

ORFEO, LOS PERROS, Y LA VOZ DE SU AMO EN *NIEBLA* DE MIGUEL DE UNAMUNO

ROBIN FIDDIAN
Newcastle Upon Tyne

No cabe duda que uno de los aspectos más curiosos de *Niebla* es el puesto otorgado a Orfeo en la estructura narrativa y temática de la obra. Reconociendo el hecho, los críticos han estudiado la función e importancia del simpático animalillo en ésta, la más célebre de las novelas de Unamuno.¹ Sin embargo, los mismo críticos han pasado por alto la relación entre Orfeo y otras referencias perrunas que se hacen a lo largo de la obra. Éstas son abundantes y muy sugestivas, por lo cual propongo una reconsideración del tema, que tome toda su riqueza semántica en cuenta.

Para fines prácticos, mi ponencia se organizará en torno a dos ideas, que son: 1) la idea del perro como sustituto filial, y 2) la noción que una novela es algo así como el hijo espiritual del autor. El origen común de ambas ideas en la mente de Víctor Goti sugiere una posible relación entre ellas que merecería la pena explorar.

La primera de estas ideas aparece en el capítulo XIV en el curso de una conversación entre Víctor y Augusto que versa sobre la experiencia matrimonial de aquél con Elena. A propósito de sus primeros años de convivencia, Víctor destaca el trasfondo de costumbre y rutina en su vida que describe como propia de unos solterones, debido sobre todo a la ausencia de hijos, porque, según le explica a Augusto, «no hay solterón más solterón y recalcitrante que el casado sin hijos». Hecha esta observación, Víctor recuerda cómo «Una vez, para suplir la

1. Véanse los estudios de Alexander A. PARKER, «On the interpretation of *Niebla*», en *Unamuno: Creator and Creation* (ed. José Rubia Barcía y M. A. Zeitlin), Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1967, pp. 116-138, y Carlos FEAL DEIBE, *Unamuno: el otro y don Juan*, Madrid, Cupsa, 1976.

falta de hijos, que al fin y al cabo ni en mí había muerto el sentimiento de paternidad ni menos el de la maternidad en ella, adoptamos, o si quieres, prohijamos un perro».² La historia del chucho, que muere eventualmente en circunstancias que luego comentaremos, no tarda mucho en contarse, y pronto vuelve a enlazarse con el hijo principal de la narración de Víctor que termina con la sorprendente noticia de que Elena se ha quedado embarazada. Ésta es una novedad que no es del agrado de Víctor, quien moteja al futuro hijo de «intruso» y escandaliza a Augusto, diciéndole que «Te lo regalaba, para que hiciese compañía a Orfeo» (603). La declaración de Víctor, que Augusto llama un «disparate», tiene cierta gracia grotesca que de todos modos resultará ofensiva para la mayoría de los lectores. Pero, al margen de moralismos, es interesante en cuanto que recalca la noción de una equivalencia entre un perro y un hijo.

La noción del perro como sustituto filial vuelve a aparecer en el capítulo XXVII, cuando Eugenia, después de despreciar la ofrenda poética de Augusto — «Mi alma vagaba lejos de mi cuerpo, etc.»— le advierte que cuando se casen «no [querrá] ni timos ni perros en la casa». La inflexibilidad de Eugenia provoca una reacción de pánico en Augusto, quien insiste en lo importante que es para él la compañía de Orfeo. Pero sus protestas son en vano: Eugenia sentencia que «¡Está de más el perro!», mostrándose igualmente insensible ante la súplica de Augusto, «Por Dios, Eugenia, siquiera hasta que tengamos un hijo...» (653-654).

En la mente de Augusto, se da por sentada una conexión entre Orfeo y un hijo, que se reitera en el siguiente episodio de la entrevista con Mauricio. Consterñado por las insolencias del novio de Eugenia, Augusto llama a Orfeo para comprobar si la entrevista ha pasado en realidad o si la ha soñado, y se desahoga con el perrito, preguntándole con emoción, «¿Qué será de ti sin mí? Eres capaz de morirme, ¡lo sé! Sólo un perro es capaz de morirse al verse sin amo. Y yo he sido más que tu amo, ¡tu padre, tu dios!» (160). Las dos últimas frases, aisladas por puntos de exclamación que le dan mayor énfasis, comprenden muchos niveles de sentido, entre los cuales se destaca uno de ironía. Porque, al estilarse Augusto como padre de Orfeo, aparte de despertar nuestra compasión se expone a nuestras burlas y a juicios no del todo caritativos que subrayarían el hecho de que no es padre de ningún hijo, a pesar de los años que tiene; y para mayor inri, parece carecer por completo de las cualidades masculinas que se necesitan para serlo.

Bien mirado, el carácter de Augusto tiene más de hijo que de padre, lo cual está implícito en la manera en que Unamuno lo presenta, enlazándole con Orfeo que aparece como una extensión metonímica de su personalidad. Recordemos la narración del descubrimiento de Orfeo por Augusto mientras se pasea por la Alameda:

2. Miguel DE UNAMUNO, «Niebla», en *Obras completas de don Miguel de Unamuno* (ed. Manuel García Blanco), Madrid, Esclavier, 1967, vol. II, p. 602. Esta edición se utiliza como fuente de las citas contenidas en el texto de este trabajo.

Escudriñó con los ojos y acabó por descubrir, entre la verdura de un matorral, un pobre cachorrillo de perro que parecía buscar camino en tierra. «¡Pobrecillo! —se dijo—. Lo han dejado recién nacido a que muera; les faltó valor para matarlo.» Y lo recogió.

El animalito buscaba el pecho de la madre. Augusto se levantó y volvióse a casa [...]» (573).

Aquí hay tres elementos que corresponden detalladamente con la caracterización de Augusto Pérez. La desorientación de Orfeo, «que parecía buscar camino», refleja la condición de Augusto de mero paseante en el camino de la vida; la imagen del perrito que busca el pecho de la madre alude claramente a su dependencia edípica y falta de individuación;³ y la descripción de Orfeo como un «pobre cachorrillo» se anticipa a la de Augusto en los capítulos XXXI y XXXII donde se usa el mismo adjetivo para referirse a él.

Como si hubiera lugar a dudas, la identificación de Augusto con un perro se refuerza poco después en unas palabras de Eugenia que resuenan y repercuten más allá de su contexto inmediato. Se trata de su aseveración, «No quiero ver los ojos suplicantes del señorito Augusto como los de un perro hambriento» (585). Si por una parte estas palabras sirven para censurar una falta de compasión en Eugenia, por otra captan la esencia de la personalidad de Augusto, quien padece un hambre múltiple: en primer lugar, tiene un hambre sentimental que consiste en una necesidad abrumadora de cariño; en segundo lugar, está afligido de un hambre sexual que se manifiesta en su conducta con por lo menos tres mujeres; y, en tercer lugar, y a partir del momento en que se enfrenta con Unamuno, siente un hambre espiritual cuya expresión más intensa será esa «ansia de inmortalidad» (670) que lo convierte en un personaje auténticamente trágico en los últimos capítulos de la novela.

Además del tema del hambre sufrida por el perro está el de sus ojos suplicantes, que establece una conexión entre las circunstancias del encuentro con Augusto que Eugenia quisiera evitar, y otras circunstancias y acontecimientos que se narran en la obra. Así, enlaza con la historia del perro prohibido por Víctor y Elena, que murió un día cuando «se le atravesó un hueso en la garganta», infundiéndoles pena y horror mientras les miraba con sus «ojos húmedos que parecían suplicarnos vida» (602). Aparece después en la advertencia de Augusto a Orfeo, cuando le recomienda «Cuidado con los huesos, Orfeo, mucho cuidado con ellos, ¿eh? No quiero que te atragantes con uno: no quiero verte morir con tus ojos suplicándome vida» (604). Y, en el argumento de la obra prefigura la escena de la entrevista en el despacho-librería de Unamuno, donde Augusto primero amenaza a su autor con la muerte, y luego termina por dirigirse a Unamuno en una actitud «suplicante» (669).

3. Esta observación la hace Carlos FEAL DEIBE en *Unamuno: el otro y don Juan*, P. 93.

Esta repetición del tema de la suplicación crea toda una figura narrativa por medio de la cual se concierta una analogía entre las relaciones de Augusto y Eugenia, Orfeo y Augusto, Augusto y Unamuno, y, conjeturamos, Unamuno y dios. La figura, que podría tener un quinto componente en la relación entre Víctor y el perrito que prohibió, ofrece una síntesis de las principales relaciones que entran en juego en la novela. También, más allá de consideraciones puramente formales, subraya el fundamento de esas relaciones en un principio jerárquico cuya representación convencional sería una cadena que baja desde Dios hasta el más humilde de los animales, pasando por los eslabones de la humanidad, algunos de cuyos representantes ejercen autoridad, y en el caso de Unamuno derechos de autor, sobre otros. Al decir esto, reconozco que digo lo obvio. Pero lo obvio algunas veces encubre realidades que tendemos a dar por supuestas y que de vez en cuando conviene poner en tela de juicio para asegurarnos de que no estemos pasando por alto alguna cuestión de importancia.

Si nos fijamos en el trato que Augusto y Víctor dan a sus respectivos perros, vemos que consiste en un paternalismo benévolo y a veces sentimental. Esta actitud no rige en los otros niveles de la jerarquía de relaciones descrita en *Niebla*, lo cual no tiene por qué sorprendernos: sabemos de sobra que el paternalismo muchas veces conlleva elementos siniestros que incluyen posibles injusticias y abusos cometidos por el amo o el padre. Y esto lo intuye Unamuno, a juzgar por las siguientes reflexiones sobre el papel de los animales en el desarrollo de la civilización, que se ponen en boca de Augusto:

¿Por qué somos hombres los hombres sino porque hay perros y gatos y caballos y bueyes y ovejas y animales de toda clase, sobre todo domésticos? ¿Es que a falta de animales domésticos en que descargar el peso de la animalidad de la vida habría el hombre llegado a su humanidad? ¿Es que a no haber domesticado el hombre al caballo no andaría la mitad de nuestro linaje llevando a cuestas a la otra mitad? Sí, a vosotros [animales] se os debe la civilización. Y a las mujeres. Pero ¿no es acaso la mujer otro animal doméstico?» (657).

Como demuestra la cita entera y la última pregunta en especial, ésta es una visión marcadamente patriarcal y jerárquica de la civilización, que se basa en conceptos de superioridad y dominio, es decir, en consideraciones de poder cuyo usufructo acarrea beneficios para algunos y obligaciones para otros.

Es interesante comparar el pasaje con unas reflexiones de Pérez de Ayala en *La pata de la raposa* que describen la complicidad del hombre con el poder, en términos de «la moral canina». En uno de los capítulos primeros de esa novela, Alberto Guzmán —que entre otras cosas es el amo de un perro *setter* llamado Sultán— esboza una teoría de la moral que parte de la premisa que «El perro y el semita son los únicos animales que creen en un ser superior», y sigue con observaciones como éstas: «La ética judía, como la del perro, es de origen teológi-

co (ética judía = ética cristiana = ética canina). La moral es emanación de la voluntad divina. Dios es el legislador de la conducta del hombre y éste de la del perro.»⁴ Aunque provisional, la teorización de estas ideas es más consciente que en Unamuno, y distinta en la medida que propone una crítica de corte nietzscheano de los esquemas jerárquicos.

En orden a nuestro tema, los apuntes de Alberto sirven para poner de relieve la carga ideológica de algunas de las ideas e imágenes manejadas por Unamuno en *Niebla*. También es verdad que nos ayudan a comprender las supuestas «verdaderas intenciones» de Unamuno al servirse de la imagen del perro, que en primer término parecen haber girado en torno a la exploración de un dilema existencial y espiritual, antes que centrarse en una denuncia de esquemas de abuso patriarcal. Pero inevitablemente nos llaman la atención sobre la posibilidad de que la novela contenga otros elementos —cabos sueltos y tensiones— de raíz ideológica.

Con este juicio, podemos dejar el análisis de la idea del perro sustituto filial, para pasar a considerar la segunda idea de Víctor Goti, que entraña la noción de la paternidad literaria. El punto de referencia que queremos resaltar es la conversación en que Víctor hace saber a Augusto que está escribiendo una *novela* que pretende romper el molde de la novela convencional. Como todos recordarán, Víctor ofrece una detallada relación de las propiedades del nuevo género, precedida por la información de que se ha puesto a escribir «para desquitarme de los quebraderos de cabeza que me da el embarazo de mi mujer» (615).

Aquí la actividad literaria cumple una función notable de compensación psicológica y transferencia libidinal. Y, lo que es aún más interesante, se concibe como una especie de paternidad, al presentarse como una versión masculina del embarazo de la mujer. Evidentemente, estamos ante la metáfora de «la gestación y alumbramiento literarios» tratada por Pérez de Ayala en un ensayo tardío que lleva ese título.⁵ En manos de Unamuno es una idea que se abre en un abanico casi infinito de posibilidades, abarcando ora la descripción de Augusto Pérez como «un pobre homúnculo ... que rebulló en las entrañas de mi mente»,⁶ ora la concepción de los personajes como «criaturas» e «hijos espirituales» del autor,⁷ ora la distinción entre la novela ovípara y la vivípara.⁸

No cabe duda de la gran utilidad y atractivo de esta metáfora para cierto tipo

4. Ramón PÉREZ DE AYALA, *La pata de la raposa*, 3.ª edición, Buenos Aires, Espasa-Calpa, 1951, p. 34.

5. Ramón PÉREZ DE AYALA, «La gestación y el alumbramiento literarios», en *Principios y finales de la novela*, Madrid, Taurus, 1958, pp. 135-139.

6. Miguel DE UNAMUNO, «Una entrevista con Augusto Pérez», en *Obras completas*, vol. VIII, pp. 360-366.

7. Miguel DE UNAMUNO, «Los hijos espirituales», en *Obras completas*, vol. II, pp. 858-86

Véase también el estudio de Katharine RICHARDS, «Unamuno y la paternidad espiritual», *Hispanófila*, 83 (enero 1985), pp. 53-60.

8. Para una exposición de este tema unamuniano, véanse las siguientes referencias en las *Obras completas de don Miguel de Unamuno*, vol. I, pp. 1194-1204 y vol. VIII, pp. 208-210.

de escritor. Sin embargo, hay que reconocer que es un mito de fabricación masculina, y un mito, además, que suele provocar indignación entre escritoras femininas y feministas. Joan Riviere y Ángela Carter serían las más vigorosas antagonistas de este mito que según ellas es un intento de apropiación masculina de una función esencialmente femenina, con el fin de consolidar la autoridad patriarcal.⁹ Al considerar su presencia en la obra de Unamuno, ¿podemos estar seguros de que no haya un fondo de pretensión y hasta de arrogancia en el uso tan amplio que el autor hace de él? No obstante la referencia al feminismo hecha por doña Ermelinda (608) y las repetidas denuncias de «hombradas» machistas, Unamuno parece no haber advertido los matices ofensivos de la metáfora. Adoptando una postura tolerante, siempre podríamos argüir que Unamuno se sintió atraído hacia ese mito, o esquema intelectual, por su contenido espiritual y estético. Con todo, el respeto a la verdad nos obliga a dar cuenta de sus implicaciones ideológicas.

Por lo mismo que Unamuno se valió de la metáfora de la paternidad literaria para fines espirituales y retóricos, yo también la quisiera aprovechar como accesorio en el desarrollo de mi interpretación, para indagar una posible relación entre la novela, *Niebla*, y ... un perro. El mecanismo que permite esta articulación es un silogismo, que funciona de la manera siguiente: si el término «novela» equivale a otro término, «hijo», y si éste equivale a su vez a «perro», entonces habría una tercera equivalencia entre «novela» y «perro». Tal equivalencia tendría valor estrictamente metafórico, por supuesto, y la propongo con toda la cautela que requiere la práctica del silogismo. Pero en el fondo creo que el texto contiene suficiente material para justificar su exploración.

En principio, quiero sugerir que las referencias perrunas que hay en la novela tienen en ella una relación mucho más estrecha de lo que se ha reconocido hasta ahora. De hecho, la configuran al nivel de la estructura, y ofrecen numerosos ecos y reflejos interiores de sus procedimientos y preocupaciones temáticas. Consideremos primero su función estructural, recordando las conclusiones de Alex Parker acerca del papel de Orfeo en *Niebla*. En su interpretación, Parker observa que cuando Orfeo aparece en el curso del argumento, siempre es en función de la problemática moral y sexual de Augusto Pérez, cuya muerte requiere la aparición de Orfeo en el epílogo.¹⁰ En principio no disputo la conclusión de Parker. Sin embargo, hay un hecho relacionado con la presencia de Or-

9. Joan RIVIERE, «Hate, greed and aggression», en Melanie KLEIN y Joan RIVIERE, *Love, Hate and Reparation: two lectures*, Londres, The Hogart Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1937, p. 32, y Angela CARTER, *The Sadeian Woman*, Londres, Virago, 1979, p. 109. Véase también el estudio de Sandra GUDBAR y Susan GILBERT, «The queen's looking-glass: female creativity, male images of women, and the metaphor of literary paternity», en *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979, pp. 3-44.

10. Alexander A. PARKER, «On The interpretation of *Niebla*», pp. 125-137.

feo al final de la obra que ni Parker ni ningún otro crítico que yo he leído ha destacado, y es la perfecta simetría de esta secuencia de *Niebla* con los primeros párrafos de la obra donde también hay una referencia a un perro. Estoy hablando de la escena en la puerta de la casa de Augusto, en la que éste se pregunta «Y ahora, ¿Hacia dónde voy? ¿Tiro a la derecha o a la izquierda? [...] Esperaré a que pase un perro —se dijo— y tomaré la dirección inicial que él tome» (557). Al final, no es un perro, sino Eugenia quien le saca del portal y le arrastra por la acera como un imán. Pero, no por eso queda anulada la idea del perro fortuito como posible catalizador y primer estímulo de las acciones del protagonista.

Pronto podremos ver cómo la imagen del perro se corresponde precisamente con el carácter de Augusto, quien se auto-describe en unas frases muy sugerentes refiriéndose a sus «vagabundeos callejeros» que le han llevado a «rondar la casa [de Eugenia]» (562). Con estas frases Unamuno compara a Augusto a un perro que anda callejeando, y nos invita a concebir la estructura de *Niebla*— en cuanto representación de la trayectoria vital de Augusto— como un proceso que imita el errar de un perro.

Naturalmente, es un proceso que continúa a lo largo de la narración que incorpora elementos que llaman la atención por su inoportunidad, tanto para Augusto como para los lectores de la novela. Al hacer este comentario, pienso en los contratiempos y obstáculos que se le ponen por delante a Augusto en el camino de su vida, y también en el copioso material que se intercala en la narración de *Niebla*, que interrumpe el hilo principal de la historia de Augusto. Ahora bien: hay una referencia perruna que capta exactamente este sentido de interrupción y desviación, que creo que sirve como imagen para todo el argumento de la novela. Es el refrán, de supuesto origen árabe, mencionado por Augusto cuando éste se entera que Mauricio sigue pretendiendo a Eugenia. Inicialmente enfadado por la noticia, Augusto controla su indignación y dictamina que «Si vas a detenerte con cada perro que te salga a ladrar al camino, nunca llegarás al fin de él» (158). Aparte de ofrecer una clara anticipación de la estrategia que adoptará Jugo de la Raza para posponer su muerte en *Cómo se hace una novela*, la imagen de los perros que se le ponen por delante al caminante —o paseante— de la vida es válida de cabo a rabo para el desarrollo estructural de *Niebla*, desde la primera escena en que Augusto espera a que pase un perro, hasta el epílogo, donde la aparición de Orfeo constituye un mecanismo por el cual la novela se muerde la cola.

El simbolismo que estamos comentando presenta el carácter de una especie de sinécdoque conforme con la cual el todo (la obra) es representado por, y se refleja en, sus partes. La oración fúnebre de Orfeo introduce una dimensión adicional en el esquema, al atribuir a un perro una facultad verbal que le permite pronunciar una oración. Huelga decir que la idea de que los perros hablen no entra dentro de nuestros conocimientos habituales. Sin embargo, se recoge de

una forma interesantísima en el ensayo de Ortega y Gasset sobre la caza, donde Ortega sugiere que los perros se distinguen de los otros animales en la medida que sus ladridos se aproximan a la comunicación verbal humana. Según el fecundo ensayista, el ladrar de los perros «es ya un elemental decir» y «un cuasi-lenguaje» que es el producto de su domesticación.¹¹ Esta teoría es confirmada por Orfeo en el quinto párrafo de su oración fúnebre donde, desde una perspectiva que ve el mundo del revés, emite un juicio sobre lo defectuoso que es el sistema de comunicación que usamos los seres humanos. Refiriéndose a un hombre genérico, dice que «Habla, o ladra, de un modo complicado. Nosotros aullábamos y por imitarle aprendimos a hablar y ni aún así *nos* entendemos con él» (680). De acuerdo con la lógica, quien opina y habla aquí realmente es Unamuno. Pero, en el mundo imaginativo de la nivola, en el cual Unamuno transmite sus mensajes a través de sus personajes, éstos constituyen la voz de su amo, y Orfeo participa plenamente en esta función. De hecho, yo iría más lejos y diría que en el fondo Orfeo encarna, no solamente la voz de Unamuno, sino el principio mismo de la invención, término que comprende la imaginación literaria y su expresión retórica en formas artísticas cuyo medio esencial es la palabra hablada o escrita.

Si esta hipótesis es admisible, se abren nuevas perspectivas sobre la suerte de Orfeo y el sentido que tiene para una interpretación cabal de la obra. Para explorar este tema debemos reflexionar brevemente acerca del nombre otorgado al perro. Ampliando una discusión ya iniciada por Parker, Feal Deibe y Janet Pérez,¹² haríamos notar que el nombre de Orfeo es escogido en un principio por Augusto «que así lo bautizó, no se sabe ni sabía él tampoco por qué» (573). No obstante la reticencia del texto, parece irrefutable que Augusto escoge el nombre de Orfeo bajo la influencia del inconsciente que alberga su deseo de reunirse con su madre. Tal motivación correspondería con el mito de Orfeo que trata del intento, por un hombre, de recuperar el alma de una mujer a quien quiere y ha perdido. Al final de *Niebla*, cuando Orfeo va en pos del espíritu de su amo «saltando y agitando el rabo» (681), el patrón clásico se modifica, al incluir a dos «personajes» que son masculinos. Pero se repite con exactitud en la medida que el pasaje de Orfeo al reino de la muerte es seguido años más tarde por la aparición de Augusto en los sueños de Unamuno, como si el auto-sacrificio de Orfeo hubiera servido a la larga para rescatar a Augusto de la nada.

Orfeo no acompaña a Augusto en su onírica visita a Salamanca porque ocupa un lugar «en el mundo puro platónico, en el de las ideas encarnadas» donde Unamuno nos invita a imaginarlo gozando de la inmortalidad (681). No hace

11. José ORTEGA Y GASSET, «A “Veinte años de caza mayor”, del Conde de Yebes», en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, tomo VI (1941-1946), p. 459.

12. Janet PÉREZ indaga en los matices simbólicos de Orfeo en «Rhetorical integration in Unamuno's *Niebla*», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, VIII, 1 (otoño 1983), p. 73.

falta decir que ésta es una especulación basada en el más puro idealismo, pero es una especulación apoyada por una larga y cuantiosa tradición literaria occidental que defiende la idea de la inmortalidad de los animales. Entre los autores que la han tratado está Alexander Pope en su célebre ensayo, «An Essay on Man»,¹³ y, en el contexto de la literatura española, Pérez de Ayala, cuyo personaje Alberto Guzmán escribe un verso sobre «el paraíso donde los animales viven vida inmortal».¹⁴ Dentro de este marco intertextual se da una confirmación del destino de Orfeo, cuyo valor principal, decidimos, reside en ser un medio por el que Unamuno apuesta por la inmortalidad.

Ponderando esta conclusión, vemos que es coherente con todos los niveles de nuestra interpretación. Con respecto a la relación que postulamos entre el perro y la obra literaria, se sigue con Orfeo, al acceder al paraíso de los animales, asegura la inmortalidad de la obra literaria, cumpliendo con la propuesta del erostratismo. Con respecto a la equivalencia propuesta entre perros e hijos, la inmortalidad simbólica de Orfeo es consecuente con el ideal unamuniano de la continuidad biológica que el hijo asegura a su padre, ya que Orfeo, igual que Augusto y Eugenia y los otros personajes de *Niebla*, es hijo espiritual de Unamuno y otra presunta garantía de su inmortalidad literaria.

Es inevitable que en este estudio sobre el tema de los peros en *Niebla* no hayamos concentrado en Orfeo, debido al papel tan importante que desempeña en la estructura de la obra. Sin embargo, he intentado demostrar que Orfeo cobra su significado más completo en relación a las otras referencias caninas que es posible incluir en una interpretación integrada que coincide con las líneas maestras del pensamiento de Unamuno.

13. Citado por Keith THOMAS en un estudio que ha sido útil en la elaboración de algunas de las ideas expuestas aquí: *Man and the Natural World*, Harmondsworth, Penguin, 1983, p. 140.

14. Ramón PÉREZ DE AYALA, *La pata de la raposa*, p. 40.