

## GENESIS Y ELABORACION DE UN SONETO UNAMUNIANO

*A mi maestro, don Manuel García  
Blanco, unamunista máximo.*

Don Miguel de Unamuno inició la publicación de sus versos relativamente tarde. Su primer libro de poemas ve la luz en 1907, después, por consiguiente, de obras tan importantes como *En torno al casticismo*, *Paz en la guerra*, *Amor y pedagogía* y *Vida de Don Quijote y Sancho*. El Rector de la Universidad de Salamanca anda alrededor de los cuarenta<sup>1</sup>.

Su segundo libro de versos se titula *Rosario de sonetos líricos*. Data de 1911 y lo componen 128 cantos, fruto de cinco meses<sup>2</sup>. El primer soneto lleva la fecha de septiembre de 1910 y el último de febrero de 1911. El titulado *Portugal*, que es el que nos interesa, corresponde al número 45.

La forma estrófica del soneto representó siempre mucho para el poeta vascongado. "No se dirá nunca bastante la importancia que tiene el soneto como forma de plenitud de la poesía de Unamuno. El soneto tenía la cualidad de ser una forma dura y concisa que cortaba su irrestañable chorro de locuacidad lírica y que le obligaba a aceptar en medio del cauce lógico de sus reflexiones la bella arbitrariedad de las rimas, haciendo estallar la férrea consecución de su pensamiento y obligando al poeta a explorar el vacío, con hallazgos inesperados de expresión"<sup>3</sup>. Lo de *forma dura* se le puede aplicar fácilmente al don Miguel sonetista, pero no a todos los poetas que han escrito sonetos. En nuestro autor todas las formas de expresión son duras. La mayoría de sus poemas se levantan como

---

<sup>1</sup> No quiere esto decir que antes de esa fecha no haya escrito versos. DON MANUEL GARCÍA BLANCO ha demostrado que los primeros poemas que nuestro autor compuso datan de 1894. "Una serie de textos de Unamuno —escribe— y la publicación aislada de algunas de estas poesías, obligan a retroceder dicha fecha (la de 1907) al año de 1899, en que contaba aquél treinta y cinco años. Que lo es también de madurez otoñal": *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, Salamanca, 1954, página 10.

<sup>2</sup> Lo publicó la Imprenta Española, Librerías de Fernando Fe y de Victoriano Suárez, con 291 páginas. Son 128 sonetos, un epílogo y notas. La obra fué muy bien acogida por los críticos.

<sup>3</sup> JOSÉ MARÍA VALVERDE: "Notas sobre la poesía de Unamuno", in *Bolívar*, número XXIII, septiembre de 1953. Bogotá, págs. 375-388. Cf. *Jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericana*, vol. II. Salamanca, 1956, págs. 229-240.

piedras esculpidas o moles arquitectónicas. Cada palabra es un sillar y cada verso un estribo. Cada estrofa, una columna. El soneto unamuniano, casi siempre seco y angustioso, se adapta, sin embargo, a las formas clásicas tradicionales, aunque el uso frecuente de encabalgamientos abruptos dificulte la lectura. Tenemos que vencer serias dificultades formales y conceptuales para captar todas las bellezas de expresión que encierra. Si en Góngora, al que él tanto desdeñó<sup>4</sup>, la dificultad estriba en el retorcimiento de la frase, en el hipérbaton, y en Quevedo en la complejidad del concepto, en Unamuno nos vemos obligados a vencer el ondear abrupto del pensamiento, cargado de paradojas, y el chisporroteo de granito del ritmo. La mayoría de las veces, los dos cuartetos se encabalgan precipitados sobre los tercetos, formando una unidad estructural climática que acentúa la emoción desde el primero hasta el último verso de la serie<sup>5</sup>.

Muchos sonetos unamunianos nos producen la sensación de haber sido contruidos de un golpe, a duros manotazos. Algunos, al contrario, parece que fueron elaborados poco a poco, en lenta fragua, pacientemente. Los hay, incluso, que han atravesado por una serie de estados sucesivos antes de transformarse en los catorce versos clásicos. Y esto sucede con el titulado *Portugal*, cuya génesis y evolución es harto curiosa y significativa, pues demuestra, al mismo tiempo, el intenso amor de su autor a Portugal.

La primera motivación del poema la tuvo Unamuno entre los días 1 y 2 de julio del año 1906, si creemos en las palabras que él envía a Manuel Laranjeira el 8 de octubre de 1908. "He vuelto otra vez —dice— a un poema que empecé hace tres años en Oporto y que título *Portugal*"<sup>6</sup>. No hacía, en realidad, tres años, sino algo más de dos<sup>7</sup>. Allí, y entonces, había firmado un largo poema, el titulado *En una ciudad extranjera*.

---

<sup>4</sup> He aquí un fragmento del poema número 174 de su hermosísimo *Cancionero*:

*Góngora, vil, cobarde,  
jesuita del arte de arterias,  
¡de patronal merced!  
¡Impural ¡Dios bendito! Sangre me arde,  
pero fuera de mi alcahueterías  
y fuera tocamientos  
de torremarfileños poetisos,  
selecta minoría.*

<sup>5</sup> Cf. el soneto titulado "Ir muriendo", del propio *Rosario de sonetos líricos*.

<sup>6</sup> *Cartas de Manuel Laranjeira*. Lisboa, Portugalia Editora, 1943, pág. 172.

<sup>7</sup> En 1905 no visita Unamuno el país luso, como lo hemos demostrado en otro lugar. Vid. nuestro estudio "Unamuno en Portugal (notas biográficas)", in *Strenae*. Homenaje a don Manuel García Blanco. Salamanca, 1961.

Los primeros fragmentos del poema aparecen un año después, en 1907, los cuales, reelaborados, irán a desembocar con el tiempo en el soneto que nos ocupa. Los dos fragmentos o, mejor dicho, intentos que conocemos datan de junio de ese año, y a ellos nos referimos más adelante. Van a transcurrir cinco años, pues, para que la obra se cierre en el famoso soneto.

Se desconoce la primitiva versión del poema. Pero no nos ha sido difícil, sin embargo, encontrar el concepto inicial, aunque en prosa. Es un fragmento compuesto en marzo de 1907, es decir, tres meses antes de la primera redacción en verso de que se tiene noticia. Lo hallamos en el ensayo que dedica en *Por tierras de Portugal y de España* al libro *Constança*, de Eugenio de Castro<sup>8</sup>. Habla de una dama desdeñada que se le figura el símbolo representativo de Portugal, de aquel Portugal que "desde el día lúgubre de Alcazarquivir parece vivir vagamente sumergido en ensueños de pasadas grandezas".

Esa dama desdeñada es Constanza, la esposa del rey don Pedro. Ha dado don Miguel de Unamuno el primer paso. Y el símbolo germina. Su primitiva visión simbólica de la historia y de la psicología lusitana puede ser resumida en esta fórmula:

PORTUGAL = CONSTANZA (soñando pasadas grandezas).

Dicha fórmula se la plantearía tal vez el poeta de Salamanca en 1904, durante su primera visita a Portugal. A orillas del Mondego leería *Constança*, que el propio autor, Eugenio de Castro, le había regalado. Reminiscencias junqueirianas van a contribuir al redondeamiento del símbolo. Pero falta llenar la fórmula de contenido estético, darla un desarrollo lírico. Y es lo que lleva a cabo en estas frases:

"Representaseme Portugal como una hermosa y dulce muchacha campesina que de espaldas a Europa, sentada a orillas del mar, con los descalzos pies en el borde mismo donde la espuma de las gemebundas olas

---

<sup>8</sup> No es la primera vez que esto se observa en la evolución de la lírica unamuniana. MANUEL ALVAR ha visto cómo el tema de *Prometeo-pensamiento* = *Unamuno-Dios* tuvo culminaciones diferentes que iban de la prosa al verso, como aquí también ha sucedido. Para el estudio de M. ALVAR fueron básicos los siguientes textos de Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho*, 1905; *Poesías*, 1907; *Del sentimiento trágico de la vida*, 1913; el soneto "Authadeia", del *Rosario de sonetos líricos*, 1911.—MANUEL ALVAR: "Motivos de unidad y evolución en la lírica de Unamuno", in *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*. Salamanca, vol. III, página 365.

se los baña, los codos hincados en las rodillas y la cara entre las manos, mira cómo el sol se pone en las aguas infinitas. Porque para Portugal el sol no nace nunca; muere siempre en el mar que fué teatro de sus hazañas y cuna y sepulcro de sus glorias."

Todo lo que vamos a ver a continuación va a ser la reelaboración de esa imagen, que va a sufrir modificaciones importantes. Posiblemente Unamuno prosifica en dichas líneas el primer esbozo del poema de que dió noticia a Manuel Laranjeira, aquél que decía haber comenzado en 1906. Y si se nos permite una hipotética reconstrucción del mismo, hecha a caballo de las frases que leemos en el ensayo sobre *Constança de Por tierras de Portugal y de España* y de los dos fragmentos posteriores, aquel desconocido poemita, germen del soneto, sería más o menos esto:

"Portugal, Portugal, dulce muchacha  
campesina descalza que de espaldas  
a Europa de la mar en sus orillas  
baña sus pies donde la espuma llora,  
los codos descansando en las rodillas  
y la cara morena entre ambas manos  
mira ponerse el sol  
en las agua infinitas."

Ahí están todos los elementos componentes del símbolo, sobre los cuales van a actuar diversas influencias que lo irán transformando y enriqueciendo. La primera parte del mismo es ésta:

Portugal = una muchacha (dulce y campesina)  
de espaldas a Europa  
sentada a orillas del mar  
contempla la puesta del sol.

La segunda se encuentra en esta frase, que parafraseamos algo:

Para Portugal el sol nunca nace;  
muere siempre en el mar,  
cuna y sepulcro de sus glorias.

Faltan aún bastantes elementos, que irán surgiendo a medida que la representación, y ahora cada vez más conceptual, de Portugal se aclara y define. Unamuno no abandonó nunca la primitiva representación, ese primer canto al país hermano que leemos en su ensayo de *Por tierras de Portugal y de España*. Dichas frases representan, desde todos los puntos de vista, uno de los mayores aciertos expresivos de su autor en relación al reiterado tema de Portugal en su obra.

El 26 de junio de ese mismo año de 1907 le envía don Miguel a Maragall, desde Oporto, una tarjeta postal, en la que dice: "Desde este Portugal, hoy agitado y entristecido, le saludo. Voy a hacer una excursión a Guimaraes y luego es fácil vaya a Amarante y a Lamego. Miguel de Unamuno"<sup>9</sup>. En la misma tarjeta copia este fragmento poético:

"Portugal, Portugal, tierra descalza,  
acurrucada junto al mar, tu madre,  
llorando soledades  
de trágicos amores,  
mientras tus pies desnudos las espumas  
saladas bañan,  
tu verde cabellera suelta al viento,  
los codos descansando en las rodillas  
y la cara morena entre ambas palmas  
clava(s) tus ojos donde el sol se acuesta  
sólo en la mar serena  
y en el lento naufragio allí meditas  
de tus glorias de Oriente."

Maragall recibió esa tarjeta en Caldetas, "a orillas de ese otro mar donde el sol nos nace"<sup>10</sup>. Ella nos ofrece la primera elaboración en verso del poema de que tenemos noticia. El fragmento lo compone el mismo día que otro poema, motivado por el cementerio de Oporto, el titulado *Camposanto junto al río*<sup>11</sup>. En estos trece versos compendia don Miguel su intuición épico-lírica del pueblo hermano. Analicemos las transformaciones habidas desde el fragmento en prosa del ensayo sobre el libro de Castro. Han transcurrido algunos meses, de marzo a junio. El poeta vive momentos de singular fecundidad artística. Acaba de encontrar, él bien lo sabe, motivo para un excelente poema. Portugal le ha calado hondo en el alma.

<sup>9</sup> *Epistolario Unamuno-Maragall*. Barcelona, 1951, pág. 75. Cf. M. GARCÍA BLANCO: *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, pág. 131, que reproduce esta tarjeta.

<sup>10</sup> Cuando Maragall recibió este fragmento, algunos meses después le escribe a don Miguel: "Quería escribirle desde aquel poético saludo que me manda desde Portugal..."

...donde el sol se acuesta  
solo en la mar serena",

que yo recibí en Caldetas, a orilla de ese otro mar donde el sol nos nace. Pero el mismo saberlo a usted de viaje entonces, luego la incertidumbre de su regreso a Salamanca, después mi vuelta a Barcelona, y los días que se atropellan..."

<sup>11</sup> Recogido por GARCÍA BLANCO en su primorosa edición de *Cincuenta poesías inéditas de Unamuno*. Palma de Mallorca. Papeles de Son Armadans, 1958, páginas 63-64.

Paisajes y cosas de este pueblo se integran en su espíritu y redondean su "yo" ibérico. Cotejemos los fragmentos:

## P R O S A

Portugal, dulce muchacha sentada  
a orillas del mar  
... ..  
... ..  
con los descalzos pies en el borde  
mismo donde las espumas de las ge-  
mebundas olas se los bañan,  
... ..  
... ..  
los codos hincados en las rodillas y  
la cara entre las manos mira cómo  
el sol se pone en las aguas infinitas.  
Porque para Portugal el sol no nace  
nunca; muere siempre en el mar que  
fue teatro de sus hazañas y cuna y  
sepulcro de sus glorias.

## V E R S O

Portugal, tu madre  
acurrucada junto al mar,  
llorando soledades  
de trágicos amores,  
mientras tus pies desnudos  
las espumas saladas bañan.  
... ..  
... ..  
tu verde caballera suelta al viento,  
los codos descansando en las  
rodillas y la cara morena entre  
ambas palmas  
clavas tus ojos donde el sol  
se acuesta solo en la mar serena.  
... ..  
... ..  
y en el lento naufragio  
allí meditas  
de tus glorias de Oriente.

Como podemos ver, se trata de una trasposición métrica de las frases en prosa. Se conservan casi todos los elementos primitivos, o, mejor dicho, todos, con ligeras variantes, aunque sustanciales desde el punto de vista del enriquecimiento lírico. Puesto que el verso, por exigencias técnicas muchas veces o por necesidades expresivas de amplificación o síntesis, pide con frecuencia redondeamientos de formas y de andaduras rítmicas y melódicas, nos vemos obligados a admitir ahora la presencia de nuevos elementos, como aquellos versitos que dicen:

"llorando soledades  
de trágicos amores",

los cuales, simultáneamente, completan la intuición lírica de la historia y de la psicología lusitana en la conciencia del autor. Ese *mirar* cómo se pone el sol en las aguas infinitas estaba cargado de significación para la dulce muchacha campesina, que guarda en sus retinas sentimentales la trágica historia de su tierra. Por eso Unamuno lo completa en los dos versos siguientes:

"y en el lento naufragio allí meditas  
de tus glorias de Oriente",

bajo los que corre el sentimiento de la tragedia de doña Constanza y del naufragio de las glorias marítimas portuguesas. Uno de los grandes poemas de Junqueiro, *Patria*, al que después nos referiremos, tensiona la visión.

A pesar de las apariencias en contrario, y de lo que acabamos de decir, el contenido simbólico del poema se ha enriquecido extraordinariamente con la introducción de una metáfora antropomórfica, que más tarde desaparecerá. Es la del verso que dice:

“tu verde cabellera suelta al viento”.

Esa verde cabellera son los suaves campos ondulados que se estiran hacia el mar, aquel Portugal campesino que se hace marinero y se prolonga en el viento, hacia los anchos y profundos mares. La visión es cada vez más compleja. Sentimos ahora el latido de las glorias pasadas, de las glorias de Oriente, y esta Patria dolorida se personifica en esa augusta madre, antes una dulce *muchacha*, madre que se transformará en *matrona*. Cuando el poeta nos dice que para Portugal “el sol no nace nunca: muere siempre en el mar que fué teatro de sus hazañas y cuna y sepulcro de sus glorias”, nos lo dice en prosa, es decir, con la lógica andadura del lenguaje representativo; pero cuando trata de versificar y de comunicar una intuición poética, de llenar de contenido estético el concepto o la representación, acude a la simplificación elusiva de ciertos elementos conceptuales, y se verifica el conocido procedimiento de la alusión, una alusión brevísima y, por eso, extraordinariamente poética: está en ese *meditas*, en la meditación de la muchacha, ahora madre, meditación que la prosa no recoge. Este *meditar* se halla impregnado de saudade, de una saudade dolorida, sobre la que se precipita el peso de una infortunada historia, que Camões cantó como nadie ha cantado, y cuyo recuerdo acaba de pasar por la conciencia unamuniana.

No cabe duda que el poema está logrado, que dispone ya de los elementos suficientes para producir una emoción o comunicar un estado de alma o una visión. Pero como se trata de un tema complejo, en el que la historia y la leyenda actúan y se funden en la inspiración poética, junto a aspectos de psicología y ética de un pueblo, hay que perfeccionar aún más los ingredientes, para que forma y fondo respondan a una representación exacta. Unamuno se lanza a la busca de un símbolo expresivo que no desvirtúe la realidad épico-lírica, es decir, la esencial verdad histórico-legendaria del pueblo hermano y el horizonte poético que esta verdad descubre en la sensibilidad unamuniana. Esto es lo que le obliga al poeta a perseguir nuevas formas de expresión. No ha encontrado aún la fórmula definitiva. Ni siquiera sospecha a estas alturas que todo eso será cualquier día un soneto.

Veinticuatro horas después de haber enviado aquella tarjeta a Maragall

escribe don Miguel a "Azorín" y le dice: "Ayer acabé este fragmento". Se trata del mismo que conocemos, pero con variantes curiosas. Es este:

"Portugal, Portugal, tierra descalza,  
acurrucada junto al mar, tu madre,  
llorando soledades de trágicos amores,  
mientras tus pies desnudos  
las espumas saladas bañan,  
tu verde caballera suelta al viento  
(cabellera de pinos rumorosos)  
los codos descansando en las rodillas  
y la cara morena entre ambas palmas,  
clavas tus ojos donde el sol se acuesta  
solo en la mar iamensa,  
y el leato naufragio allí meditas  
de tus glorias de Oriente,  
cantando *fados* quejumbrosa y lenta"<sup>15</sup>.

Un día había pasado y el poema sigue transformándose, en lenta y amorosa reelaboración. Dos, por lo menos, son las modificaciones más importantes. Cotejemos los fragmentos:

Portugal, Portugal, tierra descalza  
acurrucada junto al mar, tu madre  
llorando soledades  
de trágicos amores,  
mientras tus pies desnudos las espumas  
saladas bañan,  
tu verde caballera suelta al viento  
... ..  
los codos descansando en las rodillas  
y la cara morena entre ambas palmas  
clavás tus ojos donde el sol se acuesta  
solo en la mar serena  
y en el lento naufragio allí meditas  
de tus glorias de Oriente.  
... ..

Portugal, Portugal, tierra descalza,  
acurrucada junto al mar, tu madre  
llorando soledades de trágicos amores,  
... ..  
mientras tus pies desnudos  
las espumas saladas bañan,  
tu verde caballera suelta al viento  
(cabellera de pinos rumorosos)  
los codos descansando en las rodillas  
y la cara morena entre ambas palmas  
clavas tus ojos donde el sol se acuesta  
solo en la mar inmensa,  
y el lento naufragio allí meditas  
de tus glorias de Oriente  
cantando *fados* quejumbrosa y lenta.

La versión primera tiene treces versos; catorce la segunda. El verso tercero de la segunda se encuentra dividido en dos en la primera, un perfecto alejandrino. En la segunda encontramos dos versos nuevos, el siete

<sup>15</sup> Cf. ALVARO PINTO: *Sobre un soneto y un autorretrato de Unamuno*, in "El Español", 30-XII-1944; *Epistolario Unamuno-Maragall*, pág. 133, y GARCÍA BLANCO: *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, págs. 131-132.



y el catorce. Están aquí ya, como vemos, los catorce versos del soneto. Pero el soneto está informe. Tras los dos primeros endecasílabos se precipita un alejandrino, al que sigue un heptasílabo y, lo que es más raro aún, un pentasílabo. Vienen después cinco endecasílabos y un heptasílabo. Y a continuación un decasílabo<sup>13</sup>. El penúltimo verso es otro heptasílabo, y los catorce se cierran con nuevo endecasílabo. Son versos blancos y de soneto no tiene otra cosa el poema sino el número de las líneas.

La visión lírica de Portugal se hace todavía más compleja en esta segunda versión. Le debió de parecer a nuestro autor que aquel verso que dice: "Tu verde cabellera suelta al viento" era un poco oscuro y dejaba demasiado en las sombras el concepto, y determina por ello mejor la metáfora antropomórfica con nueva metáfora del mismo rango y de mayor sustancia lógica: "Cabellera de pinos rumorosos". Una sencilla aposición, un enriquecimiento mayor del concepto, aunque una evidente disminución del choque estético por no haber eludido el símbolo. Ahora lo estamos viendo todo. Estamos en Portugal, en el litoral atlántico lusitano, aquellas playas campesinas que se confunden con el mar y que vienen surcadas de pinos desde los tiempos de previsiones heroicas de D. Dinis, pinos de los que más tarde han de construirse las naves para las primeras expediciones ultramarinas.

La variante "inmensa" por "serena" del verso número 11 de la segunda versión quiere ser una afirmación poética de la grandeza y tenebrosidad del mar de los naufragios. Con la forma "serena" de la primera versión se atenúa la grandeza y significación del símbolo y se falsifica la realidad. La mar no fue *serena* nunca para los portugueses, y sí trágica, *inmensa*, llena de profecías, de naufragios, de aventuras. Esas tres nasales dan la medida pesada de la profundidad, extensión y naufragio. El mar es la historia de Portugal, y sin el mar no se habrían dado *os lusíadas*, la épica del un pueblo lírico.

Finalmente nos encontramos con un nuevo verso: "Cantando *fados* quejumbrosa y lenta". Es un verso forzado y falso, sin capacidad poética, nacido merced a una necesidad de ajuste o cierre. Es una incrustación prematura y apresurada. Por eso don Miguel lo eliminó más tarde. Tal vez había querido subrayar con él la psicología saudosista de ese pueblo.

Entre esta fecha, 27 de junio de 1907, y el 28 de setiembre de 1910, algo más de tres años, no aparece, que sepamos, nueva reelaboración del poema. Pero la verdad es que Unamuno volvió a él. Tuvo siempre intenciones de encontrar el gran poema<sup>14</sup>. Y lo encontró.

De la última fecha indicada, 28 de setiembre de 1910, es la definitiva versión del poema, la que va a integrar el libro *Rosario de sonetos líri-*

<sup>13</sup> En la versión que ofrece ALVARO PINTO (*op. cit.*), que ha debido de leer mal, y que ha corregido GARCÍA BLANCO, no hallamos la preposición *en*.

<sup>14</sup> *Cartas de Manuel Laranjeira*, pág. 172.

cos con el título que nunca fué modificado de *Portugal*. Unamuno divulgó antes el poema en la revista "A Águia", en el número 5 de la primera serie, en febrero de 1911. El soneto, demasiado conocido, es éste:

"Del Atlántico mar en las orillas  
desgreñada y descalza una matrona  
se sienta al pie de sierra que corona  
triste pinar. Apoya en las rodillas

los codos y en las manos las mejillas  
y clava ansiosos ojos de leona  
en la puesta del sol. El mar entona  
su trágico cantar de maravillas.

Dice de luengas tierras y de azares  
mientras ella sus pies en las espumas  
bañando sueña en el fatal imperio

que se le hundió en los tenebrosos mares,  
y mira cómo entre agoreras brumas  
se alza don Sebastián, rey del misterio."

La reelaboración ha sido profunda. Se ha enriquecido el símbolo al desaparecer, en primer lugar, la alusión nominal a Portugal. No era necesaria líricamente. El poema, así, define mejor el carácter y la realidad de la gente y de la tierra portuguesa. Basta con que sepamos que estamos a orillas del Atlántico, al pie de triste pinar. Ahora no es ya madre, ni mucho menos muchacha, la que se acurruca junto al mar, sino una matrona. Esta variante da mucha mayor solemnidad al símbolo, más elevación y dignidad, pues nos acaricia con reminiscencias heroicas de las épocas clásicas greco-latinas. Recuérdense aquellas famosas cretenses, pueblo también marítimo, que nos conservan todavía los frescos y vasos del arte de aquel pueblo, matronas de cintura estrecha y senos gruesos, que miran a la mar. La tierra no está más descalza, como en las primitivas versiones del poema. Descalza está la propia matrona, que tampoco se acurruca, sino que se sienta "al pie de sierra a que corona triste pinar". En perfecta simbiosis, la matrona es la propia tierra descalza. Ha habido un salto ecuestre de la imaginación y un desplazamiento de calificaciones. La visión se objetiva más. No podemos afirmar hasta qué punto se ha perdido o no contenido estético al destrozarse aquellas dos metáforas antropomórficas, que han desaparecido por completo, porque la expresión aquí se allana en andaduras lógicas. El poema se hace más paisaje. Contemplamos a una matrona a orillas del mar, al pie de unos pinos, y esto es aparentemente todo. El resto tenemos que descu-

brirlo traspasando el pensamiento y la mirada de esa esfinge. En las versiones primeras el personaje medita. Aquí, en el soneto, se verifica un desplazamiento de la acción verbal. El mar, objeto de la meditación en aquéllas, ahora se levanta y protagoniza el símbolo; rodea con sus brazos misteriosos el símbolo, la matrona, y hace desfilar ante ella las gloriosas tragedias. Mientras las espumas de las olas bañan los pies de la matrona (motivo que encontrábamós al principio en las dos versiones estudiadas), ésta sueña en el fatal imperio. Pero este sueño tuvo su personificación exacta en una figura histórica, el rey don Sebastián. Y se ha concluído el mito.

No podemos dejar de reconocer que es ésta una de las más bellas representaciones de la saudade escrita por plumas extranjeras. Ningún portugués lo ha puesto en duda. Bastaría observar cómo el ilustrador oficial del movimiento "A Renascença portuguêsa", Antonio Carneiro; se inspiró en dicho soneto y nos dio un diseño a pluma de una gruesa matrona, aún joven, que pierde la mirada en un horizonte próximo, del que se levanta, espada en puño extendida hacia la arena, el joven don Sebastián, envuelto en leves brumas<sup>15</sup>.

Esta matrona es la encarnación histórica del pueblo luso en su proyección retrospectiva y futura. ¿No se habrá cruzado en la mente de don Miguel de Unamuno la imagen de aquel *Desterrado*, de Soares dos Reis, que él tan bien conocía, "hermosamente trágica figura que sentada sobre una roca parece llorar sobre el mar?" Creemos que sí, y que la contemplación de aquella estatua le motivó la variante del tercer verso del soneto.

Recordemos ahora aquel fragmento inicial en prosa, del ensayo sobre *Constança*, para poder ver mejor el camino de la elaboración poética: "Representaseme Portugal como una hermosa y dulce muchacha campesina que de espaldas a Europa, sentada a orillas del mar, con los descalzos pies en el borde mismo donde la espuma de las gemebundas olas se los baña, los codos hincados en las rodillas y la cara entre las manos, mira cómo el sol se pone en las aguas infinitas. Porque para Portugal el sol no nace nunca: muere siempre en el mar que fue teatro de sus hazañas y cuna y sepulcro de sus glorias". Y el cotejo, ahora, quede a cargo del lector.

¿Es ésta una visión completamente original unamuniana? El problema de fuentes e influencias es harto delicado, y cada día que pasa lo trata la crítica con mayores reservas. Los engaños han sido frecuentes. No obstante, hemos creído descubrir la fuente del soneto de don Miguel. En realidad, las fuentes, pues el mismo es un cruce de representaciones literarias y artísticas, en que se funden reminiscencias de lecturas de Guerra

---

<sup>15</sup> El mito del Encubierto le fascinó siempre a don Miguel. Con gran interés leyó, en 1935, la obra de QUEIROZ VELLOSO sobre el desgraciado monarca portugués.

Junqueiro, Eugenio de Castro y otros autores, así como la impresión que le produjo la contemplación de la estatua de Soares dos Reis, que hemos citado.

Entre la figura del gigante *Doido* o loco de que nos habla Astrologus en el poema *Pátria*, de Junqueiro, y la matrona del soneto unamuniano, hay serias coincidencias, que no son causales, porque el poeta portugués influyó bastante en el autor de *Niebla*. Ambos, como hemos estudiado en otro lugar, eran amigos íntimos. Pasaban largas horas en placentera charla, ora en Barca d'Alva, ora en Salamanca, en Oporto o en Freixo-da-Espada-à-Cinta. Don Miguel admiraba extraordinariamente al vate portugués. *Pátria*, para él, representaba uno de los más espléndidos monumentos literarios de aquel pueblo. Sabía de memoria muchísimos versos del poema. ¿Cómo no iba a tener presente, al enfrentarse con los más íntimos aspectos de la psicología lusa, aquellos versos en que Astrologus habla del gigante *Doido*, que recuerda la historia trágica de Portugal? Creemos que los tuvo, sí. Y es más, pensamos que algunos versos del pasaje citado contribuyeron a redondear el símbolo unamuniano, con una particularidad: si en el soneto de don Miguel quien se sienta a orillas del mar no es un gigante, como en *Pátria*, y sí una matrona, es porque la sombra de Constanza, la esposa del rey don Pedro ha vencido a la representación junqueiriana. Pero el resto es idéntico. Y los versos que seguramente inspiraron a Unamuno son éstos:

"Ao pálido esplendor do ocaso na arribana,  
Dí-lo-feis, sentado à porta da chòupana,  
Ermitão misterioso, extático-vidente,  
Olhos no mar, a olhar sonambúlicamente."

Representátese luego al ermitaño gigante toda la grandeza trágica de la historia portuguesa, cantada como nadie por Camões, como ya dijimos, y que Junqueiro tuvo en cuenta. Navega y llega cargado de triunfos y riquezas. Pero no se contenta; sale de nuevo en busca de aventuras. Y, en sus sueños locos, acaba por sucumbir. Lo vemos desamparado por las playas:

"Muitas vêzes de tarde encontro-o a meditar  
sôbre rocha escarpada e nua à beira mar...  
Pega no livro então, abre-o sôfregamente,  
E fica olhando, olhando, atónito e demente,  
A epopeia doutroa, a bíblia do passado...  
.....  
Fica a olhar... fica a olhar, hesitante e perplexo,  
Balbucia, articula umas coisas sem nexo,  
E, por fim, taciturno e torvo, aniquilado,  
Como quem vislumbreia, horror! o seu estado,  
Fita as nuvens do azul... fita as ondas do mar...  
E desata, em silêncio, a chorar!... a chorar!..."

Creemos que debe ser difícil negar esta influencia. La postura meditativa y triste de la matrona es la misma del gigante *Doído* y el contenido conceptual que atraviesa por ambos poemas es idéntico. Sólo muda, como es lógico, la postura lírica, por plenamente individual y subjetiva. En el soneto, como diferencia esencial, la presencia del drama erótico portugués, que Junqueiro no representó, ha suavizado la visión trágica, y se han perdido las tonalidades apocalípticas del pasaje de *Pátria*. La tragedia es mucho más intimista en don Miguel.

El famoso soneto de Unamuno nos muestra hasta qué punto el poeta se integró en el espíritu y la psique del pueblo luso, y sería suficiente, si no tuviésemos otros testimonios, para entender que ningún otro escritor y poeta extranjero amó y comprendió más a Portugal que él. Hombres y paisajes, tierra y mar, espíritu y arte, se amasan con firmeza en su sensibilidad, y el producto es eso que ahí tenemos y que acabamos de estudiar.

JULIO GARCÍA MOREJÓN

Universidade de São Paulo  
Caixa Postal, 8105  
São Paulo. Brasil