

## **ARTÍCULOS**



## «MINERVA Y EL ÁGUILA DE PATMOS». TRADICIÓN CLÁSICA Y REFERENTES SIMBÓLICOS EN LA OBRA POÉTICA DE MIGUEL DE UNAMUNO

*«Minerva y el águila de Patmos». Classical tradition and symbolism in the Miguel de Unamuno's poetry*

Francisco Javier ESCOBAR BORREGO

Universidad de Sevilla  
fescobar@us.es

**RESUMEN:** El presente artículo ofrece un estudio circunscrito a la influencia de la tradición clásica en la poesía de Miguel de Unamuno. Atiende, en este sendero, a los diferentes mitos manejados por el escritor, sus fuentes grecolatinas y elementos temáticos, sobre todo, en lo que concierne al simbolismo. La poesía española áurea es también tenida en cuenta como fuente de inspiración unamuniana. De hecho, el poeta bilbaíno, en la forja del contenido literario propuesto, exhibe un elevado conocimiento de la materia grecolatina, vernácula y mítica, enriquecida, de forma meditada, en virtud de significados bajo las directrices y parámetros de la religión cristiana.

*Palabras clave:* Miguel de Unamuno, poesía modernista, tradición clásica, simbolismo.

**ABSTRACT:** The present article offers a study circumscribed to the influence of the Classical tradition on the Miguel de Unamuno's poetry. This work studies, in this way, the several myths used by the writer, its Greek-Latin sources and thematic elements, specially attached to the symbolism. The Spanish Golden Age poetry is also analyzed as the Unamuno's source of inspiration. In fact, the poeta of Bilbao, in the forge of the literary subject proposed, shows a high knowledge of the Greek-Latin, vernacular and

mythical matter, enriched, in a pondered way, by means under the directives and parameters of Christian religion.

*Key words:* Miguel de Unamuno, Modernist poetry, Classical tradition, Symbolism.

## 0. INTRODUCCIÓN: LA POESÍA DE UNAMUNO O EL CAMINO HACIA UNA POÉTICA *CULTA*

En el proteico marco del Modernismo, la poesía de Miguel de Unamuno (1864-1936) ofrece un notorio interés en lo que concierne a la pervivencia de la tradición clásica<sup>1</sup>. De hecho, el escritor vasco pone de manifiesto, con frecuencia, su conocimiento cabal de la Antigüedad grecolatina en virtud del acceso directo a las fuentes, a diferencia de sus coetáneos. Bajo esta premisa, no se muestra partidario del preciosismo estético cultivado por esos años ni tampoco (y será una de las directrices en su trayectoria artística, según se ve en poemas como «Caña salvaje» o «Mi religión», de 1907) de la poética del *arte por el arte*, contra la que se opone con firmeza. Tales características fueron valoradas, en su momento, por un lector de excepción, Rubén Darío, autor del prólogo al frente de *Teresa* –homenaje poético de Unamuno a su esposa Concha–, redactado en Madrid, durante el mes de marzo de 1909. En este texto –que vio la luz en *La Nación* el 2 de mayo del mismo año y que serviría, con el tiempo, como pórtico de entrada al libro rubeniano *Semblanzas* de 1912–, el poeta nicaragüense ensalza, entre otras cualidades de Unamuno,

1. Entre la amplia bibliografía sobre la pervivencia de referentes clásicos en la obra de Unamuno destacamos: VALBUENA, Ángel. Séneca en el Teatro de Unamuno. En *El teatro de Miguel de Unamuno*. San Sebastián, 1987, pp. 87-103; ORRINGER, Nelson. Unamuno and Plato: A study of Marginalia and Influence. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1987, vol. XI, pp. 331-353; PARAÍSO, Isabel. Contribución a la semántica de *Medea* (Eurípides, Séneca, Unamuno). En *II Simposio Internacional de Semiótica*. Oviedo, 1988, vol. II, pp. 303-315; MEGWINOFF, Grace E. Del pensamiento griego en la obra poética de Unamuno en dos tiempos: antigüedad y siglo xx. En *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*. Salamanca, 1989, pp. 517-522; ELIZALDE, Ignacio. Unamuno y el mito griego: *Electra*. *Letras de Deusto*, 1990, vol. XLVII, pp. 117-125; ARCONADA, Carlos. El *Hipólito* de Eurípides y la *Fedra* de Unamuno. En *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*. Málaga; Ceuta, 1998, pp. 585-600; ORRINGER, Nelson. La tragedia griega en las obras de Unamuno. En *Estudios en honor del profesor Josse de Kock*. Lovaina, 1998, pp. 705-715; *ID.* El filósofo en escena: Filosofía y tragedia en Sófocles y en *El otro* de Unamuno. En *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno*. Coord. de Cirilo Flórez, Salamanca, 2000, pp. 367-382; FOX, Arturo A. *El Edipo en Unamuno y el espejo de Lacan*. Lewiston: Mellen, 2001; COLLIN, Marsha S. Orfeo and the Cratylus Conspiracy in Unamuno's *Niebla*. *Bulletin of Spanish Studies*, 2002, vols. II-III, pp. 285-306; y ESCOBAR, Francisco J. La dicotomía estoica *ratio / furor* como conflicto dramático en la *Fedra* de Miguel de Unamuno. *Hesperia*, 2002, vol. 5, pp. 69-88. En cuanto a los distintos aspectos de la poesía y poética unamunianas pueden verse los siguientes estudios: MAESTRO, Jesús. *La expresión dialógica en el discurso lírico. La poesía de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción*. Kassel, Oviedo: Reichenberger, Universidad de Oviedo, 1994; y ROMERO, Manuel. *Poesía y visión poética en Don Miguel de Unamuno*. Sevilla: Padilla, 2000. Citaremos por la edición de Ana SUÁREZ (Madrid: Alianza, 1987, I-II vols.; 1988, III; 1989, IV). El presente artículo es, por último, un adelanto de un estudio de carácter monográfico, en fase avanzada.

su amplio conocimiento de los *clásicos* y el gusto por las paradojas como fórmula para transmitir la inefabilidad de la poesía<sup>2</sup>. Junto a este propósito de «asomarse a las puertas del misterio» –al decir del poeta nicaragüense–, sobresale, además, una sutil conjugación de referentes paganos («el canto de las sirenas») y cristianos («las trompetas de Jericó») como expresión personal de la belleza artística e incesante búsqueda de Dios:

[...] Todas las formas de la belleza me interesan, y no sé por qué razón habría de desdenar la orquídea por el girasol o el girasol por la orquídea. Yo me deleitaría en Versalles con los violines del Rey; mas ya mi espíritu vendría de lo lejano del Tiempo, de escuchar el canto de las sirenas, o las trompetas de Jericó. El canto quizá duro de Unamuno me place tras tanta meliflua lira que acabo de escuchar, que todavía no acabo de escuchar. Y ciertos versos que suenan como martillazos, me hacen pensar en el buen obrero del pensamiento que, con fragua encendida, el pecho desnudo y transparente el alma, lanza su himno, o su plegaria, al amanecer, a buscar a Dios en lo infinito<sup>3</sup>.

Las palabras de Darío evidencian, entre otros rasgos distintivos, una pluralidad de *cánones* y registros que maneja Unamuno en su poesía. Su parangón con Novalis –en un deseo de hacer entroncar su perspectiva estética con la poética romántica– al tiempo que resalta el respeto hacia la concepción *clásica* facilitan unas claves fidedignas a la hora de comprender un *leitmotiv* frecuente en la poesía del escritor bilbaíno, a saber: la continua indagación sobre la naturaleza y origen de su estética. Por esta razón y en una línea similar, salvando las distancias, a la practicada por Antonio Machado<sup>4</sup>, se puede contextualizar su reivindicación de *lo clásico* e incluso la expresión vacilante sobre la dimensión *clásica* o *romántica* de su poesía. El primer pilar referido reza en el poema «Empecé a escribir la moda», de *Cancionero* (145, 1-8), redactado el 21 de abril de 1928, en el que opone su interés por «lo clásico» frente al «vanguardismo»<sup>5</sup>. Su armonización de las esferas *clásica* y *romántica* la destaca, en contraste, en la composición «Niño asistí a clase, clásico» del mismo poemario (386, 1-12). En concreto, en virtud de la *anámnesis*, el poeta evoca, de forma retrospectiva, su etapa infantil en el marco escolar para señalar cómo fue adquiriendo una cosmovisión o *Weltanschauung* romántica –a partir de una mirada *clásica* inicial– al comenzar a soñar. En lo que respecta a diversos referentes que constituyen y bosquejan la categoría espacial, éstos participan también de una doble naturaleza –regida por Dios– puesto que «Romántico era el retablo / y era clásico el altar»<sup>6</sup>. Tal hibridación proporciona el motivo esencial del poema «Clásica lengua romántica, / mi antigua lengua moderna» (713, 1-16), sobre el que

2. II, pp. 107 y ss.

3. II, p. 112.

4. Véase, al respecto, nuestro trabajo: «Soy clásico o romántico»: De la reflexión teórica de Antonio Machado a su palabra poética. En *«Hoy es siempre todavía». Curso Internacional sobre Antonio Machado (Córdoba, 7-11 de noviembre de 2005)*. Coord. de Jordi Doménech, Sevilla, 2006, pp. 279-322.

5. III, p. 142.

6. III, p. 259.

Unamuno construye paradojas («eres vejez de edad niña? / eres niñez de edad vieja?», vv. 3-4), en tanto que formula la interrogación «Vino viejo en odres nuevos?» (v. 5) a fin de abogar por un arte creativo que sea eterno y atemporal<sup>7</sup>.

Resulta evidente, por tanto, la confluencia de *canon* clásico (tanto en relación a los autores grecolatinos como en cuanto a la tradición española) y romántico, con repercusiones –claro está– en la mitología. Así, junto a los modelos griegos y latinos –que más adelante comentaremos–, conviven *auctores* áureos como Garcilaso de la Vega, en *Al tramontar del sol*, con *paratexto* de la *Égloga I*, 411-412 («La agonía del sol en el ocaso»), o Fray Luis de León, en *Al Tormes* (vv. 9-14), *Visiones rítmicas* –con la correspondiente mención de *Los nombres de Cristo* y la *Oda a Salinas*–, *Atardecer de estío en Salamanca*, 31-37 («Como poso del cielo en la tierra») y *Sonetos de Fuerteventura*, XVIII, en una imitación del recurso de la *tmesis* (en «Fuerte- / ventura», vv. 3-4)<sup>8</sup>. Al igual que la poesía espiritual de Fray Luis, reza, a la par, en otros poemas de considerable calado, la de San Juan de la Cruz. Claras reminiscencias se perciben, *de facto*, en el *Cristo de Velázquez*, IV, 50-54 –mediante *variatio* en «Noche cariñosa», en recuerdo de *Noche oscura del alma*– y XV, 41-45 (*Nube – Música*) por el motivo de la «soledad sonora»<sup>9</sup>, en armonía con una música de sesgo universal y platónico<sup>10</sup>. Entre los poetas barrocos, se alza, en un lugar preeminente, Quevedo. Y así consta tanto en *Cancionero*, 1615 («Quevedo, qué recia lidia») como en otros poemas de varia naturaleza, en los que se observa su influencia, sobre todo, por el pensamiento metafísico y el motivo circunscrito a *La cuna a la sepultura*. Es el caso de *A la corte de los poetas*, como propuesta de un *contrafactum* irónico-burlesco, *Al niño enfermo* (vv. 41-48), *Duerme, alma mía* (vv. 26-30 y 41-45), *Muerte* (vv. 1-4), «Se fue la noche de aquel negro día», de *Cancionero*, 1619, 1-15, *Calma*, de *Poesías sueltas* (XXXVII, 15-20) y, finalmente, *Ruit hora* (vv. 9-14)<sup>11</sup>. Asimismo, Góngora –en el prólogo al *Cancionero*– y Lope de Vega, en las notas a *Teresa*, a propósito del *Arte nuevo*<sup>12</sup>, legitiman y revisten de tradición clásica española el *Cancionero* unamuniano –sea en los preliminares o en sus poemas<sup>13</sup>–

7. III, pp. 384-385. Como recuerda SUÁREZ (III, p. 384, n. 269), en *La Gaceta Literaria*, con fecha de 15 de marzo de 1930, vio la luz, previamente, esta composición con la *variante* inicial *Mi clásica habla romántica*.

8. I, pp. 273, 279; II, pp. 39, 57, 280. Para la influencia de Fray Luis en Unamuno, véase: GONZÁLEZ, Luciano. Fray Luis de León en la *Oda a Salamanca* de Unamuno. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 1993, vols. XXVII-XXVIII, pp. 43-57.

9. Título, como se sabe, de un poemario de Juan Ramón Jiménez, de 1908.

10. I, pp. 355 y 367, respectivamente. Sobre la vigencia de San Juan en Unamuno, *vid.* MANCHO, María Jesús. Presencia de San Juan de la Cruz en el *Cancionero* unamuniano. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 1998, vol. XXXIII, pp. 41-60. En cuanto a varios ejemplos de la pervivencia de la mística española y de otros autores españoles clásicos en Unamuno puede verse: ESCOBAR, Francisco J. El concepto de *intrahistoria* como *praxis* periodística en *Andanzas y Visiones Españolas* de Miguel de Unamuno, *Anuario de Estudios Filológicos*, 2003, vol. XXVI, pp. 103-116.

11. III, p. 695; I, pp. 60, 124, 125, 126, 225; III, p. 697; IV, p. 78; y I, p. 265.

12. III, p. 60; II, p. 234.

13. III, p. 59.

en compañía de la palabra viva de Cervantes, en relación a *D. Quijote*<sup>14</sup>. Incluso la concepción de *fábula* como género poético –con resonancias de la tradición clásica– evoca egregios testimonios como los de la *Fábula del Genil* de Carrillo y Sotomayor o la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Góngora, de cuyo tratamiento se hará eco también Gerardo Diego en su *Fábula de Equis y Zeda*. En el caso concreto de Unamuno tiene lugar, justamente, la presencia de dicho género en *El sauce llorón*, de *Cancionero*, 79, en un canto al Bidasoa, y en el poema *El que juega a las cartas*, con referencias *metadiscursivas* al concepto de *fábula* en los versos 10-11<sup>15</sup>. Por último, variados motivos que albergan un denso pensamiento teológico-filosófico, como la «*vida es sueño*» de Calderón, tienen cabida, en fin, en la poesía unamuniana, de notorio calado espiritual y ontológico<sup>16</sup>.

Si buena parte de estos autores clásicos españoles prestan a Unamuno otra forma de acercamiento a la Antigüedad en paralelo al conocimiento directo de las fuentes grecolatinas, no cabe soslayar tampoco la presencia de la *neomitología* romántica. Se completa así, por tanto, la conjugación de la doble tendencia referida en su poética. Por esta razón, resulta fácil percibir el alzamiento de emblemas simbólicos que experimentan la rebeldía como Luzbel en *Puesta de sol* (vv. 9-14), *La unión con Dios* (vv. 9-14), *Cristo de Velázquez*, XXI, 5-13 (*Nube negra*), XXV, 9-17 (*Puerta*), *Cancionero*, 984, 1-6, o la *variatio* Satán en «Pobre Satán!, botado del escaño» (vv. 1-4) y en el mismo poemario, 1577, 1-4<sup>17</sup>. Conjuntamente, el malditismo asociado a Caín por la enconada envidia hacia su hermano consta en *Civilitas* (vv. 9-14), en *Cordero*, de *Cristo de Velázquez*, XVI, 1-8, sobre la fuente bíblica de *Gén. 4, 15*, así como en el prólogo de Unamuno al *Cancionero*<sup>18</sup>. En otros textos del mismo poemario se compatibilizan, a su vez, las alusiones a Caín y Abel junto a otras relativas a Satanás y Judas. Es el caso de *Cancionero*, 1090, 1-8, a partir de *Mat.*, XXVII-4<sup>19</sup>. Es más, en su interés por recrear personajes rebeldes que quebrantan los

14. En lo concerniente a las huellas cervantinas en Unamuno, véase: NAVARRO, Alberto. *El Quijote* de Miguel de Cervantes y el de Miguel de Unamuno. En *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno ... cit.*, pp. 527-531; LONGHURST, Carlos A. The Survival of Genre: Cervantine Paradigms in Unamuno, Valle-Inclán and Pérez de Ayala. En «*Neverending Adventure. Studies in Medieval and Early Modern Spanish Literature in Honor of Peter Dunn*». Ed. de Edward H. Friedman y Harlam Sturm, Newark, 2002, pp. 247-277; y AYO, Álvaro A. El arca de Don Quijote: la lengua, el mar y la invención de España en dos poemarios de Miguel de Unamuno, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 2006, vol. I, pp. 7-28.

15. III, p. 111; IV, p. 118.

16. I, p. 431; II, p. 249. Para la influencia de Calderón en Unamuno, cf. KITAURA, Yasunari. Unamuno ante Calderón y el Greco. *Goya*, 1981, vols. CLXI-CLXII, pp. 340-345.

17. I, pp. 258, 337, 372, 374-375; III, p. 472; I, p. 303; III, p. 680. En este sentido, antepone Unamuno el vocablo *Luzbel* al de *Lucifer*: «No me gusta el nombre Lucifer. Prefiero la forma completamente romanecada: Luzbel. Me trae, además, recuerdos de una terrible impresión infantil» (I, p. 372).

18. I, pp. 305, 367; III, p. 50. En cuanto a la repercusión simbólica de esta figura en época contemporánea, véase: LÉONARD, Véronique. *Caín, figure de la modernité (Conrad, Unamuno, Hesse, Steinbeck, Butor, Tournier)*. París: Champion, 2003.

19. III, pp. 506-507.

códigos y normas sociales establecidos, sobresale, en un lugar de excepción, la figura de Don Juan, tratada por otros coetáneos como Antonio Machado o Valle-Inclán. Especial relieve ostenta, considerando el *pensamiento* como un *concepto*, el retrato del personaje en *Don Juan de las ideas* (vv. 1-14) e incluso, a modo de invectiva contra Primo de Rivera y en una armonización con el apunte a D. Quijote, en *Sonetos de Fuerteventura*, I, 1-4 («Añoso ya y tonto de capirote») <sup>20</sup>. Como el correlato masculino, se alza, de una forma similar, el femenino, en una recreación del *tópos* de la *mujer fatal*, según se comprueba en el prólogo a *Teresa* y en el del *Cancionero*, con un recuerdo al episodio de Salomé y la decapitación de Juan Bautista: «Ni olvido que al Bautista se le degolló por haber reprendido al rey Herodes (Marcos, VI, 18-30), pero su cabeza degollada sigue reprendiendo desde el plato» <sup>21</sup>.

En paralelo a tales personajes rebeldes encontramos variados emblemas bíblicos, como el ángel, en *A mi ángel* (vv. 1-5), o Adán en *Lirio (Cristo de Velázquez)*, XXVI, 1-5), con una remembranza, por añadidura, al becerro de oro en XXIII, 13-19 (*Toro*) y circunscrito a la efigie del Cristo de Palencia en *El Cristo yacente de Santa Clara (iglesia de La Cruz), de Palencia*, 41-46 <sup>22</sup>. En esta misma línea de actuación, habrá de figurar Eva, recreada, en ocasiones, como *mujer fatal*, en relación al árbol de la ciencia –símbolo manejado por Baroja en la novela homónima–, en *Teresa*, 90, 1-12, o asociada a la serpiente del pecado primigenio en *Eva y la serpiente*, de *Cancionero*, 714, 1-12 <sup>23</sup>. Como último enclave, esta materia de notorio predicamento en la poética romántica –en una hibridación de protagonistas rebeldes y símbolos bíblicos– viene acompañada de varias menciones de escritores españoles recordados por Unamuno (a veces, con el propósito de poner su palabra en tela de juicio). Despuntan, en efecto, los ejemplos de Espronceda –evocado también en la poesía de Valle-Inclán– y su *Canto a Teresa*, precisamente en las notas a *Teresa*, y *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas en el mismo preámbulo: «Y esto me recuerda cierta crítica del *Don Álvaro o La fuerza del sino*, la estupenda tragedia romántica del Duque de Rivas, que es el más lamentable momento de incompreensión estética y penuria de imaginativa. Y es que los literatos, aún los mejores, suelen ser los más incapaces de comprender y sentir la poesía» <sup>24</sup>.

20. I, pp. 326-327; II, p. 263. Sobre la repercusión del tema en la literatura unamuniana, cf. FAJARDO, Diógenes. El Don Juan de Unamuno: *el hermano Juan o el mundo es teatro*. *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 1987, vol. XLII, pp. 370-379; LANDEIRA, Ricardo. Don Juan en el teatro de Unamuno. En *Nuevas perspectivas sobre el 98*. Ed. de John P. Gabriele, Madrid; Frankfurt, 1999, pp. 231-237; y LASAGA, José. Reminiscencia de Don Juan Tenorio escrita por Miguel de Unamuno. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 1999, vols. XXXIV-XXXV, pp. 75-91.

21. II, p. 124; III, p. 53.

22. I, pp. 304, 375, 373, 59. De interés, en este sentido, son igualmente los prólogos de Unamuno tanto en *Teresa* (II, p. 117) como en el *Cancionero* (III, p. 62).

23. II, p. 213; III, p. 385. Eva aparece también representada como *mujer fatal* en *Cancionero*, 708, 1-4, con el juego de «Ave Eva» (III, p. 382).

24. Para Espronceda, véase: II, pp. 230, 233. En cuanto al Duque de Rivas, cf. II, p. 237.

Sea como fuere y al margen de tendencias clásicas o románticas, la poesía de Unamuno ofrece, en un nutrido núcleo de poemas, una reflexión *metadiscursiva* en lo concerniente a los mitos –de diferente naturaleza– y, en ocasiones, ajustada a la teología. Éstos constituyen los fundamentos primordiales para la recuperación, *mutatis mutandis*, del humanismo cristiano de antaño<sup>25</sup>. Como ejemplo de dicha trabazón expresiva baste apuntar, a fin de concluir este preámbulo introductorio, el simbolismo referido al águila de Patmos y la lechuza de Minerva en *Águila (Cristo de Velázquez*, XX, 24-29):

[...] Que las lechuzas  
de Minerva, que no ven más que que a oscuras,  
pues las deslumbra el mediodía, busquen  
en la noche su presa. No lechuzas,  
águilas nuestras almas, que muriendo  
vivan por ver la cara a Dios<sup>26</sup>.

Unamuno, en efecto, se plantea escribir un diálogo entre estos dos referentes<sup>27</sup>, puesto que tal contexto entraña una de las claves cardinales de su poética como expresión del primigenio humanismo cristiano. Es decir, bajo el aparente ropaje mítico, Unamuno formula, *sub cortice*, la necesidad de contemplar la realidad con los ojos del alma –representación simbólica de la lechuza–, como había expresado ya en el capítulo IV de *Niebla*. Entre tanto, el águila de Patmos rememora, a su vez, no sólo la figura de San Juan Evangelista sino también la categoría espacial bíblica donde se forjó su *Apocalipsis*<sup>28</sup>. En síntesis y a modo de directriz recurrente en la producción poética de Unamuno, cobra vuelo, según veremos en los siguientes apartados, la unión de referentes paganos y doctrina cristiana en aras de reflejar la compleja profundidad de su pensamiento.

## 1. LA RECUPERACIÓN DE LA ANTIGÜEDAD GRECOLATINA MEDIANTE ENCLAVES SIMBÓLICO-MITOLÓGICOS

En el proceso de hibridación poética descrito, sobresale un *corpus* de poemas ceñidos esencialmente a la materia mítica. La composición «Genealogías y mitos /

25. De ahí que se expliquen también las numerosas referencias bíblicas en su poesía. Véase un ejemplo, en lo que se refiere a la aplicación de la metodología humanístico-cristiana y la tradición clásica española por Unamuno, en ESCOBAR, Francisco J. Acercamiento a un ciclo poético: Los *Salmos* de Miguel de Unamuno, *Philologia Hispalensis*, 1999, vol. XIII, pp. 197-214.

26. I, p. 371. Sobre el simbolismo unamuniano, véase: CELMA, Pilar. Miguel de Unamuno, poeta simbolista. En *Simbolismo y Modernismo. Anales de Literatura Española*. 2002, vol. XV, pp. 93-107.

27. Así lo pone de relieve Unamuno: «El ave simbólica de Minerva era la lechuza (????) y los ojos de Minerva eran *glaucos*, esto es, de lechuza, fosforescentes –no verdes, como entendió mal Bécquer–, y ello porque lo propio de la ciencia es ver en lo oscuro, donde no ven los demás. Pero en lo claro no ve. El águila mira al sol. Es que tiene otro párpado. Hay que escribir un diálogo entre el águila de Patmos y la lechuza de Minerva» (I, p. 371).

28. Recordado por SUÁREZ en I, p. 431, n. 13.

infinitos», de *Cancionero* (684, 1-12) insiste, en este sendero, en la importancia de dicha perspectiva, equiparando Unamuno, en un mismo plano, las figuras del mitólogo y del teólogo<sup>29</sup>. Años antes, en un poema intitulado *Incidentes domésticos*, bajo la apariencia de un diálogo entre una hija y un padre, el escritor bilbaíno aprovecha el contexto a fin de reparar en las «raíces profundas» de las leyendas, a las que los mitólogos aspiran pero sin éxito. El poeta, por su parte, plantea la cuestión con motivo de la pregunta de la niña sobre si «los terremotos / ... tienen tres cabezas»<sup>30</sup>. Y es que los mitos, según Unamuno, encubren una serie de lecturas profundas y simbólicas extrapolables a las múltiples situaciones en las que el ser humano puede encontrarse (como *universales del sentimiento*, según dice Antonio Machado). De esta suerte, desde una nueva interpretación del *mitema* de la *hybris*, personajes míticos como Prometeo encarnan, en un plano general, la condición del ser humano en tanto que, por obra de la Resurrección, el hombre se desliga del sufrimiento que le acarrea el buitre, representación metafórica de su pensamiento. Cabe insistir, por tanto, en el carácter simbólico del mito, dado que encarna la pesadumbre del hombre al padecer, a modo de *psicomaquia* interior, el conflicto entre razón y fe, entre pensamiento y sentimiento.

Seguramente, el poema de mayor envergadura y calado a este respecto corresponde a *Meditaciones: El buitre de Prometeo*<sup>31</sup>, en una conjugación de *canon* cristiano y pagano (con referencias míticas al protagonista y otros personajes como Jove-Júpiter, vv. 66, 196, o Hércules, v. 172). En aras de proponer unas claves místico-alegóricas –sobre la relectura del *Prometeo encadenado* de Esquilo–, reza, a su vez, junto al enriquecimiento de la doctrina cristiana, la necesidad de abogar por ciertas directrices de cuño estoico. Refleja este hecho el gusto de Unamuno por la temperancia a modo de mecanismo regulador que proporciona reposo y quietud al pensamiento. Además, gracias a la Resurrección, el castigo se atenúa, llegando, en fin, a disiparse. Bajo estas premisas, descuello en el poema, sobre los pilares de una relación *dialogística* remozada de ecos tanto de Quevedo como de Calderón (*La vida es sueño*)<sup>32</sup>, la recreación de la escena en la que Prometeo es devorado por el buitre:

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

29. III, p. 373.

30. IV, p. 78.

31. I, pp. 128-135.

32. En concreto, estamos ante reminiscencias quevedianas y del conocido monólogo de Segismundo en «Nacer fue mi delito» (vv. 89-94; I, p. 131).

«¿Qué me cuentas? ¿Qué viste allá en las nubes?  
¿Tu cuello acariciando el vil tirano  
«le temblaba la mano?  
«Era más suave y blanda que esta mía...?  
«...¡Ay, ay, ay! que me arrancas el sentido;  
«¡quieto, quieto, despacio!  
«¡déjame que te sienta, pues te sacio!—» (vv. 1-14)<sup>33</sup>.

Junto a los ecos mencionados, en varios versos, se comprueba, al tiempo, una imitación del estilo truculento de Lucano. Tiene lugar en el siguiente pasaje, provisto de imágenes del tipo «enjambre de gangrena, / «mandaderas de sangre y podredumbre»:

«Cuando en verano encone mis heridas  
«el sol por el que vemos y él es ciego,  
«haz de tus recias alas abanico  
«y oréame con ellas  
«al compás de los golpes de tu pico. 145  
«Y ahuyéntame las moscas,  
«las moscas asquerosas, tercas, blandas,  
«enjambre de gangrena,  
«mandaderas de sangre y podredumbre;  
«no envilezcas mi pena; 150  
«¡a ellas es imposible me acostumbre!»

En otros textos en los que Unamuno recrea el mito de Prometeo, el poeta se erige como un nuevo titán, de manera que el buitre simboliza —una vez más— el pensamiento y la preocupación humana, en una suerte de alegoría. Constituye, en consecuencia, el argumento de la composición *A mi buitre*, en la que el ave devora con vehemencia las entrañas del protagonista, si bien no existe una referencia manifiesta (sino sugerida) en cuanto al mito. Sin embargo, puede Unamuno valerse, en contraste, de una alusión explícita al personaje —en tanto que se «mezcla» la sangre de éste con la del destinatario al que el poeta se dirige—, incluso con la mención a la categoría espacial —el Cáucaso—, a modo de geografía mítica, como en *El Cristo de Velázquez* (VII, 48-52)<sup>34</sup>. Sea como fuere, gracias a la redención, el castigo no será eterno.

De forma similar a Prometeo, varios mitos perviven en la poesía unamuniana vinculados a la *hybris*. Dos son los ejemplos más significativos: Sísifo e Ixión. El poema *Sísifo* refleja, en efecto, el castigo del protagonista, retratado mediante su atributo esencial, la piedra, considerada como «maldita roca». Unamuno, como en otros textos de calado parejo, prepara el tratamiento literario en virtud de un *para-texto* —cuestión que abordaremos más adelante— de *Odisea*, XI, 599-600: «κατὰ θ' ἕδρωσ / ἔρρεεν ἐκ μελέων, κωνίη δ' ἐπὶ κρατὸς ὀρώρει»<sup>35</sup>. La recuperación del mito

33. I, p. 128.

34. I, pp. 311 y 391, respectivamente.

35. I, pp. 181-182.

a partir de la fuente griega le lleva a Unamuno, en aras de proponer una actualización del mismo, a considerar una nueva lectura. Por esta razón, Sísifo podrá descansar, al fin, después de «siglos de siglos» de tormento. En un apunte dialógico, el protagonista apela, por ende, a Iove con el propósito de comunicarle que cualquier realidad o circunstancia tiene su conclusión, incluyendo su pena (v. 18). Análogamente a estas situaciones, el poema *A la rima*, a modo de técnica simbólica, insinúa el mito de Ixión tanto por el atributo principal de la rueda como por el ímprobo trabajo que debe llevar a cabo. Unamuno, en este sentido, encamina dicho contenido mítico hacia una metáfora que sirve para designar la rima (vv. 1-4)<sup>36</sup>.

Como se ve, el mito permite al escritor vasco verter y desarrollar su pensamiento hasta el punto de sentirse identificado con tales personajes. Así, en la composición *Cuando yo sea viejo*, la voz poética se parangona a un basilisco (v. 38), mientras que en *Niñez* –en una nueva evocación de esta etapa–, trae a la memoria el mito de Anteo, como un medio de recobrar fuerzas y estímulo<sup>37</sup>. Mediante este procedimiento, Unamuno maneja el mito a fin de referirse a determinados enclaves de su vida. Se observa, en una representación afín, cuando en *Atardecer de estío en Salamanca* recrea esta estampa grabada en su memoria. En concreto, en una continua apelación a Salamanca, en calidad de oda celebrativa y panegírica –al modo pindárico–, Unamuno aduce el motivo de la lluvia de oro, recuerdo sugerido y simbólico de Dánae (vv. 11-13): «Desde lo alto derrama su sangre, / lluvia de oro, / sobre ti el regio Sol de Castilla»<sup>38</sup>. Otras veces, en cambio, el poeta prescinde más bien del esbozo simbólico para decantarse, en contraste, por la mención explícita. Sucede con el rapto de Europa –de abolengo ovidiano–, en una conjugación de elementos cristianos y paganos, recreado en un poema de *Cancionero*, 1087, 1-12. En este poema, Unamuno se centra justamente en el momento del rapto de la joven por obra del dios, transformado en toro: «Te arrastra Júpiter toro / pobre Europa; / él embolado con oro, / tú sin ropa»<sup>39</sup>. Y con mayor claridad se percibe en la remembranza simbólica de la caña, reminiscencia ovidiana (*Met.*, I, 689-712) sobre la ninfa Siringa perseguida por Pan –quien habrá de considerarla luego su atributo–, como fomulación de su propia poética. De hecho, la composición *Caña salvaje* permite a Unamuno, a modo de *metadiscurso*, acometer una crítica al *arte por el arte*, a la *poesía pura*, actitud continuada en el *Romancero del destierro* de 1928<sup>40</sup>. La razón reside, a su entender, en que la composición estética está exenta de ataduras y de un resultado acabado, disipando, si se acepta la actitud contraria, la espontaneidad y sentimiento natural que debe caracterizarla. En cualquier caso, el único motor que debe mover la «caña salvaje» es Dios: «Caña salvaje, / ¡qué tienes,

36. I, p. 224.

37. I, pp. 55-56 y 228. En esta identificación del estado anímico de Unamuno con personajes fabulosos destaca, asimismo, el poema *Salamanca*, en un apunte a la Quimera (vv. 65-68; I, pp. 65-66).

38. I, p. 57.

39. III, p. 505.

40. Así lo refleja en el prólogo, con fecha del 28 de julio de 1927, a este poemario (II, p. 365).

dime, tú que hacer con eso / que llaman arte? / Caña, mi caña, / doblégate al Señor, que a su albedrío / Él en ti canta;» (vv. 120 ss.)<sup>41</sup>.

En consonancia con estas claves poéticas, el mito proporciona, por ende, temas que interesan a Unamuno en calidad de pensador y filósofo. Mayormente, se encuentran, en este caso, los referidos a la muerte y a la consideración de los múltiples aspectos de la vida del ser humano como una sucesión de enigmas. Reflejo de la primera directriz lo constituye un texto de *Cancionero*, 1616, 1-20, con data del 16 de enero de 1933. En él recrea –al igual que otros coetáneos suyos como Antonio Machado y Tomás Morales– el mito de Caronte. Así, al traer a colación a Dante a partir de su lectura del *Sunrise (Hymns of the Marshes)*, de Sidney Lanier, traza un apunte del *decorado mítico* («En la orilla celeste / del río de los muertos») antes de presentar al protagonista. Seguidamente, la voz poética –que queda contextualizada en el marco de la *catábasis*– se erige como testigo fidedigno de la contemplación del barquero. En este contexto y en un juego monocromático, la oscuridad preside pictóricamente toda la escena de suerte que el lúgubre protagonista se muestra bajo una sombra<sup>42</sup>. Por último, en tal recreación de temática fúnebre y cromatismo, descuella, conjuntamente, el motivo de la *mors immatura*, según puede comprobarse en el *Beso de muerte*, con una nueva alusión a la «oscura sombra» (v. 27), y en *El ciprés y la niña*, a raíz de un diálogo entre una joven que teme el paso inevitable del tiempo y el simbólico árbol (vv. 87-100)<sup>43</sup>.

Mayor relieve en su obra poética ostenta, empero, el símbolo de la esfinge –presente en Egipto y en fuentes clásicas relacionadas con Edipo–<sup>44</sup> como una recurrente proyección simbólico-mítica. Son varios los significados que brinda este símbolo –abordado desde su obra dramática *La Esfinge*, de 1898, hasta su conocido ensayo *Del sentimiento trágico*–, dependiendo del contexto. Si entre todos ellos sobresale la actitud dubitativa del ser humano ante la existencia de Dios, lo cierto es que, en general, este símbolo queda vinculado semánticamente a la incertidumbre y la perplejidad. De ahí que en poemas como *Hermosura*, tal cualidad –cuya máxima dimensión se encuentra en Dios– se presente como medio para resolver el enigma (vv. 49-53)<sup>45</sup>. Y así, la «Santa hermosura», como gloria divina, podrá neutralizar los efectos negativos de la Esfinge. Sea como fuere, resulta clara la intención de dotar a dicho símbolo de una proyección trascendente. Ello es lo que explica su presencia en el poema *En la Basílica del Señor Santiago, de Bilbao*, que luce referencias simbólicas a Moisés y a la necesidad de cruzar «los desiertos de la Esfinge» (vv. 45-52). Unamuno concluye la composición asociando la historia de su ciudad natal con un «sueño enigmático» (vv. 97-100)<sup>46</sup>. Igualmente, esta gesta

41. II, p. 74.

42. III, pp. 695-696.

43. I, pp. 172-173 y 180-181.

44. Sobre la pervivencia del mito en Unamuno, véase la monografía de Fox, Arturo A. *El Edipo en Unamuno y el espejo de Lacan ... cit.*

45. I, p. 77.

46. I, p. 91 y 93.

heroica del ser humano alegada a la hora de vencer los arduos caminos de la duda existencial la pondera Unamuno en *Muere en el mar el ave que voló del buque*. Con este propósito, el poeta se sitúa desde la perspectiva de un ave que acomete tal tarea (vv. 13-18): «Las alas me duelen, la sed me enardece; / ya casi no veo; la Esfinge me ofrece / sus aguas sin fin»<sup>47</sup>. Sin embargo, su propósito se ve truncado, con celeridad, por la muerte, motivo que evoca, seguidamente, visibles ecos quevedianos: «Y el canto de cuna, me canta la tumba / y espera cantando que pronto sucumba; / tragarme ella en sí». En una última relación entre el enigma de la esfinge y el *leitmotiv* del viaje iniciático, reza, en fin, un poema de *Cancionero*, 1400. En sus primeros versos, la voz de la enunciación poética experimenta un sueño en el que, en un viaje, interroga a la Esfinge –considerada en el poema como «portera del Señor»– sobre su destino, no recibiendo respuesta alguna<sup>48</sup>.

Al igual que en estos poemas, Unamuno recrea, en otros, las características que exhibe el símbolo de la Esfinge, con frecuencia, de forma ciertamente visual. En la composición *Miramar* (vv. 33-40) se destaca, en efecto, la fuerza de la mirada de la Esfinge –como en el mito de Edipo–, capaz de seducir: «... atrae con vista móvil a las ondas» (vv. 37-38)<sup>49</sup>. La asociación de Edipo con la Esfinge reza en varios poemas, tales como en *A Nietzsche*, en una referencia al *eterno retorno* y al engaño por parte de la Esfinge («... ¡Oh nuevo Edipo!, / víctima de la Esfinge a que creíste / vencer»; vv. 7-9), en el poema correspondiente a *Cancionero*, 345, con una perceptible ironía a los dos enclaves, a modo de *contrafactum* burlesco («vayan a la porra Edipo, / la Esfinge, ¡vaya qué dos!»), y en el mismo *corpus* (1078, 1-8), en virtud de alusiones al amor del protagonista por su madre («Todo Edipo surca el seno / de su madre ...; vv. 1-2) y una apelación última a la Esfinge: «... ¡ay la perra / vieja Esfinge del Señor!» (vv. 8-9)<sup>50</sup>.

Mas el motivo de la mirada de la Esfinge puede proyectarse, de forma inversa, en el ser humano de manera que es éste el que, en ocasiones, la contempla. Sucede en el poema *Cancionero*, 1575, 1-10<sup>51</sup>, en el que Unamuno se vale de continuos requerimientos a un destinatario en aras de que fije su mirada en la Esfinge con el propósito de observarla. Se trata, por ende, de un diálogo visual recíproco entre el ser humano y la Esfinge, reflejo del enigma perpetuo que preside la existencia del hombre. Como complemento a este rasgo, la poesía unamuniana presta atención a las características prosopográficas de la Esfinge. En concreto, en el poema *La Esfinge*, Unamuno repara en el cuerpo y en sus alas cubiertas por la arena. En su recreación pareja a los monumentos de Egipto, el ser humano, inmerso en una duda incesante que le devora –al igual que sucede con Prometeo–, se ve condenado a afrontar una «senda que lleva al infinito» (vv. 1-8)<sup>52</sup>. Tal construcción de la

47. I, p. 174.

48. III, p. 605.

49. I, p. 246.

50. I, p. 322; III, pp. 240-241 y 502.

51. III, p. 680.

52. I, p. 281.

Esfinge alcanza su *acmé*, en fin, en el poema *Memnón*<sup>53</sup>, con reminiscencias de los *Anales* de Tácito –en relación al viaje de Germánico a Egipto; II, 61– precisamente por el enclave que da título al poema. Sobresale, entre otros elementos, la imagen del cocodrilo (vv. 1-2) mientras que «toma el beduino por cantera / la Esfinge ...» (vv. 3-4), así como el marco natural del Nilo en vecindad con el pétreo Memnón (vv. 5-8).

Pero seguramente, de entre estas perspectivas, la que ofrece mayor rendimiento estético a Unamuno la constituya la asociación de la Esfinge con enclaves característicos del Cristianismo. Así, en el poema *El Evangelio*<sup>54</sup>, un querubín recibe el nombre de Esfinge –por la correlación que Unamuno le concede para con los monumentos egipcios<sup>55</sup>–, fruto de un misterio cuyo acceso no le es permitido al ser humano (vv. 9-14). De forma similar, lo pone de relieve el escritor vasco en *Querubín – Libro (El Cristo de Velázquez, XXIV, 1-5)*, cuando a partir de *Ezequiel*, 10, 14, se vuelve a equiparar el querubín a la Esfinge. Sólo el ser humano alcanzará el amor si consigue descifrar las parábolas presentadas en calidad de enigmas<sup>56</sup>. Ante este reto crucial, el hombre no podrá aplicar los criterios de la razón, recurso vano ante la trascendencia del misterio y «fuente tan sólo de ceguera incrédula» (vv. 11-15)<sup>57</sup>. Con todo, se divisa en la compleja tesitura de responder a la pregunta esfíngica cardinal sobre la existencia de Dios, según recuerda Unamuno en el prólogo al *Cancionero*: «En la pregunta esfíngica: «¿Crees en Dios?» el problema no es tanto lo que Dios sea cuanto lo que sea creer. ¿Qué es creer? ¿qué es ver? ¿qué es soñar? La inteligencia apetece conocimiento; la fuerza, trabajo; la fe, creencia. Y el hambre, come, la sed bebe, el amor ama; los tres para morir»<sup>58</sup>. Y en esta asociación de la Esfinge con su enclave egipcio, la cuestión se transforma en jeroglífico, como se observa en *Cancionero*, 969, 1-10, sobre la base de *Corán, sura XI-8, XXVII-77*<sup>59</sup>. De esta manera, el «verbo se hizo granito», apareciendo, una vez más, la imagen del desierto, marco donde la Esfinge ofrece «jeroglíficos sin puerto». En dicha encrucijada y camino de búsqueda hacia Dios, el ser humano puede encontrar, además, otra imagen esfíngica que encarna el diablo, según refleja Unamuno en el *Cancionero*<sup>60</sup>. Finalmente, en este recorrido iniciático, en *La esfinge y el ruiseñor* –del mismo poemario, 138, 1-12<sup>61</sup>–, el pájaro que se posa en la cabeza de la Esfinge conduce a los viajeros, con la suavidad de su canto, hacia el final del trayecto

53. I, p. 229.

54. I, pp. 280-281.

55. Lo señala el propio Unamuno en I, p. 280, teniendo en cuenta, en calidad de fuente, *Éxodo*, 37, 7.

56. I, p. 373.

57. I, p. 374.

58. III, p. 59.

59. III, p. 467.

60. III, p. 56.

61. Con fecha del 20 de abril de 1928 (III, p. 138).

vital. Con su música *órfica*, en definitiva, les hace «cerrar los párpados» para no contemplar así la mirada de la Esfinge.

El motivo de la Esfinge como recuerdo arqueológico de los monumentos egipcios se conjuga, en paralelo, con otra visión desde la tópica clásica y de abolengo áureo de las ruinas. Evidencia Unamuno, efectivamente, cierto interés por espacios arqueológicos y naturales destacados a fin de recrear el motivo del *tempus fugit irreparabile*, como Pompeya, junto al Vesubio y Nápoles (Parténope), en su poema *La retama*, inspirado en Jacobo Leopardi y que presenta, en su arranque, una deixis *ad oculos* a modo de *evidentia*<sup>62</sup>. Se trata de una actitud estética que prelude, salvando las distancias, el tratamiento poético en Canarias<sup>63</sup>, donde se encontraba el propio Unamuno<sup>64</sup>. De modo análogo, afronta el mismo tema en el poema con *incipit* «Desafiando a la orgullosa Roma»<sup>65</sup>, que entronca con la tradición española clásica en cuanto al conocido *intertexto* dramático cervantino. Como suele ser habitual en esta construcción literaria, se contraponen el pasado glorioso («fuiste tú de la patria ya en la infancia», v. 5), cuyo éxito residía en el enfrentamiento ante la amenaza romana, al presente, con la recuperación del peligro de antaño, pero más acuciante y angustioso si cabe: «Pero hoy vuelve a intentar en ti la doma / no ya con catapultas, con carcoma / que de los nobles rinde la constancia». (vv. 6-8). El motivo se relaciona, por tanto, con el tratamiento de la naturaleza muerta en época modernista, como hace, por ejemplo, Antonio Machado. E incluso un *paratexto* puede sustentar el *leitmotiv* primordial para la forja del poema en este sentido. Lo comprobamos en *Cancionero*, 1243<sup>66</sup>, que brinda la conocida cita de Lucano «Etiam ruinae perierunt» (*Fars.*, IX, 969), inserta también en su obra dramática *La princesa doña Lambra*, de 1909. El arranque de la composición refleja la decrepitud de la ruina: «Amarillea en la piedra / de la ruina muerta yedra, / ya la ruina se arruinó;» (vv. 1-3).

La preocupación de Unamuno por el paulatino paso del tiempo afecta a otros intereses de notorio calado y aliento. Resulta de importancia, en calidad de un nuevo proceso de indagación, la reflexión sobre la identidad. En aras de formularla, Unamuno se vale, fundamentalmente, de un mito, en concreto, el de Narciso, con múltiples lecturas. Éstas van desde la adquisición de la propia identidad hasta

62. I, pp. 233 y ss.

63. Es el caso de su coetáneo Tomás Morales y su recreación del Teide y, en nuestros días, el cuadro poético de Pompeya recreado por Federico J. Silva, *Era Pompeia* (2005).

64. Véase al respecto: DE LA NUEZ, Sebastián. *Ensayos y documentos sobre Unamuno en Canarias*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 1998; ARENCIBIA, Yolanda. Unamuno en Canarias y Canarias en Unamuno: vida y literatura. En *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra*. II. Ed. de Ana Chaguaceda, Salamanca, 2005, pp. 81-96; URRUTIA, Ana. El *Diario del destierro*: el otro relato personal (y confiado) de Unamuno. En *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra*. II. ... *cit.*, pp. 107-112; y PÉREZ, Bruno. *Unamuno: una interpretación cultural de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria; Casa-Museo Tomás Morales, 2005.

65. I, p. 308.

66. Con data del 4 de septiembre de 1929 (III, p. 555).

la crítica acerba a los escritores narcisistas, entroncando con el testimonio de poetas como Antonio Machado o Jorge Guillén. A veces, la fuente matriz ovidiana se atenúa e incluso desaparece, permaneciendo, en contraste, el referente simbólico del espejo, en el que el poeta se contempla en aras de llevar a cabo tal proceso de búsqueda. En la primera línea de actuación encontramos el poema perteneciente a *Cancionero*, 24<sup>67</sup>, en el que Narciso fija su vista en el agua, enamorándose de sí mismo a causa de la filaucía. Al final, el protagonista habrá de buscar su propia autoinmolación a modo de suicidio: «Narciso mirando al agua / del agua se enamoró; / quiso abrazarla, y el agua / a Narciso se tragó». En el mismo poemario (736, 1-8), en una composición con data del 28 de febrero de 1929, relaciona Unamuno el motivo de Narciso con la creación del mundo por parte de Jehová<sup>68</sup>. Y un año antes –con fecha precisa de 21 de abril–, había comparado con Narciso, en una pieza también comprendida en el *Cancionero* (149, 1-4), a los poetas que abusaban en extremo de la técnica y el artificio: «Por favor, no me compares; / ¿poetas esos Narcisos / que hacen juegos malabares? / Poetas, no, ¡poetisos!»<sup>69</sup>. En la segunda directriz apuntada, el espejo como emblema simbólico –presente en el mito de Narciso e igualmente en otros– alcanza su punto álgido en el prólogo de Unamuno al *Cancionero*<sup>70</sup>. Un nutrido número de poemas se distingue en esta dirección, tales como *Para después de mi muerte*, concebido como epitafio y en una apelación al *homo viator* (vv. 12-15), o *Soliloquio ante una crítica de mi obra* (de *Cancionero*, 738, 1-12), con una *variatio* mediante el motivo del *doble* –de notable predicamento en el *William Wilson* de Poe– en una línea pareja a *Isópsico* (*Cancionero*, 575, 1-8)<sup>71</sup>.

Uno de los rasgos esenciales de Narciso, la belleza, lo trata, del mismo modo, Unamuno en relación a Venus y Cupido. En la recreación del primer personaje mítico, el poeta tiene en cuenta la doble naturaleza de la diosa como Venus uránica-pandémica, a modo de armonización de su naturaleza dual en *Templo de carne*<sup>72</sup>. El tema se plantea, en consecuencia, como una *variatio* continua con fórmulas como «sagrada carne» (v. 10), «virtud carnal» (v. 11) o templo de «Santa Venus» (v. 13). Pero, simultáneamente, Venus, en la poética modernista –y no será Unamuno una excepción–, constituye un símbolo de belleza estética concebido como *religión del arte*, según se observa en Salvador Rueda o Rubén Darío. Este emblema queda codificado, de forma recurrente, en la obra artística de la Venus de Milo. Así tiene lugar en *Cancionero*, 106, acompañada, en esta ocasión, de la Victoria de

67. III, p. 83.

68. III, pp. 392-393.

69. III, p. 143.

70. III, p. 68. Se trata de un *leitmotiv* recurrente en el Modernismo; véase: BRETZ, Mary Lee. *Masks and Mirrors: Modernist Theories of Self and/as Other*. En *Nuevas perspectivas sobre el 98... cit.*, pp. 73-83.

71. I, p. 57; III, p. 393 y 334-335. El epitafio se erige como un género ciertamente cultivado por Unamuno en su poesía. Se comprueba, de hecho, en *Cancionero*, 1318 («Tapó el musgo este epitafio», III, p. 579), así como en 1355 («Bajo el peso de la ceniza», III, p. 591).

72. I, p. 279.

Samotracia: «Busco cabeza a la Victoria alada / de Samotracia, y búscole los brazos / a la Venus de Milo ... Aquí te dejo / otro fragmento, y si te place, acáballo»<sup>73</sup>. También está presente, por último, con un tono más cotidiano y menos trascendente, en *Cancionero* (1317, 1-4), a modo de imprecación y ruego a Venus para que asista a una mujer<sup>74</sup>. En el caso concreto de Cupido, Unamuno tiene más en cuenta, en verdad, su dimensión amorosa. Lo comprobamos en *Cancionero*, 384, 1-8 y 385, 1-8<sup>75</sup>, en una doble versión del mismo poema como sucinto retrato. Sobresalen, en esta recreación, tanto las referencias a su ceguera –en una aportación antigua de los mitógrafos medievales– como a su naturaleza paradójica, puesto que pese a hacer gala de un origen remoto y arcaico, sin embargo, permanece siempre niño.

Otros variados bosquejos míticos diseminados por la poesía de Unamuno están circunscritos, finalmente, a Marte, por ejemplo, en *Sonetos de Fuerteventura*, XX, 1-8, en calidad de emblema bélico. Las sirenas se habrán de erigir, asimismo, como distintivo de belleza, sea en el mismo ciclo de sonetos (XL, 9-11) o bien en *Cancionero* (751, 1-4 y 1224, 1-10), provisto este último poema, por añadidura, del *paratexto* «J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène.», de *El Desdichado*, de Gérard de Nerval. En el prólogo al *Cancionero*, Unamuno concibe la Musa, en paralelo, como espíritu del artista que le permite transmitir su concepción estética. Junto a estas alusiones, resaltan, indistintamente, en el *Cancionero*, Proteo, en 80, 1-16, por su extraordinaria naturaleza, o la ya aducida Minerva, en 333, 1-6, recreada también por Antonio Machado en *Nuevas canciones*, con alusiones a los atributos del olivo y el mochuelo. Dicho personaje mítico habrá de figurar, de forma similar, en 1600, 1-18 del mismo *corpus* poético. Se trata, en efecto, de una composición en la que figuran tanto la mención a «la lechuza del olivo» (v. 2) como la consabida fórmula homérica «... la de ojos glaucos» (v. 7)<sup>76</sup>.

## 2. PRAXIS CONCEPTISTA Y REFERENTES SIMBÓLICOS COMO EXPRESIÓN DE LA TRADICIÓN CLÁSICA

En concierto con las variadas referencias mitológicas –que dotan al *discurso* de cierto prurito libresco y erudito–, prevalece un destacado pilar en lo que concierne al tratamiento unamuniano de la tradición clásica. Nos referimos al manejo del *conceptismo*. Su defensa de esta práctica poética –lo que explica la presencia de *conceptos* técnicos a modo de *verba propria*– lo pone de manifiesto en su *Cancionero*, 403, 1-12. De hecho, en virtud del *metadiscurso*, entiende el *conceptismo* como una «receta de concebir» (v. 2), que necesariamente hace del *concepto* un

73. III, p. 126. Sobre el motivo de la religión del arte en los poetas modernistas, véase nuestro trabajo: «Deidamia es dulce nombre de la hermosura»: La materia mítico-simbólica como religión del Arte en la poesía modernista, *Moralia*, 2005, vol. V, pp. 56-69.

74. III, p. 579.

75. III, p. 258.

76. II, pp. 282 y 297; III, pp. 397, 548, 67, 112, 235 y 688-689, respectivamente.

pretexto (v. 7). Ello es lo que permite «desentrañar las cosas» –según señala en 394, 1-4<sup>77</sup>– y, por ende, las palabras, en un uso similar a la conocida composición de Juan Ramón Jiménez «Inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas» (de *Eternidades*, 1918). Esta preocupación por los vocablos da sentido, pues, al poema inserto en *Cancionero*, 1044, 1-4, en relación a la Filología como «amor a la palabra creadora» (v. 1)<sup>78</sup>. Y junto a la *praxis* poética reza el autocomentario, de manera que, en diversas notas, suele explicar los *conceptos* fundamentales, buena parte de ellos relacionados con la tradición clásica (es el caso de «*Authadeia*»)<sup>79</sup>.

Bajo esta *forma mentis*, en sus reflexiones sobre el *conceptismo*, Unamuno se muestra receptivo y sensible a todos aquellos modelos –bien heterogéneos, por otra parte– que se han servido de *conceptos* en su formulación *discursiva*. Así lo hace ver en el prólogo al *Cancionero*: «Los conceptistas han solido ser grandes apasionados y grandes poetas: así san Pablo y san Agustín, y Pascal y Spinoza y Quevedo. ¿Quién más conceptista que san Pablo?»<sup>80</sup>. A este respecto, de cara a la práctica *conceptista*, inevitablemente Unamuno entronca con la tradición española barroca, teniendo como maestros indiscutibles, además de Quevedo –cuya metodología humanística compartía el escritor vasco–, a Gracián, según se ha indicado. Ello es lo que explica, en consecuencia, su homenaje en *Sonetos de Fuerteventura*, en el poema «Palabras del idioma de Quevedo» (XXXVI, 1-8), en el que deja ver las técnicas que permitían la expresión *conceptista* («sutiles conceptos», v. 4), a saber, disemias, juegos de palabras o paradojas, expresión todas ellas de la agudeza verbal<sup>81</sup>. En compañía de Quevedo, en este contexto de homenaje al *conceptismo* español y *arte de la agudeza*, desfila, una vez más, Gracián en *Cancionero*, 521, 1-3: «¡Ay sagrada impureza / la del ingenio, el arte de agudeza! / ¡mi Gracián, mi Quevedo!»<sup>82</sup>.

Teniendo en cuenta estos presupuestos, Unamuno parte, con frecuencia, de un *concepto* inicial en aras de edificar un poema íntegro. Resulta visible en *Al sueño*<sup>83</sup>, composición en la que, en entronque con una tradición que parte desde Estacio (*Silu.*, V, 4) pasando por Fernando de Herrera y Quevedo, recrea, además, el motivo del sueño como consuelo y antídoto contra la mudable fortuna y el desdén amoroso: «¡Dueño amoroso y fuerte» (vv. 1, 115). En armonía con este *leitmotiv*, aborda también el poeta la tópica del *somnium imago mortis*, puesto que se considera «¡apóstol de la muerte!». De igual modo, en una hibridación y maridaje metafísico entre Muerte (*Thánatos*) y Amor (*Eros*), el escritor vasco se vale del *concepto*

77. III, pp. 266-267 y 262.

78. Glosa ilustrada, al tiempo, con el apunte a la psicagogía (III, p. 493).

79. «*αὐθαδέια*, he aquí una palabra intraducible. No es orgullo ni vanidad, ni petulancia; es la complacencia que uno tiene en sí mismo y en sus obras. «Y dijo Dios: sea la luz y fue la luz; y vio Dios que la luz era buena.» Gen. I, 3, 4. Y no digo más.» (I, p. 320).

80. III, p. 59.

81. I, p. 294.

82. III, p. 317.

83. I, pp. 106-107.

de la *meterótica*, según explica en el prólogo a *Teresa*, con un recuerdo a Leopardi, por añadidura. Distingue, en este sentido, la *meterótica* como metafísica del amor –de reminiscencia quevediana– frente a la *erótica* (física del amor)<sup>84</sup>.

Desde esta perspectiva *conceptual*, la preocupación por la muerte lleva aparejada, a su vez, el inexorable transcurso del tiempo. Así, con una mayor intensificación respecto al manejo de la imagen mítica, varios poemas adquieren notorias resonancias filosóficas, teniendo como referentes, sobre todo, a Nietzsche y Carlyle. Lo constata la composición *La elegía eterna*, cuyo arranque inicial –semejante al conocido poema de César Vallejo sobre el tiempo– evidencia tal interés: «¡Oh tiempo, tiempo, / duro tirano!» (vv. 1-2). Igualmente, en paralelo al dominio de la historia («¡antigua historia», v. 5), se alza una alusión al «feroz Saturno», que llega a esclavizar al hombre (vv. 14-18)<sup>85</sup>. Recuerda Unamuno, a continuación, el motivo del *tempus fugit irreparabile*, en una glosa del conocido pasaje de la *Geórgica* III, 284 de Virgilio («que el tiempo pasa / irreparabile», vv. 23-24), para concluir, en fin, con un eco quevediano al señalar que «... La vida es un morir continuo» (v. 28)<sup>86</sup>.

Asociados al transcurso del tiempo figuran en la poesía unamuniana otros *conceptos* de naturaleza simbólica, como el de la clepsidra, en el poema *La vida de la muerte*, en *El Cristo de Velázquez* o en la rima 21 de *Teresa*, en la que el poeta se muestra sensible al paso de los días. En estos casos, estamos ante resonancias senecanas –igual que ocurre con Antonio Machado–, al tiempo que se recupera un tema de abolengo barroco<sup>87</sup>. Con un significado afin a la clepsidra, se hace patente, simultáneamente, el *concepto* simbólico de la mariposa, de notorio predicamento. Expresa este referente, en efecto, como en *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, la noción semántica de eternidad. Cabe recordar, a este respecto, que para los egipcios –y ya se ha señalado el interés de Unamuno por su cultura– representaba un símbolo de la inmortalidad, incluso con una derivación funeraria. Se relaciona, además, este emblema, en el dominio grecolatino, con Psique-Alma (Ap., *Met.*, IV, 28-VI, 24), cuya naturaleza es inmortal (proyección tenida en cuenta, a su vez, por Rubén Darío)<sup>88</sup>. Resulta visible, en consecuencia, la presencia de este *concepto* en *Teresa*, 82, 8-14, con un juego de palabras en tanto que el tiempo «vela y no vuela» (v. 2), acompañado –por la misma noción de movimiento– de la mariposa<sup>89</sup>. En el *Cancionero* (1223, 1-8), el *concepto-símbolo* se contextualiza más bien en la

84. II, p. 126 y 131.

85. Ambos poemas en I, p. 161. La imagen de Saturno la recrea, una vez más, en este segundo poema en los vv. 108-119 (I, p. 164).

86. I, pp. 161-162.

87. I, pp. 259 y 432; II, pp. 152 y 249.

88. Analizado por RULL, Enrique. El símbolo de Psique en la poesía de Rubén Darío. *Revista de Literatura*, 1965, vol. XXVII, pp. 33-50; y Composición y fuentes de *La Princesa Psiquia* de Rubén Darío. En *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayo, retratos y alegorías*. Ed. de Cristóbal Cuevas y Enrique Baena, Málaga, 1998, pp. 323-336. En cuanto a la iconografía e imagen del mito, véase: ESCOBAR, Francisco J. *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVII*, Sevilla: Universidad, 2002.

89. II, p. 207.

caducidad y vida marchita de una flor, mientras que en 1274, 1-8, por su significado patriótico, la mariposa puede dotar de naturaleza eterna el futuro de la nueva España<sup>90</sup>. En esta ampliación semántica, la vertiente idílica de la mariposa justifica que, en otros contextos, como en *Cancionero*, 1602 (*En otro cementerio de aldea*, 1-14), Unamuno pueda recrear, conforme a la convención clásica, un paisaje de sesgo aparentemente eglógico, pero reelaborado con apuntes fúnebres, como el «pie de la cruz» (v. 2). De hecho, la doble naturaleza de la mariposa como *concepto* (v. 6), dado que posee al tiempo rasgos que la adscriben al paisaje natural así como una dimensión funeraria, justifica su relevancia en este poema<sup>91</sup>.

En relación afín con la naturaleza se encuentran, igualmente, los *conceptos* simbólicos del mar y el océano mitificados, por influencia del *imaginario* canario en Unamuno. Previamente, había trabajado éste el *concepto* semántico del océano en poemas como el aducido *La elegía eterna*, con referencias a la contemplación del alma por el océano (v. 77), el «¡inmenso océano!» (v. 78) y el «¡océano inmenso de ondas amargas!» (v. 81), o *Muere en el mar el ave que voló del buque*, con la recreación de un océano bravío ante la inminente muerte que se cierne sobre el sujeto de la voz poética<sup>92</sup>. Mas a partir de *Sonetos de Fuerteventura*, el poeta descubre la naturaleza mítica y críptica del Océano, tratada ahora como un *concepto* más asociado a los enclaves míticos<sup>93</sup>. Sucede con XXVII, 5-8, versos en los que el poeta alude al «misterioso arcano» del océano<sup>94</sup>.

Y como el océano, ensalza Unamuno el mar, cuyo tratamiento *conceptual* de considerable calado se percibe ya en *El mar (El Cristo de Velázquez)*, III, 1-12). Las reminiscencias bíblicas (*Jn.* 20, 30; *Ap.* 14, 2) enmarcan, *de facto*, el *concepto* simbólico entendido como *signum* y espejo de Dios, un mar ancestral y adánico, no hollado todavía por el ser humano<sup>95</sup>. Como se ve, Unamuno se siente atraído por las fuerzas de la naturaleza proporcionadas por el mar en una geografía mítica situada en los confines del mundo, al igual que sucede con Canarias (en este caso, enmarcada, además, dentro de las *μακάρων νῆσοι* o *Fortunatae Insulae*). Con todo, Unamuno extrapola esta interpretación al Cantábrico, lo que explica la composición de poemas como *Galicia*, 1-14, por el Finisterre, en el que tierra y mar se muestran «abrazados bajo el cielo» (vv. 1, 59), mientras que suena la «verde melodía de la gaita» (v. 56)<sup>96</sup>.

Mas será en los *Sonetos de Fuerteventura* cuando alcance su punto álgido el tratamiento del *concepto* simbólico, en virtud de lo que el propio Unamuno formula

90. III, pp. 548 y 564.

91. III, p. 689.

92. I, pp. 163 y 175.

93. En su introducción a *Sonetos de Fuerteventura* (París, 8 de enero de 1925; II, p. 260).

94. II, p. 287.

95. I, p. 387. Un análisis del tratamiento del mar por Unamuno proponen AZAOLA, José Miguel de. *El mar en Unamuno*. Bilbao: Caja de Ahorros, 1987; y ABELLÁN, José Luis. El uso mitológico del mar en Unamuno. *Cuadernos Americanos*, 1992, vol. 6, pp. 185-195.

96. II, pp. 48-49.

como *mitopeizar* o crear leyendas<sup>97</sup>. En L, 1-4, bosqueja el *concepto* simbólico del mar como un «recio materno corazón desnudo» que bate el pensamiento del poeta<sup>98</sup>. Esta proyección habrá de continuar en el *Cancionero* con la aplicación a su Vasconia natal y la recuperación, por ende, del pasado. Rezan, además, varios poemas redactados en Gran Canaria en los que se comprueba cómo Unamuno, a su llegada a la isla, se interesa con mayor insistencia por este *concepto*. Así se observa en LXIII, en *El poema del mar*, con *Letanía al mar*<sup>99</sup>, que recuerda, salvando las distancias, la *Oda al Atlántico* de Tomás Morales<sup>100</sup>. En este poema, en un proceso de *mitificación*, se describe el mar como «cuna de la vida», cuyo vehemente movimiento de olas se parangona al transcurso vital del ser humano. Al tiempo, evoca el pasado ancestral en el que no moraba aún el hombre (vv. 1-9). De ahí que su canto sea lejano recuerdo del antiguo de las sirenas, como «historia eterna» (vv. 9-16). En cualquier caso, el misterio que custodia celosamente trae a la memoria, una vez más, el símbolo de la esfinge como secreto que el hombre anhela descubrir: «eterna esfinge azul de crin de plata» (v. 19).

Al igual que en otros poemas, el mar se encuentra unido, a modo de ensamblaje telúrico-mítico, a la tierra, mientras que el sol se contempla en él en calidad de espejo (vv. 21-28). En este marco, el agua marítima es, a su vez, portadora de cualidades positivas como la libertad (v. 31), la hermandad (v. 39), la fe (v. 43), la esperanza (v. 45), el amor (v. 49) o la piedad (v. 50). Por tales rasgos, el poeta desea que éste sea su «santo sepulcro», en una fusión con dicho espacio mítico y eterno (vv. 69 ss.)<sup>101</sup>. En paralelo, algunas de estas características –como la valoración de la libertad o la esperanza– las aduce, igualmente, Unamuno en LXIV, en el poema «Vienen y van los días, lentos o raudos»<sup>102</sup>. Por último y en consonancia con estas composiciones, un caso significativo viene dado en *El que se pasa el día durmiendo*, con alusiones, estando siempre el mar como testigo («ola tras ola va ...», v. 12), a diversos *auctores*. Éstos son Parménides (v. 1), Platón (v. 5) y Calderón («... vida es sueño, sueño que nos huye / hacia el morir», vv. 8-9), en una evocación conjunta al *tópos* del *somnium imago mortis*<sup>103</sup>. El mar, en definitiva, se encuadra, desde la óptica de Unamuno, en un espacio mitificado. Ello es lo que justifica, en otros poemas, el interés por diferentes marcos relacionados con la geografía mítica. Es el caso de la Atlántida –de abolengo platónico, *Tim.*; *Crit.*–, a propósito de *Antero de Quental* y el apunte bíblico de *Marc.*, XIV-34, en *Cancionero*, 1115: «... la Atlántida perdida, / viejo mundo ...» (vv. 6-7)<sup>104</sup>.

97. Una aclaración desarrollada del término la ofrece Unamuno en el prólogo a *Teresa* (II, p. 123).

98. II, p. 304.

99. IV, p. 112.

100. La analizamos en Ecos míticos y tradición clásica en *Las Rosas de Hércules*, de Tomás Morales. *Revista de Literatura*, 2004, vol. CXXXI, pp. 149-170.

101. IV, pp. 112-114.

102. IV, p. 115.

103. IV, pp. 118-119.

104. III, p. 514. En cuanto a Antero de Quental y Unamuno, cf. MARCOS, Ángel. Muerte e inmortalidad en Antero de Quental, según Unamuno. En *Tu mano es mi destino ... cit.*, pp. 311-317.

### 3. DEL *CONCEPTISMO* SIMBÓLICO A LOS *AUCTORES*: FUENTES Y *PARATEXTOS*

En el proceso de recreación de la materia clásica, el sólido conocimiento de las fuentes clásicas permite a Unamuno encontrar un sendero poético bien distinto a sus coetáneos. De hecho, la labor de traducción de los clásicos junto a su formación espiritual le facilitaban valiosos *instrumenta* que recuerdan –de forma bien inusual en su tiempo– el método de trabajo del humanismo cristiano (es el caso del comento y glosas). Resulta de interés, en este sentido, comprobar cómo el escritor bilbaíno conjuga diferentes elementos de los *auctores* clásicos –insertos en el *discurso*, en ocasiones como materia de ficción– y variadas referencias a la doctrina cristiana. Ello queda reflejado, en consecuencia, en varios poemas, como en *Cancionero*, 378, 1-14, a partir de *Luc.*, XXIV-42, en el que se mencionan, en armonía, a Safo y Empédocles (v. 1) junto a Ganimedes (v. 3) y, en otro plano, a Cristo y María (vv. 5-6)<sup>105</sup>. Caso análogo lo encontramos en *Al amor de la lumbre*, poema que se abre justamente con una cita de las *Confesiones* de San Agustín («*Dulcissime vanus Homerus*»; I, 14, 23) para centrarse, después, en su interés por la *Odisea* (vv. 6 ss.). A modo de glosa evoca, una vez más, Unamuno esta cita recreándola en el poema *De su lengua con la mano*, de *Cancionero*, 1499, 1-8. Y al propio Homero, como cantor ciego, habrá de rememorarle, en fin, en la composición «Le picó terco el tábano y el pobre» (LXII, vv. 13 ss.)<sup>106</sup>.

En esta línea –continuando con los modelos griegos–, Unamuno muestra su predilección por autores como Heráclito en *Todo pasa*, que evoca la conocida sentencia del πάντα ρεῖ (fr. 12, 49, 91), recogida también en la composición «Pare la vida», de *Cancionero*, 1153, 5<sup>107</sup>. A Heródoto alude, en cambio, en *Dulce silencioso pensamiento* (v. 3), junto al motivo de la Pitia (v. 5), en tanto que Píndaro se habrá de convertir en uno de sus puntos de referencia esenciales<sup>108</sup>. Así lo hace ver Unamuno sea en el prólogo a *Teresa*, al ensalzar su carácter gnómico y didáctico, como en el arranque del preliminar al *Cancionero*, con la sentencia «Lo mejor, el agua» (*Ol.*, I, 1), que pone en paralelo con la bíblica «buena la sal» (*Marcos*, IX, 50)<sup>109</sup>. Precisamente, la *sentencia* como recurso de Píndaro la vuelve a utilizar Unamuno en *Cancionero*, 1534, en relación a «γένον ὡς ἔσσι» ('hazte el que eres'; *Pít.*, II, 72). E incluso se vale de una mención al propio Píndaro, como materia de ficción, en el mismo *Cancionero*, 152, en aras de llevar a cabo un juego de palabras entre «tebano» y «tábano» (v. 6)<sup>110</sup>.

Con idéntica importancia respecto a Píndaro se alzan, en calidad de notables puntos de referencia, Aristóteles y Platón. Del primero de ellos recupera nuestro poeta la noción del ζῶον πολιτικόν (*Éth.*, *Pol.*) como hombre civil, según recuerda

105. Con data del 6 de septiembre de 1928 (III, pp. 254-255).

106. I, p. 326; III, p. 644; IV, p. 112.

107. I, pp. 327-328; III, p. 527.

108. I, pp. 331 y 248.

109. II, p. 129; III, p. 45.

110. III, pp. 662 y 144.

en *El contratante social* y en una glosa explicativa del propio autor<sup>111</sup>. De Platón, en contraste, son varios los *conceptos* e ideas que maneja no sólo en sus prólogos –en ocasiones, en un contexto irónico– sino también en las composiciones poéticas. En el primer caso, cabe resaltar las notas a *Teresa* –en las que se vale del nombre de Platón como autoridad, pero en un contexto humorístico– y en relación al *concepto* de *metempsícosis* (*Fed.*), en una aclaración de Unamuno al soneto XII de *Sonetos de Fuerteventura*: «Un siglo ya que al turbulento Riego»<sup>112</sup>. Similarmente, en *Leyendo a Fritz Mauthner de Cancionero*, 1707, se encumbra la figura de Platón, quien organiza, en esta ocasión, el sistema interno de la República<sup>113</sup>. Incluso, en otro juego de planos entre realidad y ficción, divisas históricas y materia mítica, vuelve a figurar el preclaro filósofo ahora en compañía de Apolo y otros dioses, como consta en *Mediterránea*, del mismo *Cancionero*, 411 (7, 12 y 15)<sup>114</sup>.

En cuanto a los *auctores latinos* que esgrime Unamuno en su producción poética sobresalen Virgilio, a menudo relacionado con Dante por el *descensus*, según tiene lugar en *Sonetos de Fuerteventura*, XXVIII, 1-4, con motivo de una referencia a *Purgatorio* XXI, 133-139. La misma asociación brinda Unamuno en *Cancionero*, 1005, 1-8, ahora con el apunte a *Purg.*, XII-3<sup>115</sup>. No menos relevancia le concede, en un nuevo nivel, a Séneca (y ya se ha señalado previamente el interés del escritor vasco por la imagen de la clepsidra). Junto al dominio de las traducciones, en efecto –es el caso de su *Medea*–<sup>116</sup>, textos como *La sangre del espíritu*, en el que trata Unamuno cuestiones relacionadas con la lengua y la patria, enfatiza la importancia de su «austero latín» en los versos 5-6 como símbolo ideal aplicado a España<sup>117</sup>.

Al igual que Séneca, su sobrino Lucano está presente en los versos del escritor bilbaíno, en una nueva recuperación del pasado glorioso hispano mediante la *translatio studii*<sup>118</sup>. Se ha mencionado con anterioridad la imitación de su estilo truculento en la poesía unamuniana. Pero, sobre todo, Lucano junto a Séneca, por su nacimiento cordobés, constituyen los pilares de una legendaria memoria histórica, según se observa en «Saavedra, Lucano, Séneca», de *Cancionero*, 555<sup>119</sup>. Por esta razón, no es de extrañar la vigencia de motivos estoicos –característicos de estos *auctores*– en la producción poética unamuniana. Sucede con la necesidad de poseer firmeza –virtud *sine qua non* para adquirir la perfección espiritual– en *Fortaleza*, con cierto recuerdo, por añadidura, del *sustine et abstine*<sup>120</sup>. De esta

111. I, p. 302.

112. II, pp. 226 y 275-276. Para la influencia del pensamiento platónico en Unamuno, véase: ORRINGER, Nelson. *Unamuno and Plato ... cit.*

113. III, p. 736.

114. III, p. 272.

115. II, p. 287; III, p. 480, respectivamente.

116. Cf. ROBLES, Laureano. Tres poemas inéditos de la *Medea* de Unamuno. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 1998, vol. XXXIII, pp. 219-229.

117. I, p. 300.

118. Hecho que corrobora la propia palabra del escritor en el prólogo al *Cancionero* (III, p. 48).

119. Con data del 13 de diciembre de 1928 (III, p. 327).

120. I, pp. 226-227.

suerte, el «firme fundamento» es el que podrá permitir al poeta emprender «el recto camino de mi vida» (v. 11) como «reino de libertad» (v. 13). En este camino de perfección se hace necesario, además, el retiro espiritual (*secessus in villam*) en aras de cultivar el *otium*. Sucede, en consecuencia, en el soneto *Recuerdo de la Granja de Morerueta*, que exhibe, al tiempo, resonancias quevedianas –en un nuevo entronque con el estoicismo– en su inicio (en concreto, en relación a *Retirado en la paz destes desiertos*): «En una celda solo, como en arca / de paz, libre de menester y cargo, / el poema escribir largo, muy largo, / que cielo y muerte, tierra y vida abarca»<sup>121</sup>.

Junto a la doctrina estoica, las fuentes de abolengo epicúreo tienen cabida en la poesía de Unamuno. Justamente, al igual que sucede con Antonio Machado<sup>122</sup>, constan los εἰδωλα (según Epicuro) o *simulacra*, concepto de Lucrecio, continuando la senda del modelo griego. Ello es, entre otras razones, lo que justifica la presencia de representaciones *fantasmagóricas* en poemas como *Música* («... fantasmas / flotantes e indecisos, / sin esqueleto; / los que proyectan sombra ...», vv. 13-16), junto al movimiento de las alas de Pegaso (v. 24)<sup>123</sup>. De forma similar al *De rerum natura*, a la voz del enunciado poético de *Teresa*, 80, se le aparece por la noche una imagen, en este caso, en calidad de preludio de muerte en los primeros versos. Y, también en dicha línea, los fantasmas considerados «espectros» (vv. 16-18) se hacen, finalmente, patentes en un poema de *Cancionero* (547, 11-18)<sup>124</sup>.

En armonía con esta recuperación de *auctores*, sea para evocar su pensamiento o bien como un recurso técnico –en una confluencia de realidad y ficción–, figuran, de forma diseminada, diferentes referencias a otros aspectos del pensamiento clásico. Lo percibimos tanto en la recreación del *carpe diem* en *Cancionero*, 985, 1-8<sup>125</sup>, como en el motivo de los siete sabios de Grecia –transmitido por Demetrio de Fáleros– en el mismo poemario (1555, 1-8)<sup>126</sup>. Junto a estas células temáticas se encuentra, en paralelo, la vigencia de la máxima apolínea «Γνωθι σεαυτόν» en el poema «Conócete a ti mismo» (v. 1), valorada como «¡la rosa de la ciencia!» (v. 4)<sup>127</sup>. Sin embargo, en su práctica habitual de conjugar *canon* pagano y doctrina cristiana, deriva Unamuno la *sentencia* hacia la deuda integral del poeta para con Dios (v. 8), actitud reflejada indistintamente en su prólogo al *Cancionero*:

Mas huí de ella [España] desnudo (*Marcos*, XIV, 52) y poco más que desnudo sigo aquí. Y hecho teatro de mí mismo (*I Corintios*, IV, 9), tratando de descubrirme a

121. II, p. 35.

122. Según analizamos en el artículo *Amor de piedra*: Tradición clásica en *Soledades* (1903), de Antonio Machado. *Cuadernos de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, en prensa.

123. I, p. 186. Sobre la pervivencia de fantasmas en el Modernismo, véase: PEÑATE, Julio. De fantasmas, diablos y brujas en los narradores del 98: algunos ejemplos y variantes. En *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Ed. de Jaume Pont, Lleida, 1999, pp. 253-268.

124. II, p. 206; III, p. 325, respectivamente.

125. Preludio del tratamiento que va a recibir el *tópos* en la poesía española posterior, como sucede con Aurora Luque; *vid.* ESCOBAR, Francisco J. *Soñar con las ruinas arquitectónicas del pasado*: Cotidianidad y *praxis* humanística en Luis Alberto de Cuenca y Aurora Luque, *Iberoromania*, en prensa.

126. III, pp. 473 y 671.

127. I, p. 189.

mí mismo, de conocerme y más bien de conocer al Señor para ser por El conocido. Que si el Oráculo de Delfos, y luego con él Sócrates y sus discípulos lo repitieron, decía: «¡conócete a ti mismo!», las Escrituras O [*sic*], y lo repite la Epístola a los hebreos: «¡Conoce al Señor!», es decir, ámale, pues no se puede sino amar aquel a quien de veras se conoce<sup>128</sup>.

Por último, un capítulo destacado para comprender la pervivencia de la materia grecolatina en la poesía de Unamuno viene dado por la *codificación* de un nutrido número de *paratextos*. Son varias las funciones que desempeñan, además de servir como revestimiento erudito y *humanístico*. Entre ellas, sobresale la de adelantar, a modo de preparación estética, la temática recreada en las composiciones unamunianas. De esta manera, con frecuencia, los poemas sirven como una glosa vernácula de la cita. E incluso, se percibe, en paralelo, la aplicación de la técnica *conceptista*. Así, un término esencial de la fuente adquiere relieve, como sucede en *La tinaja de Pandora*, en una recreación del conocido atributo del personaje mítico. Para ello, se vale Unamuno de Hesíodo, *Obras y días*, 96-97: «μὴν ἄντὸθι Ἑλπίς ἐν ἀρρήκτοις δόμοισιν / ἔνδον ἔμμενε πίθου ὑπο χεῖλεσι, οὐδὲ θύραζε / ἐξέπτῃ». En este marco, el amanecer mitográfico, con la salida de la Aurora en los primeros versos, da pie a la recreación de la funesta situación que experimenta Pandora al contemplar los males que contiene el vaso<sup>129</sup>. La misma obra de Hesíodo (vv. 102-104) ofrece a Unamuno, asimismo, el motivo cardinal de *Noches de insomnio*: «νοῦσοι δ' ἀνθρώποισιν ἐφ' ἡμέρη, αἱ δ' ἐπὶ νύκτας / αὐτόματοι φοιτῶσι κακὰ θνητοῖσι φέρουσαι / σιγῇ, ἐπεὶ φωνὴν ἐξείλετο μητίετα Ζεὺς.<sup>130</sup> En el texto, Unamuno, por su parte, enfatiza el hecho de contemplar el transcurso vano de las horas en tanto que no consigue conciliar el sueño (vv. 1-4)<sup>131</sup>. También los versos 174-175 de esta obra de Hesíodo («μηκέτ' ἔπειτ' ὄφελλον ἐγὼ πέμπτοισι μετεῖναι / ἀνδράσιν, ἀλλ' ἢ πρόσθε θανίῳν ἢ ἔπειτα γενέσθαι») <sup>132</sup> permiten al escritor vasco, en *Inactual*, llevar a cabo una crítica a los hombres que rinden pleitesía al becerro de oro (*Éx.*, 32-34), en un período que concibe como edad de hierro. El motivo primordial radica, en consecuencia, en que ello acarrea un inexorable estado de servidumbre, en detrimento del principio de autonomía personal, de doctrina estoica, que defiende Unamuno<sup>133</sup>.

El interés de nuestro poeta por la enseñanza moral que pueden proporcionar *auctores* antiguos como Hesíodo lo encuentra, de forma similar, en Heródoto. Dos

128. III, pp. 54-55.

129. I, p. 323. En cuanto a otra alusión al amanecer mitográfico la encontramos en *Cancionero*, 955, 1-4, con la referencia *paratextual* homérica «*Rhododáctylos Eós*» y *Corán*, LXXXI-10, 11 (III, p. 463).

130. En palabras de Unamuno: «Dice Hesíodo que 'las enfermedades visitan a los hombres de día, pero las que espontáneamente llevan males por la noche a los mortales lo hacen en silencio, puesto que el prudente Zeus les quitó la voz'» (I, p. 312).

131. I, p. 312.

132. Señala el escritor vasco: «Dice Hesíodo: ¡Ojalá no hubiera yo nacido después para participar de esta edad quinta de los mortales, sino que o me hubiese muerto antes o naciera después de ella!» (I, p. 329).

133. I, pp. 329-330.

son los *paratextos* más relevantes: III, 80 («Φθόνος δὲ ἀρχῆθεν ἐμφύεται ἀνθρώπῳ») para el poema *Civilitas*; y III, 83 («οὔτε γ' ἄρχειν οὔτε ἄρχεσθαι ἐθέλω»), pórtico de entrada de *Ni mártir ni verdugo*<sup>134</sup>. En el primer caso, Unamuno se vale del *concepto* griego «Φθόνος» ('envidia', 'ojeriza') con el propósito de desarrollarlo mediante una *amplificatio* poética. Bajo esta premisa inicial, insiste el escritor en el daño moral que provoca al alma –condenándola a una eterna soledad–, puesto que la envidia «nunca se sacia». En el segundo testimonio, en contraste, Unamuno opta por una paradoja consistente en invertir el sentido de *acción* en *estado de paz* y *sosiego* en *período de guerra*. Ello obedece a que pese a ser defensor de la *ataraxía* como cualidad –en su línea estoica–, dicha actitud no le impide ser, en cambio, un hombre vital. Es decir, Unamuno defiende el justo equilibrio entre la acción (sosegada) y la contención (activa), siempre en su justo momento y medida precisa. Mas el poeta no puede hacerlo por sí mismo sino asistido por la ayuda de Dios omnipotente. Por esta razón, concluye señalando que «ni mártir quiero ser, ni ser verdugo» (v. 14).

Continuando en el marco de la historiografía griega, Tucídides se distingue, junto a Heródoto, como un adalid de gran valía para la edificación del pensamiento unamuniano. Se percibe en el pórtico introductorio a *Sonetos de Fuerteventura*, dedicado «A don Ramón Castañeyra, de Puerto Cabras, en la isla canaria de Fuerteventura». En concreto, Unamuno ofrece una grácil hibridación entre el testimonio de Tucídides –por el hecho de escribir una historia «para siempre», como reza en el arranque de su obra– y la recuperación del episodio de Clavileño en *Don Quijote*<sup>135</sup>. Este sutil maridaje deja entrever, por ende, la confluencia –valorada por Unamuno– entre fuentes grecolatinas y tradición clásica vernácula (en este caso, española), a modo de *continuum*. En dicho contexto, similar pensamiento a la hora de escribir una obra «para siempre», al decir de Tucídides –aquí en una equiparación a Ranke–, lo evoca, una vez más, Unamuno en su prólogo al *Romancero del destierro* (1928)<sup>136</sup>.

En concierto con la historiografía, otro rico minero para la composición de poemas conforme a la *concininitas* antigua lo proporcionan tanto la tragedia como la comedia de abolengo griego. Para el primer dominio, Unamuno muestra su

134. La aclaración de ambos textos griegos la proporciona Unamuno a modo de comentario: «Heródoto dice que 'la envidia ha nacido con el hombre desde un principio'. Y tiene razón. De esto de la envidia sabían mucho los griegos, como buenos demócratas inventores del ostracismo» (I, p. 304); y «El lema griego son unas palabras que Heródoto hace decir a Otanes el Medo ante el consejo, y dicen: 'No quiero mandar ni ser mandado'» (I, p. 272).

135. Éste habrá de darle aliento para componer un proyecto futuro: *Don Quijote en Fuerteventura* (II, pp. 259-260).

136. «Un griego de la casta espiritual de Tucídides, el que dijo que escribía la historia de la guerra del Peloponeso *para siempre*, se sonreiría ante esa pobre concepción naturalista del progreso. El *para siempre* de Tucídides está en la misma cumbre –o abismo si se quiere– de concepción histórica, actualística, que lo de que cada generación humana está en la presencia inmediata de Dios de su hermano y sucesor Ranke. Y uno y otro, Tucídides y Ranke –dos máximos poetas, creadores– concibieron la historia políticamente. Para ellos la historia era política, era historia civil» (II, p. 366).

preferencia, fundamentalmente, por Esquilo y Sófocles, mientras que en el segundo marco, se decanta por Aristófanes. De Esquilo le interesa el *Prometeo encadenado*, obra que toma como modelo –según hemos visto– en el tratamiento literario de este personaje mítico. Sin embargo, en la composición *A Mercurio cristalino*, centra su atención en la figura del dios alado, teniendo en cuenta el verso 983 («σὲ γὰρ προσηΐδων οὐκ ἄν ὄν' ὑπῆρέτην»), inserto en un parlamento de Prometeo como exaltada respuesta a Mercurio<sup>137</sup>. Aquí aparece representado el personaje alado, mediante un proceso de humanización, en calidad de alcahuete de los dioses (vv. 9-10).

Como contrapunto a Esquilo, la obra de Sófocles elegida por Unamuno es, en los dos poemas que tratamos, la *Antígona*. Así, el verso 615 («ἄ ... πολὺπλαγκτος ἐλπίς») presta el concepto de «ἐλπίς» ('esperanza') como eje axial de la composición intitulada, precisamente, *A la esperanza*. La concibe Unamuno, en efecto, en calidad de preciada cualidad que no se «acobarda» ante la razón (v. 5), pero que no tiene cabida, en cambio, en el propio estado anímico expresado por la voz poética<sup>138</sup>. Para el segundo poema (*A una gazmoña*), Unamuno se vale, en contraste, de los versos 653-654 de la *Antígona* («ἀλλὰ πτύσας ὡσεὶ τε δυσμενεῆ μέθης / τὴν παῖδ' ἐν Ἄιδου τῆνδε νυμφεύει τινί») a modo de severa reprehensión a una mujer que quiere contraer nupcias no por el valor espiritual del matrimonio sino por mero interés y conveniencia. Ello le obligará, por el contrario, a tener relación y ligamen con el demonio<sup>139</sup>.

Mayor relieve ostentan las alusiones a la comedia de Plauto, destacando, sobre todo, los apuntes de *Pluto* y *Las avispas*. Así, el verso 600 («οὐ γὰρ πείσεις, οὐδ' ἦν πείσης») ofrece las bases para el poema *Irresignación*, en el que la voz del enunciado poético no se resigna a luchar por sus ideales, identificándose, de esta suerte, con Don Quijote (vv. 1-4)<sup>140</sup>. En cuanto a la pervivencia de *Las avispas* (en concreto, los versos 1060-1070) la refleja el propio Unamuno, en el prólogo a *Teresa*, como una demostración didáctica –a partir del testimonio del coro de ancianos– de la fuerza de voluntad en este estado de la vida<sup>141</sup>. Por último, el ingente valor de

137. I, pp. 313-314. Esgrime Unamuno en este sentido: «Son palabras que Esquilo pone en boca de Prometeo, el cual al decirle Hermes o Mercurio que no sabe tener juicio le responde: 'No te hablaría a tí, que eres un criado'» (I, p. 313). Otros aspectos sobre la vigencia de la tragedia clásica en Unamuno ofrece ORRINGER, Nelson. *La tragedia griega en las obras de Unamuno ... cit.*

138. I, p. 335. Unamuno aclara este concepto desde la fuente: «Sófocles llama, en la *Antígona*, a la Esperanza 'la esperanza que vaga mucho'» (*ibidem*).

139. I, p. 296. Acomete el siguiente comentario Unamuno a partir de la cita griega: «Dice Creonte en la *Antígona*, de Sófocles: «Rechazándola como a una malévola que es, manda a esa moza al infierno (a la morada de Hades) para que allí se case con alguien» (*ibidem*). En cuanto a los paralelos entre Sófocles y Unamuno, véase: ORRINGER, Nelson. *El filósofo en escena ... cit.*

140. I, p. 320. En cuanto a la *sentencia* griega leemos, al decir unamuniano: «Dice Cremilo en el *Pluto*, de Aristófanes: «No me convencerás aunque me convezas» Y así digo yo.» (*ibidem*).

141. «... Aunque acaso aquí no encaje lo que el coro de ancianos de *Las avispas*, de Aristófanes, cantaba versos 1060 a 1070), diciendo en hermosos versos griegos esto que en prosa castellana pongo así!: «¡Oh nosotros que fuimos robustos en los coros y robustos en las batallas, y por esto sólo mismo varones los más varoniles! ¡Esto era antes, antes! Pero ahora se nos van más blancos que el cisne y

la fuente aplicado a la realidad del escritor se refleja en otros textos, como en los preliminares al *Cancionero*, a raíz de una canción popular francesa que parangona al *melolontha* aristofanesco: «Por cierto que aquí, en Francia, he aprendido otra cancioncilla infantil francesa, del *hanneton*, nuestro cochorro, el *melolontha* aristofanesco, que dice: Hanneton, vole, vole, vole, / Hanneton, vole vole donc ...»<sup>142</sup>. La mención al cochorro asociado al *melolontha* como juego infantil –que el poeta recuerda de su niñez en Bilbao–, la vuelve a traer a colación ya en los versos del *Cancionero*, en concreto en 221, 11-12: «cochorro aristofanesco, / juguete de mi alborada»<sup>143</sup>. Tales referencias, empero, no impiden que, al igual que en otros casos anteriormente aducidos, Aristófanes quede transformado en un personaje de ficción, en el mismo plano creativo, junto a Apolo, según tiene lugar en este poemario, 964, 1-5<sup>144</sup>.

Los *paratextos* con referencias a citas de autores latinos no exhiben tanta relevancia como los griegos, aunque existen alusiones destacadas. Una de las más significativas reza en *Non omnis moriar!* (Hor., *Carm.*, III, 30, 6), que contiene, además, la máxima *Odi profanum vulgum* (*Carm.*, III, 1, 1). Ambos enclaves de Horacio sirven, en cualquier caso, como fundamento para la edificación del poema, presentado en calidad de glosa explicativa y *metadiscursivo*: «No todo moriré!» Así nos dice / henchido de sí mismo aquel poeta / que odia al vulgo profano y que le reta / a olvidarle esperando le eternice / el reto mismo;» (vv. 1-5)<sup>145</sup>. Del mismo modo, en un recuerdo de la *Epístula ad Pisones*, se hace evidente un apunte a esta obra –seguramente a partir de una reelaboración– en el pasaje mencionado de *Cancionero*, 521, 1-3, en relación al *conceptismo* de Quevedo y Gracián<sup>146</sup>. A este respecto señala Unamuno en el *paratexto* que se trata de un «Fragmento de una 'Arte poética a los Pisines' que no llegaré a escribir»<sup>147</sup>. En paralelo, cabe resaltar el gusto de Unamuno por *paratextos* mixtos que pueden lucir, además de una fuente grecolatina, otra bíblica y una última vernácula, normalmente, perteneciente a la tradición clásica española. Sucede en el poema «Dama de ensueño es más terrible dama», enmarcado en un triple *paratexto* mediante un pasaje bíblico (*Génesis*, XXXII, 24-30), un texto clásico español (*Quijote*. Parte I, cap. XXXV) y, en tercer lugar, una

---

floreceden estos cabellos. Mas de estos restos hay que sacar fuerza juvenil, pues creo que mi vejez es mejor que los rizos de muchos mozos y que su apostura y su *euryprotia*. Palabra esta última que no quiero traducir y cosa que suele acompañar a las melenas del falsificado romanticismo de bohemia» (II, pp. 121-122).

142. III, p. 50.

143. III, p. 176.

144. III, p. 466.

145. I, p. 310.

146. III, p. 317.

147. Señala Suárez en su edición: «Podría tratarse de una errata y referirse a Pisones como ha señalado algún crítico. Sin embargo, nos parece más propio el nombre *Pisines* si tenemos en cuenta las ideas acerca de la poesía que siempre manifestó Unamuno, en contra de los credos poéticos vanguardistas de los que se burlaba o trataba irónicamente» (III, p. 317).

fuente griega («τρίς δ' ἤερα τύψε βαθεῖαν», de *Iliada*, XX, 446)<sup>148</sup>. Tales contenidos heterogéneos los conjuga en su poema Unamuno, en orden y concierto, a fin de expresar estéticamente la realidad y el deseo de amor (vv. 1-14)<sup>149</sup>.

#### 4. HIBRIDACIÓN MÚLTIPLE Y COMPARATISMO: A MODO DE CONCLUSIÓN

A la vista de los datos expuestos, la hibridación aducida en diversos planos –*canon* pagano y cristiano, fuentes grecolatinas, vernáculas y materia bíblica– es la que justifica, en definitiva, la sutil confluencia de referentes heterogéneos y de sesgo *humanístico* en el *corpus* unamuniano. Además de los poemas ya analizados, este proceder compositivo se observa en otros, como en *Luna (Cristo de Velázquez*, V, 9-16), en el que las fuentes bíblicas (*Jn* 10, 34; *Salmo* 81, 6) se armonizan con alusiones a Homero, Sócrates<sup>150</sup> y los dioses del Olimpo<sup>151</sup>. Asimismo, el *leitmotiv* primordial relativo al *Cordero* (XVI, 9-24) se conjuga, en un modo afín, con la evocación del viaje de los Argonautas en su búsqueda del vellofino de oro<sup>152</sup>. Uno de estos aventureros míticos de excepción, Hércules, lo llega a recordar justamente Unamuno en dicho *corpus* en relación a las egregias columnas. De hecho, se trata de un apunte, por ende, relativo a la geografía mítica en *El mar (El Cristo de Velázquez*, III, 13-22). En un contexto similar, las hazañas de este protagonista se parangonan, a la par, a las de D. Quijote, emblema español por excelencia, en *Mi patria (Cancionero*, 710, 9-16)<sup>153</sup>.

Sin embargo, pese a la valentía demostrada por el hijo de Júpiter y Juno, como evocan otros poetas modernistas, éste será domeñado por Ónfale u Onfalia, merced al atributo de la rueca (*Cancionero*, 1154, 1-8)<sup>154</sup>. La propia figura de Ónfale, por la acción de tejer, se contamina, al tiempo, con las Parcas –tratadas, a su vez, en *Teresa*, 18, 1-8, mediante una confluencia con las Musas– en *Lino (Cristo de Velázquez*, XIX, 1-7 y 18-27)<sup>155</sup>. Por este atributo y en consonancia con el *leitmotiv* de la muerte –y en este caso, también con el amor–, Unamuno inscribe nuevamente

148. El contenido de tales fuentes lo explica el propio Unamuno: «La cita del *Génesis* es la transcrita en la nota al soneto XC. El pasaje del *Quijote* es aquel en que el caballero pelea en sueños con unos cueros de vino tinto tomándolos por gigantes. Y el pasaje de la *Iliada* dice que Aquiles ‘hirió tres veces la nube profunda’ persiguiendo a Héctor, a quien Apolo había cubierto con una nube, bruma o más bien polvareda acaso.» (I, p. 333).

149. I, p. 333.

150. Recordado también en *Cancionero*, 806, 1-4.

151. Espacio éste que evoca, igualmente, Unamuno en *Ecce homo*, del *Cristo de Velázquez*, VI, 1-10; cf. I, p. 415; I, p. 356 (los dos últimos poemas).

152. I, pp. 367-368.

153. I, p. 387; III, p. 383, respectivamente.

154. III, p. 527. En lo que hace a la pervivencia del mito de Ónfale en la poesía hispánica modernista, véase: MEJÍA, Ernesto. Hércules y Onfalia, motivo modernista. En *El Modernismo*, ed. de L. Lituak, Madrid, 1975, pp. 185-199.

155. II, p. 150; I, p. 370 (para los dos últimos poemas).

su *concepto de metaerótica* en *Teresa*, 98, 1-16<sup>156</sup>. Es más, a modo de *variatio*, el mito de Hércules y Ónfale –según suele ocurrir en la poesía modernista– puede dar paso a su correlato bíblico: la historia de Sansón y Dalila (*Cancionero*, 108, 1-8)<sup>157</sup>. En esta línea, la imbricación de emblemas míticos y cristianos tiene, finalmente, otro destacado referente en la conjugación de Pan y Cristo –como encontramos en Salvador Rueda y Rubén Darío– en *Galicia*, 105-139, Mercurio y Saulo –de gran predicamento en la obra de Valle-Inclán– en *El Cristo de Velázquez*, VII, 36-41 o la presencia de Atlante, en un contexto cristológico, en *Pecho* (del mismo poemario, XIII, 1-10)<sup>158</sup>.

Con vistas a ir concluyendo, el enfoque comparatista asentado lo extrapola Unamuno, en un último nivel compositivo, a otras mitologías y religiones. Esta amplitud de miras se observa en *Las estradas de Albia*, 48-57, con la *enumeratio* mediante polisíndeton en el verso 57 («... Isis y Brahma y Júpiter y Cristo»), o en la recreación de una Galicia mítica y supersticiosa, en el ya referido *Galicia*, 90-97, bajo una pincelada a «drúidicos misterios», brujas y hechiceras<sup>159</sup>. Igualmente, en el poema *Mira ese niño ...*, se alude a la confluencia de «Ramayanas, Ilíadas, Odiseas, / Pentateucos, Eneidas, Kalevalas,» (XLII, vv. 15-16), en un ejercicio de mitología comparada como recurso estético<sup>160</sup>. Incluso, en su reconstrucción arqueológica de la Antigüedad, no muestra reparo Unamuno en remontarse, en *Cancionero*, 1564, al «Cavernario bisonte» como un «tenebroso rito mágico» (vv. 1-2) en la Cueva de Altamira. Y así sucede también en este poemario en 1565, 1-20, con apuntes, al tiempo, a Ícaro<sup>161</sup>. Referencias todas ellas, en definitiva, que evidencian la complejidad del pensamiento unamuniano, cuyo pilar esencial, en lo que concierne a su poética *dualista*, quedaba sintetizado en sus propias palabras, a saber, en el «diálogo entre el águila de Patmos y la lechuza de Minerva».

156. II, p. 219.

157. III, p. 126.

158. II, p. 51; I, pp. 391 y 410.

159. II, pp. 42 y 50.

160. IV, pp. 86-87. Este interés unamuniano por la mitología comparada prelude el predicamento que experimentará el recurso en la poesía española posterior (es el caso de Luis Alberto de Cuenca).

161. III, pp. 674-675. De relieve resulta también, a este respecto, como recuerda Suárez, en su edición (III, p. 674, n. 488), el escrito posterior, de 1936, «Huichilobos y el bisonte de Altamira».

