

EL CRISTO DE VELAZQUEZ: TRADICION Y PALABRA POETICA EN UNAMUNO*

O. INTRODUCCION

0.1 El poeta portugués Teixeira de Pacoes recibía, en los últimos días del mes de julio de 1913, una carta de Unamuno en que éste le confesaba: A mí me ha dado ahora por fomentar la fe de mi pueblo, su cristología realista, y... lo estoy haciendo en verso. Es un poema que se titulará *Ante el Cristo de Velázquez*, y de que llevo escritos más de setecientos endecasílabos. Quiero hacer una cosa cristiana, bíblica... y española. Veremos.

Al inicio de 1914 Unamuno se presenta en el Ateneo de Madrid con el primer manuscrito de este largo poema -mil quinientos versos-. El Ateneo madrileño había escuchado, ya, en otra ocasión, en 1897, su sermón sobre *Nicodemo*, y en este momento llega con una oración poética escrita, al parecer (o iniciada al menos), a raíz de un momento crítico. No se trata ahora de una crisis religiosa, como la de 1897, sino más bien de una amenaza; siente desesperadamente (como siente siempre Unamuno) que la fuente de la inspiración se le agota, que la rutina diaria lo asfixia. Don Miguel, que fue un cumplidor ejemplar de las labores académicas (desde las más consoladoras hasta las más tediosas), necesitaba de vez en cuando alejarse de la rutina bien cumplida. Las andanzas y viajes a pie por tierras de España y Portugal oxigenaban su cuerpo y reparaban su espíritu: volvía renovado, y en esta ocasión a la que me refiero bien podemos decir que uno de sus viajes le devolvió, además, la savia creadora. Porque es precisamente después de un viaje a Las Hurdes -cuenta este viaje singular no muchos días después en *El Imparcial*, y lo reproduce en su libro *Andanzas y visiones españolas*-, repito, es después de ir a Las Hurdes cuando, a su regreso a Salamanca, escribe *Niebla* y los endecasílabos primeros del *Cristo de Velázquez* que hoy comentamos. No debe extrañarnos -como veremos enseguida- la impronta de la naturaleza en este poema, donde el Cristo velazqueño soñado por Unamuno es, todo El, en su reciedumbre, paisaje castellano.

0.2 Desde que empieza a rumiar el poema, en 1913, hasta que sale impreso en 1920, Unamuno lleva su manuscrito a muchas partes, y poco a poco lo pule, lo aumenta, lo redondea. Sabemos que en 1916, en Barcelona, lo lee ante un grupo de amigos (están entre ellos: López Picó, Nicolás D'Olwer, Eugenio D'Ors), y sabemos que lo leyó en voz alta frente al altar mayor del Monasterio de Poblet: el levantino Gabriel Miró recuerda esta escena en palabras emocionadas; dice: "Leyó don Miguel, y sus palabras tenían siglos de riquezas".

* Conferencia leída en el "Seminario Federico de Onís" el 24 de noviembre de 1986.

Y estas palabras de don Miguel aparecen en 1920 como un nuevo y denso libro, *El Cristo de Velázquez*, que, por otra parte, pasó desapercibido para la crítica nacional, más preocupada en aquellos años por un poeta de muy distinto talante, el extremeño Gabriel y Galán, que había escrito también un poema sobre Cristo. La primera edición del poema de Unamuno todavía podía comprarse en España años después de la muerte del autor, lo que da una idea de su limitada difusión, teniendo en cuenta que fue edición de pocos ejemplares.

0.3 El poema, escrito en endecasílabos libres, está organizado en cuatro partes, y se inicia con una cita del *Evangelio de San Juan*, punto de partida de un acto comunicativo que se extiende hasta el final y que, puede decirse, descansa en dos interlocutores: el YO del poeta, identificado con un NOSOTROS colectivo, y el TU, el Cristo de Velázquez. De estos dos interlocutores, el primero se expresa mediante la palabra *audible*, y el segundo, el Cristo, cuya esencia misma es ser PALABRA, VERBO, se expresa, “habla”, “contesta”, con su sola presencia.

Estamos, por lo tanto, ante un diálogo *sui generis* que intercambia dos tipos de sustancia expresiva: la *sustancia lengua*, si se me permite, realizada por el emisor-poeta, y la *sustancia presencia*, realizada por el Cristo. El resultado es un monólogo, aparente: los 1,500 versos que tenemos delante corresponden a todo lo emitido por el poeta, pero insisto: es solo monólogo en apariencia. El interlocutor TU -el Cristo- “contesta” a Unamuno con una sustancia de expresión *visible*, no *audible*; con una existencia de expresión que el texto formaliza en la dimensión poética. Veamos brevemente lo que intento proponer.

0.31 Si partimos, como hipótesis, de que el TU en este “diálogo” no se expresa con lengua, a causa de su propia naturaleza, es evidente que el texto poético debe materializar, debe dar forma a esta expresión sin voz. Y en efecto, la ofrece, precisamente, en su ausencia. Me explico: la intervención del YO está expresada en los 1500 versos del poema, pero es importante notar que este torrente apasionado de endecasílabos *no* es un *continuum*. El “emisor-poeta-yo” divide sus intervenciones en cuatro momentos, *Cuatro Partes*, y por lo tanto interrumpe periódicamente su emisión. De estas interrupciones nacen tres vacíos, tres silencios: las transiciones entre la *Primera y la Segunda Parte*, entre la *Segunda y la Tercera*, y entre la *Tercera y la Cuarta*.

Este callarse momentáneamente el emisor para tomar de nuevo la palabra dirigida al TU, puede interpretarse como espera de respuesta, respuesta que corresponde a vacío lingüístico, por cuanto es respuesta recibida no por el oído sino por los ojos; es respuesta en la *visión* del TU. Unamuno insistirá una y otra vez en el SILENCIO del Cristo (palabra ésta de *silencio* que forma en el texto una tupida red de connotaciones en cadena: *silencio* que es “soledad”, que es ‘muerte’, que es ‘nada’, o que puede serlo ‘todo’). Unamuno juega evidentemente con el valor paradójico que adquiere este término en el texto: *silencio lingüístico* que es silencio *elocuente*. Cristo se expresa callado, no usa la

palabra nuestra, sino otra que no se oye con los oídos del cuerpo. Es palabra que oye el corazón, a donde llega por otra vía por eso el *Poema* se abre aludidiendo a os dos caminos de aprehensión:

“ te prenden
los ojos de la fe en lo más recóndito
del alma, y por virtud del arte en forma
te creemos visible. ”

esto es; *visión real* (gracias al arte de Velázquez), frente a *visión del alma* (gracias a la fe). Unamuno se debate agónicamente entre estas dos visiones, y repetirá poéticamente las palabras que alimentan su fe: “creo Señor, ayuda mi incredulidad”.

0.32 De todo esto tenemos, por un lado, que la estructuración formal en cuatro partes puede ser significativa: cada parte aísla y comprende las sucesivas intervenciones de un emisor, dirigidas a un TU, cuya respuesta de sustancia no lingüística adivinamos en el hueco, en el vacío textual (las transiciones, las páginas en blanco). Por otro lado, la expresión no lingüística de este TU interlocutor exige su presencia, su visión, lograda por medio del Arte. Por el Arte, Cristo es visible a los ojos corporales; por el Arte, su respuesta es aprehensible para los sentidos, su Verbo puede descodificarse, interpretarse. Por el Arte, la expresión no audible es visual. De aquí pueden ya- partir todas las coordenadas que forman el cañamazo significativo del poema. Porque el poeta, recogiendo la respuesta en la contemplación del cuadro va dando forma a esta respuesta, va *diciendo* en sustancia lingüística lo que el arte le *dice* en sustancia pictórica; va *contando* lo que ve. La lengua sigue fielmente el cuadro, y en el poema se hace lengua el color, la figura, el contraste. De esta manera, la expresión lingüística del YO va adquiriendo como contenido el TU, el TU-CRISTO, que es precisamente lo expresado en la forma. Y en este ir diciendo lo que ve, el poeta convierte al TU contado en LIBRO que se lee, libro que se interpreta, libro que se comenta. Por eso el poema es una paráfrasis, una exégesis, de ese VERBO mudo que se convierte así en sustancia poética.

Esta es la razón por la cual el título de esta composición de Unamuno nos remite simultáneamente a dos obras artísticas, a dos criaturas de ficción diferentes y complementarias: nos remite, el mismo título, al “Cristo de Velázquez”, cuadro, y al *Cristo de Velázquez*, poema. Pero conviene matizar algo importante: *al ir “leyendo”* el cuadro como se lee un libro, el cuadro mismo, el Cristo pintado, el TU, se convierte en contenido de la expresión poética, y se funde con el YO, que es el emisor de esa expresión. Por extensión se funde con un *nosotros*, con la humanidad, y esta fusión total permite la convergencia en el texto artístico de una serie de elementos aunados en coherencia de sentido, como veremos enseguida. (Cristo somos nosotros; Cristo es Dios; nosotros nos immortalizamos; Dios se humaniza, etc, etc). Si pensamos, para terminar con este punto, que el poema es un gran signo, tendremos que admitir que sus 1,500 versos (su plano de la expresión) remite a un plano de contenido, el Cuadro, referencia también artística.

0.4 Antes de entrar en el poema propiamente dicho, permítanme hacer, en esta introducción de carácter general, otros breves apuntes que iluminarán después el acercamiento a la palabra poética de Unamuno y a su sentido de la tradición.

0.41 Cada vez que nos enfrentamos a una obra de Unamuno, no es posible dejar de tener en cuenta un hecho importante, señalado hace ya algunos años por Julián Marías. Me refiero a “la cuestión única” que plantea su obra, tanto en verso como en prosa, cuestión cuya única referencia, la personal, da unidad a todas sus producciones. Hasta tal punto esto es así, que el proósito estético parece pasar a segundo lugar, y lo que se advierte en una primera ojeada a los textos unamunianos es el contenido, lo que quieren decir. Claro que esto, como el mismo Marías señala, es sólo la impresión de un lector ingenuo, puesto que lo que Unamuno quiere decir lo dice valiéndose de medios poéticos y en este sentido habrá que atisbar cómo son estos medios y cuáles son sus mecanismos. Habrá que recordar que estos medios poéticos le sirven para exponer “la cuestión única”, el hombre de carne y hueso, “el yo, el tú, lector mío” que se invoca al principio de su *Sentimiento trágico de la vida*, esto es, la existencia individual en un momento y espacio históricos precisos.

Esta “cuestión única” explica la reiteración de temas y motivos a lo largo de su obra. Respecto a este punto, *El Cristo de Velázquez* recoge esta preocupación central de Unamuno, y la objetiva de variadas formas, tanto en el plano de la expresión como en el del contenido. A esta “cuestión única” responde por ejemplo la forma dialógica en que descansa el poema, y a ella hay que remitir la oración poética, dirigida, no a Cristo en abstracto, sino a un Cristo muy concreto y determinado, el pintado por Velázquez.

Asimismo habrá que tener en cuenta que los medios poéticos refunden y cristalizan no sólo la poesía anterior del mismo Unamuno, sino la poesía de otros autores que lo precedieron en la misma preocupación. Por esta razón, en el Poema que nos ocupa, encontramos la palabra anterior revivida, nunca repensada, palabra que va, como el mismo autor le decía al poeta portugués citado al principio, desde lo bíblico (*Cantar de los Cantares, Salmos, Exodo, los Profetas...*) hasta lo cristiano (*Evangelios*, el de San Juan sobre todo), pasando por lo español (San Juan de la Cruz, Fray Luis de León). Palabra poética de Unamuno (como veremos), cifrada en la tradición; pero en la tradición que consiste en la re-creación, re-creación que no es más que acercar el pasado al presente desde una nueva arista estética. Unamuno re-crea lo bíblico, lo cristiano, lo español, volviendo a la palabra antigua y vistiéndola de formas nuevas. Por eso *El Cristo de Velázquez* se apoya en constantes referencias (he contado 255 referencias concretas, sin contar las alusiones), referencias cuyo comentario añade a las viejas, nuevas connotaciones en cadena que van tejiendo la trayectoria de la propia creación. Porque la creación de Unamuno se nos ofrece como un ente con existencia histórica; su poesía, su lengua poética, es una criatura que vive, criatura que hace su camino, de acuerdo con sus tesis de que la existencia verdadera es actividad; existir es obrar, es producir, y dotar a la ficción literaria de existencia es

tratarla como un ente que actúa, un ente que tiene su propia historia. El resultado es un camino largo, que se hunde en la misma trayectoria humana, física y cultural.

En este sentido, y volviendo al poema, *El Cristo de Velázquez* es un ente con historia, con existencia propia. Este poema de Unamuno es la narración de un cuadro, el de Velázquez, narración a la cual se han incorporado variados motivos literarios del mundo clásico, hebreo y tradicional español.

1. Por todo lo dicho es necesario tener en cuenta, ante este poema que su referencia es una realidad artística, el “Cristo de Velázquez” cuadro. La “forma” que adopta, aquí, esta realidad pictórica es una forma poética (también artística), lograda mediante variados mecanismos de elaboración literaria. De estos mecanismos quisiera destacar aquí solamente uno, y éste de manera muy parcial (no hay tiempo para más); es el mecanismo que me parece fundamental para interpretar el poema, y me parece importante, además, ilustrar este mecanismo con algunos ejemplos concretos que pueden tal vez iluminar la comprensión del texto. Me refiero al mecanismo basado en los sistemas de connotación semántica, mecanismo íntimamente relacionado con *la teoría del nombre* y la facultad de nombrar, preocupación constante en Unamuno que no puedo exponer en este momento. Baste tener en cuenta ahora que el poema se va haciendo, se va construyendo su propia existencia, sobre una serie de nombres que presiden cada una de las composiciones (*Luna, Cordero, Nube...*) nombres que están tratados a manera de “cifras”, esto es, ‘sumas’, ‘compendios’, “cifras breves”, como decía Fray Luis (*De los nombres de Cristo*, I, p. 17), nombres cargados de nuevas connotaciones.

Los nombres, intermediarios entre nosotros y las cosas, dotan a la realidad de una existencia que se nos escaparía si perdemos la facultad de nombrar. No tenemos las cosas, sino la existencia de las cosas en sus imágenes, que son precisamente las palabras: no poseemos la rosa, sino su nombre, por aludir a un ejemplo muy conocido en nuestro tiempo.

Gracias a los nombres, las cosas, volviendo de nuevo a Fray Luis y a la teoría renacentista que comento, viven y tienen ser en nuestro entendimiento, cuando las entendemos, “y cuando las nombramos, en nuestras bocas y lenguas”. Pues bien, de la misma manera que los nombres cotidianos son intermediarios entre nosotros y la realidad, esto es, son (de nuevo Fray Luis) “imágenes de la verdad, e imágenes que sustituyen y tienen la vez de sus mismas cosas”, así Cristo, como PALABRA, como VERBO, es la imagen intermediaria entre nosotros y el Padre, que viene a ser la REALIDAD incognoscible, realidad que nunca conoceríamos, si no tuviéramos su imagen.

O sea Cristo es un NOMBRE, o tal vez, un SUPRANOMBRE, como imagen del Padre. Es “cifra” de lo eterno, ‘suma, compendio’, síntesis de sus atributos, atributos que es necesario nombrar a su vez con nuestros nombres, los pobres y opacos nombres de la lengua referencial; y aquí entra la lengua poética, única capaz de convertir estas débiles imágenes nuestras en signos cargados de connotaciones. Cada uno de estos nombres, por la elaboración

poética connotativa, se convierte en una especie de “rasgo semántico” de aquel gran NOMBRE o SUPRANOMBRE que encierra todos los rasgos, todos los atributos, porque, recordando a San Juan: “las cosas inmensas esto tienen: que todos los términos excelentes y de calidad y grandeza bien le quadran, más ninguno dellos le declaran, ni todos juntos” (*Cántico Espiritual*, p. 283).

1. Necesidad de nombrar para aprehender la realidad: ésta es la raíz de nuestro autor, en quien converge y se renueva toda una tradición lingüístico-literario-filosófica que podemos rastrear en Fray Luis y en San Juan, (dos espíritus atormentados por la eficacia de la expresión); teoría y tradición que arranca a su vez de las ideas renacentistas de base platónica según la enseñaron los grandes maestros de Salamanca. Pienso en Nebrija y en el Brocense.

2. Ahora bien, Unamuno no parte De Cristo-Persona Real o Histórico. Estamos aquí muy lejos del punto de partida de San Juan o de Fray Luis, para quienes Cristo, por la fe, es realidad indiscutible en sí mismo como “expresión” del Padre. (Baste recordar que San Juan lleva dentro de sí, dibujada, la realidad de Cristo, y lo ha dicho en la lengua sublime que todos recordamos.

“¡O cristalina fuente!
Si en esos tus semblantes plateados
Formases de repente
Los ojos deseados
Que tengo en mis entrañas dibuxados”.

(*Cántico Espiritual*, Canción XII, págs. 11-12).

Y de Fray Luis tenemos todo el preámbulo dialogado a sus *Nombres de Cristo*, profesión de fe absoluta.

En Unamuno el punto de partida no es Cristo, sino *el Cristo* pintado por Velázquez; no es la FE, sino el ARTE, el punto de partida. Cristo se hace realidad visible por el pincel del artista,

“Vara mágica
nos fue el pincel de Don Diego Rodríguez
de Silva Velázquez. Por ella en carne te vemos hoy”

(Primera Parte, I, vs. 6-9)

Es esta realidad artística, pictórica, la que se convierte en expresión artística poética.

3. “El Cristo de Velázquez”, poema, descansa, como dije al principio, en cuatro emisiones de versos, interrumpidos por tres silencios. Cada una de estas tiradas o partes (I, II, III, IV) consta a su vez de un número de poemas presididos por un nombre, palabra-síntesis que el poema descifra.

Los nombres de la *Primera Parte* nos remiten a la totalidad del cuadro, por eso son nombres cuya referencia es la visión global de la figura, y cada uno de estos nombres adquiere en la paráfrasis poética las connotaciones que le permite esta visión abarcadora. Es decir Unamuno en esta Primera Parte nombra al Cristo con nombres cuyos rasgos semánticos remiten a los caracteres de color y de forma pictóricas totales. Siendo todos los nombres de

esta *Primera Parte* abarcadores del cuadro total, cada poema es una explicación de la connotación poética de cada nombre.

Los nombres de la *Segunda Parte* remiten a unas reflexiones sobre la circunstancia del Cristo, un Cristo muerto, que culmina su existencia y cierra el ciclo de la vida humana, personal e histórica.

Los nombres de la *Tercera Parte* remiten a cada una de las secciones o partes del cuadro, a los miembros de la figura, incluida la cruz (*Rótulo, Corona, Cabeza, Melena...*).

El poema acaba con una *Cuarta Parte de Recapitulación Final o Conclusión*, que encierra el círculo: llegamos a la Muerte, de la cual hemos partido. La Muerte como principio de la Vida contada (el poema cuenta la muerte), desde la muerte y la Muerte como fin de la vida humana, que es lo que llega la vida contada, y única cosa que la hace fecunda; pero fin donde solo se percibe el silencio del TU, silencio de Cristo, imponente, como un mar donde se anega la duda de Unamuno:

“mis ojos en tus ojos, Cristo,
mi mirada anegada en Ti, Señor”

4. Partiendo, entonces, de la connotación semántica como mecanismo más importante utilizado por Unamuno para elaborar la lengua poética, connotación que recoge por un lado la llamada “tradición eterna”, por otro la “cuestión única”, y, por otro, las correspondencias entre los dos tipos de sustancia artística (color/lengua), me referiré a continuación a las unidades más importantes sobre las que descansa el poema, y a los sistemas connotativos que entran en juego.

Toda interpretación, por otra parte, de este texto, debe hacerse ante el cuadro de Velázquez propiamente dicho, o ante su imagen mental. Esta es la razón de que esté aquí, ante nosotros esta estupenda reproducción del original que se encuentra en el Museo del Prado, reproducción que ha sido cedida gentilmente para esta ocasión por el profesor Mariano Feliciano, director del Seminario Federico de Onís.

4.1 Si miramos el cuadro, es evidente que la sustancia del arte pictórico, el color y la línea, se organiza visualmente en un contraste visual, esta oposición de color, a lengua, tendremos una oposición fundamental basada en dos unidades léxicas, BLANCO/NEGRO. Efectivamente, el cuadro destaca una figura blanca sobre un fondo negro intenso; una vez sentado ésto, las asociaciones semánticas entran en juego: la figura blanca es Cristo, “verbo silencioso y blanco”, que, proyectada sobre el fondo negro es, en primer plano. CLARIDAD en OSCURIDAD; pero es una claridad atenuada, puesto que se trata de un “blanco mate”, “blanco en sordina”, lo cual hace que la claridad sea opaca; se trata de un color blanco perfectamente adecuado para representar un cuerpo *muerto*, cuerpo que *no tiene luz propia*, cuerpo con *claridad reflejada...*, pero cuerpo visible en la oscuridad absoluta, oscuridad que es TINIEBLAS. La oposición pictórica inicial BLANCO/NEGRO ha llegado a ser, ni más ni menos, LUNA/NOCHE, y esta oposición, que ya está en la dimensión poética, es el sustento y el punto de partida de toda la composición.

El primer nombre poético que se le da a Cristo es LUNA, que convierte inmediatamente a la oscuridad en NOCHE. Y por ser LUNA (ahora ya las connotaciones en cadena se suceden) en LUZ REFLEJADA, luz que le viene del SOL, al cual sólo vemos por su reflejo. Este reflejo, es entonces la imagen, la expresión, el Verbo. Cristo es, así, *expresión e imagen* de la divinidad. La oposición visual de color ha desembocado en la oposición LUNA/NOCHE, que es CRISTO/PADRE gracias a toda una serie de connotaciones, las cuales, desde el contraste velazqueño, rescatando la tradición bíblica, cristiana y española, hacen posible nombrar LUNA al Cristo y SOL al Padre, si tenemos en cuenta el tipo de luminosidad (reflejada/propia), y nombrar a Cristo LUZ y al Padre TINIEBLAS si tenemos en cuenta la presencia/ausencia del mismo rasgo pertinente.

En otras palabras:

Cristo es LUNA cuando el Padre es SOL, y Cristo es RESPLANDOR cuando el Padre es OSCURIDAD, de donde a su vez, Cristo es *conocimiento*, mientras el Padre es 'misterio', 'arcano', 'tinieblas', 'noche',...

Es fácil aducir las muchas referencias bíblicas, cristianas y literarias que han ido llenando de connotaciones la palabra re-creada de Unamuno. En la oposición LUNA/NOCHE que tenemos ante nuestra consideración en este momento, está San Pablo (Recordemos las palabras en *Romanos*, I, "El Hijo de Dios es resplandor de su gloria y figura de su substancia"); está el evangelista San Juan: "Al Padre nadie lo vio jamás; el Unigénito, que está en su seno, ese es el que nos dio nuevas de él" (I, 18); está Fray Luis: "Cristo es imagen del Padre, sello del Padre" (*Nombres de Cristo*, III, p. 159); está San Juan de la Cruz, que nos habla de un Dios escondido, y citando a Ezequiel, dice, en su *Cántico Espiritual*, "puso su escondrijo en las tinieblas" (Declaración a la Canción I, p. 21). Y los ejemplos podrían multiplicarse.

También en la poesía anterior de Unamuno la oposición basada en LUNA/SOL (LUNA/TINIEBLAS) es una de sus reiteraciones más felices. En las *Poesías* de 1907, la luna es ya un "espejo mágico" que revela "ciclos, nubes y tierra, todo en uno" ("El aventurero sueña" vs. 43-45), y en "La Torre de Monterrey", poema fechado en 1906, encontramos una estrofa como ésta:

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

(vs. 33-36)

Y en el poema "Alborada Espiritual", fechado en 1899, encontramos la oposición LUNA/NOCHE como soporte semántico:

"Tan solo de la luna el rostro pálido,
del padre de la luz manso reflejo,
con su triste mirada me infundía
placentera tristeza..."

(vs. 19-22)

Sirvan estos pocos ejemplos espigados rápidamente para ilustrar lo que vengo diciendo: *El Cristo de Velázquez*, poema, es la “narración” de un ente artístico cuya existencia se cuenta mediante procedimientos de connotación poética que recoge toda una larga tradición y la recrea en una palabra poética nueva. Creo que esta re-creación es la que encontramos ya en el poema, en la composición V, LUNA, cuando leemos:

“Luna desnuda en las estrellada noche
desnuda del espíritu, conviértense
a Ti nuestras miradas, ¡oh lucero
del valle de amarguras! Pues nosotros,
pobres hombres, no más así podemos
cuerpo a cuerpo mirarte. Eres el Hombre,
y en tu divina desnudez nos llega
del sol enegador la eterna lumbre.
Tú al retratar a Dios nos pregonaste
que somos hombres, esto es: somos dioses, etc...”

versos donde está en síntesis toda la tradición a la que me vengo refiriendo.

4.2 Tenemos, por otra parte que lo negro del cuadro, que es la noche en el poema, que es, como hemos visto, la tiniebla de lo desconocido, el misterio del Padre, de lo escondido, en palabras de San Juan, no sólo rodea y envuelve el cuerpo blanco del Cristo, sino que, esto, lo negro, aparece también en el mismo Cristo, cubriendo parte de su rostro blanco:

“¡Por qué ese velo de cerrada noche
de tu abundosa cabellera negra
de nazareno cae sobre tu frente?”

(vs.16,17)

color negro que, por la cabellera, se apodera de una parte del blanco, del Cristo, haciéndolo parte del misterio del Padre: Cristo es Dios, y sobre su frente, aparece la “cerrada noche” de su cabellera, ocultando parcialmente la claridad, oscuridad parcial suficiente para ver en Cristo el misterio del Padre, para sorprender en él la presencia de lo eterno.

La misma oposición básica que arranca del contraste BLANCO/NEGRO fundamenta el poema nombrado ECCE HOMMO, y ahora, a medida que progresa el *Poema* la oposición se va enriqueciendo con nuevas connotaciones, sin olvidar las iniciales. Veamos:

El cuerpo blanco de la figura es ahora PAN candeal, por haberse dado en regalo generoso, y frente a la perfección anatómica de los dioses paganos, cuya belleza corporal era alimento exclusivo a los ojos de la carne, la perfección del Cuerpo de Cristo es regalo a los ojos del espíritu, y alimento por tanto de Vida Eterna, por cuanto nos acerca y promete la eternidad en la luz que refleja, y de la cual es imagen.

El largo fragmento VII, además de recoger explícitamente la oposición básica:

“De noche la redonda luna dícenos
de cómo alienta el sol bajo la tierra:
y así tu luz: pues eres testimonio
Tú el único de Dios”,

y de aclarar la identificación de Dios con NOCHE, dota NOCHE de otra connotación que se suma a la que ya conocemos: desde este momento, NOCHE será además de la TINIEBLA desconocida del Padre, NUESTRA PROPIA EXISTENCIA:

“sólo tu luz lunar en nuestra noche
cuenta que vive el sol”

Entre la noche de nuestro vivir y la NOCHE de lo desconocido, Cristo es la luz lunar que nos refleja el Sol y nos alumbra la vida. Es riquísimo este poema VII en connotaciones sucesivas, a partir de la primera oposición.

De la misma manera, la existencia dinámica del poema sigue desarrollando otras connotaciones sucesivas. Será ahora, Cristo, ALBA, porque, precisamente, descorre el manto de la oscuridad de la NOCHE, al abrir los brazos de la cruz: su cuerpo crucificado, blanco, es como el amanecer de la humanidad, redimida por su sacrificio.

Y la misma oposición está, enriquecida, en el poema VIII: ahora el cuerpo blanco de Cristo es ALMOHADA donde reposa el género humano, como en un lago sin ondas, quieto, inmoble, perfecta imagen de la divinidad.

Sería muy largo, y además impropio, referirse a todas las ocurrencias de esta oposición básica. Podemos decir que está presente en el poema IX, donde sirve para oponer BLANCO a ROJO, oposición que tiene la connotación de PAN/VINO. El poemita se nombra SANGRE: sangre que es Vino, que es dolor; dolor que es amor, cadena de connotaciones que hace posible un verso como éste: “Toda sangre se hizo la luna”, o lo que es lo mismo: “Todo amor se hizo Cristo”.

O en el poema XIII, donde el Cuerpo es ROSA, pero rosa blanca, de cinco pétalos (las cinco llagas); ahora bien, ¿por qué “rosa”? podía haber sido azucena, lirio...; es ROSA porque es flor entre espinas (La cruz), y la cruz, a su vez nos remite, como espinas, a su antecedente bíblico de la zarza, que en el Nuevo Testamento es “zarza florida”, florida en parábolas que todos entendemos, frente a la voz escondida de la zarza ardiente que habló a Moisés con palabras oscuras, “yo soy el que soy”, de difícil comprensión.

O en el poema XIV, donde el cuerpo blanco es ARROYO al sol “vena de plata, viva en la negrura”, donde el término *plata* realiza el rasgo semántico ‘blancura’ y se llena de una nueva connotación; la plata es FE, elemento que arranca de San Juan y que se relaciona con Paloma, cuyas plumas (dice San Juan explicando el *Salmo 67* de David) son las verdades que nos dice, y *serán plateadas* porque en esta vida la fe nos las propone oscuras y encubiertas, que por eso las llama aquí *semblantes plateados*, aclarando a continuación que, después de esta vida, como ya no es necesaria la fe, será el color de oro (Declaración a la Canción XII, Cántico Espiritual, pág. 92). En resumen, Cristo es ARROYO que brilla al SOL, de donde es VENA DE PLATA, que es ya tanto como decir VETA DE FE: ni más ni menos que la fuente de semblantes plateados de la *Canción XII* de San Juan.

Sigue vigente el rasgo 'blancura' en el Poema XV: ahora el Cuerpo es NUBE-PERLA, frente a la negra nube sin contornos que lo rodea. Es NUBE, que desata la connotación de 'vellón' y de 'cordero', cordero inocente a quien el Padre escucha; oídle; porque - y aquí otra re-creación- el Cuerpo de Cristo expresa armonía, este es, *canta*, hace sonar la música universal, la "música extremada", el concierto de las esferas de Pitágoras que sentía Fray Luis con la música del maestro Salinas. Cristo es, en el poema, con todas las reminiscencias clásicas y renacentistas, la música callada, la soledad sonora de San Juan, el "arpa universal" en palabra de Unamuno. En fin, sería interminable recordar todas las connotaciones y las recreaciones que se pueden descubrir en el Poema aunque tuviéramos sólo en cuenta la oposición BLANCO/NEGRO, el correlato del contraste pictórico del cuadro que le sirve de referencia. Cristo es, ya lo hemos visto, en el poema, LUNA, 'reflejo de'; ALBA, 'amanecer de la humanidad redimida'; PAN, 'alimento de vida eterna'; SANGRE, 'amor', ROSA, 'flor de la creación, nacida del dolor'; ARROYO DE PLATA y FUENTE, 'vena de fe', SINFONIA, 'armonía y cifra del universo'; CORDERO, y HOSTIA, y LINO ('vestidura de Dios'), y LEON, y TORO, y por todo esto, LIBRO de los LIBROS.

Cada uno de estos nombres son, en el texto, como una semilla de un gran NOMBRE, un archinombre, un ARCHISEMEMA, una archiimagen, del misterio. Cuerpo de Cristo como intermediario entre la REALIDAD incognoscible y nuestro entendimiento.

Toda la PRIMERA PARTE se cierra con un poema llamado SILENCIO, (Poema XXXIX), silencio como respuesta de ese TU al que nos referíamos al principio; silencio como "lenguaje de lo eterno", como aparece en sus *Poesías* de 1907 una y otra vez.

5. Sólo unas brevísimas palabras sobre la **Tercera parte** del poema, puesto que no hay tiempo para más.

Mientras la *Primera Parte*, que he comentado, enfoca la totalidad del cuadro, del Cristo pintado por Velázquez, la Tercera enfoca cada una de las secciones, o aspectos, o miembros, del cuerpo del Cristo. El Cristo se ve como si fuera la Naturaleza, donde cada miembro es un elemento de paisaje.

El recorrido empieza por la parte superior e incorpora todas las connotaciones anteriores globales: ahora es "lumbre silenciosa", "espuma", "blancor", etc. En este recorrido, en este contar la figura, la melena, que antes era *noche*, es ahora, además, y sin dejar de serlo, CASCADA, de vida; los ojos son LUCEROS, las lágrimas ROCIO BERMEJO, el pecho es VALLE y OCEANO, los hombros son ALCORES soleados (les da la luz del sol); las manos son FUENTES, y los brazos son REMOS de un barco, la cruz, que navega en la inmensidad. Y el vientre es DE MARFIL Y CON ZAFIROS, donde hay que rastrear la tradición bíblica del *Cantar de los Cantares* que recoge San Juan: "Dixo la Esposa al Esposo: Tu vientre es de marfil, distinto en safiros", donde zafiros son misterios de la sabiduría divina.

Cristo, convertido así en Naturaleza sobrenaturaliza al Hombre y humaniza a Dios.

Un Cristo, el de Velázquez, armónico, sin gestos retorcidos de agonía; un Cristo muerto, no agonizante, con toda la serenidad de la muerte cumplida, un Cristo reflejo de la Luz, *silencio elocuente, Paisaje, soledad sonora, TU callado para un YO* que pide respuesta audible. Un YO que hace del Arte su referenciã concreta y por el Arte rescata la tradición eterna actualizando la palabra antigua con su propia palabra. Palabra poética de Unamuno, que tiene, como dijo Gabriel Miró, siglos de riqueza.

María Vaquero
Universidad de Puerto Rico