

La presencia de la fábula clásica en Miguel de Unamuno. Entre la crítica y el intertexto

The Presence of Classic Fable in Miguel de Unamuno. Between Criticism and Intertext

José Ramón DEL CANTO NIETO
<https://orcid.org/0000-0001-7914-7408>
IES Madina Mayurqa, Palma de Mallorca, España
josdelcanto@yahoo.es

RESUMEN: El interés de Unamuno por las fábulas clásicas, principalmente las de raigambre esópica, se extiende más allá de sus pretendidas moralejas. Teorizó sobre lo que rodeaba al género: su estructura, sus enseñanzas, etcétera, tras ejercer un minucioso análisis de sus elementos y también una crítica eficaz. Pero además incorporó el sustrato que propician las fábulas a su propia obra bajo distintos géneros, y las adaptó a sus intereses, practicando así un fructífero ejercicio de intertextualidad.

PALABRAS CLAVE: Unamuno, fábula, moraleja, crítica, intertexto

ABSTRACT: Unamuno's interest in Classical fables, mainly those influenced by Aesopus, goes beyond the alleged fable's morals. After practising a meticulous analysis of its elements and also an effective critique, he theorized about what surrounded the genre: its structure, its teachings, etc.; but he also assimilated Aesopus' fables to his own works under different genres and adapted them to his interests as well as illustrated intertextuality.

KEYWORDS: Unamuno, Fable, Moral, Critic, Intertext

RECIBIDO: 25/01/2021 • **ACEPTADO:** 16/03/2021 • **VERSIÓN FINAL:** 10/04/2021

FÁBULAS Y CUENTOS EN LA INFANCIA

La fábula clásica ronda por la vida y obra de Unamuno¹ desde muy pronto. Al igual que las canciones infantiles o los relatos épicos, las fábulas, presentes en la vida de nuestro autor desde la niñez, le sirven en primer lugar como señuelo para recuperar el paradisiaco tiempo seguro y feliz de la infancia. Así recuerda aquellas clases en que los alumnos, a coro, recitaban de memoria cuentas, tablas, oraciones... y también, fábulas:

Nos fueron alma palabras y números,
 ¡mañanas frescas de la infancia grave!
 Jardín de la gramática aritmética,
 cuentos y cuentas nos daban cantares.

Se iba la vida como se va el eco
 sembrando las canciones por el aire;
 Sumar, restar, rezar, recitar fábulas
 y esperar el asueto por la tarde.²

“Nos fueron alma palabras y números”, dice el primer verso, ¿hay alguna manera más bella de expresar la relación entre el yo y el *Lógos*? En el “jardín de la gramática aritmética” habitan cuentos y cuentas, dos palabras de la misma raíz no por casualidad, sino —como recuerda Agustín García Calvo—³ por ser dos *formas* de manifestación del *Lógos*: ambas raíces, provenientes del verbo latino *computare*, dan testimonio de la idea de sucesión o temporalidad (como ocurre con las cuentas de un collar o ábaco, pero también con la sucesión de acciones, funciones o pasiones que le suceden a un protagonista en un cuento o relato); y también se refieren al resultado de esas cuentas o cuentos. Y, en lo que respecta concretamente a las *fabellae* o

¹ Seguimos las *Obras Completas de Miguel de Unamuno*, IX vols., 1966-1971, ed. Manuel García Blanco, señaladas por el tomo y paginación. Para las *Poesías completas*, nos basamos en la edición de Ana Suárez Miramón 1987-1989, en cuatro volúmenes.

² *Cancionero*, n° 303, 23-VII-1928, Unamuno 1987-1989, vol. III, p. 221. Queremos resaltar el parecido de esta imagen con la del poema de Machado *Recuerdo infantil* (1989, p. 430), en donde plasma el ambiente denso, monótono y grave de una escuela. Bajo un cartel en que se representa un episodio de Historia Sagrada, los niños recitan de memoria. Dice así: “Es la clase. En un cartel / se representa a Caín / fugitivo, y muerto Abel, / junto a una mancha carmín. // Con timbre sonoro y hueco / truena el maestro, un anciano / mal vestido, enjuto y seco, / que lleva un libro en la mano. // Y todo un coro infantil / va cantando la lección: / “mil veces ciento, cien mil; // Mil veces mil, un millón ...”. Otros recuerdos de este tipo pueden leerse en el breve poema unamuniano titulado “Aritmética”, *Romancero del Destierro*, XXXII, Unamuno 1987-1989, II, pp. 398-399.

³ Cf. García Calvo 1990a.

fábulas de animales (llamadas entre los griegos tanto *lógoi*, como *mýthoi*)⁴ dice:

El que los animales hablen y se nos aparezcan por ende como máscaras o personas (caso especial, pero muy próximo, de la *prosopepeya* que considerábamos esencial a todas las explicaciones míticas), parece que lo que hace es sacar el lenguaje, *lógos*, fuera de su casa, de la humanidad, y así sugerir que *lógos*, un poco al modo heraclitiano, al mismo tiempo que está en el que cuenta los cuentos o echa las cuentas, está también fuera, en las cuentas que echaba y en los cuentos que contaba.⁵

Las fábulas, como lectura y motivo de narración, crítica y enseñanza, acompañarán siempre a nuestro autor.

LA CUESTIÓN DE LA FÁBULA CLÁSICA COMO GÉNERO

Una definición de “fábula” como género literario que comprenda los *toti et soli* requeridos en toda aquella definición que se precie, es más complicada de lo que a primera vista parece. En primer lugar, porque se trata de un género que linda muy estrechamente con otros con los que resulta difícil establecer distinciones. En segundo lugar, porque se trata de un género que cuenta con un largo recorrido en la tradición literaria universal y siempre ha estado abierto a transformaciones.

La reflexión sobre la fábula viene de antiguo. Para Aristóteles, por ejemplo, se trataba de una extensión de la “retórica”,⁶ un modo —podríamos decir— de persuasión por otros medios. Esta valiosa consideración es conveniente seguir teniéndola en cuenta. Pero la fábula, como género literario, contiene otros elementos que podemos considerar “esenciales”.⁷ En primer lugar, la participación, en la mayoría de los casos, de animales presentados como un “espejo”, “alegoría” o “ejemplo” del mundo humano. En la medida en que los actores son “espejo”, la fábula participa del género “didáctico” y además contiene una “intención moral”. A partir de este hecho puede desprenderse una “moraleja” implícita o explícita. Ésta puede situarse al principio (promitio) o al final (epimitio) de la narración. Tanto la narración como la moraleja suelen ser escuetas y breves. Por contener un simbolismo

⁴ El primer término suele designar a las de Esopo; cf. Le Quellec y Sargent 2017, p. 471, *s. u.* *Fable*. Con el término *lógos* se incide especialmente en el aspecto lógico del relato; con *mýthos*, más en el ficticio; cf. García Gual 1985.

⁵ García Calvo 1990b, p. 84.

⁶ Aristóteles, *Ret.*, II, 20.

⁷ Seguimos en este resumen de las características de la fábula a García Gual 1991, pp. 158-170, y a Antonio Cascón Dorado, en Fedro, 2005, pp. 31-34.

claro, las fábulas pueden derivar además en una crítica moralizante de la condición humana y de distintos aspectos sociales o políticos. En el desarrollo de la fábula es esencial, además, la “acción”, que puede darse entre dos personajes enfrentados entre sí (así en las llamadas “agonales”), o entre un personaje y una situación difícil o paradójica de su entorno (las denominadas “de situación”).

La preponderancia de algunos de los elementos de la fábula sobre otros (o su ausencia), ha dado lugar a distintas reflexiones sobre qué es y cuáles son las funciones esenciales de ésta. En cualquier caso, parece conveniente no ser rígidos en la búsqueda exacta de una definición, sino dejar abierta la puerta a distintas consideraciones, máxime cuando se trata de un género sometido, como ya hemos dicho, a transformaciones; pero, eso sí, siempre dentro de estos parámetros.

LA FÁBULA DE LA ZORRA Y LA MÁSCARA

En un artículo titulado *La fábula de la zorra*,⁸ Unamuno pone su atención en la tradición de una fábula de raigambre esópica. En su análisis, consistente en el desmenuzamiento de sus elementos constitutivos,⁹ cree poder hallar un método para su comprensión. Nos referimos a una fábula tratada varias veces en la tradición. Su origen, como hemos dicho, se encuentra en Esopo, en la titulada *La zorra y la máscara* (Ἀλώπεξ καὶ μορμολύκειον).¹⁰ Una zorra entra en el taller de un actor,¹¹ y al ver una máscara exclama: ὦ οἶα κεφαλῆ, καὶ ἐγκέφαλον οὐκ ἔχει, “¡Anda! ¡Una sesera sin sesos!” (trad. Sabaté 2013). A esto se añade un epimitio: “La fábula se ajusta al hombre extraordinario de cuerpo, pero falto de juicio en su mente” (trad. Bádenas 1985). La narración de Fedro, titulada *Vulpes ad personam tragicam* (I, 7), varía muy poco de su modelo; tampoco difiere mucho en su moraleja: “Esto se cuenta para aquellos a los que la Fortuna otorgó gloria y honores, pero les negó el sentido común” (trad. Cascón). La Fontaine, por su parte, en *Le renard et le buste* (IV, 14) empieza por el promitio: *Les grands, pour la plupart, sont masques de théâtre; leur apparence impose au vulgaire idolâtre...* Si el asno —sigue La Fontaine— juzga por la apariencia, la zorra, por el contrario, escudriña a conciencia la situación y saca por sí misma

⁸ Unamuno 1966-1971i.

⁹ Quizá siga en ello a Rousseau 2012, en su comentario de la fábula *Le corbeau et le renard* (libro II de su *Émile*).

¹⁰ *Corpus Fabularum*, ed. 1940-1956, p. 27; *Aesopi Fabulae*, ed. 1925, p. 43. Μορμολύκειον, en realidad es “espantajo”, “duende”; y también, “máscara”.

¹¹ En la primera versión de Chambry, no obstante, es en el “taller de un escultor” (ἐργαστήριον) donde la zorra se encuentra con la “máscara de un trágico” (τραγωδοῦ προσωπεῖον).

sus conclusiones: *belle tête, dit-il, mais de cervelle point*. La fábula ha ido derivando poco a poco hacia una lección moral, sin alusión apenas ahora a las vicisitudes de lugar y acción. Hay también, en fin, una brevísima versión de Samaniego (I, 7), que es la que disecciona Unamuno para su comentario, que dice así: “DIJO la zorra al busto —después de olerlo—: tu cabeza es hermosa —pero sin seso. —Como este hay muchos —que aunque parecen hombres— sólo son bustos”.

Empieza Miguel de Unamuno su análisis, no exento de intención humorística, con una reflexión sobre el lugar y el tiempo en que se sitúa la fábula, ambos indeterminados: “Dijo. No se nos dice cuándo ni dónde, y es pretérito histórico. Y como luego dice la zorra *es*, habría que decir, con el pueblo: dijo dice...”.¹²

Es decir, como en otros relatos tradicionales, la indeterminación puede convertirse en un recurso mediante el que se consigue situar la narración en el prestigioso tiempo de los orígenes; pero al mismo tiempo, la fórmula inicial puede conseguir que el oyente se implique en el ahora (“dijo dice”...). Sobre el comienzo de los relatos que van encabezados con fórmulas establecidas del tipo “érase una vez” o “érase antaño” también reflexiona Unamuno en otro lugar, refiriéndose a la expresión típica de los cuentos alemanes (*Es war einmal...*), exclama: “Era una vez...”, “¡ay cuántas veces / que fue una vez!”.¹³ Con tan solo estos dos versos consigue mostrar que, mediante la repetición de la fórmula inicial, pasado y presente se hacen uno cada vez que se repite, al tiempo que la multiplicidad se hace una, como dice la sentencia de Heráclito que reza así: “Nuevo a cada día el sol (y siempre el mismo)”.¹⁴

Hay en el relato otras imprecisiones que Unamuno no deja de señalar: la del sexo del animal (zorra o zorro) y la del busto (o “busta”) debido —dice— a razones de “solemnidad”. Y sigue analizando los restantes elementos: la especie a la que pertenece el animal; la temporalidad de la acción y el proceso de percepción (“después de olerlo”, es decir, mediante un conocimiento *a posteriori*); el veredicto de la zorra: “Es hermosa”, a lo que añade: “¡Maravilloso instinto de la zorra, que huele la hermosura!”; recuerda también la palabra “seso”, derivada del latín *sensus*, etc. Finalmente acaba refiriéndose al epimitio que se halla presente, de manera sucinta, al final del poemilla de Samaniego:

Los tres últimos versos, un eptasílabo [*sic.*] entre dos pentasílabos, 5+7+5 (=17), forman lo que se llama la moraleja, o sea, el seso de la fábula, y es lo que hay que oler en ella. Porque la fábula, a diferencia de otros géneros literarios puramente

¹² Unamuno 1966-1971i, p. 1167.

¹³ *Cancionero* n° 1022, 16-IV-1929, Unamuno 1987-1989, vol. III, p. 487.

¹⁴ Frag. 64, García Calvo 1990b = 6 D-K.

amenos y recreativos y hasta hermosos, es poesía didáctica, pedagógica y aun sociológica (Unamuno 1966-1971i, p. 1167).

Entre veras y bromas, como puede apreciarse, su reflexión, además de ofrecer un método de conocimiento, subraya dos características esenciales de la fábula: la riqueza simbólica que anida en cada uno de sus elementos y la finalidad didáctica que ofrece, además de las posibilidades críticas a las que se presta “sociológicamente”.

Podemos seguir ahora nosotros mismos completando la reflexión de esta fábula conforme al método propugnado por Unamuno —y por él mismo deseado—. ¹⁵ Puede observarse, en primer lugar, la diferencia entre el concepto ‘busto’, frecuente en las recreaciones modernas de la fábula (La Fontaine, Samaniego, etc.) y ‘máscara’ (en latín, *persona*; en francés *personne*, “nadie”), etimología que tanto juego podrían haber dado en su análisis a un amante de las paradojas como era nuestro autor. ¹⁶ Podemos reparar también en el hecho de que el relato carece de un elemento presuntamente esencial del género: la interacción entre dos (o raramente más) personajes en una acción dramatizada. En efecto, esta fábula, al contener un solo personaje vivo se aproxima —se ha dicho con razón— más a otros géneros literarios, como el proverbio; ¹⁷ aunque podría entenderse también (siguiéndose aquí como conjetura los principios del propio Unamuno) que se tratara de un diálogo en el que participan dos personajes desdoblados pertenecientes a un mismo yo. O dicho con una expresión que gustaba de repetir Unamuno: se trataría de un “monodialogo”. Recordemos que prefería en sus escritos esta palabra a la de “monólogo” o “soliloquio”, porque valoraba el diálogo entre dos como una forma esencial de conocimiento, aunque las dos personas pertenecieran a un mismo yo. ¹⁸

¹⁵ “¿Lo que daríamos por llegar a tener un comentarista que hiciese con nuestros escritos lo que nosotros acabamos de hacer con esta fábula!”, dice Unamuno al final de su análisis (Unamuno 1966-1971i, p. 1168).

¹⁶ Unamuno era conocedor de la etimología (1966-1971n, p. 949): Persona —dice— “quiere decir máscara y toda personalidad se hace en el teatro y para el teatro”. Unamuno 1966-1971e, p. 1343: “Dimos, al cabo, en el festival de la máscara, de la *persona* de los latinos, noble prosapia y abolengo de nuestra tan asendereada personalidad. ¿Es que valemos, por ventura, en saldo de cuenta, algo más que el papel que en la moji-ganga del mundo representamos? Mi máscara soy yo, afirmo sentenciosamente”, etc.

¹⁷ Cf. García Gual 1991, p. 161. Otros autores la incluyen dentro de las llamadas “de situación”, p. e., Fedro, traducción de Antonio Cascón Dorado, pp. 27-28; o la consideran una extensión de las agonales, como Rodríguez Adrados 1979-1987, p. 164.

¹⁸ Unamuno 1966-1971o, p. 1252: “No hay más diálogo verdadero que el diálogo que entablas contigo mismo, y este diálogo sólo puedes entablarlo estando a solas. En la soledad, y sólo en la soledad, puedes conocerte a ti mismo como prójimo; y mientras no te conozcas a ti mismo como a prójimo, no podrás llegar a ver en tus prójimos otros yos”.

LA CHARCA Y LAS RANAS

Pasamos ahora a diseccionar las distintas reflexiones críticas, recreaciones literarias y aplicaciones prácticas que Unamuno llevó a cabo de varias fábulas relacionadas simbólicamente con anfibios y su medio vital, empezando con un poema titulado *A la corte de los poetas*,¹⁹ una composición temprana de tipo alegórico. Pero antes, quizá sea interesante hacer notar brevemente que algunos animales de manifiesta riqueza simbólica, pertenecientes tradicionalmente al género de la fábula, como pueden ser las ranas, formaban parte de los recuerdos personales del autor. En efecto, en el pequeño bestiarario particular de Unamuno, los batracios ocupan un lugar destacado; se trata de una presencia casi familiar, como puede verse en las figurillas de papel con forma de rana que con sus manos realizaba. Baste también recordar que, en 1890, proyectó una traducción de la “homérica” *Batracomiomaquia*, junto a unos *Comentarios a Homero* con ilustraciones propias, según confiesa a su amigo Ángel Ganivet.²⁰

Vayamos pues ahora, sin más dilación, al comienzo del poema:

Junto a esa charca muerta de la corte
en que croan las ranas a concierto,
se masca como gas de los pantanos²¹
ramplonería (vv. 1-4).

¿Qué quiere decir aquí Unamuno con “ramplonería”, concepto con el que cierra, a modo de conclusión (y al mismo tiempo de presentación), el primer heptasílabo de esta primera estrofa sáfica? Un artículo, titulado precisamente *¡Ramplonería!*,²² desbroza el camino de su comprensión. Éste podría situarse dentro de la dimensión del espíritu regeneracionista. Recordemos: este movimiento, el regeneracionismo, que tenía como padre espiritual a Joaquín Costa, prócer respetado por Unamuno,²³ se propuso entender a finales del siglo XIX y principio del XX la esencia de España, una nación en franca decadencia que adolecía de males ancestrales, como el caciquismo y la corrupción política, además de otros problemas endémicos agravados por la crisis de 1898 que llevó al país a un abatimiento tras la pérdida de sus últimas colonias.²⁴ En este contexto, uno de los problemas que más

¹⁹ De su libro *Poesías 1907*, Unamuno 1987-1989, vol. I, pp. 59-60.

²⁰ Vid. Salcedo 1970, pp. 66 y 427. Pueden verse algunos dibujos para el proyecto junto a la p. 64.

²¹ El gas de los pantanos es el metano: “Gas incoloro, inflamable en contacto con el aire, procedente de la descomposición de materias vegetales”. María Moliner, *s.u.*

²² Unamuno 1966-1971m.

²³ Cf. Unamuno 1966-1971n.

²⁴ Sobre estos aspectos, vid. Tuñón de Lara 1974.

preocupó (o dolió, en palabras suyas) a Unamuno fue el atraso científico y el estancamiento intelectual en el que se hallaba la juventud intelectual española, carcomida por un escolasticismo trasnochado y por la falta de un espíritu crítico y científico. La crítica de esta juventud tenía como fin último convertirse en acicate de una verdadera regeneración. Quiso Unamuno también subir a la palestra crítica para poner en solfa los discursos políticos vacuos y carentes de pasión. Es de sobra conocido que el poeta desdeñaba todas aquellas actitudes, tanto políticas como artísticas, que no ahondaban en el sentimiento sincero, por muy triste que éste fuera.²⁵ Él sentía rechazo por aquellos que no transmitían pasión o sinceridad y por aquellos que no descubrían su corazón a seguidores y lectores. Pues bien, en su afán crítico se valdrá, para estos menesteres, del simbolismo y la alegoría que el imaginario de las fábulas de raigambre esópica ofrece, especialmente aquellas en que pululan los batracios y sus charcas como instrumento de su crítica.

El simbolismo y alegorismo tradicional que representan las ranas en las fábulas de Esopo y de Fedro resulta ambivalente. Los anfibios pueden representar la humildad y la aceptación, por ejemplo, en la fábula *El burro y las ranas*, ante las quejas de un asno que cayó, cargado de leña, en una charca y que maldijo su suerte, recibió de éstas el siguiente reproche: “¿qué habrías hecho si hubieras estado aquí tanto tiempo como nosotras, tú que te has caído un momento y gritas así?”.²⁶ Las ranas pueden representar también la sensatez y la insensatez a un mismo tiempo: en *Las ranas que buscaban agua*, dos de ellas, tras abandonar un estanque que se había secado, sopesan la posibilidad de vivir en un pozo. Una advierte entonces: “Y si el agua de aquí se seca, ¿cómo vamos a subir?”.²⁷ En *El sol y las ranas*, ésta de Babrio, las ranas celebran con alegría la boda de aquél, hasta que un sapo les hace ver la insensatez de su regocijo diciendo: “Pues si él solo seca todas las charcas, ¿qué desgracias no nos pasarán si en casándose tiene un hijo igual que él?”.²⁸ En *Las ranas vecinas*,²⁹ en fin, una de ellas intenta convencer a otra de que abandone una charca poco profunda situada junto a un camino para mudarse a otro sitio más seguro. La que se niega acaba aplastada por un carro. Pero las vicisitudes de las ranas en las fábulas esópicas pueden evidenciar también defectos, como la envidia y la avaricia. En *La rana que*

²⁵ A este efecto cita, en forma de pregunta retórica, las palabras de Prometeo en la tragedia de Esquilo: “¿Merece detenerse en llorar y lamentar desgracias, cuando con ello arrancamos lágrimas a los que nos oyen?”. Se trata de los versos 637-639.

²⁶ *Corpus Fabularum*, ed. 1940-1956, p. 201; *Aesopi Fabulae*, ed. 1925, p. 271.

²⁷ *Corpus Fabularum*, ed. 1940-1956, p. 43; *Aesopi Fabulae*, ed. 1925, p. 68.

²⁸ Babr., 24, en *Fábulas de Esopo, Vida de Esopo, Fábulas de Babrio*, ed. 1985.

²⁹ *Corpus Fabularum*, ed. 1940-1956, p. 70; *Aesopi Fabulae*, ed. 1925, p. 67.

reventó y *el buey*,³⁰ quiso aquella alcanzar el tamaño de éste, por lo que bebió y bebió agua hasta reventar. O pueden manifestar la temeridad insensata a la par que la necedad, como puede apreciarse en la conocidísima *Las ranas que pedían rey*, de la que nos ocupamos más abajo.

Pero si hay un elemento que caracterice a las ranas por su gran potencial simbólico, es la voz: su croar puede representar la vacuidad envuelta en un ruido presuntuoso, como puede verse en *El león y la rana*, en la que, al oír un león a una rana croar, creyó, asustado, que se trataba de un animal majestuoso. Cuando descubrió que era tan solo una pequeña rana, la pisoteó mientras le decía: “¿Siendo tan pequeña gritas tanto?”.³¹ De manera análoga, en la titulada *La víbora y la culebra de agua*, el ruido de las ranas encarna la pretenciosidad de carácter unida a la inutilidad en la acción: unas ranas, tras una promesa de ayuda a una víbora que iba a entablar un combate contra una culebra de agua, se jactaban de haberle dado ánimos durante la pelea con su croar. Cuando la víbora les reprochó que toda su ayuda consistiera en cantar, ellas le respondieron: “¿Sabe bien que nuestra ayuda se materializa, no por medio de las manos, sino solo por la voz”.³²

Además de las ranas, *la charca* (balsa, pantano, o, en general, el agua estancada) se convierte también en metáfora o alegoría en Unamuno. Irrumpiendo en estas aguas nuestro autor quiere “agitar los espíritus de sus lectores u oyentes”.³³ En su artículo *La juventud intelectual española*,³⁴ la charca representa el marasmo de la juventud de su tiempo, una generación en la que se habían depositado grandes esperanzas, pero que, para frustración de algunos personajes de la llamada generación del 98, como Unamuno y Ganivet, permanecía estancada. En la charca se refugiaban y escondían los jóvenes (renacuajos) cada vez que una novedad irrumpía amenazante en su monotonía.

La charca simboliza para Unamuno el lugar a donde regresan los jóvenes indecisos que buscan una querencia segura, el lugar a donde saltan, de la misma manera que las ranas, bajo el sol reluciente y cálido de la tierra, el lugar donde se recuestan habitando el oscuro, infecundo y frío limo.³⁵ Allí

³⁰ Fedro, ed. 2005, p. 24; cf. Babr., 28; La Fontaine 2020; Horacio, *Sat.*, II. 3, 314-320; Marcial, X, 79, 9-10.

³¹ *Corpus Fabularum*, ed. 1940-1956, p. 146; *Aesopi Fabulae*, ed. 1925, p. 201.

³² *Corpus Fabularum*, ed. 1940-1956, p. 92; *Aesopi Fabulae*, ed. 1925, p. 117. *Fábulas de Esopo, Vida de Esopo, Fábulas de Babrio*, ed. 1985.

³³ Julià 1999, p. 150.

³⁴ Unamuno 1966-1971k.

³⁵ Hay, sin embargo, otro tipo de limo, Unamuno 1966-1971k, p. 987: “Parece que se asoma uno a otro mundo cuando echa una ojeada a ese hervor de la actual sociedad europea a ese correr de ríos que lo arrastran todo, inmundicias inclusive, pero que van dejando a su paso limo fomentador de vida, limo que abrigará frutos fecundos así que luzca un sol de justicia y de verdad sobre la sementera”.

duermen —en expresión muy repetida por Unamuno— su “modorra espiritual” o “agarbanzamiento agudo”.³⁶

[La charca]... ¡Es el pantano nacional, de aguas estancadas anidadoras de intermitentes palúdicas que sumen en dulce perlesía las almas de nuestra juventud! En sus orillas cantan, mientras nuestro sol les calienta los cascos fríos, las viejas ranas, y en la charca juguetean los renacuajos buscando cebo y esperando les crezcan las patas y se les borre el rabo. El coro es delicioso y acompasado. Al menor ruido extraño saltan las ranas de las márgenes al charco, sintiéndose en este, seguras.³⁷

Unamuno pretendió siempre, en su vida y en su obra, impactar en estas aguas estancadas con estruendo, como un tronco caído de repente en la plácida y estéril superficie de la charca; quiso, en esencia, ejercer de *Excitator Hispaniae*. Así expresa estas mismas ideas en verso:

Los renacuajos bajo la ova³⁸ bullen
esperando que el rabo se les caiga
para ascender a ranas que en la orilla
al sol se secan.³⁹

Y si oyen ruido luego bajo el agua
buscan el limo, su elemento propio,
en el que invernan disfrutando en frío
dulce modorra (*A la corte...*, vv. 5-12).

Pocos años más tarde, en 1900, Unamuno publicó otro artículo, titulado ahora precisamente *La charca*, donde, citándose a sí mismo como personaje desdoblado, repite parte de su *¡Ramplonería!* y añade:

De lo que pasa [a las ranas] fuera [de la charca] ¿qué les importa? [a los jóvenes intelectuales españoles]. De cuando en cuando se refleja en la superficie serena del pantano alguna ave libre que cruza el cielo cantando a la libertad, al aire abierto y a la luz, pero no tienen más que dar un salto al agua y la imagen perturbadora se turba, y con graznar algo más fuerte se apagan los ecos vibrantes que bajan de las alturas.⁴⁰

³⁶ Unamuno 1966-1971k, p. 987.

³⁷ Unamuno 1966-1971k, p. 987.

³⁸ “Del lat. *ulva*. Cualquier clase de algas unicelulares de color verde de las que flotan en cualquier clase de aguas”. Diccionario M. Moliner *s.u.*

³⁹ Ya Unamuno 1966-1971k, p. 989, había dicho: “Cosa triste esa juventud respetuosa adulatora de los hombres viejos y de las fórmulas viejas del mundo viejo todo, envanecida del sol que reseca sus mulleras. ¡El sol! Donde no hay aguas vivas, corrientes, mata toda vida; donde las aguas se estancan, las envenenan”.

⁴⁰ Unamuno 1966-1971h, p. 1264.

La evocación de un ave en el aire, imagen etérea y lumínica y símbolo ancestral de la libertad, lleva a nuestro autor, mediante una asociación de ideas como él mismo reconoce, al recuerdo de su amigo Ángel Ganivet, con quien soñó cambiar el estado de las cosas de su época. Ganivet había fallecido en las frías aguas de Finlandia. Pues bien, es a él a quien identifica con esta ave y su vuelo en busca de una libertad desgraciadamente truncada, Unamuno, *Art. cit.*, p. 1264: “¡Pobre Ganivet! ¡Pobre ave libre que cruzaba el cielo cantando a la libertad y al aire abierto y a la luz, y cayó herida y se ahogó en la charca! [...]”.

Pero muy en contra de los deseos comunes de ambos precursores, al día en que escribe esto Unamuno, los sueños siguen rotos. La charca continúa inalterable, los renacuajos oyendo extasiados el melódico y correcto croar de las viejas ranas y murmurando de ellas porque no las dejan salir a la orilla.

Ante este estancamiento, antes de que las aguas inmóviles lleguen irremediablemente a desecarse, las ranas no deberían, según el poeta, hacer ruido vacuo, sino sentir auténticos deseos de liberación:

No cifrar su anhelo en cantar en la orilla y que resuene su voz sobre la charca y sea el encanto de los renacuajos;⁴¹ no aspirar a ranas. Que intenten volar, que lo intenten, y les brotarán de las aletas alas, y serán peces volantes, y de peces volantes se convertirán en aves. Y no necesitarán perder el rabo, su remo de singladura, sino que lo convertirán en cola, y con ese remo caudal surcarán los espacios libres. ¡Transformaciones más estupendas han visto los siglos! ¡Más hondas metamorfosis ha obrado la voluntad! [...] ⁴² que no se preocupen de croar correctamente y con propiedad, castizamente, según los modelos clásicos; que intenten dar su alma toda, su alma renacuajesca en un hondo croamiento, volando a la par, y las aletas se le convertirán en alas y el croar en canto de alondra que baja desde el cielo, desde donde ni se ve al ave heroica que llena de sus libres himnos los espacios libres, mientras se baña en luz, allá, entre las nubes [...] ⁴³ que aspiren a codearse con las más altas alondras, con las águilas mismas, que aspiran a lo inasequible.⁴⁴ Que tiendan a la gloria imperecedera, a la universal y secular, no a la local y coetánea tan solo; que desprecien el aplauso de la charca; que sean ambiciosos...⁴⁵

Leamos ahora, este mismo deseo en algunas estrofas del poema:

⁴¹ Quizá haya aquí una resonancia de la fábula de Iriarte 1976, *La rana y el renacuajo* (XV), que subtítulo bajo estos signos de admiración: ¡Qué despreciable es la poesía de mucha hojarasca!

⁴² Unamuno 1966-1971h, p. 1265.

⁴³ Unamuno 1966-1971h, pp. 1265-1266.

⁴⁴ En su cuento *De águila a pato*, en Unamuno 1966-1971d (cf. infra), ya decía Unamuno: “Cuando al salir el sol [el águila] alzaba el vuelo, desafiando con su mirada al padre de la luz, cantaban sobre ella su himno matutino las alondras, y las aves todas le rendían vasallaje”.

⁴⁵ Unamuno 1966-1971d, p. 1266.

¿Es que les mueve [a las ranas] en su cantar furioso
la sed de gloria?

Cuando pelechen⁴⁶ nacerá sobre ellas
el sol que las caliente al fin la sangre,
alas les nacerán, y sus bocotas
darán gorjeos.

Se secará la charca y hasta el cielo
irán en busca de licor de vida,
querrán, alondras, de las altas nubes
libar el cáliz (vv. 25-28).

Pero una vez más la voz poética constatará con tristeza y frustración que el *idearium* que tanto anhelaba junto a Ganivet, sigue sin cumplirse:

¡Pero no!, nuestras ranas son sesudas,
no les tienta el volar, saltan a gusto,
Jove les dio como preciada dote
común sentido (vv. 29-32).⁴⁷

LAS RANAS QUE PIDIERON REY

Volvamos, al poema *A la corte de los poetas*, allí donde la voz poética exclama y pregunta:

¡Oh qué concierto de sonoras voces
alzan al cielo cuando el celo llega!
¿Están pidiendo rey o están cantando
al amor trovas? (vv. 17-20).

Hay en estos versos una referencia a la conocidísima fábula esópica *Las ranas que pidieron rey*:⁴⁸ unas ranas, cansadas de la anarquía reinante en la charca, pidieron a Zeus un rey que los gobernase. El padre de los dioses tiró entonces un tronco al agua, y las ranas, asustadas por el ruido, se sumergie-

⁴⁶ Pelechar, significa, referido a un animal, “echar o criar pelo los animales”, M. Moliner, *s.u.*

⁴⁷ En sentido peyorativo, referido a quienes repiten tópicos manidos escudados a veces tan solo en juicios o expresiones de tipo costumbrista, Unamuno 1966-1971f, p. 1486: “De todos los comunismos, el más terrible, el más devastador, es el comunismo del sentido común, el de los que discurren con los tópicos tradicionales gastados por siglos de choques de ellos en sus cabezas de majaderos de piedra”.

⁴⁸ *Corpus Fabularum*, ed. 1940-1956, p. 44; *Aesopi Fabulae*, ed. 1925, p. 68.

ron en el fondo. Pero poco a poco fueron tomando confianza y se subieron encima de él. En ese momento fue el supuesto rey motivo de chanza, porque lo consideraban demasiado indolente. Envió luego Zeus una hidra que devoró a todas las ranas. El epimitio dice: “Es mejor tener gobernantes tontos pero sin maldad, que liantes y malvados” (trad. Bádenas 1985). Fedro, en su versión titulada *Ranae regem petentes* (I.2), pone en boca de Esopo esta misma fábula y la sitúa en tiempos del tirano Pisístrato de Atenas, aunque se ha supuesto que la alusión a la hidra contiene una referencia a Sejano, el detentador del poder en nombre del emperador Tiberio. La conclusión en la fábula de Fedro es parecida: “Vosotros también, ciudadanos —dice Esopo—, soportad este mal, no sea que venga otro más grande”. Esta fábula, en su origen y evolución, posee una clara intención política, como muestra magistralmente Francisco Rodríguez Adrados.⁴⁹ La fábula fue también recreada por La Fontaine en *Les Grenouilles que demandent un Roi* (III, 4), y de ella hizo Samaniego, asimismo, una versión que podría considerarse antimonárquica: “Sin Rey vivía, libre, independiente, /el pueblo de las Ranas felizmente / La amable libertad sola reinaba / en la inmensa laguna que habitaba / Mas las Ranas al fin un Rey quisieron...”. Es de suponer que esta versión agradara a Unamuno, seguidor de Samaniego. En fin, en otro artículo, el titulado *Batracópolis*,⁵⁰ Unamuno, llevado por su afán regeneracionista y políticamente crítico, añade otros elementos simbólicos; como siempre, a su manera: la charca ahora sigue siendo España; pero, además de ranas y renacuajos, ahora “anidan en el cieno de su fondo culebrones y tencas”.⁵¹ Las tencas son los políticos de oficio exclusivamente, “electoralistas y abogadescos” (con estos adjetivos los denostaba en su artículo *Los profesionales de la política*)⁵² y las ranas no piden ahora rey, sino diputados, y se los piden a las tencas y a los sapos, es decir, a los caciques.

Las ranas, incapaces de buscarse nada por sí mismas, piden diputados, como antaño pidieron rey. Y las tencas y los sapos les envían unas veces, las menos, culebrones, y de ordinario troncos o ceporros. Y las ranas tan contentas con poder saltar sobre estos ceporros y jugar con ellos, reconociendo que, a pesar de su bulto, son aún menos que ranas...⁵³

Se refleja aquí, como podemos ver, una vez más, uno de los males endémicos de España con necesidad de regeneración: la corrupción del poder favorecido por el adormecimiento del pueblo, ya sean rey, caciques o

⁴⁹ Rodríguez Adrados 1984.

⁵⁰ Unamuno 1966-1971b.

⁵¹ Unamuno 1966-1971b, p. 793

⁵² Unamuno 1966-1971b, p. 950.

⁵³ Unamuno 1966-1971b, p. 794.

diputados. Algunos años más tarde, a finales de la dictadura de Primo de Rivera, volverá de nuevo nuestro autor a jugar con esta vieja imagen, pero ajustándola ahora a las circunstancias históricas y a la lucha contra el poder corrupto que él asumió:

Iba el rey pidiendo ranas;
y a falta de ranas sapos,
no tan sabrosas sus ancas,
mas⁵⁴ halagüeños sus cantos.⁵⁵

Pero ¡*A la Corte de los poetas!* es también, como hemos anunciado, un poema convertido en alegoría literaria, a la manera del fabulista Iriarte. En él critica también alegóricamente a los poetas que, a su juicio, emitían previsibles versos saturados de ripios y coreados por sus incondicionales. Hay, en efecto, en el poema una crítica del ideario poético de su época, considerado *flatus vocis* por Miguel de Unamuno. Así podemos apreciarlo en los siguientes versos, donde las ranas,

Sólo de noche, a su cantada luna,
se arriesgan por los campos alledaños,
a caza de dormidos abejorros,
papando moscas (vv. 13-16).

.....

¡Oh qué concierto de sonoras voces
alzan al cielo cuando el celo llega! (vv. 17-18).

El ladrar (o croar) con “sonoras voces” ejecutadas “a concierto” a la luna — la “cantada luna” — por parte de las vocingleras ranas es un tópico al que volvió una vez y otra, con variantes, la crítica del movimiento modernista. En efecto, la imagen del coro de ranas al que se refiere Unamuno en su poema nos recuerda, de manera inevitable, otra imagen, en este caso de Antonio Machado (aunque aquí las ranas sean grillos). En su *Autorretrato*, hablando de los poetas vacíos que sólo saben repetir ripios, Antonio confiesa: “Desdeño las romanzas de los tenores huecos/ y el coro de los grillos que cantan a la luna/ a distinguir me paro las voces de los ecos...”.⁵⁶

⁵⁴ Var. “pero”.

⁵⁵ *Cancionero*, n° 188; 26-V-1928, Unamuno 1987-1989, III, p. 161.

⁵⁶ *Campos de Castilla*, Unamuno 1966-1971, vol. II, p. 492. La comparación de los discursos vacuos con ladridos está presente en Unamuno no solo en contextos poéticos. En su artículo *Ramplonería*, Unamuno 1966-1971m, p. 1243, aparecido dos años antes que su libro *Poesías* (1907), Unamuno 1987-1989, vol. I, pp. 47-250, podemos leer: “No ha mucho he vuelto de un

Algunos de los aspectos que vamos viendo, en concreto, los que apuntan a la alegoría entre ranas y artistas, podemos seguir rastreándolos en otros registros literarios en la obra de Unamuno. En un cuento de 1917 (que podría considerarse en algunos aspectos una fábula) titulado *Batracófilos y batracófobos*,⁵⁷ incide en este mismo tema: en el pueblo de Ciamaña (Ciudad Magna) era orgullo de sus habitantes un hermoso estanque del casino en el que abundaban los mosquitos. Para combatirlos, algunos asiduos propusieron criar allí ranas. A una parte de los parroquianos les molestaban los “croídos” (en palabras de un poeta local) de los batracios. Éstos eran los “dormidores”. La rama más moderada de los batracófobos, los llamados científicos, sólo veían justificada la presencia de los anfibios como materia de investigación.⁵⁸ En el bando contrario estaban los poetas, “los espíritus de la naturaleza soñadora y romántica” que apreciaban sus sonidos (a veces acompañados de los “arrullos” que emitían las cigarras). A los poetas batracófilos la voz de las ranas les fomentaba su estro poético; para otros artistas, los pintores, su figura era fuente de inspiración estética y creativa, como —se nos dice— ocurría en Japón. El conflicto desembocó en una guerra abierta que enturbiaba la convivencia cotidiana, hasta que, finalmente, Sócrates (quien por hacer honor a su nombre se dedicaba a la filosofía), propuso deshacerse del estanque. Pero, una vez desecado y destruido, tanto los unos como los otros, siguieron añorándolo...

Un escritor, piensa Unamuno, en vez de cháchara vocinglera (que es lo que representan las ranas) ha de tener “música”, y un “ritmo generador”. Y por música viene a referirse “a la música interior, al ritmo del pensamiento, no al sonsonete y mayor o menor cadencia del lenguaje”.⁵⁹ Nuestro poeta distinguía entre “música esencial”, la emanada de la armonía del cosmos, y “música exterior”, entendiéndolo por tal la artificiosa.⁶⁰ El poema que hemos comentado es una crítica a un libro aparecido en 1906 cuyo título completo es *La corte de los poetas. Florilegio de rimas modernas*, en edición del poeta modernista Emilio Carrere (2009). Se trata de una antología en la que se excluye a Unamuno (aunque no a otros poetas a los que él admiraba o había prologado, como Rubén Darío o los hermanos Machado). Para Marta Palenque,⁶¹ los principales dardos de la crítica de Miguel apuntaban

viaje a la corte, y aún me resuenan en los oídos las simplezas de siempre; ¡las mismas siempre! [...] siempre topando con los mismos perros que, adornados por los mismos collares, ladran los mismos ladridos. [...] oigo la misma voz doctoral que endilga las mismas cosas, tan manidas y tan huecas como la primera vez que de esa misma boca salieron”.

⁵⁷ Unamuno 1966-1971a.

⁵⁸ Esta idea ya estaba presente en Unamuno 1966-1971h, p. 1265.

⁵⁹ Celma 2002, p. 96.

⁶⁰ Celma 2002, p. 96.

⁶¹ Palenque 2009.

al “mimetismo y amaneramiento” del modernismo, entonces de moda,⁶² que practicaban, muy preocupados por las formas, la mayoría de los poetas allí seleccionados, y a quienes Unamuno tildaba también de envidiosos, si tenemos presente la referencia a la fábula de Fedro, *La rana que reventó y el buey*:

¿O es que envidiosas de redonda vaca
se están hinchiendo de aire los pulmones? (vv. 21-22).

Por otra parte, la sola presencia de la luna en boca de los poetas es para Unamuno una metáfora ya gastada, de tan repetida.⁶³ El poema *A la corte...* puede entenderse también como un planificado ataque contra la poesía romántica desfasada,⁶⁴ con Zorrilla a la cabeza.⁶⁵ Tanto por su estilo como por su fondo, Unamuno consideraba vanos, pretenciosos y pedantes a los poetas románticos. En los versos que coronan el poema que a continuación transcribimos, con abundantes rimas esdrújulas y marcada hiperritmia (un efecto muy del gusto modernista), ejercita su parodia:

Pobre sapo romántico, andariego,
nocherniego,
canta a la Luna —con mayúscula—
el cántico romántico
de la resignación...

A la luz de la luna —con minúscula—
vase de caza.
La tenue cabellera
lunar sobre su espalda verde
deja como un rocío
de luz viscosa...
El sapo nocherniego, melancólico,
romántico, estrambótico,
canta su cántico,
lunático y erótico
de reclamo de amor.⁶⁶

⁶² Unamuno, no obstante, siguió algunos principios modernistas; cf. Celma 2002.

⁶³ Cf. Clavería 1970, p. 154.

⁶⁴ Una parte de la charca, para Unamuno (1966-1971k, p. 990) la componen “los bohemizantes, el detritus del romanticismo melencólico, los borrachos que cultivan el arcaico convencionalismo de tronar contra los convencionalismos siendo convencionales hasta el tuétano”.

⁶⁵ Así dice en una carta a Juan Arzadun en 1900: “Solo aquí puede pasar por gran poeta Zorrilla, encarnación de la vacuidad sonora y tarareante, con sus eternos lugares comunes y sus eternos versos agudos...” (citado por Yndurain 1969, pp. 61-62).

⁶⁶ *Romancero del Destierro* XXIII (6-VII-1926); Unamuno 1987-1989, vol. II, pp. 392-393.

Acaba despidiéndose de estos poetas con un punto de resentimiento:

¡Oh imbéciles cantores de la charca,
croad, papad, tomad el sol estivo,
propicia os sea la sufrida Luna,
castizas ranas.

Unamuno se dejó inspirar también por una fábula en que habitan ranas como sustento de su crítica literaria en general, esta vez desde otro ángulo, el de la interpretación. Así empieza diciendo en su artículo *¡Cro, cro, cro, cro!*:

En una vieja crónica italiana del siglo XIV, todavía inédita —y Dios la libre de un erudito que haga una edición metacrítica de ella— cuéntase cómo el gran taumaturgo lisbonense, quiere decirse San Antonio de Padua, en vista del felicísimo suceso de su sermón a los peces del mar, decidió otra vez predicar a los peces de un hermoso y cristalino río. Fuese, pues, a la ribera de éste, y allí, en un remanso, empezó a predicar a los discretos y silenciosos peces que le oyeron con su habitual discreción y no menos habitual mudez. Lo que acaso no advirtió el santo es que, justamente con los peces, le oían también algunas ranas, asentadas, entre alisos, en las orillas del sereno río. Luego que fray Antonio se hubo ido, acertaron a pasar por allí unos caballeros y deseando, noticiosos del sermón, saber lo que en éste dijo el taumaturgo, se lo preguntaron a las ranas, sabedores de que los discretos peces no habrían de contárselo. Y las ranas les contestaron: “¡Cro, cro, cro, cro!”. De aquí proviene, según la crónica, la tan conocida leyenda de que San Antonio de Padua predicó una vez a los peces de un río diciendo: “¡cro, cro, cro, cro!”.⁶⁷

Miguel Ángel de la Fuente,⁶⁸ ha desglosado los comentarios que Unamuno hace de este texto a modo de “moraleja”. A su juicio, Unamuno establece una cuádruple crítica: en primer lugar, a los intermediarios, especialmente intérpretes y traductores, porque lo verdaderamente importante para nuestro autor son los oyentes y lectores: “Los peces [...] oyen para enterarse, al paso que las ranas oyen para no enterarse, es decir, para enterar a los demás de lo que oyeron o creyeron oír. Traducen”.⁶⁹ Critica también a los oyentes superficiales, a aquellos que sólo retienen la brillantez de las frases (normalmente dichas por pedantes) sin entender el sentido profundo. No se deja en el tintero su crítica al lenguaje y discursos de los políticos por considerarlos previsibles, faltos de originalidad y pobres de ideas. Y, por último, ataca las interpretaciones inadecuadas.

⁶⁷ Unamuno 1966-1971c, p. 1360.

⁶⁸ De la Fuente González 1999.

⁶⁹ De la Fuente González 1999.

LA CIGARRA Y LAS HORMIGAS

Con esta fábula de fondo, Unamuno escribió un soneto cuyo título, en sí mismo, es una declaración de principios, una especie de promitio:

Hipocresía de la hormiga⁷⁰

Para hipócrita no hay como la hormiga
queriendo hacernos ver cómo trabaja,
viene y va, vuelve, torna, sube y baja
arrastrando a las veces una miga.

Afán de logro dicen que la hostiga
y que doquiera busca sacar raja⁷¹
y que deja cantando entre la paja
a la cigarra y que se va a la espiga.

No hagas caso; la miga es la de antaño,
la misma siempre, no más que un achaque⁷²
para pasearse con el gesto huraño

del *atareado* que nos trae en jaque.
De aquel que sabes tal es el amaño:
No hace sino pasear con grave empaque.

Las hormigas no despertaban las simpatías de Unamuno. Tampoco le eran simpáticas a Esopo, como puede apreciarse en la fábula titulada precisamente *La hormiga*, en la que moteja a ésta de envidiosa y avara. La fábula contiene una metamorfosis de castigo:

Lo que ahora es una hormiga tiempo atrás había sido un hombre que se dedicaba a la agricultura. Pero no le bastaba su propio trabajo, sino que, mirando con celo a los demás, se pasaba los días robando los frutos de sus vecinos. Zeus, irritado por su avaricia, lo metamorfoseó en un animal al que llamó hormiga. Pero, aun teniendo otra forma, no le mudó el carácter: pues todavía ahora, andando por los campos recoge el trigo y la cebada ajena y se la guarda.⁷³

La avaricia y la ansiedad, antiguos defectos de aquel hombre, se recuerdan ahora, etiológicamente, cada vez que las hormigas ejecutan su frené-

⁷⁰ *Rosario* XVIII; 1910, Unamuno 1987-1989, vol. I, pp. 267-268.

⁷¹ Sacar raja en un asunto: "Participar en los beneficios", María Moliner, *s.u.*

⁷² En el sentido de "excusa" o "pretexto".

⁷³ *Corpus Fabularum*, ed. 1940-1956, p. 175; *Aesopi Fabulae*, ed. 1925, p. 242; *Fábulas de Esopo* 2013, p. 86.

tica actividad. En el artículo *La juventud...*, varias veces citado, había ya establecido, siguiendo este mismo hilo, una comparación alegórica entre los atareados jóvenes con ínfulas intelectuales y las hormigas: “¡Oh jóvenes heroicos y de latitud de miras, hormiguitas de la cultura española [...] modestos y graves, de sólidos conocimientos, de hábitos de abnegada investigación libresca, la legioncilla laboriosa y formal de ratas de bibliotecas o revistas...”⁷⁴

Una imagen igualmente negativa podemos leerla en el capítulo I de su novela *Niebla*: “¡La hormiga! ¡bah! ¡Uno de los animales más hipócritas! Apenas hace sino pasearse y hacernos creer que trabaja” (1966-1971p, p. 558), dice su protagonista, Augusto Pérez, dejando divagar su pensamiento. Puede decirse, sin duda, que en los textos de Unamuno las hormigas con su actividad repetitiva, cuando trajinan con las espigas, ejecutan una maldición, una especie de eterno retorno al modo de Sísifo en un trabajo inútil.

Las cigarras, al contrario que en Esopo, cuentan con la simpatía del poeta, como puede apreciarse en el siguiente pasaje en el que, hablando de una excursión a las crestas del Teix en Mallorca, dice:

Según se sube, trabajosamente, zigzagueando por la serpentina vereda pedregosa, bajo las copas de los olivos, oíamos a la cigarra que nos animaba con su chirrido. Y yo, pensando en la mala fama que el malicioso fabulista le ha dado al insecto que tanto amaron los griegos, pensé si su chirrido, que parece un estremecimiento de la luz en el follaje, no será un trabajo o si no ayudará a que las aceitunas maduren antes y mejor...⁷⁵

Volviendo al soneto, es conveniente señalar que algunos de sus elementos apuntan a la fábula esópica *La hormiga y el escarabajo*,⁷⁶ en la que una hormiga, en pleno verano, iba por el campo recogiendo granos de cereales con vistas al invierno. Y por supuesto, en la mucho más conocida *La cigarra y la hormiga* de Babrio (1985, 140), que cuenta con un desenlace más elaborado: ya en pleno invierno, cuando las hormigas secaban el grano mojado, una cigarra hambrienta les pidió sustento. Éstas le preguntaron: “¿Por qué durante el verano no recogiste comida tú también?”. A lo que contestó la cigarra: “No estaba ociosa, sino que cantaba armoniosamente” (οὐκ ἐσχόλαζον, ἀλλ’ ἦδον μουσικῶς).⁷⁷ La respuesta de las hormigas es harto conocida: “Pues si en verano tocabas la flauta (ἤθλεις), ahora baila”.

⁷⁴ Unamuno 1966-1971k, p. 990.

⁷⁵ Unamuno 1966-1971g, p. 462.

⁷⁶ *Corpus Fabularum*, ed. 1940-1956, p. 114; *Aesopi Fabulae*, ed. 1925, p. 241.

⁷⁷ Samaniego 1975 (I, 2) tilda a las hormigas de ‘codiciosas’ y dice: “A todo pasajero / cantaba alegremente / sin cesar un momento”. También La Fontaine 2020 (I, 1): *Nuit et jour à tout venent / je chantais, ne vous déplaise*.

La aversión contra la hormiga de la fábula cuenta con una tradición antigua: Jean-Jacques Rousseau, critica en el libro segundo de su *Émile* la utilización de las fábulas como instrumento educativo (el “hórrido y repugnante didactismo”, del que habla Unamuno).⁷⁸ Allí había calificado a la fábula de *La Cigarra y la Hormiga* como una “lección de inhumanidad”,⁷⁹ porque enseñaba la crueldad y la avaricia, y hacía al lector cómplice de la burla cuando se le denegaba auxilio a la cigarra: “*Or, quelle horrible leçon pour l’infance!*”,⁸⁰ exclamaba el ginebrino. Pero además de estos aspectos, Unamuno supo entrever uno muy importante disimulado tradicionalmente bajo la pretenciosa moraleja que condena a la cigarra: la condición del artista, el destino que espera a aquél que endulza la vida de los demás recibiendo como recompensa la marginación por parte de una sociedad cínica vuelta contra él. Así lo desarrolla en este pequeño poema de su *Cancionero*:

En busca de sus alas va la hormiga;
triste amiga
en vez de alas una miga
has de hallar.

Quizá ronde en estos versos el conocido refrán castellano “Por su mal le nacieron alas a la hormiga”: cuando a las hormigas les nacen alas, éstas se convierten en instrumentos de su perdición; por ejemplo, haciendo que un pájaro las devore al vuelo. El refrán suele aplicarse a quien fracasa cuando desempeña un cargo eminente que no le corresponde, acompañado, a veces, de abuso de poder. Puede también aplicarse a quien hace mal uso de su libertad. El triste trabajo de la hormiga, su manifestación de dominio con respecto a la indefensa cigarra, esconde, sin duda, una frustración: a pesar de su búsqueda de felicidad, la vida de la hormiga es un castigo, porque, esclava de su trabajo, no puede vivir la libertad. Contra este negro destino, se erige entonces la condición gloriosa del artista:

Pero mira a la cigarra,
con el canto de sus alas narra
la alegría de cantar.⁸¹

⁷⁸ Unamuno 1966-1971m, p. 1248.

⁷⁹ Rousseau 2012, p. 167.

⁸⁰ Rousseau 2012, p. 166.

⁸¹ N° 766, 2-III-1929, Unamuno 1987-1989, vol. III, p. 403.

LA FÁBULA DE MENENIO AGRÍCOLA

El solo hecho de narrar una fábula, su narración pura y desnuda, es suficiente para poder aplicar una enseñanza, piensa Unamuno. Y así lo dice implícitamente en su artículo *Menenio Agrícola*,⁸² nombre que se refiere a un personaje histórico. Según Tito Livio⁸³ y Dionisio de Halicarnaso,⁸⁴ en el 494 a. C. (una época difícil para la República Romana por la guerra que sostenía contra los ecuos), a fin de contener a los plebeyos, que sufrían la humillación de ser vendidos como esclavos debido a sus deudas (razón por la que se habían amotinado en el Monte Sagrado), los poderosos patricios de Roma enviaron a Menenio para hablar (no olvidemos que hablar viene de *fabulare*, recuerda Unamuno en otro lugar),⁸⁵ esperando que así depusieran su actitud. Menenio les contó entonces la siguiente fábula, que transcribimos en traducción del propio Unamuno:

En aquel tiempo en que no concordaban como ahora en el hombre sus partes todas, sino que cada miembro seguía su propio parecer y consejo, quejáronse del vientre todas las demás por su cuidado, su trabajo y su oficio. Quieto el vientre en el medio no hacía otra cosa que gozar de los frutos que le daban, y conspiraron, por lo tanto, los otros miembros para que ni las manos le llevasen comida a la boca, ni la boca la recibiese, ni los dientes la preparasen, y así por este enojo —*ira* dice el original latino—, queriendo rendir al vientre por hambre resultó que a la vez llegaron a extremo desfallecimiento los miembros mismos y el cuerpo todo. De donde se vino a ver que no es flojo menester el vientre, y que, más bien que ser alimentado, es él quien alimenta devolviendo a las partes todas del cuerpo aquello con que vivimos y podemos obrar, que es la sangre dividida, una vez digerido el alimento y ella ya madura, por las venas (Unamuno 1966-1971j, p. 1224).

La fábula que cuenta Menenio es reelaboración de la esópica *El estómago y los pies* que, en traducción de Pedro Bádenas dice así:

El estómago y los pies discutían quién era el más fuerte. Entre otras cosas, los pies alegaban que hasta tal punto sobrepasaban en vigor que incluso llevaban al mismo estómago; este respondió: “Pues, anda estos, si no tomara yo alimento, vosotros no me podríais llevar”.

Lo mismo pasa en los ejércitos, el número no es nada si los generales no piensan perfectamente lo que conviene.⁸⁶

⁸² Unamuno 1966-1971j.

⁸³ *Ab Urb Cond.*, II, 32, ss.

⁸⁴ *Hist.*, VI, 46-67.

⁸⁵ Unamuno 1966-1971i, p. 1168.

⁸⁶ *Corpus Fabularum*, ed. 1940-1956, p. 132; *Aesopi Fabulae*, ed. 1925, p. 159. Sobre la historia de esta fábula, vid. López Barja de Quiroga 2007, pp. 245-247.

Como puede apreciarse, hay diferencias entre la fábula de Esopo y el relato de Livio. El estómago, según una identificación de raigambre platónica, simbolizaba para los antiguos griegos la fuente del deseo. En ello radicaba su importancia, siendo por otra parte también fuente de elementos simbólicos negativos, como el parasitismo. En Esopo el vientre no es presentado como un órgano inútil. Tampoco en Livio (en este caso contaba el romano con el natural avance de la medicina y conocimientos más exactos sobre la función de la sangre). La asociación entre *Venter* y *Senatus* permite a Livio entonces, al final de la fábula, desembarazarse más fácilmente de la idea de parasitismo. La moraleja en Esopo (quizá un añadido posterior) se aplica al Ejército. En Livio, de manera novedosa, se halla presente la noción de *corpus*, entendido como comunidad política.⁸⁷ Hay otras diferencias en el tratamiento de ambos historiadores si se observan bajo el prisma de la retórica.⁸⁸ El de Livio es un relato más abstracto. Se centra, muy prioritariamente en el *exemplum*. Le interesa sobre todo la eficacia suasoria que aporta la retórica y la lección que se ofrece bajo el velo protector del prestigio que ostenta la Antigüedad romana. Por ello sitúa la acción en “un tiempo remoto”, sin ningún tipo de enriquecimiento contextual o estilístico. El autor romano intenta “instruir” buscando “ejemplos de conducta” que pudieran servir de modelos en su presente. En el relato más extenso de Dionisio hay un mayor contexto histórico, pues se encuentra mucho más pormenorizado. Pero, además, plantea una pregunta novedosa: ¿Qué pasaría “si las partes del cuerpo humano llegasen a tener por sí solas percepción y voz propias”?⁸⁹ Su punto de vista, por consiguiente, apunta al futuro.⁹⁰ Aunque Unamuno no cita a este autor, la visión de Dionisio se encuentra más cercana al planteamiento crítico que de la fábula hará cuando dice: “La íntima moraleja de la fábula de Menenio Agripa es que cada miembro del cuerpo debe atenerse a su función propia y no invadir las de los demás... Para un organismo sano lo primero es la delimitación de funciones, es el orden de jurisdicciones”.⁹¹

Sobre funciones propias y jurisdicciones distintas ya había escrito Unamuno un cuento-fábula (que él llama “historia”) en la que da respuesta a la pregunta que se hacía Dionisio. Este relato, que lleva por título *De águila a pato*, empieza así: “Hubo allá en tiempos remotos una soberbia águila, reina de las alturas”. Al pie de un peñón desde el que abarcaba con su vista todo su imperio se extendía un arrenal donde un león ejercía de soberano: “Más de una vez se paró el león a contemplar el vuelo majestuoso del águila, y más

⁸⁷ Más compleja es también la coordinación de los miembros en Dionisio; cf. López Barja de Quiroga 2007, p. 252.

⁸⁸ Aspecto bien estudiado por López Cruz 2011, pp. 117-128.

⁸⁹ Dionisio, VI, 86-2.

⁹⁰ Cf. López Cruz 2011, p. 125.

⁹¹ López Cruz 2011, p. 125.

de una vez el águila, cerniéndose en el aire, contempló los saltos del león al caer sobre su presa. Al rugido del rey del arenal contestaba no pocas veces el grito del rey de los aéreos espacios”.⁹²

Pero un grajo cizañero consiguió mediante sus lisonjas que el águila deseara imponer su dominio también sobre la tierra, sobre el reino del león, para lo cual hizo que se le cortaran las alas con el fin de afrontar de esta manera un singular combate en condiciones de igualdad. En la refriega el águila llegó a darle un picotazo; pero el león se revolvió y la dejó malherida. La historia acaba con una metamorfosis de castigo, de tipo —podíamos decir— darwiniano: “No se atrevió ya a salir de la orilla del lago, y allí tuvo que aprender a nadar para defenderse de las fieras que bajaban a abrevarse y que no la dejaban en paz. Y así andando el tiempo, se le modificó el pico, saliéronle palmas en las garras y se convirtió en pato”.⁹³

Cada uno a su función, parece dejar en claro Miguel de Unamuno a través del relato. Ahora bien, sigue diciendo en su artículo sobre *La fábula de Menenio*: “hay funciones que son comunes a los miembros todos, lo mismo que en el organismo social la función civil de la ciudadanía de ejercer los derechos políticos es común a sus miembros todos” (Unamuno 1966-1971j, p. 1225). Este principio le lleva entonces a centrar su atención en la acción de juzgar. Para juzgar (en procesos criminales) —dice— lo importante no es la especialización (“profesionalismo” en palabras suyas), porque esta circunstancia podría acarrear “prejuicios, sofismas y sentimientos artificiales”. Se decanta más bien por el jurado público, “compuesto por gentes de toda laya, sin homogeneidad profesional. Un labriego, un zapatero, un albañil...”.⁹⁴ Este argumento nos recuerda inevitablemente la reflexión de Protágoras en el diálogo de Platón del mismo nombre,⁹⁵ cuando, tras el desaguizado de Epimeteo y Prometeo en la creación de los hombres que se les había encargado, Zeus intenta arreglarlo entregándole ahora el cometido a Hermes. Ante la pregunta que le hace entonces el dios mensajero sobre si debía distribuir las cualidades de Respeto (o Sentido moral) y Justicia (*aidós* y *díke*) sólo a algunos de los hombres (como la técnica médica, por ejemplo) o si a todos sin excepción, Zeus contestó: “A todos, y que todos sean partícipes. Pues no habría ciudades, si solo algunos de ellos participaran, como ocurre en los otros conocimientos”.⁹⁶ El planteamiento que ofrece Unamuno al problema de la especialización se convierte entonces en otra fábula como la de Menenio Agripa —dice el propio Miguel— para quien el tra-

⁹² Unamuno 1966-1971d, p. 798.

⁹³ Unamuno 1966-1971d, p. 799.

⁹⁴ Unamuno 1966-1971j, p. 1226.

⁹⁵ *Protágoras*, 320 c y ss.

⁹⁶ *Protágoras* 322 c-d.

tamiento de una fábula puede desembocar, libremente, en otras distintas, e incluso, contradictorias.

ENSEÑANZA Y MORALEJA; CRÍTICA Y CREACIÓN

La fábula, entendida como un relato ficticio de personajes alegóricos, contiene una acción moral que se ofrece para su evaluación. Dicho con palabras de Adrados: [la narración fabulística] “tiende a tener una función impresiva a más de la representativa”.⁹⁷ El elemento ficticio, ya sea dramático o narrativo,⁹⁸ puede comprender implícitamente el segundo, es decir, la evaluación moral. Es más, así era estructuralmente en los orígenes del género. Fue precisamente cuando triunfaron las escuelas éticas (a partir del s. IV a. C.) cuando esto cambia. Es entonces cuando

La fábula empieza a adquirir, como muchos otros géneros, tintes moralizantes: no sólo muestra la conducta humana, sino que trata de modificarla en un sentido u otro. Es entonces cuando surgen lo que llamamos moralejas: el autor del relato intenta extraer de su contenido un principio de valor universal.⁹⁹

El primer elemento —el relato ficticio y alegórico— es el que teóricamente más le interesa a Unamuno, entre otras razones porque el segundo —la moraleja— puede someterse fácilmente a manipulación, como hemos visto en la fábula de *La cigarra y la hormiga*. Así lo dice en su *Cancionero*:

Fábulas sin moraleja
 puras fábulas
 sin moraleja de rábulas;¹⁰⁰
 fábulas, cuentos de vieja,
 la visión al natural
 sin moral
 “Dios es el retorno”
 su verdad todo el adorno;
 fábulas puras
 sin intención;
 el puro cuento a las criaturas
 depura el corazón.¹⁰¹

⁹⁷ Rodríguez Adrados 1979, p. 21.

⁹⁸ Cf. García Gual en *Fábulas de Esopo, Vida de Esopo, Fábulas de Babrio*, ed. 1985, pp. 11-12.

⁹⁹ Fedro, traducción de Antonio Cascón Dorado 2005, p. 34.

¹⁰⁰ Rábula: “Abogado indocto, charlatán y vocinglero” *Diccionario de la lengua española* 2001, s.u.

¹⁰¹ *Cancionero*, 994; 2-IV-1929, Unamuno 1987-1989, vol. III, p. 476.

En un soneto del mismo libro, considerado por el autor como “fábula”, vuelve el autor a asentar su prioridad: la moraleja no es lo que ha de privar en la fábula, porque la pura recreación narrativa o dramática conlleva implícitamente su “lección”:

Ríese alegre el río al pie del sauce
y el sauce ríe de que engaña al hombre:
Le hace creer que llora y en el cauce
del río deja lágrimas de nombre.

Se ríe el sauce cuando pliega manso
al dulce espejo verde cabellera,
contemplando su risa en el remanso
del agua de riente primavera.

Y el cielo ríe y ni siquiera llora
cuando su lluvia mima a sauce y río;
Es la clepsidra que les da la hora

de hacer que lloran por fingir desvío.
No hay moraleja; que el humor reviste
desnudez para echárselas de triste.¹⁰²

Para que haya una fábula es suficiente la ficción pura. No hacen falta mayores ejercicios retóricos. En algunos casos, no obstante, de las acciones y de los personajes de la fábula puede extraerse una moraleja “ingenua y candorosamente”, es decir: “con la sencilla bonachonería del tradicional fabulista, el de *ridendo corrigit mores*, que rara vez pasa de la inocente alegoría moralizadora, o a lo más llega a la suave ironía; pero no se deja caer en el amargo humorismo de espuma de azúcar y heces de acíbar o de veneno”.¹⁰³

Así imagina Unamuno al patriarca Esopo, buscando un relato enigmático y proverbial, su sentido originario y no moral de la moraleja:

Viendo en el río la sombra de un chopo
con dos temblores: del río y de sí,
rascándose el cogote piensa Esopo:
¿qué fábula voy a sacar de aquí?

¡Ay moral de moraleja!
¡Ay consejo de conseja!¹⁰⁴

¹⁰² *El sauce llorón; a orillas del Bidasoa, Fábula. Cancionero* n° 79: 29-III-28; Unamuno 1987-1989, vol. III, p. 111.

¹⁰³ Unamuno 1966-1971c, p. 1362.

¹⁰⁴ *Cancionero*, n° 1145; 6-VI-29; Unamuno 1987-1989, vol. III, p. 524. “Conseja”, según el *Diccionario de la lengua española* 2001, s.u es “cuento, fábula o patraña de sabor antiguo”.

El verdadero peligro de las fábulas reside para Unamuno en la recarga que se hace mediante la moraleja, en muchos casos un abuso pedagógico intencionado que acaba anegando todo lo que en ellas hay de vivo consiguiendo así distorsionar su sentido auténtico. Es por ello preciso liberarlas de las interesadas moralejas en pro de la pedagogía:

¿A los niños fábulas?
Esos son inventos
de la Ilustración.

De maestros rábulas,
dadles antes cuentos
cuentos de ilusión.¹⁰⁵

En conclusión, tras el estudio y análisis de la fábula clásica Miguel de Unamuno considera lo primordial de ésta su elemento ficticio y alegórico. La lección moral, que conlleva de manera natural el relato, es preferible que se desprenda por sí misma y no de una manera redoblada. Es ésta la mejor manera de permanecer a salvo de una moral interesada, especialmente en la educación de la infancia. Pero este supuesto no le impide, de manera contradictoria, emplear sus elementos simbólicos y sus enseñanzas desde ángulos insólitos con un fin crítico y didáctico, tanto de carácter político como literario. Unamuno se vale de los elementos de la fábula como sustrato de nuevas creaciones, deconstruyéndolas en distintos moldes literarios (poemas, artículos, cuentos...). Los componentes de los patrones clásicos y las reelaboraciones literarias posteriores se retroalimentarán entonces en un permanente diálogo intertextual.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes antiguas

Aesopi Fabulae, trad. Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1925.

ARISTÓTELES, *Retórica*, trad. Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 2005.

Corpus Fabularum Aesopicarum I-II, trad. Augustus Hausrath, Leipzig, Teubner, 1940-1956.

DIONISIO DE HALICARNASO, *Historia Antigua de Roma*, libros IV-VI, trad. Almudena Alonso y Carmen Seco, Madrid, Gredos, 2007.

ESQUILO, *Prometeo encadenado*, en *Tragedias completas*, trad. José Alsina Clota, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 437-500.

¹⁰⁵ *Cancionero*, nº 764, 2-III-1929, Unamuno 1987-1989, vol. III, p. 401.

- Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, trad. Pedro Bádenas de la Peña y Javier López Facal, intr. Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1985.
- Fábulas de Esopo*, trad. Júlia Sabaté Font, Barcelona, Mondadori, 2013.
- FEDRO, *Fábulas*, intr., trad. y notas Antonio Cascón Dorado, Madrid, Gredos, 2005.
- HORACIO, *Sátiras. Epístola. Arte poética*, trad. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2005.
- MARCIAL, *Epigramas*, trad. y notas Antonio Ramírez de Verger y Juan Fernández Valverde, Madrid, Gredos, 1997.
- PLATÓN, *Protágoras*, trad. Julián Velarde, Oviedo, Pentalfa, 1980.
- TITO LIVIO, *Historia de Roma desde su fundación*, trad. y notas José Antonio Villar Vidal, Madrid, Gredos, 1990.

Fuentes modernas

- CARRERE, Emilio, *La Corte de los Poetas. Florilegio de Rimas modernas*, Madrid, Librería de Gregorio Pueyo, 1906. Edición facsímil, ed. y prólogo Marta Palenque, Sevilla, Ed. Renacimiento, 2009.
- CELMA VALERO, María Pilar, “Miguel de Unamuno, poeta simbolista”, *Anales de Literatura española*, 15, 2002, pp. 93-108.
- CLAVERÍA, Carlos, *Temas de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1970.
- DE LA FUENTE GONZÁLEZ, Miguel Ángel, “Una fábula de Unamuno: Las ranas y el otro sermón de San Antonio a los peces (1910)”, *Revista Folklore*, 222, 1999, pp. 205-210.
- GARCÍA CALVO, Agustín, “Cuentos y cuentas”, *Conferencia en Librería Cálamo*, Zaragoza, 1990a, <https://www.editoriallucina.es/recursos/apps/mp3/CuentosycuentasAGCConferenciaZaragoza1990.mp3>.
- GARCÍA CALVO, Agustín, “Mito y ciencia”, en María Teresa Hernández Lucas (ed.), *Mitología clásica. Teoría y práctica docente*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1990b, pp. 81-84.
- GARCÍA GUAL, Carlos, “Esopo y sus fábulas: acerca de las fábulas griegas como género literario”, en *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 158-170.
- IRIARTE, Tomás de, *Poesías*, ed. Alberto Navarro González, Madrid, Espasa, 1976.
- JULIÀ, Santos, “La charca nacional. Una visión de España en el Unamuno de fin de siglo”, *Historia y Política*, 2, 1999, pp. 149-164.
- LA FONTAINE, Jean de, *Oeuvres Complètes*, Paris, Arvensa, 2020.
- LE QUELLEC, Jean Loïc y Bernard SERGENT, *Dictionnaire critique de mythologie*, Paris, CNRS Editions, 2017.
- LÓPEZ BARJA DE QUIROGA, Pedro Manuel, “El cuerpo político: la fábula de Menenio Agripa”, *Gerión*, 2007, vol. Extra, pp. 243-253.
- LÓPEZ CRUZ, Paula, “La fábula de Menenio Agripa (Liv., II, 32-33)”, *NOVA TELLVS*, 29-2, 2011, pp. 117-128.
- MACHADO, Antonio, *Poesía y prosa. Tomo II, Obras Completas*, ed. Oreste Macrí, Madrid, Espasa, 1989.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1984.

- PALENQUE, Marta, “La recepción de ‘La Corte de los poetas’ (1906), antología de Emilio Carrere, en la prensa española de la época”, en Jean Andrews y Stephen Roberts (eds.), *Obra en Marcha. Ensayos en Honor de Richard A. Cardwell*, Nottingham, Critical, Cultural and Communications Press, 2009, pp. 62-76.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Historia de la fábula greco-latina, I-II-III*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1979-1987.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, “Las ranas pidiendo rey: Origen y evolución de una fábula política”, *Emérita*, 52, 1984, pp. 25-32.
- ROUSSEAU, Jean Jacques, *Émile ou l' éducation*, Paris, La Gaya Scienza, 2012.
- SALCEDO, Emilio, *Vida de D. Miguel*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1970.
- SAMANIEGO, Félix María de, *Fábulas*, Madrid, Castalia, 1975.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel, *Costa y Unamuno en la crisis de fin de siglo*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974.
- UNAMUNO, Miguel de, “Batracófilos y batracófobos”, en Manuel García Blanco (ed.), *Obras Completas de Miguel de Unamuno*, vol. II, Madrid, Escelicer, 1966-1971a, pp. 866-869.
- UNAMUNO, Miguel de, “Batracópolis”, en Manuel García Blanco (ed.), *Obras Completas de Miguel de Unamuno*, vol. VII, Madrid, Escelicer, 1966-1971b, pp. 793-796.
- UNAMUNO, Miguel de, “¡Cro, cro, cro, cro!””, en Manuel García Blanco (ed.), *Obras Completas de Miguel de Unamuno*, vol. VII, Madrid, Escelicer, 1966-1971c, pp. 1360-1363.
- UNAMUNO, Miguel de, “De águila a pato. Apólogo”, en Manuel García Blanco (ed.), *Obras Completas de Miguel de Unamuno*, vol. II, Madrid, Escelicer, 1966-1971d, pp. 798-799.
- UNAMUNO, Miguel de, “De antruejo”, en Manuel García Blanco (ed.), *Obras Completas de Miguel de Unamuno*, vol. VII, Madrid, Escelicer, 1966-1971e, pp. 1343-1346.
- UNAMUNO, Miguel de, “El peor comunismo”, en Manuel García Blanco (ed.), *Obras Completas de Miguel de Unamuno*, vol. VII, Madrid, Escelicer, 1966-1971f, pp. 1484-1486.
- UNAMUNO, Miguel de, “En la isla dorada”, en Manuel García Blanco (ed.), *Obras Completas de Miguel de Unamuno*, vol. I, Madrid, Escelicer, 1966-1971g, pp. 453-465.
- UNAMUNO, Miguel de, “La charca”, en Manuel García Blanco (ed.), *Obras Completas de Miguel de Unamuno*, vol. VII, Madrid, Escelicer, 1966-1971h, pp. 1264-1266.
- UNAMUNO, Miguel de, “La fábula de la zorra”, en Manuel García Blanco (ed.), *Obras Completas de Miguel de Unamuno*, vol. IX, Madrid, Escelicer, 1966-1971i, pp. 1167-1169.
- UNAMUNO, Miguel de, “La fábula de Menenio Agrícola”, en Manuel García Blanco (ed.), *Obras Completas de Miguel de Unamuno*, vol. IV, Madrid, Escelicer, 1966-1971j, pp. 1224-1226.

- UNAMUNO, Miguel de, “La juventud “intelectual” española”, en Manuel García Blanco (ed.), *Obras Completas de Miguel de Unamuno*, vol. I, Madrid, Escelicer, 1966-1971k, pp. 985-991.
- UNAMUNO, Miguel de, “Los profesionales de la política”, en Manuel García Blanco (ed.), *Obras Completas de Miguel de Unamuno*, vol. IX, Madrid, Escelicer, 1966-1971l, pp. 948-951.
- UNAMUNO, Miguel de, “¡Ramplonería!”, en Manuel García Blanco (ed.), *Obras Completas de Miguel de Unamuno*, vol. I, Madrid, Escelicer, 1966-1971m, pp. 1239-1250.
- UNAMUNO, Miguel de, “Sobre la tumba de Costa”, en Manuel García Blanco (ed.), *Obras Completas de Miguel de Unamuno*, vol. III, Madrid, Escelicer, 1966-1971n, pp. 939-950.
- UNAMUNO, Miguel de, “Soledad”, en Manuel García Blanco (ed.), *Obras Completas de Miguel de Unamuno*, vol. I, Madrid, Escelicer, 1966-1971o, pp. 1251-1263.
- UNAMUNO, Miguel de, *Niebla*, en Manuel García Blanco (ed.), *Obras Completas de Miguel de Unamuno*, vol. II, Madrid, Escelicer, 1966-1971p, pp. 543-682.
- UNAMUNO, Miguel de, *Poesía completa*, 4 vol., ed. Ana Suárez Miramón, Madrid, Alianza, 1987-1989.
- YNDURAIN, Francisco, “Unamuno en su poética y como poeta”, en *Clásicos modernos*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 59-125.

* * *

JOSÉ RAMÓN DEL CANTO NIETO se doctoró en Filología Clásica por la Universidad Complutense de Madrid en 1989, con la tesis “Estudios sobre mitógrafos griegos menores”. De su interés por la mitografía surgieron posteriormente traducciones y estudios de autores como Eratóstenes (*Catasterismos*, Ediciones Clásicas, 1992) o Antonino Liberal (*Metamorfosis*, Akal, 2003). Su línea de investigación se extiende al campo de la tradición clásica en la literatura, centrándose especialmente en la obra de Miguel de Unamuno, autor del que también ha publicado ediciones y estudios. Ha ejercido la docencia del griego y del latín, como funcionario de carrera, en distintos Institutos de Bachillerato durante 37 años. Entre sus publicaciones recientes caben señalar: Taciano, *Discurso contra los griegos* (introducción, traducción, notas y apéndice, Madrid, Akal, 2016) y (en colaboración con Javier Almodóvar García) “La *Odisea* en la casilla de salida del Juego de la Oca”, en *Amaltea, Revista de mitocrítica*, 11, 2019, pp. 87-100.