentor.

El papel de san Pablo como engarce de helenismo y judaísmo que confluye en el cristianismo, expuesto en *Del sentimiento trágico*⁷⁸, aparece

76 Me permito remitir a Luis Fernández Gallardo, *El humanismo renacentista. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Arco/Libros, 2000, pp. 79-81. En España, el testimonio más conspicuo al respecto sería la obra de Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta de la gentilidad* (1573), ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995 (especialmente I, III, pp. 70-73).

77 “Sí, debemos admirar realmente a un hombre con tal espíritu, ignorante de Cristo y de las Escrituras. Y por eso, cuando leo tales cosas sobre él, apenas puedo contenerme de exclamar: «¡San Sócrates, ruega por nosotros!»” (Erasmo de Rotterdam, *El banquete religioso*, en *Coloquios*, trad. Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, p. 87).

78 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico*, pp. 72-73. Nietzsche lo había expresado de modo más radical: “Con aquella insolencia de rabino que lo distingue en todo, Paulo logicizó así esta concepción...” [*El Anticristo, maldición sobre el cris-*

de nuevo en el poema:

allá en su Tarso, Saulo, el fariseo,
al borde del mar Jónico, sus ojos
flacos hincaba con afán inquieto
sobre los rollos de la ciencia helénica,
para ser tu Mercurio entre las gentes. (II, VII)

San Pablo el judío asimila el saber griego para transmitir el mensaje cristiano a las gentes. Las dos facetas destacadas, estudio y predicación, adquieren especial realce merced a la expresión poética. La evocación del marco geográfico no sólo provee una concreta referencia espacial, sino que refuerza la idea del saber griego, puesto que la costa jónica fue la cuna de la filosofía; “los rollos”, el saber escrito en su materialidad gráfica, permiten presentar al otrora rabino entregado apasionadamente al estudio; la metáfora mitológica, a su vez, hace participar plenamente al Apóstol en el ámbito de la cultura griega.

Incluso en el nivel elocutivo se manifiesta la idea de la fusión de judaísmo y cristianismo. En el complejo mosaico de citas que constituye la armazón del poema se empareja una veterotestamental con la de un lírico griego, Píndaro, para expresar la precariedad de la existencia humana (III, xv).

6.2. *La clave figural*

La profunda inspiración bíblica de *El Cristo de Velázquez* no se limita a la asunción de la fraseología escrituraria, que se erige en una suerte de lenguaje primario del poema, sino que del nivel estrictamente elocutivo se extiende al plano conceptual, proporcionando una de las claves de la construcción

tianismo (1888), Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 81]. Hubo de ser decisiva para la valoración que hizo Unamuno de la cristología paulina la lectura de Adolf von Harnack, *Lehrbuch der Dogmengeschichte*, Friburgo de Brisgovia, Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr, 1888, I (*Die Entstehung des kirchlichen Dogmas*), pp. 78-84. Unamuno proyectaba, en el marco de sus meditaciones sobre el Evangelio, un ensayo titulado «San Pablo en el Areópago», del que sólo esbozó una suerte de esquema (Miguel de Unamuno, *Meditaciones*, p. 159).

del discurso cristológico. En efecto, Unamuno desarrolla su meditación valiéndose de referencias a personajes y episodios bíblicos. Mediante símiles y metáforas va trazando el perfil de su concepción cristológica. La identificación en que se fundan ambos recursos establece el vínculo entre el Antiguo Testamento y Cristo, que constituye el fundamento del concepto de *figura*, procedimiento exegético que interpreta el Antiguo Testamento como anuncio o profecía que con Cristo se consuma⁷⁹.

Y es que símiles y metáforas veterotestamentales no son simple recurso retórico, mera dicción poética, sino que apuntan a un sentido más profundo, el que se ha ido decantando en la tradición exegética que remonta a los Padres de la Iglesia y arranca de Tertuliano⁸⁰. Unamuno utiliza preferentemente la comparación, que sirve para realzar una cualidad destacada del Cristo velazqueño. En ocasiones se aplica a otro tropo, con lo que la realidad se refracta en un haz de imágenes que exploran la naturaleza de Cristo y de su misión redentora. La sucesión de imágenes exige un esfuerzo exegético merced al cual se van revelando múltiples matices que enriquecen la meditación cristológica.

Así, la nube con que se identifica a Cristo se compara con aquella que guiaba a los hijos de Israel en su éxodo (I, xv). La albura del cuerpo del Cristo velazqueño adquiere pleno sentido místico al sugerirse su función de guía de la humanidad, pues es “el sol eterno de las almas vivas” (I, iv), la luz que redime de la muerte. A su vez, las lágrimas de la Virgen Dolorosa generan un complejo juego de referencias entre el Antiguo y el Nuevo Testamento (I, xvi). Las lágrimas se identifican con rocío; mas la metáfora convencional se incluye en una imagen más sofisticada: las lágrimas de la Virgen que caen sobre la tierra son como rocío que empapa el vellón de un cordero —y Cristo es “cordero blanco del Señor” (I, xvi)—, que se compara con el que Gedeón puso como prueba del favor de Yahvé. El cuerpo de Cristo, empapado del rocío de las lágrimas maternas, se erige en testimonio inequívoco del favor divino, de la redención del hombre. Asimismo complejo es el símil del arpa de David (I, xv), pues se construye sobre una metáfora previa: el cuerpo, los ojos de Cristo son música y ésta

79 Es esencial al respecto Erich Auerbach, *Figura* (1938), Madrid, Trotta, 1998. Unamuno reconoció en la figura del rey David el carácter de prefiguración de Cristo (*La agonía*, p. 53).

80 Erich Auerbach, *op. cit.*, pp. 67-93.

se compara con el arpa que tañía David para calmar el mal de espíritu de Saúl. Unamuno se revela en este punto deudor de la retórica modernista, de la intensa sensorialidad sugerida mediante sinestesia. Mas trasciende el recurso poético, que se subordina a la expresión de un profundo y múltiple sentido. En primer lugar, la valoración de la música —que ya planteara en su *Diario íntimo*—, que se erige en medio de comunión del hombre con Dios. Más decisivo es el vínculo que se establece entre Jesús y David, perfecto anuncio figural, que confiere valor místico a la música, que se revela paradójica a través del oxímoron “cántico callado” (I, xv).

Especial intensidad dramática presenta la referencia a Raquel, urgida de vocación maternal, que impetraba hijos de su esposo Jacob: símil de la humanidad, anhelosa “de ser madre con Dios” (I, xxvi) y que clamaba igualmente por Cristo. Unamuno obvia la relación implícita entre Benjamín y Cristo, para revelar una más intrincada entre la sepultura de Raquel y la cuna de Cristo por vía de contigüidad geográfica, sugiriendo esa “muerte que da vida”, tal y como dijera otro eximio catedrático salmantino.

Más directa es la identificación que propone la metáfora. La escala de Jacob es la cruz por “donde subían y bajaban / los ángeles” (I, xxxv): sólo la noción de ascensión es común a ambos términos, ya que a continuación se indica que la cruz es “gradería de la gloria”. El remitir a Jacob⁸¹, por quien Yahvé manifestó su predilección y lo renombró como Israel (*Genesis* 35, 9-11), epónimo, por tanto, del pueblo elegido, se realza la idea del amor que preside la entrega de Cristo al sacrificio supremo. La referencia al diluvio universal, mediante la cita expresa⁸², confiere extraordinaria grandiosidad al sentido místico del fondo oscuro del cuadro velazqueño,

81 Se ha señalado que Unamuno descubrió en la historia de Jacob una riqueza filosófica que le permitió clarificar aspectos destacados de su propia existencia (Paul Ilie, *Unamuno. An Existential View of Self and Society*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1967, pp. 234-246). Es de notar que a la hora de definir su religión, Unamuno recurre a la imagen de la lucha nocturna de Jacob: “mi religión es luchar con Dios desde el romper del alba hasta el caer de la noche, como dicen que con él luchó Jacob” [“Mi religión” (1907), en *Obras completas*, ed. Ricardo Senabre, t. IX (*Ensayos, artículos y conferencias*), Madrid, Biblioteca Castro, 2008, p. 52].

82 “estalladas las fuentes del abismo” (II, x) < “rupti sunt omnes fontes abyssi magna” (*Genesis* 7, 11). Sólo más adelante se hace explícita la referencia: “y que el Señor resida en el diluvio” (II, x).

negrura que se asocia metafóricamente a la tormenta —“negro tormentoso” (II, x)—. Lo que plásticamente es vacío sobre el que destaca la albura del cuerpo de Cristo se torna violenta conmoción natural al más puro estilo romántico. Ahora bien, en vez de mantener la analogía sobre el sentido del diluvio veterotestamental, el poeta orienta su meditación para realzar en ademán titánico la grandeza de Cristo: las aguas del diluvio son anuncio del “agua / lustral de la galerna de tu muerte” (II, x). En este caso predomina la intención estética sobre la exegética.

La interpretación figural adquiere pleno sentido cuando el anuncio converge en la persona de Cristo, cuando personajes del Antiguo Testamento constituyen *figura Christi*. Cristo fue considerado un nuevo Adán⁸³. Unamuno acoge esta *figura* de dos modos diferentes. Por un lado, asumiendo como natural la identificación entre el primer padre y el Redentor, como pone de manifiesto el vocativo “mi Adán” (III, vi). Tal naturalidad designativa, como si fuese un nombre más de Jesús, explica que no quepa advertir un sentido profundo, más allá del consagrado por la tradición exegética, ni que el contexto exigiera la referencia figural. Por otro, en cambio, diríase que rechaza el vínculo establecido por la *figura*, cuando marca la diferencia entre la “obediencia pura, libre y noble” de Cristo al aceptar el sacrificio redentor y “la del siervo Adán cuando a la tierra / dobló su frente y la regó con su trabajo” (III, xi). La invocación de Adán viene a realzar la distancia entre el primer hombre y el hijo del Hombre, que halla feliz expresión en “Adán de gracia” (III, xxiv).

Se identifica asimismo a Cristo con Sansón; es “nuevo Sansón” (III, iv). El vínculo no tiene carácter místico, ni de prefiguración —y sin embargo, la denominación revela claramente su naturaleza figural: el adjetivo “nuevo” apunta a la naturaleza histórica, realista, propia de la tradición occidental⁸⁴—, sino más bien trivial: la abundosa melena de Jesús evoca la más notable cabellera veterotestamental, la de Sansón. En realidad,

83 Ofrece interesantes consideraciones sobre la presencia de Adán en el poema Olegario González de Cardenal, *op. cit.*, pp. 94-95.

84 En oposición a la alegórica y espiritual de la tradición oriental, representada por Orígenes. Véase al respecto Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 78. Mas resulta compatible con el sentido místico, pues tal melena “es de tu fuerza símbolo” (III, iv).

se imponía que, tras referirse al rito, al voto del nazireato⁸⁵, por simple asociación de episodios del Antiguo Testamento, evocara la formidable melena de Sansón, que constituye un símbolo del poder redentor. El poeta prolonga así la imagen, pasando de la analogía figural al símil: los mechones devienen fieles que se apoyan en los hombros de Cristo (I, iv).

7. CANTO ADÁMICO: CLAVE ESTILÍSTICA DEL POEMA

En el cuento titulado “El canto adámico”, Unamuno desarrolla unas reflexiones sobre el origen y esencia de la lírica que parten de la lectura de *Hojas de hierba* de Walt Whitman⁸⁶, cuyos versos extrañan al amigo del narrador, sorpresa que motiva tales consideraciones. No es detalle trivial que comience de este modo el relato: “Fue esto en una tarde bíblica, ante la gloria de las torres de la ciudad”⁸⁷. El adjetivo “bíblica” envuelve en un nimbo de religiosidad la situación —que se adensa con la referencia a las torres, que no pueden ser otras que las de la catedral salmantina—, a la vez que define una rica veta de inspiración del poeta norteamericano. Unamuno, por boca del narrador, llega a la conclusión de que la forma más sublime y espiritual de la lírica es la enumeración:

La forma de letanía es acaso la más exquisita que las explosiones líricas nos ofrecen: un nombre repetido en rosario y engarzado cada vez en epítetos vivos que lo realzan. Y entre éstos hay el epíteto sagrado⁸⁸.

He aquí, pues, definida —y anticipada— la estructura discursiva de *El Cristo de Velázquez*. Para la formulación de la cristología de su pueblo, Unamuno no va a seguir el discurrir lógico, el enunciado de proposiciones que guardan entre sí unas relaciones lógicas —lo que no

85 “... tu melena / virgen de nazareno, esa gavilla / morena de opulencia, a la que nunca / tocó navaja...” (III, iv).

86 Manuel García Blanco, “Walt Whitman y Unamuno”, *Atlántico. Revista de Cultura Contemporánea*, 2 (1956), pp. 5-71, analiza con detalle la recepción de Whitman en Unamuno.

87 Miguel de Unamuno, “El canto adámico” (1906), *El espejo de la muerte*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 174.

88 Miguel de Unamuno, “El canto adámico”, pp. 176-177.

implica necesariamente racionalidad—, como hiciera en *Del sentimiento trágico*. Frente al discurso construido mediante proposiciones y asentado en el valor designativo de la palabra, en *El Cristo de Velázquez* se acoge a una expresión basada en la pura enunciación y en el valor sugestivo de la palabra. Obviamente no es posible la construcción de un poema de largo aliento épico sobre una mera serie enumerativa; junto al mero nombrar ha de incluirse la proposición. Pero ello no obsta la preeminencia que cobra en el poema el simple acto denominativo, que se manifiesta formalmente en el uso del vocativo, realizado al iniciar sección.

En efecto, no ha de ser casual que en diez secciones de la primera parte se observe este rasgo formal (I, v, IX, XVI, XVII, XIX, XX, XXI, XXIII, XXVI, XXVIII). En otras cuatro, en cambio, (I, XXVII, XXIXI, XXXII, XXXVII) aparece el vocativo cerrando la sección mediante epifonema. En todas ellas el poeta invoca a Cristo mediante metáforas —excepto en I, IX, en que la apelación es directa, “Blanco Cristo”, y en I, XXXVII, un desnudo pronombre, “Tú”⁸⁹—, cuya enumeración va trazando el perfil de la meditación cristológica. Al vocativo sigue un enunciado en el que Cristo aparece designado, ya sea desempeñando una función sintáctica o mediante una relación más laxa. En el primer caso el vocativo se vincula fuertemente al primer enunciado, como en I, XVII, donde es sujeto oracional⁹⁰. Lo más común, en cambio, es que la relación se establezca más bien por correferencia con un pronombre o un posesivo, siendo el vínculo sintáctico más débil⁹¹. En este caso queda realizado el vocativo como elemento periférico del enunciado, y, por tanto, en su efecto expresivo de pura designación. La secuencia, a su vez, sugiere ese efecto de letanía que el poeta estimaba como la forma más exquisita de expresión lírica y generaba el canto. La idea de cantar encarna para Unamuno la esencia de la lírica. En el relato citado incluye una reflexión que resulta

89 A su vez, en dos ocasiones, a la imagen se antepone el pronombre “Tú” (I, XXIII; I, XXIX), con lo que la interpelación adquiere mayor acuidad.

90 “Hostia blanca del trigo de los surcos / del desierto, molido por la muela / del dolor que tritura; pan divino / de flor de harina, como lecho blanco. / Hijo eres, Hostia, de la tierra negra...” (I, XVII).

91 “Cordero blanco del Señor, que quitas / los pecados del mundo y que restañas / la sangre de Caín con la que corre / de tu hendido costado, es mansedumbre / divina la blancura de tu cuerpo...” (I, XVI). El vínculo se establece mediante el posesivo “tu”.

sumamente iluminadora para comprender la dinámica discursiva de *El Cristo de Velázquez*:

Cantar, pues, el nombre, realzándolo con el epíteto sagrado, es la exaltación reflexiva de la lírica...⁹²

El gran poema cristológico diríase que desarrolla el principio poético propuesto en el relato: el que pasados diez años desde su formulación Unamuno lo desarrolle fielmente es revelador de que no se trata de una observación ocasional sugerida por la fuerte impresión de la lectura de Whitman, sino de una arraigada convicción acerca de la esencia de la poesía. Y es que, efectivamente, en la primera parte de su poema va tejiendo su meditación conforme a esa concepción de “exaltación reflexiva”. Así, el vocativo se integra en una estructura sintáctica compleja: el nombre aparece acompañado de adjetivo, seguido las más de las veces de una cláusula de relativo. Epíteto, pues, tanto *sensu stricto* como en su condición de épico. Véase como ejemplo el uso del nombre más universal de Cristo:

Cordero blanco del Señor, que quitas
los pecados del mundo y que restañas
la sangre de Caín con la que corre
de tu hendido costado... (I, XVI)

Al epíteto “blanco” le siguen dos oraciones de relativo coordinadas: la primera, auténtico epíteto sagrado, consagrado por la tradición litúrgica (*Agnus Dei*); y la segunda, que glosa la expresión de la liturgia mediante una referencia metonímica que permite obtener un juego de antítesis: a la sangre del primer crimen⁹³, de la esencial entraña pecadora del hombre, se opone la sangre sacrificial y redentora. La *amplificatio* del vocativo, de la mera proclamación del nombre, se orienta así a su propia elucidación.

92 Miguel de Unamuno, “El canto adánico”, p. 177.

93 Que el crimen de Caín adquiriera una suerte de valor metonímico de la perversa condición del hombre es revelador de la importancia que para Unamuno presentaba la figura del primer homicida, tanto para la comprensión y crítica de la realidad española como para la reflexión sobre el tema esencial. Véase al respecto Paul Ilie, *op. cit.*, pp. 247-256.

8. NOMINA CHRISTI

La larga secuencia de vocativos ofrece un rico repertorio denominativo. El contenido de la reflexión desarrollada por el canto-letanía viene a constituir, pues, una exposición sobre los nombres de Cristo. No debió de ser ajeno a la inspiración consciente de esta sección del poema el recuerdo de la obra de fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, no tanto en los contenidos concretos cuanto en los fundamentos que sustentan su cristología⁹⁴.

El monje agustino partía de una teoría del nombre en virtud de la cual podía sostener que los puestos por Dios contienen “algún particular secreto que la cosa nombrada en sí tiene”⁹⁵. Tal es el fundamento exegético de la indagación en las diversas denominaciones de Cristo que ofrece la Biblia: aproximarse a su íntima y genuina naturaleza. Mas la infinitud y perfección de Dios no admite la limitación nominal y de la inteligencia humana, por lo que el Espíritu Santo arbitró la pluralidad de nombres, para que fuera paulatinamente revelándose la grandeza divina⁹⁶. Sustitúyase nombre por imagen y obtendremos la clave de la construcción discursiva de la primera parte del poema.

Unamuno ha ido engarzando, como cuentas de un rosario, imágenes que, realizadas por el uso del vocativo, se presentan como sucesión de destellos, de fulgores verbales: palabras que no apelan a la inteligencia, sino que buscan la sugestión⁹⁷, suscitar la emoción. La reflexión que brota

94 Para la tradición que confluye en fray Luis son esenciales Ernst Robert Curtius, «*Nomina Christi*», *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Berna-Múnich, Francke Verlag, 1960, pp. 373-375 y, con más detalle, Walter Reppges, “Para la historia de los nombres de Cristo: de la patrística a Fray Luis de León”, *Thesaurus*, XX.2 (1965), pp. 325-346.

95 Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1997, p. 162.

96 “Y como el que infunde agua en algún vaso de cuello largo y estrecho, la embía poco a poco y no toda de golpe, así el Espíritu Sancto, que conosce la estrechez y angostura de nuestro entendimiento, non nos representa así toda junta aquella grandeza, sino como en partes nos la ofrece, diciéndonos unas vezes algo della debaxo de un nombre, y debaxo de otro nombre otra cosa otras vezes” (*Ibidem*, p. 169).

97 De ahí que se haya señalado la connotación como mecanismo semántico esencial

de la *amplificatio* de cada metáfora va desgranando en su secuencia la honda meditación sobre el misterio de la Pasión. Se trata, en definitiva, de una teología simbólica que tuvo intenso desarrollo en la Iglesia primitiva, entre los Padres orientales, y que se ha mantenido en la espiritualidad monástica y en la religiosidad popular⁹⁸.

El repertorio de imágenes que ofrece Unamuno en su poema, aun parcialmente deudor de la iconografía tradicional que había de imponerse inevitablemente, se revela original. Pero es más, incluso en el caso de imágenes o conceptos asentados en la tradición, evita los sólitos *loci* bíblicos, prefiriendo otras referencias escriturarias que ofrecen nuevos matices para la indagación cristológica.

Cordero (I, xvi) y león (I, xxi) muestran la participación del poeta en la tradición secular; hostia (I, xvii) no es sino la conceptualización de cordero. Águila (I, xx), toro (I, xxiii) y paloma (I, xxix) constituyen una original transposición de símbolos consagrados en la iconografía cristiana (tetramorfos, Espíritu Santo) a la meditación cristológica de Unamuno. El gran vigor de su creación poética se pone de manifiesto en las imágenes originales. La de la luna abre con gran acierto la serie, lo que no es casual dada la atracción que Unamuno sentía por ella⁹⁹. Se trata de una imagen solemne que recrea verbalmente de modo admirable el ambiente del cuadro velazqueño, el fondo negro que expresa la soledad del crucificado y sobre que el cual destaca su cuerpo albo:

Luna desnuda en la estrellada noche
desnuda del espíritu, conviértense
a ti nuestras miradas, ¡oh lucero
del valle de amarguras! (I, v)

La luna gozaba de añeja tradición iconográfica en la teología cristiana, imagen dilecta de los Padres, como representación de la Iglesia, de su función y ministerio, y de su destino: recibe la luz de Cristo, el sol,

del poema [María Vaquero, «*El Cristo de Velázquez: tradición y palabra poética en Unamuno*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 14-15 (1987-1988), p. 61].

98 Olegario González de Cardenal, *op. cit.*, p. 95.

99 Sigue su huella a lo largo de su obra Carlos Clavería, “Don Miguel y la luna”, *Temas de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1953, pp. 145-161.

iluminando la oscuridad del pecado¹⁰⁰. Unamuno procede a una audaz reinterpretación de la imagen, de la que retiene como núcleo significativo esencial la idea de reflejo lumínico. En Cristo, el Hombre, se proyecta la luz del sol cegador y a través de su reflejo el hombre contempla la “eterna lumbre” (I, v). No debía de serle ajeno a Unamuno el valor teológico de la imagen, pero la asume como poeta, a quien inspira en primer lugar la albura del Cristo de Velázquez, que se destaca sobre la negrura de la noche. Y es precisamente la idea de luz y visibilidad el fundamento de la sección que abre la reflexión cristológica en torno a los nombres. La imagen lunar, consagrada por una venerable tradición patristica para determinar el vínculo entre Jesucristo y la Iglesia, se avenía de modo idóneo a la expresión de la humanidad de Cristo, del Cristo velazqueño, cuya luz, fulgor vicario de Dios, ya pueden contemplar los hombres.

De modo análogo, la imagen del lirio parece atraer al poeta ante todo por su blancura. Símbolo mariano por excelencia, no le interesa la idea de pureza a la que va asociado, sino precisamente su vínculo con la madre de Cristo¹⁰¹. Sólo la blancura del lirio justifica que tal vocativo tenga como referente el Cristo velazqueño. Mas a partir de ahí se encadenan una serie de asociaciones ciertamente conceptuosas, en la medida en que se fundamentan en una dislocación de los valores simbólicos tradicionales. Así, el segundo vocativo de esta sección, “blanco lirio entre cardos”, constituye un claro eco del *Cantar de los Cantares*¹⁰²; mas la esposa interpelada es símbolo de la Iglesia, en tanto que el esposo lo es de Jesucristo, ambos unidos en místico matrimonio, en tanto que Unamuno identifica el lirio con Cristo. El lirio, al brotar de la tierra, es en cierta medida su hijo, fruto por tanto de la madre tierra, imagen de la humanidad, y de Dios padre. Y para ponderar el anhelo del Salvador que siente la humanidad se compara con el ansia maternal de la esposa

100 Hugo Rahner, *Symbolae der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburgo, Verlag Otto Müller, 1964, pp. 91-173. Señala sólo los sólitos antecedentes de la mitología greco-romana, y también los bíblicos, Eliezer Oyola, *op. cit.*, pp. 64-65.

101 En la tradición iconográfica cristiana, el lirio podía ser atributo mariano y cristológico [véanse las observaciones de Giovanni Pozzi, «Rosas y lirios para María. Una antifona pintada», trad. Rafael Bonilla Cerezo, *Creneida*, 1 (2013), pp. 65-66].

102 Cfr.: “Sicut lilium inter spinas, / Sic amica mea inter filias” (*Cantica Canticorum* 2, 2). No aparece la referencia bíblica en el poema.

de Jacob, Raquel¹⁰³, cuya relación con Jesús no deja de ser intrincada: fue sepultada cerca de Belén, cuna del Salvador, hecho que inspira unos vigorosos versos que confieren grandioso aliento épico a la expresión poética del episodio bíblico:

Y en el camino de Belén, tu cuna,
fue sepultada, para que sus huesos
maternales, del sacro, que llevaron
a Benjamín, de amor se estremecieran
en el polvo al sentir de tus vagidos
el eco a que la tierra retembló. (I, xxvi)

El nacimiento de Cristo se representa como cósmica conmoción: el efecto formidable del vagido, de la menesterosa manifestación de la criatura recién lanzada al mundo, que genera un contraste de gran fuerza expresiva.

Unamuno adopta el tetramorfos como *nomina Christi*. La secuencia águila, león, toro, querubín (I, xx; I, xii; I, xxiii; I, xxiv) constituye una referencia expresa a los símbolos de los evangelistas, pero al punto se llenan de nuevos contenidos para representar a Cristo: reinterpretación audaz de la iconografía tradicional, subordinada a la expresión poética de la original meditación cristológica. La imagen aguileña es representativa al respecto. “Águila blanca” —el epíteto que adquiere por su recurrencia de letanía carácter “sagrado”—: blancura y luz centran la lírica meditación, de manera que se reitera de manera casi obsesiva la palabra luz: “Luz, luz, Cristo señor, luz que es vida” (I, xx)¹⁰⁴. La idea de reflejo luminoso —que abría la serie de los nombres con la imagen lunar— se asocia a otro nombre, asimismo de ave, consagrado por la tradición, “pelicano”, mediante conceptuosa asociación, facilitada por la sinestesia “bebiendo lumbre”: Cristo mediador recibe la luz de Dios padre y la entrega a los hombres en forma de sangre¹⁰⁵, igual que el pelicano hiere su pechuga

103 “... De la tierra / brotar la humanidad te hizo, en anhelo / de ser madre con Dios, a quien pedía, / como Jacob a Raquel...” (I, xxvi).

104 Endecasílabo que diríase condensa el *locus* evangélico en que Cristo proclama su lumínica naturaleza: “Ego sum lux mundi: qui sequitur me, non ambulat in tenebris, sed habebit lumen vitae” (*Secundum Iohannem* 8, 12).

105 “Águila blanca que bebiendo lumbre / del Sol de siempre con pupilas fúlgidas / nos la entregas, pelicano, en la sangre / de tus propias entrañas convertida.” (I, xx)

para alimentar con la sangre a sus crías. La imagen del águila que mira al sol desde su majestuosa altura impresionó vivamente a Unamuno, pues ya en su novela *Niebla* se desarrolla en breve digresión sobre el amor como fundamento del conocimiento. Allí también, como en el poema, se asocia en antagónico contraste el águila de Patmos, la del tetramorfos, con la lechuza de Minerva¹⁰⁶.

La imagen del toro, en cambio, se construye de una forma más espontánea: sobre una serie de equivalencias simbólicas que se van yuxtaponiendo con cadencia de letanía, desgranándose así su profundo sentido cristológico. La referencia lunar del primer verso de la sección apunta a un estilema gongorino: las astas que forman una luna en la frente del toro¹⁰⁷. El toro jupiterino deviene al punto bestia de labranza, doblegada al yugo, imagen popular de la cruz¹⁰⁸. A continuación, la sangre derramada por Cristo orienta la imagen taurina hacia su condición de animal sacrificial: “becerro expiatorio”, que atrae, a su vez, al “becerro de oro” veterotestamental. He aquí, pues, una vertiginosa sucesión de metáforas que crea una constelación de símbolos en torno a la idea de sacrificio.

106 “¡Quién fuera águila para pasearse por los senos de las nubes! Y ver al sol a través de ellas, como lumbre nebulosa también. ¡Oh, el águila! ¡Qué cosas se dirían el águila de Patmos, la que mira al sol cara a cara y no ve en la negrura de la noche, cuando escapándose de junto a San Juan se encontró con la lechuza de Minerva, la que ve en lo oscuro de la noche, pero no puede mirar al sol, y se había escapado del Olimpo!” (Miguel de Unamuno, *Niebla*, p. 68). Es de notar que en dicho pasaje considera el vislumbre, acto visualizador, como fundamento de la ciencia, lo cual presenta cierta analogía con la caracterización de la verdad que hace ese mismo año Ortega en su primer libro como “iluminación subitánea” [cfr. José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (1914), ed. Julián Marías, Madrid, Cátedra, 1984, p. 109].

107 “Tú, blanco toro de lunada frente...” (I, xxiii). Cfr.: “media luna las armas de su frente” (Luis de Góngora, *Soledades*, I, v. 3, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 39).

108 En la poesía popular castellana se hizo del arado y la acción de labrar símbolos de la Pasión (Olegario González de Cardenal, *op. cit.*, p. 95), los cuales recoge Unamuno y dan pleno sentido a la imagen del toro. A su vez, la hipérbole “regando con tu sangre nuestra tierra” parece sugerir el ruedo de la fiesta nacional. Y es que no hay que perder de vista que para Unamuno, que no era lo que se dice aficionado, el toro era una especie de Cristo irracional, una víctima propiciatoria [Miguel de Unamuno, “El Cristo español” (1909), *Obras completas*, t. IX, p. 70].

Las imágenes originales de Unamuno remiten a objetos inanimados: el lino y el ánfora. La primera presenta un contenido teológico más complejo. La sugerencia viene dada por el pasaje citado del evangelio de san Juan, que adapta a sus necesidades expositivas. Así, el manto de púrpura con que los soldados cubren con escarnio a Cristo se torna lino teñido de púrpura, esto es, de la sangre del Mesías tras la flagelación: “Y el lino se tiñó de regia púrpura” (I, XIX)¹⁰⁹. Este verso ofrece la clave de la metáfora, en realidad metonimia, pues por mera contigüidad se identifica el manto con el cuerpo que cubre. Una vez justificada la referencia al lino, Unamuno desarrolla una honda meditación teológica a partir de la exploración de su valor simbólico, siguiendo una muy personal exégesis. La idea de tejer se traslada a la gestación de María, en cuyo vientre se tejió durante nueve meses la túnica que hace visible a las almas el cuerpo desnudo del Salvador.

La metáfora del ánfora permite una nueva referencia figural a Adán. Destaca la idea de recipiente de un líquido precioso, “licor divino” (I, xxviii), que habrá que interpretar, puesto que licor es hiperónimo de vino, en clave eucarística, esto es, como sangre de Cristo, ya que el rito sacrificial distingue netamente entre el cuerpo y la sangre¹¹⁰. El ánfora es, pues, el cuerpo que contiene la sangre vertida en cruento y redentor sacrificio¹¹¹. El “eterno Alfarero”, Dios padre, torneó tanto a quien perdió

109 Tal es el evidente sentido del verbo “teñir” en este contexto: no hace falta apelar a confusas paranomasias para encajar un valor forzado (Eliezer Oyola, *op. cit.*, p. 202). El adjetivo regia obviamente apunta a la imagen de Cristo-Rey.

110 Mejor que como “realidad divina del ser humano”, como propone Juan Guillermo Renart, *op. cit.*, p. 109. Aduce el oportuno *locus* veterotestamental Eliezer Oyola, *op. cit.*, pp. 253-254. A Unamuno le atraía el potencial semántico y metafórico del ánfora: así, atribuye a uno de sus personajes la afición a modelar barro, que motiva la referencia al “divino oficio del alfarero, que así dicen que hizo Dios al primer hombre” [Miguel de Unamuno, “Un pobre hombre rico o El sentimiento cómico de la vida” (1930), en *Don Sandalio, jugador de ajedrez y tres historias más*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 94].

111 De ahí que “por siglos de los siglos decantado” (I, xxviii), más que a identidad de los hombres con Cristo (como sugiere Juan Guillermo Renart, *op. cit.*, p. 108), se refiera al plan providencial de la redención del género humano trazado desde tiempo inmemorial, si es que no alude a la eternidad de la persona del Hijo, gracias a lo cual el vino ha ido “decantándose”, término que aludiría a una genérica elaboración, es decir, al mantenimiento de la calidad del vino, antes que al preciso proceso de-

al género humano, o sea, Adán, como a su redentor, Cristo. El limo de la tierra con que Dios creara a Adán es “la misma arcilla” con la que ha torneado el “ánfora blanca”. La creación del primer hombre adquiere así un valor figural. Y a partir de ahí queda sugerida la identidad humana de Cristo, que comparte la misma naturaleza, la misma materia, con el resto de los seres humanos, moldeados asimismo por Dios, “eterno Alfarero”:

¡De la misma arcilla,
vasijas nuevas de dolor y amores,
contra la tierra viénense a quebrar! (I, xxviii)

La referencia a Adán tiene la función de fundamentar el significado de la metáfora, para, a su vez, sustentar la comunidad de Cristo y los hombres. La muerte se representa como quiebra de esa vasija que figura el cuerpo humano. La tierra no es ámbito que acoge el cuerpo inerte, sino agente de la muerte, que se presenta como acto violento. De este modo, aceptada la clave eucarística para la interpretación de la metáfora, ya no resulta insuficiente el desarrollo de los significados¹¹²: en su lugar cabe afirmar una gran concisión y densidad semántica, sustentadas ambas en principios teológicos.

9. CONCLUSIÓN. DE LA MEDITACIÓN TEOLÓGICA A LA EXPRESIÓN LÍRICA

Unamuno, que abominaba de la erudición, poseía, empero, vastísimos conocimientos, fruto de una insaciable curiosidad intelectual que, entre otras cosas, le llevó a aprender danés para poder leer a su dilecto Kierkegaard en su propia lengua¹¹³. Fue el español de su tiempo mejor informado en teología protestante, a la vez que conocía profundamente la literatura espiritual hispana: *Del sentimiento trágico de la vida* da fe de ello. Lector asiduo de la Biblia, se hallaba, pues, en condiciones idóneas

signado. Tal vez se trate de una transposición metafórica del Símbolo niceno: “et ex Patre natum ante omnia saecula”.

112 Como sostiene Juan Guillermo Renart, *op. cit.*, p. 107.

113 Juan Marichal, *El designio de Unamuno*, Madrid, Taurus, 2002, pp. 17-18, destaca esta faceta de la personalidad de Unamuno.

para disertar doctamente sobre la figura de Cristo. Y sin embargo, obvió tal vía para seguir la del arte y la poesía. De seguro coincidiría con su admirado Harnack, el reputado teólogo evangélico, cuando planteó que a menudo la teología contribuye a la eliminación del auténtico sentimiento religioso¹¹⁴.

No sólo sabio, sino grandísimo poeta era Unamuno. Su inspiración integra sentimiento y pensamiento. *El Cristo de Velázquez*, su obra cumbre, constituye un testimonio conspicuo de ello. Un profundo conocimiento de los textos bíblicos, sobre los que Unamuno meditó hondamente, se pone al servicio de la expresión poética, cuya forma más excelsa había identificado unos pocos años antes, en 1906, con la letanía, que deviene pura efusión designativa en torno a Cristo. Su reflexión cristológica arranca de la fascinación por la forma plástica plasmada en el cuadro de Velázquez, la más acabada manifestación de una de las facetas más castizas del catolicismo hispano, el culto de las imágenes. El poema se construye así como un imponente mosaico de citas escriturarias mediante las cuales dicha reflexión cristológica, guiada por la imagen velazqueña, se irisa en un haz de imágenes en las que la tradición iconográfica es sometida a una original y de veras audaz interpretación poética.

114 En forma de lamentación: «... wie oft ist in der Geschichte die Theologie nur das Mittel, um die Religion zu beseitigen!» (Adolf von Harnack, *Das Wesen des Christentums*, Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1902, p. 31).