

SUMARIO

Introducción

1. Biografía

NOVELAS

2. Paz en la guerra

3. Amor y pedagogía

4. El espejo de la muerte

5. Niebla

6. Abel Sánchez

7. Tulio Montalbán

8. Tres novelas ejemplares y un prólogo

9. La tía Tula

10. San Manuel Bueno, mártir

11. La novela de don Sandalio

12. Un pobre hombre rico

13. Una historia de amor

14. Cómo se hace una novela

OBRAS DE TEATRO

15. El teatro de Unamuno

16. La Esfinge

17. La Venda

18. La princesa doña Lambra

19. La Difunta

20. Fedra
21. Soledad
22. El pasado que vuelve
23. Raquel encadenada
24. Sombras de sueño
25. El otro
26. El hermano Juan
27. Medea

ENSAYOS ESPIRITUALES

28. El Cristo de Velázquez
29. El sentimiento trágico de la vida
30. La agonía del cristianismo
31. La religión de Unamuno

APÉNDICE

32. Ansias de inmortalidad
33. Anticlericalismo y crisis de fe
34. Dios negado y afirmado

INTRODUCCIÓN

Miguel de Unamuno fue, sin duda, el escritor más representativo de la generación del 98. Además de escritor fue catedrático, político, rector de la Universidad de Salamanca y académico desde 1932. El décimo tomo de la Enciclopedia Británica, versión en inglés, dice que Unamuno leía en dieciséis lenguas modernas, además de latín y griego. Es sabido que aprendió danés sólo para poder leer al filósofo de Dinamarca Soren Kierkegaard en el idioma original. Cuando leía a quienes le calificaban de pensador, respondía: *“Aunque pienso por cuenta propia no soy un sabio ni un pensador; soy un sentidor”*.

Así era, en efecto, el gran vasco, como me gusta llamarle. Más sentimiento que pensamiento, aunque fue, lo aceptara o no, el más grande pensador de su tiempo.

La filosofía de Unamuno estuvo siempre basada en la concepción de la existencia humana como conflicto permanente entre su tendencia religiosa a la inmortalidad y el poder de la razón que quiere negarla. *“Las ideas me parecen despreciables –escribía–; sólo aprecio a las personas”*. Esta continua afirmación de lo humano le conduce a su perduración, a no morirse, al hambre de inmortalidad que deben sentir los hombres, porque por estos hombres *“de carne y hueso”* murió el Cristo-Hombre.

Como puede leerse en este libro, Unamuno cultivó generosamente los más importantes géneros literarios conocidos: El periodismo y la literatura epistolar. El ensayo y la novela. La poesía y el teatro. En cada uno

de estos géneros Unamuno fue un innovador, con énfasis en los seres humanos y sus sentimientos. Creía que la razón es incapaz de comprender al hombre en su realidad más profunda. La solución del conflicto interior del hombre no está en el racionalismo ateo, decía, sino en la fe cristiana, en el hombre de inmortalidad, en la querencia o creación voluntaria de Dios, en la aceptación voluntaria de Cristo.

De no ser por lo que dice Cervantes en el Quijote, novela que he leído hasta cuatro veces y de la que he escrito artículos y un libro, que *“no hay libro malo que no tenga algo bueno”*, tiempo hace que habría apartado de mi extensa biblioteca el libro escrito por Gabriel de Armas Medina con el título *Unamuno, ¿guía o símbolo?*, publicado en Madrid en 1958. Todo el libro resume falsedades sobre la vida y la obra del filósofo vasco. En páginas 186 a 192 el señor Armas llama a Unamuno antipatriota, antiespañol, siempre contra España. Añade Armas Medina que Unamuno *“hizo de la religión del patriotismo continua mofa y escarnio”*.

Totalmente falso. Como escribí en otro lugar, Gabriel de Armas debió haber leído a Unamuno con un ojo tuerto y el otro con la retina desprendida.

El patriotismo de Unamuno jamás se ha puesto en duda por los conocedores de su vida y especialistas en su obra. El filósofo vasco siempre se afanó en rescatar el fondo intrahistórico del pueblo español, la valiosa esencia de España encarnada en la figura de Don Quijote que, según él, debería españolizar a la escéptica Europa.

En obras como *Por tierra de Portugal y España, Andanzas y visiones españolas, En torno al casticismo, Vida de Don Quijote y Sancho* y otras que alargarían esta relación, el profundo amor que Unamuno sentía por España

resulta evidente. No sólo quería engrandecer España, también aspiraba a españolizar Europa. Con este empeño se lanzó muchas veces a la vida pública y política. Decía: *“Tengo la convicción de que la verdadera y honda europeización de España no empezará hasta que no tratemos de imponernos en el orden espiritual a Europa, de hacerles tragar lo nuestro a cambio de lo suyo, hasta que tratemos de españolizar a Europa”*.

Concluyo este prólogo con una cita de R. Sampablo en el tercer tomo del *Diccionario de autores*: *“Unamuno sigue siendo único por el dinamismo de su personalidad, pues nadie como él ha influido de manera tan poderosa en la juventud universitaria hispanoamericana, influencia que después de su muerte ha aumentado en significación intelectual y también en intensidad... A él debe España más que a ningún otro”*.

Juan Antonio Monroy,
San Fernando de Henares,
Madrid.

BIOGRAFÍA DE UNAMUNO

Miguel de Unamuno y Jugo nació en Bilbao el 29 de septiembre de 1864. Sus padres, Félix y Salomé, miembros de una familia de clase media acomodada, engendraron seis hijos. Unamuno era el tercero. Siempre en medio, como estuvo a lo largo de toda su vida, contra esto y aquello.

Cuando apenas contaba seis años realizó sus primeros estudios en el colegio de San Nicolás, en su ciudad natal. Recordando aquellos años cuenta en *Escritos Bilbaínos*, de 1984: *Mi niñez es la fuente de mis mejores recuerdos. Vuelvo a ella la vista como los pueblos a su infancia oscura. Siento por ella un amor igual al que estos sienten por su pasado remoto.*

Entre los compañeros de estudio se gana la fama de chico raro. Gustaba contar a sus amigos “cuentos de tira y afloja”, inspirados en sus lecturas tempranas de Julio Verne.

En 1875 Unamuno ingresa en el Instituto Vizcaíno a fin de cursar el bachillerato. Devorador de libros, en esta época lee muchas vidas de santos, especialmente de san Luis Gonzaga. La lectura del filósofo católico Jaime Balmes le lleva a otros filósofos europeos: Kant, Hegel y Descartes especialmente.

En 1880 Unamuno se traslada a Madrid. Tiene sólo 16 años y solicita en escrito de su puño y letra ser admitido en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central. Durante su primer curso en la universidad

aprueba las asignaturas de Literatura general que enseñaba Marcelino Menéndez y Pelayo. También aprueba con sobresaliente la asignatura de Lengua griega. Despuntaba el glorioso vasco. Se veía llegar al sabio que siempre fue. En el tercer y último año de universidad estudia y aprueba, siempre con excelentes notas, cursos de Historia Crítica de España, Lengua Hebrea y Lengua Árabe. En 1891 Unamuno consigue la cátedra de griego en la Universidad de Salamanca. Ese mismo año contrae matrimonio con su novia de siempre, desde los 12 años, Concha Lazárraga, la gran compañera de toda su vida. Unamuno tiene 27 años.

En 1894 comienza a escribir en el semanario de inspiración socialista *La Lucha de Clases*, donde verían la luz más de 200 artículos hasta 1897. Poco después extiende su colaboración periodística a *El Imparcial*, de Madrid y a *Las Noticias* de Barcelona. En 1900 es nombrado rector de su querida Universidad de Salamanca. Sus novelas y libros de ensayos se van sucediendo. Al mismo tiempo escribe cientos de artículos contra la monarquía. Durante el Directorio de Primo de Rivera, Unamuno es destituido como Rector de la Universidad, suspendido de empleo y sueldo y desterrado a la Isla de Fuerteventura, en las Canarias. Rebelde hasta las últimas consecuencias no acepta la amnistía general que le incluía a él y se exilia en París.

Después del exilio, que lo vive en París y en Hendaya, en 1930, tras la caída de Primo de Rivera regresa a España. Aquí es recibido de manera apoteósica y colmado de honores. Es restituido a su cargo como rector en la Universidad de Salamanca. El 14 de abril de 1931 el régimen político español instala la segunda República en el país, tras el derrocamiento del

rey Alfonso XIII. La ciudad de Salamanca lo nombra alcalde perpetuo y el gobierno republicano le declara ciudadano de honor.

España vive años turbulentos. Derechas e izquierdas llevan sus enfrentamientos a las calles. Empieza a correr la sangre. Adivinando el mar de odio que se avecinaba, dice en su auditorio a los jóvenes: “Quiero hacer un llamamiento a la paz, a la paz en la guerra; esa marea de insensateces, de injurias, de calumnias, de burlas impías, de sucios estallidos de resentimientos, no es sino el síntoma de una mortal disolución civil y social. Salvadnos de ella, hijos míos. Os lo pide al entrar en los 70 años, en su jubilación, quien ve en horas de divisiones rojores de sangre y algo peor, livideces de bilis”.

No fue posible la paz. Se cumplieron sus predicciones. El 18 de julio de 1936 estalla la guerra civil, que duraría hasta abril de 1939. Salamanca cae en el bando nacional, comandado por el general Franco. El 12 de octubre de 1936 se produce el incidente que Alejandro Amenábar retrata admirablemente en una de sus últimas películas. La Universidad de Salamanca organiza un acto, presidido por Unamuno, con motivo del día de la raza. Los oradores se suceden, también los insultos a Cataluña y al País Vasco. El ambiente es tenso. Unamuno interviene: *“La de hoy es sólo una guerra incivil. No la guerra civil que de niño viví con el bombardeo de mi Bilbao, una guerra doméstica...”*.

Unamuno continúa con su discurso. El general Millán Astray, fundador de la legión, está presente en el acto. Varias veces interrumpe a Unamuno y pide hablar. No puede contener su ira. Grita: “¡Muera la intelectualidad traidora! ¡Abajo los intelectuales! ¡Viva la muerte!”.

En medio del griterío y de la confusión Unamuno sale de la Universidad cogido del brazo de Carmen Polo, esposa de Franco.

Después del grave incidente Unamuno, en la peor de las soledades, permanece confinado en su casa de la calle Bordadores. Muere el 31 de diciembre de ese mismo año 1936, mientras hablaba con el joven falangista estudiante suyo, Bartolomé Aragón. En la lápida mortuoria su hija Felisa manda poner estas letras que 30 años atrás escribió el propio Unamuno:

*Méteme, padre eterno, en tu pecho, misterioso hogar,
dormiré allí, pues vengo deshecho del duro bregar.*

Miguel de Unamuno fue el escritor español más profundamente religioso de los siglos XIX y XX. En un artículo sobre Nietzsche, publicado en el diario *La Nación*, de Buenos Aires, el 5 de mayo de 1915, decía: *“Se puede muy bien ser religioso, profundamente religioso, cristiano, muy profundamente cristiano, y ser anticlerical y anticatólico”*. Y en las líneas finales del mismo artículo, añadía: *“Desgraciado del pueblo al que no le dejan soñar con los ojos puestos en el cielo de la noche y mirando más allá de las últimas estrellas”*.

Los libros *El sentimiento trágico de la vida* y *La agonía del cristianismo* son una muestra de sus creencias cristianas. Quien desee comprobar el conocimiento colosal que Unamuno tenía de la Biblia sólo tiene que leer su largo poema *El Cristo de Velázquez*, que viene a ser una breve enciclopedia de las Sagradas Escrituras.

La obra de Unamuno es inmensa y variada. En mi biblioteca tengo los ocho gruesos volúmenes publicados en Madrid por la editorial Escelicer en

1960. Incluyen artículos periodísticos, relatos, ensayos, obras teatrales, conferencias, discursos, poesías, novelas. Desde entonces al día de hoy han aparecido varias obras inéditas.

NOVELAS

PAZ EN LA GUERRA (1897)

Paz en la guerra es la primera novela que escribió Unamuno en 1897. 26 años después se publica la segunda edición. En el prólogo a esta edición, fechada en Salamanca en abril de 1923, explica: *“Esta obra es tanto como una novela histórica una historia anovelada. Apenas hay en ella detalle que haya inventado yo. Podría documentar sus más menudos episodios. Creo que, aparte del valor literario y artístico –más bien poético– que pueda tener, es hoy, en 1923, de tanta actualidad como cuando se publicó”*.

Dice Eugenio de Nora: *“Paz en la guerra es el libro que suministra los datos más precisos para comprender la formación de Unamuno y la estructura de su personalidad”*. Y acompaña su juicio con otro pasaje del prólogo referenciado: *“Aquí, en este libro –confiesa Unamuno– que es el que fui, encerré más de 12 años de trabajo; aquí recogí la flor y el fruto de mi experiencia de niñez y de mocedad; aquí está el eco, y acaso el perfume, de los más hondos recuerdos de mi vida y de la vida del pueblo en que nací y me crié; aquí está la revelación que me fue la historia y con ella el arte”*.

La trama de la novela es una vasta crónica de un episodio de las guerras carlistas, el cerco de Bilbao, defendido por los liberales. El 28 de diciembre de 1873, los carlistas comienzan a cerrar la ría y Bilbao queda sitiado después de la caída de Portugalete. El 21 de febrero del año siguiente empieza el bombardeo. Unamuno, que tiene 10 años, algo inquieto y curioso es testigo. Este episodio lo recuerda y lo expone ante el general Millán Astray y otras grandes autoridades del Movimiento Nacional en el discurso que pronuncia ante ellos en la Universidad de Salamanca el

12 de octubre de 1936. Recordando el bombardeo de Bilbao, Unamuno escribe el 18 de noviembre de 1931 en *Diario de Sesiones*: “*Para los niños, ¡que hermosos días aquellos sin colegio, aquellos días de ansiedad del 74! Ocurría algo grande, algunas madres lloriqueaban cuando les llevaron a ellos a las lonjas. Allí se divertían los chiquillos de Arana en hacer y formar ejércitos de pajaritas de papel, en alienarlos tocando pasos fúnebres. Cuando la bomba caía cerca, a recoger los cascos, ¡uf!, y ¡cómo quemaban! La casa de enfrente estaba apuntalada y con sus escombros bombardeaban una tienda abandonada, derribaban a pedradas los taburetes amontonados en el mostrador, bajo el cual se escondían los sitiados en chencitas. En unos días de respiro hubo colegio*”.

Con estas batallas como fondo Unamuno construye la novela *Paz en la guerra*, obra impregnada de recuerdos imperecederos de su niñez en Bilbao, cuando sonaban los cañones a su alrededor.

Los episodios de *Paz en la guerra* son vistos por Unamuno a través de dos familias, la familia de Pedro Antonio Iturrondo y la familia Arana. Separados por sus respectivas ideologías carlista y liberal, no son sino representantes y símbolos de la vida del país. Ignacio, el hijo de Pedro Antonio, cobra un protagonismo principal en la novela. Alistado en las tropas carlistas, vive su amor inconfesado por Rafaela. Acierta Julián Marías, uno de los mejores biógrafos de Unamuno, en un libro de 1950, cuando escribe que *Paz en la guerra* “*es la novela de un personaje colectivo; se trata en ella –añade– de una vida comunal, de una existencia no individualizada. El personaje, el protagonista mismo, es aquí el mundo*”. Unamuno también lo entendía así cuando dice en el prólogo a la segunda

edición: *“Diga yo de este libro que os entrego otra vez: Esto no es una novela; es un pueblo”*.

Avanzada la novela, al recibir los padres de Ignacio la noticia de su muerte, entre las cartas de pésame llega una del tío Pascual. En la escritura de esta carta Unamuno hace una vez más gala de sus conocimientos bíblicos: *“Ignacio había muerto con gloria; que no lloraran una muerte que le daba vida eterna; que recordaran como no puede ser discípulo de Cristo quien no toma su cruz para seguirle, aborreciendo a padre y madre, mujer, hijos y hermanos; que Dios había aceptado aquellas vidas en Somorrostro en expiación de los furores de la impiedad; que era Ignacio el cordero de la guerra que lavaba con su sangre las manchas del liberalismo, y aplacaba la cólera de Dios, deteniendo su brazo armado del látigo de la anarquía”*.

Eugenio de Nora dice que en el estudio de esta novela se encuentra un material riquísimo para entrar en la biografía íntima de Unamuno. *“En el fondo del intelectual, del escéptico, del republicano y anárquico habrá siempre un buen aldeano vasco, malicioso e ingenuo, socarrón frente a su propio intelecto”*. Parecida es la opinión de Antonio Sánchez Barbudo en la revista *Insula* y de Zubizarreta en *Unamuno en su “nivola”*.

Tras el desastre carlista en Somorrostro, Pachico vaga sólo cruzando montañas y contemplando mares. *“Cobra entonces fe para guerrear en paz, para combatir los combates del mundo, descansando entre tanto en la paz de sí mismo. ¡Guerra a la guerra; más siempre guerra!”*.

Unamuno escribe en tono moralizante el último párrafo de la novela: *“En el seno de la paz verdadera y honda es donde sólo se compromete y justifica la guerra; es donde se hacen sagrados votos de guerrear por la verdad, único consuelo eterno; es donde se propone reducir a santo trabajo*

la guerra. No fuera de ésta, sino dentro de ella, en su seno mismo, hay que buscar la paz; paz en la guerra misma”.

3

AMOR Y PEDAGOGÍA (1902)

Cinco años después de *Paz en la guerra* Unamuno publica *Amor y pedagogía*. Ha sido calificada como una novela burlona en la que, no obstante, plantea hondos problemas, resultando un alegato contra la pedantería y la falsa ciencia.

En el prólogo a la primera edición Unamuno admite: *“Es la presente novela una mezcla absurda de bufonadas, chocarrerías y disparates, con alguna que otra delicadeza agregada en un flujo de conceptismo. Diríase que el autor (él mismo) no atreviéndose a expresar por propia cuenta ciertos desatinos, adopta el cómodo artificio de ponerlos en boca de personajes grotescos y absurdos, soltando así en broma lo que acaso piensa en serio”.*

En serio dice al escribir años más tarde el prólogo a la segunda edición del libro: *“En esta novela que ahora vuelvo a prologar está en germen –y más que en germen– lo más y lo mejor de lo que he revelado después en mis otras novelas: Abel Sánchez, la tía Tula, Nada menos que todo un hombre, Niebla y, por último, San Manuel Bueno, mártir y tres historias más. Y es que*

en ella acerté, más que en otra alguna, a descubrir el fondo de la producción poética, de la producción de leyendas”.

Amor y pedagogía cuenta la historia de don Avito Carrascal, un intelectual que cree que puede convertir un niño en genio aplicando los principios modernos de la pedagogía. Dice don Avito a Sinforiano: *“Tómese un niño cualquiera, digo, tómese desde su estado embrionario, aplíquesele la pedagogía sociológica; y saldrá un genio. El genio se hace, diga el refrán lo que quiera, y ¿qué no se hace? Y lo demostraré”.*

Decidido a demostrarlo, busca mujer con la que casarse y engendrar un hijo. *“Decidido a la conquista de Leoncia, pónese Avito a redactar con tiento y medida eso que se llama carta de declaración”.*

Pero al ir en busca de Leoncia se encuentra con Marina, una mujer de la que se enamora al instante y cambia sus planes. Aturdido ante el flechazo amoroso, exclama: *“¿Pero que es esto?, ¿qué es esto que me pasa?, ¿qué me pasa? ¿Dónde he tratado yo a esta muchacha?, ¡pero si no la he visto hasta hoy! ¿Qué es esto?”.* Esto es lo que escribió Margarita de Navarra: *“El fuego del amor quema los corazones, sin que éstos puedan darse cuenta”.*

Hubo boda. Nació un niño al que acaban poniendo el nombre de Luis Apolodoro, el cual es criado básicamente por su padre. La madre vigila sus días. En el bautismo le pone Luis, el nombre de su abuelo materno. Marina vive para su hijo: *“¡Querido!, ¡querido mío!, ¡rico!, ¡rey de la casa! ¡Cielo! ¡Querido!, Luis, Luisito, mi Luis”.*

Luis se enamora de Clarita, hija de don Epifanio, maestro de dibujo, a cuya casa acude para recibir clases. Don Avito no está de acuerdo con este enamoramiento, tampoco le gusta la forma de pensar de don Epifanio, que no la considera válida al no ser ciencia.

Don Avito y Marina tienen otro hijo, es una niña, a la que ponen el nombre de Rosita. Crece mal, siempre enferma, excesivamente delgada.

Luis continúa pensando en Clarita. Siente por ella un amor enfermizo. Pero la muchacha prefiere a otro hombre, Federico. Cuando anuncia a Luis que piensa casarse con él, el hijo de Marina y don Avito se derrumba. Piensa en la muerte, tema capital en la obra unamuniana, juntamente con la religión.

Vuelve a intentar don Avito una conferencia sobre la ciencia con su hijo. A las pocas frases le interrumpe Luis y entre padre e hijo tiene lugar este diálogo:

–Bueno, pero la ciencia ¿me enseña a ser querido?

–Enseña a querer.

–No es eso lo que me importa.

–¡El amor!, ¡herencia fatal! Eres un caso de nutrición, después de todo, y nada más. Este tropiezo te servirá. También yo pasé por ahí...

–¿Tú? –y abre los ojos como queriendo tragarle con ellos–, ¿tú?, ¿tú? –y se echa a reír como un loco.

Luis ve como su hermana, Rosita, va de mal en peor. Está a punto de morir y en la casa todos lo saben. Muere. Luis se hunde una vez más. Le ha dejado su novia. Va a casarse con otro. Piensa en el suicidio. Pero no quiere irse de la tierra sin dejar semilla. Petra, criada de la casa, es una mujer joven, sana, robusta. En ella se fija Luis y la embaraza. Después *“se encierra. Sube a la mesa sobre la que pone un taburete, y prepara el fuerte cordel pendiente del techo; agárrase a él y de él se suspende para ver si lo sostiene; hace el nudo corredizo y se lo echa al cuello, subido en el taburete. Detiéndole*

por un momento la idea de lo ridículo que puede resultar quedar colgado así, como una longaniza; pero al cabo se dice: ¡Es sublime!, y da un empujón al taburete con los pies. ¡Qué ahogo, oh qué ahogo! Intenta coger con los pies el taburete, con las manos la cuerda, pero se desvanece para siempre al punto”.

Así cuenta Unamuno en *Amor y pedagogía* la muerte de Luis Apolodoro, el hombre destinado desde niño a ser un genio de la ciencia.

A través de Don Fulgencio, Unamuno incluye sus inquietudes personales sobre la muerte y la inmortalidad, ampliamente desarrolladas en otros libros suyos como *El sentimiento trágico de la vida* y *La agonía del cristianismo*.

Dice don Fulgencio a Luis antes que se ahorcara: *“No creemos ya en la inmortalidad del alma y la muerte nos aterra, nos aterra a todos, a todos nos acongoja y amarga el corazón la perspectiva de la nada. Y como no creemos en la inmortalidad del alma, soñamos en dejar un nombre, que de nosotros se hable, en vivir en las mansiones ajenas”.*

El nombre que dejaría Luis estaba en el vientre de Petra. Fue a ella a quien produjo el efecto más hondo y más rudo la muerte de Luis, de quien estaba muy enamorada. *“Esa pobre muchacha tuvo la desgracia de enamorarse a posteriori de su señorito, el padre del fruto que ahora lleva en las entrañas”*, cuenta Unamuno.

Llega un día en el que don Avito llama a la criada, la interroga, ella confiesa que está embarazada; el padre del desaparecido Luis le dice: *“Desde hoy serás nuestra hija y te quedarás con nosotros, y tu hijo será siempre el hijo de nuestro hijo, nuestro nieto, y nada le faltará y le cuidaremos, así como a ti, y le educaré, sí, le educaré”.*

Don Avito no escarmienta. De ideas fijas, decide hacer del nieto el genio que quiso hacer de su hijo: *“Le educaré, sí, le educaré, le educaré con arreglo a la más estricta pedagogía. No se rozará con otros niños. Le educaré yo, yo solo, que de algo me ha de servir la experiencia de lo pasado, lo educaré y éste sí que será genio, Petrilla; te aseguro que tu hijo será genio, sí, le haré genio, y no se enamorará estúpidamente, le haré genio”*.

En *Amor y pedagogía* Unamuno incluye un capítulo sobre cocotología, el arte de hacer pajaritas de papel, arte que Unamuno practicó hasta los últimos días de su vida. Explicando el por qué de estos apuntes al final de una novela dramática como es *Amor y pedagogía*, Unamuno escribe: *“Consideraré a las pajaritas de papel como un juego infantil y haré la historia de los juegos infantiles y de todos los juegos en general”*.

4

EL ESPEJO DE LA MUERTE (1913).

El segundo tomo de las obras completas de Unamuno, de Editorial Escelicer, está dedicado a su proyección novelística. Después de *Paz en la guerra* y *Amor y pedagogía* el índice del tomo señala *El espejo de la muerte* y, entre paréntesis, la indicación (novelas cortas).

Aún cuando incluyo esta obra en mis comentarios a todas las novelas de Unamuno he de decir que *Espejo de la muerte* no es exactamente una novela. Es una colección de 25 cuentos, de los cuales 12 fueron publicados

en periódicos de Madrid, tres en Bilbao, dos en Buenos Aires y ocho están sin datar.

Unamuno practicaba el cuento. En *De estos y aquellos* dice: “*No pocos cuentos son novelas abortadas, con lo que a menudo ganan, pero otras veces pierden, y así un cuento que no sea más que un núcleo de novela, como cuento es imperfecto, como es imperfecta la novela que no sea más que estiramiento de un cuento*”. Eleanor Krane Paneker dice en *Los cuentos de Unamuno* que el gran vasco escribió a lo largo de su vida 84 cuentos.

Dos temas obsesionaban a Unamuno según sus más autorizados biógrafos: la religión y la muerte. De los 25 cuentos incluidos en *El espejo de la muerte*, 16 rozan estos temas.

Matilde, quien abre las páginas de *El espejo de la muerte*, se quejaba a la madre por falta de pretendientes: “*¡Cómo estaré, madre, cómo estaré que ni por compasión, me han retozado los mozos. Se pasó la noche llorando. Y la Virgen de la Fresnada, madre de compasiones, oyendo los ruegos de Matilde a los tres meses de la fiesta se la llevaba a que la retozasen los ángeles*”.

Ramón Nonato se pegó un tiro. Antes de darse así la muerte había pagado su última deuda. No faltó quien dijera: “*Le ha suicidado su difunto padre*”.

El viejo de *Cruce de caminos*, cuidado por su nieta María, muere casi en los brazos de ella. Así lo cuenta Unamuno: “*Murióse aquella tarde el pobre anciano, el caminante que alargó sus días; la niña, con los dedos que cogían flores del campo le cerró ambos los ojos, guardadores de ensueño de otro mundo... Y el viejo fue a la tierra; a beber bajo de ella sus recuerdos*”.

En *El amor que asalta*, el matrimonio compuesto por Anastasio y Eleuteria se encierra en el sórdido cuarto de una vulgarísima fonda. Al no dar señales algunas de vida el fondista forzó la puerta. *“Encontráronle en el lecho, juntos, desnudos y fríos y blancos como la nieve. El perito médico aseguró que no se trataba de suicidio, como así era en efecto, y que debían de haberse muerto del corazón.*

–¿Pero los dos?, exclamó el fondista.

–Los dos, contestó el médico.

–¡Entonces eso es contagioso!, y se llevó la mano al lado izquierdo del corazón”.

Triste fue el final de Bonifacio: *“Golpe aquí, golpe allí, se fue redondeando, se casó, tuvo hijos, y cuando fue padre halló la originalidad tan buscada que, con ser tan común, es la más rara. Sus últimas palabras fueron: Conque ¡adiós, hijos míos!”.*

Celestino el tonto oye decir que su amigo Pepe había muerto como un pajarito. Se fue a la Iglesia, se arrodilló ante un Cristo, y después de persignarse varias veces, repetía: *“¿Quién lo ha matado? Dime quién lo ha matado. Y recordando vagamente a la vista del Cristo que un día, allí sin quitarle ojo, había oído un sermón que aquel crucificado resucitaba muertos, exclamó:*

–¡Resucítale! ¡Resucítale!”

La Beca es una historia triste. Agustinito era hijo de padres exigentes, egoístas, interesados sólo en que Agustinito consiguiera una beca, ganará unas oposiciones y les solucionará el diario vivir. Pero Agustinito muere del poco comer, del poco dormir, inclinado los codos frente a los libros. El médico, don José Antonio, explica así la muerte de Agustinito: *“Un crimen*

más, un crimen más de los padres. ¡Estoy harto de presenciarlos! Y luego nos vendrán con el derecho de los padres y el amor paternal. ¡Mentira!, ¡mentira!, ¡mentira!”

La historia de Juan Manso la termina Unamuno con un punto de ironía, muy característico en él. Juan Manso era un bendito de Dios. Se murió, *“que fue el único acto comprometedor que efectuó en su vida”*. En las alturas no le querían. Ni en el cielo, ni en el infierno, ni en el purgatorio, ni en el limbo lo querían. Un día que vio al Señor paseando por el jardín del paraíso, le gritó:

“-¡Señor, Señor!, ¿no prometiste a los mansos vuestro reino?

-Sí, pero a los que embisten (alusión a los toros bravos) no a los embolados.

Y le volvió la espalda”.

En *Una visita al viejo poeta* Unamuno dialoga con un poeta imaginario sobre la fama, la vanidad, la superficialidad de la vida y de la gloria.

“-¿No le ha tentado la gloria?, pregunta el joven literato. Y el viejo poeta responde: ¿Qué gloria? ¡Ah sí, la gloria!

-¡Qué vida!, murmura el joven literato”.

Y el viejo poeta que lo oye saca de sus adentros la filosofía del pesimismo. En un largo párrafo pone en cuestión la vanidad de la fama y el sentido de la vida.

“-Ya se que ustedes disertan mucho acerca de la vida, y dicen que hay que amarla; pero la tienen de querida y no de esposa. ¡La vida! ¡En ella me he enterrado, muerto en vida en ella misma! ¡Hay que vivir! ¿Y para qué? Esto es, ¿para qué? ¿Para qué todo?, dígamelo, ¿para qué? ¿Para qué?”

Conociendo la obra de Unamuno está claro que el gran vasco habla de sí mismo a través del viejo poeta. En el último cuento de *El espejo de la muerte*, que titula *Y va de cuento*, insiste sobre el tema: “Aquí sería buena ocasión, con este pretexto, de disertar sobre la brevedad de esta vida perecedera y la vanidad de sus dichas... Todo se acaba en este mundo miserable”.

Como dije al principio de estas letras, Unamuno vivió obsesionado por el pensamiento de la muerte y por el sentido sin sentido de la vida. “*La fe en la inmortalidad es irracional*”, dice en el capítulo sexto de *El sentimiento trágico de la vida*.

Y en el mismo libro, propone: “*¡Ea! A vivir esta vida pasajera, que no hay otra*”.

5

NIEBLA (1914)

Niebla es la novela más famosa y elogiada de las que escribió Unamuno. También la más difundida y traducida a idiomas extranjeros.

El profesor Nelson Arringer, de la Universidad de Connecticut, en Estados Unidos, dice que “*Desde que Nietzsche proclamó la muerte de Dios, pocos escritores han planteado con mayor vigor que Unamuno el problema de las relaciones entre el creador y sus criaturas como lo hace Unamuno en Niebla*”.

A través de Víctor, Unamuno cuenta la historia de cómo empezó a escribir su novela: *“Me senté, cogí unas cuartillas, y empecé lo primero que se me ocurrió sin saber lo que seguiría, sin plan alguno. Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen”*.

Unamuno sostiene que esta técnica no era inaudita en su tiempo. Se empleaba en la literatura del siglo XVI y la practicaba el hombre al que consideraba su maestro, Miguel de Cervantes.

Unamuno, siempre Unamuno, jugando con las intenciones confiesa que él llama a su novela *Nívola*: *“Fue otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos. Novela y tan novela como cualquier otra”*, añade.

Parece que la niebla en la ciudad de Salamanca tuvo algo que ver con el origen de la novela. Así lo da a entender en el párrafo *A lo que salga*. Dice: *“Una mañana de niebla en que salí de casa –de esto hace cinco o seis años– me produjo el espectáculo de la niebla matutina, con ser frecuente en esta ciudad de Salamanca, un efecto singular y como nunca antes me lo había producido, merced, sin duda, al estado en que acertara a encontrarse entonces mi alma”*. Pilar Palomo, de la Universidad Complutense de Madrid, sabedora de que en la teología unamuniana se intenta espiritualizar hasta el más pequeño átomo material, comenta: *“En definitiva, tal vez en esta estructura bascular de Niebla se hayan intentado comunicar, como en dos bloques de significación, las dos simétricas y correspondientes preguntas básicas unamunianas: Las que resuenan por toda su obra, desde 1897 al menos. La niebla de ¿quiénes somos? y la tenebrosa sombra del ¿adónde vamos? No son, efectivamente, dos preguntas retóricas”*.

Se entenderá mejor el juego metafísico de *Niebla* si se tiene en cuenta que la novela fue publicada dos años después de *El sentimiento trágico de la vida*, donde Unamuno escribe: *“La esencia de un ser no es sólo el empeño en persistir por siempre, como nos enseñó Spinoza, sino, además, el hambre y sed de eternidad y de infinitud”*.

Ideas que Unamuno repite en *Niebla* y, prácticamente, en toda su obra. Aquí, en *Niebla*, Augusto pregunta a su perro Orfeo: *“¿Qué soy yo? Cada hora me llega empujada por las horas que le precedieron; no he conocido el porvenir... Estos días que pasan, este día, este eterno día que pasa, deslizándose en niebla de aburrimiento. Hoy como ayer, mañana como hoy”*.

Realizar una síntesis de la novela en pocos párrafos de escritura es imposible. Volúmenes completos se han dedicado a este menester. Julián Marías, uno de los mejores biógrafos de Unamuno es consciente de la dificultad, toda vez que *Niebla*, dice, *“Multiplica los personajes, que son numerosísimos, y además están rodeados de otros marginales”*.

La trama novelesca presenta a Augusto Pérez, hombre rico, enamorado de Eugenia, quien tiene hipotecada la casa donde vive. A su vez, Eugenia está enamorada de Mauricio, perfecto holgazán, y rechaza los amores de Augusto. Intervienen los celos. Augusto flirtea con la planchadora Rosario. Esto, y el hecho de que Augusto pagara la hipoteca sin haber hablado antes con ella, decide a Eugenia a contraer matrimonio con él. Pero la pareja no funciona. En realidad, Eugenia sigue enamorada del inútil Mauricio. Augusto Pérez se derrumba. Mantiene soliloquios sobre temas metafísicos con su perro Orfeo. Piensa en el suicidio. Antes se dirige a Salamanca para consultar a don Miguel de Unamuno, de quien ha leído

un ensayo sobre el suicidio. El capítulo XXXI de la novela en el segundo tomo de las Obras Completas vale un potosí. Los diálogos entre ambos tienen matrícula de honor. Unamuno juega con los conceptos y las palabras al punto de que Augusto cree no entender nada y se queja al filósofo: *“¡Acabe usted de explicarse de una vez, por Dios! ¡Acabe de explicarse! Porque son tales las cosas que estoy viendo y oyendo esta tarde, que temo volverme loco”*.

Mucho pedía Augusto Pérez. ¡A Miguel de Unamuno! ¡El hombre que vivió contra esto y aquello! ¡El sabio que desdecía en un capítulo lo que había afirmado en el anterior! El que daba vueltas y revueltas a las ideas y a las palabras. Pero al que tengo como mi héroe literario.

Augusto Pérez se quita la vida. Antes redacta un telegrama para Unamuno en estos términos: *“Se salió con la suya. He muerto”*.

Y el autor de la novela pone en boca sin espíritu del perro Orfeo estas palabras: *“¡Pobre amo! Dentro de poco le enterrarán en un sitio que para eso tienen destinado. ¡Los hombres guardan o almacenan sus muertos, sin dejar que perros o cuervos lo devoren! Y que quede lo único que todo animal, empezando por el hombre, deja en el mundo: Sus huesos”*.

En un artículo titulado *Una desconocida fuente teológica*, el ya citado Nelson Arringer, especialista en la obra de Unamuno, dice que *“el epílogo, el prólogo y el post-prólogo queda abierto a la interpretación de los lectores, capaces de juzgar con libertad si Augusto se suicida o si su autor-Dios le mata”*.

ABEL SÁNCHEZ (1917)

En *Abel Sánchez*, que el autor subtitula “*Una historia de pasión*”, Unamuno utiliza dos técnicas literarias: el diálogo y fragmentos de un supuesto diario íntimo de uno de los protagonistas, Joaquín. Refiriéndose al supuesto diario en el prólogo a la segunda edición de la novela, fechado en Hendaya en 1928, Unamuno confiesa que la primera edición no tuvo mucho éxito en España, y lo justifica diciendo que al público “*no gusta que se llegue con el escalpelo a hediondear simas del alma humana y que se haga saltar pus*”, como él lo hace en el manejo del fingido diario.

De *Abel Sánchez* dijo el propio Unamuno que era “*la más trágica de sus novelas*”. Tal vez por eso la subtituló “*Una historia de pasión*”.

Eugenio de Nora, autor de *La novela española contemporánea*, encuentra dos motivos de referencia a lo trágico de la obra. Primero, “*que la pasión del protagonista surge y crece con fijeza de destino*”. Segundo, que Unamuno, “*a través de su desventurado y patético personaje, no escudriña en un hombre solo: está historiando la pasión negra española por excelencia, la envidia*”. Ya en el prólogo lo denuncia: “*Esta terrible envidia de los griegos, pueblo democrático y más bien demagógico, como el español, ha sido el fermento de la vida social española*”. Añade en la misma página: “*La envidia nació en Cataluña, me decía una vez Cambó en la plaza Mayor de Salamanca*”. Agrega: “*¿De dónde nació la vieja Inquisición? Lo*

supo Quevedo; lo supo Fray Luis de León; la soberbia de Felipe II no fue más que envidia”.

En esta novela de Unamuno, Joaquín Monegro es Caín y Abel Sánchez el segundo hijo de Adán y Eva. Unamuno conocía perfectamente la historia del Génesis, libro que había leído mucho y frecuentemente citado en sus novelas. Pero ignora si llegó a comprender la mirada futura del libro y su doctrina mesiánica. La poderosa mente del gran vasco siempre se inclinaba por interpretaciones propias. Como ocurre en el capítulo XI de la novela, donde Unamuno se extiende sobre el Caín del Génesis y el Caín de Lord Byron: *“No se te ha ocurrido pensar que si Caín no mata a Abel habría sido éste el que habría acabado matando a su hermano? El agraciado, el favorito de Dios era Abel, el desgraciado, Caín... Los que se creen justos suelen ser unos arrogantes que van a deprimir a los otros con la ostentación de su justicia... Los abelitos han inventado el infierno para los cainitas porque si no su gloria les resultaría insípida. Su goce está en ver, libres de padecimiento, padecer a los otros”.*

El tema de Caín, presente a lo largo de *Abel Sánchez*, inquietaba a Unamuno. Confiesa que le impactó el libro del poeta inglés George Gordon Byron titulado *Caín*, tragedia en verso, publicado en 1821, 43 años antes de que Unamuno naciera. Confiesa el gran vasco: *“Fue terrible el efecto que la lectura de aquel libro me hizo. Sentí la necesidad de desahogarme y tomé unas notas que aún conservo, y las tengo ahora aquí presentes. La lectura del Caín de Lord Byron, me entró hasta lo más íntimo”.*

En su libro de 1953 *Temas de Unamuno*, Carlos Clavería dedica todo un capítulo a demostrar la influencia que la figura de Caín ejerció en la obra unamuniana. *“Bien pronto debió Unamuno –dice– en sus lecturas de la*

Biblia, sentirse atraído por el pasaje del Génesis que relata el drama de los hijos de Adán, que trae por primera vez la muerte a la tierra”.

Dos veces he leído *Abel Sánchez*. La primera fue en Marruecos. En la última página de la novela, la 759 en el segundo tomo de las Obras Completas consta esta anotación: “Leída en Agadir, agosto de 1953”. La segunda vez ha sido ahora, antes de redactar las primeras páginas de este capítulo.

Joaquín y Abel, amigos desde la infancia, toman caminos distintos. Dios, la suerte o el destino favorece a Abel y desfavorece a Joaquín. Este estudia para médico y Abel sigue su vocación de pintor. Joaquín presenta a Abel su prima Helena. Al día siguiente pregunta a Abel que le ha parecido.

Abel: *“Hombre ¿quieres la verdad?”* Joaquín, moralizante: *“La verdad siempre, Abel; si nos dijéramos siempre la verdad, esto sería un paraíso”.*

Discrepo. Sería un infierno. Abel: *“La verdad es que tu prima y futura novia, acaso esposa, Helena, me parece una pava real, es decir, un pavo real hembra”.*

Joaquín lo ignora. Está perdidamente enamorado de su prima. Consciente de que Abel la corteja con éxito, le suplica: *“Déjame a Helena, Mira que no sabré dirigirme a otra”.* El hermano menor no cede.

Abel y Helena contraen matrimonio. Joaquín acude a la ceremonia *“con el alma escarchada de odio”.* De Abel y Helena nace un hijo, al que ponen por nombre Abel, abelito. Estudia medicina, se convierte en el discípulo preferido de Joaquín, al que llega a querer más que a su propio padre. A su vez, Joaquín contrae matrimonio con Antonia. Engendra una hija, a la que llaman Joaquina. Planeando venganza, casa a su hija con el hijo de Abel. *“Así su odio le sobrevivirá y penetrará en la sangre de su rival”.*

Muere Abel tras una fuerte amenaza de Joaquín. También éste muere, después de pedir perdón por la muerte de su amigo. Julián Marías cree que el odio de Joaquín a su amigo existe y tiende a perseverar en la vida de los pueblos. En un momento de la novela Joaquín dice en un grito: *“¿Por qué nací en tierra de odio?”*, refiriéndose a España.

El argumento general de Abel Sánchez es devorador. En palabras del poeta y crítico literario Eugenio de Nora, citado en otras letras, *“Se trata de un relato escueto, descarnado, brutalmente pre-literario, acelerado todo él en un personaje de jadear angustioso y decisivo, sin matices ni gradaciones”*; la proyección de la pasión íntima de un personaje sobre el conjunto de la vida social española, tema reflejado en la confesión final de Joaquín: *“¿Por qué he sido tan envidioso, tan malo? ¿Qué hice para ser así? ¿Qué leche mamé? ¿Por qué nací en tierra de odio? En tierra en que el precepto parece ser: odia a tu prójimo como a ti mismo. Porque he vivido odiándome; porque aquí todos vivimos odiándonos”*.

7

TULIO MONTALBÁN Y JULIO MACEDO (1920)

Esta novela de Unamuno tiene su propia historia. Con el título que figura más arriba apareció en Madrid en 1920. Diez años después el gran vasco convirtió la novela en una pieza teatral nombrada *Sombras de sueño*.

Fue estrenada el 24 de febrero de 1930 en el teatro del Liceo de Salamanca por la compañía de Rivas Cheriff y al mes siguiente se representó en el teatro español de Madrid.

Diez años pasaron desde la publicación de la novela y su dramatización. La primera mención del nuevo quehacer dramático de Unamuno la encontramos en una carta que el 3 de noviembre de 1926 dirige a Jean Cassóu, donde le dice: *“Voy a ver si le envío dos nuevos dramas que he hecho aquí (en Hendaya): El Otro y Tulio Montalbán”*. No son muchas las diferencias entre la novela y la obra de teatro. En primera página de *Sombras de sueño* ya tenemos al don Juan Manuel de la novela quejándose de que su antigua hacienda menguara de un modo alarmante.

Manteniéndonos en la novela, Unamuno sitúa la acción en Canarias. En 1923 dice a José Forns en Hendaya: *“La novela tiene ambiente de isla, de esas islas que yo he recorrido luego palmo a palmo y dentro de cuyos caserones he comprendido por primera vez en mi vida la verdadera amplitud de la palabra aislamiento”*.

Según consta en todas sus biografías Unamuno estuvo en las Islas Canarias dos veces: En 1909, invitado como mantenedor de los juegos florales y en 1924, cuando fue desterrado a Fuerteventura. Se cree que fue en su primera visita cuando pudo recorrerla palmo a palmo y regresó a la península con el ambiente de isla que figura en la novela.

Desde las primeras páginas del texto el narrador destaca la existencia de don Juan Manuel Solorzano y de su hija Elvira. *“Habítan en la pequeña ciudad, capital de la isla, en un viejo caserón que daba a una solitaria calleja; caserón de largos corredores y vastas habitaciones. En una había instalado su biblioteca... Y en la biblioteca también ajaba gran parte de su triste*

mocedad su hija, que vivía sin amigas, como una flor solitaria en un tiesto a la sombra”.

El padre no era ajeno a la congoja de la hija. Solía decirle: *“¡Ah, mi pobre Elvira, lo que siento tus penas!”* Y la hija respondía: *“No te congojes de esa manera, que lo que haya de ser, será. No siento ningunas ansias por casarme, por crear otra familia”.*

Había en la biblioteca una biografía de Tulio Montalbán, héroe de una pequeña república americana, sometida al dominio de una potencia vecina. Muy joven contrajo matrimonio con Elvira Jacquetot. También joven murió Elvira. La muerte de su mujer le sumergió en la desesperación. Se dedicó a guerrear para librar a su patria de opresores. *“Quiero libertar la tierra en que mi Elvira descansa”*, decía. Cuando había logrado triunfar sobre sus enemigos, una noche, al cruzar un río, se ahogó. Los soldados que le acompañaban dijeron que lo enterraron allí cerca, pero no se volvió a saber nada de él.

Elvira Solorzano leía el libro una y otra vez. Un día le dijo el padre: *“Observo que te va sorbiendo el seso esa biografía de Tulio Montalbán. No vaya a resultar ahora que te has enamorado de ese héroe”.*

—*“Y si fuera verdad, ¿qué?”.*

—*“Que el enamorarse de un héroe de novela o de un personaje histórico ya muerto como ese Montalbán es una locura”.*

Elvira no lo creía así. Es más, afirmaba que la muerte de Montalbán no estaba suficientemente documentada. Y tal vez un día cualquiera una tormenta echara a su héroe a la isla.

No andaba descaminada.

Hasta la isla llegó un barco del que bajó un hombre enfermo. Decía que no podía continuar la navegación. Que se quedaría allí hasta reponerse. Afirmaba llamarse Julio Macedo. Parecía americano, finísimo, culto y rico.

El primer encuentro entre Elvira y Julio se produce junto a la Fuente de la teja. Los encuentros continuaron. Macedo pidió hablar con el padre. Le responde Elvira:

—*“Bueno, señor Macedo, hablaré con mi padre”.*

—*“¡Y yo también!”*

—*“¿Qué quiere decir eso?”*

—*“Nada; que espero ganar la confianza de don Juan Manuel y de usted... ¡el corazón!”.*

Las visitas se suceden. Va brotando del amor. Elvira insiste en conocer el pasado de Julio Macedo.

—*“Pues bueno, ¿quién es usted? Otra vez, ¿quién es usted?”*

Elvira le pregunta directamente si conoció a Tulio Montalbán. Y llega la sorpresa. Macedo le responde que sí, que eran amigos desde niños. Que Tulio Montalbán estaba muerto. ¿Quién le mató?, quiso saber Elvira. Ante el silencio de Julio intuyó lo más grave: *“Usted, usted le mató, ¡usted!”*. Inclinando el rostro, Julio confiesa: *“Sí, yo le maté, yo, Julio Macedo, maté a Tulio Montalbán”.*

Vuelve Unamuno al tema de su anterior novela, *Abel Sánchez*: Grita Elvira: —¡Caín! ¡Caín! ¡Caín!, y al decirlo retrocedía.

Desde entonces la pobre Elvira no podía dormir sin soñar. En sus pesadillas dos hombres estaban presentes y luchaban entre ellos: Tulio Montalbán y Julio Macedo.

Ocho días después de la ruptura entre Julio y Elvira don Juan Manuel dice a la hija que Julio Macedo le ha pedido una entrevista, a lo que Elvira contesta:

“No puedo verle, no debo verle, no quiero verle, me da miedo”, a lo que responde el padre:

— *“Me parece que estás ya enamorada”*.

— *“¿Yo? ¿De él?”*

— *“Sí tú, de él, de Julio Macedo”*.

— *“Quién sabe, susurró Elvira palideciendo”*.

Padre e hija llegan a la sala donde esperaba Julio Macedo, conducido allí por el criado de la casa. Al iniciar la conversación explota la bomba. Macedo confiesa: *“Yo fui Julio Montalbán”*.

“Pues entonces, dijo con un hilo de voz Elvira, ¿Cómo no me lo habías dicho antes? Y aquella historia... ¿aquello de la lucha y la muerte?”

Julio lo explica todo. Aquella noche, junto al río, quiso dar muerte ficticia a Julio Montalbán para borrarlo de la historia. Hizo jurar a sus más fieles soldados que guardaran el secreto de su desaparición haciendo creer en su muerte y propagando que lo habían enterrado.

Aquí es donde la novela adquiere su giro más dramático con la sumisión del corazón femenino. Dando por terminada la conversación Tulio o Julio se decide abandonar la casa. *“Elvira se abalanzó a él. Cogiéndole de un brazo y blanca y fría y temblorosa como una nevada en torbellino, gimió: “No, no te vayas; tú, quien quiera que seas, no te vayas. ¡No, no! Sé a donde vas. Quédate, tú, quédate. ¡Y perdóname! ¡Perdóname! Ahora he conocido al hombre. Ahora conozco que te quería, que el miedo que me infundías era amor, que por dentro...”*

Inútil. Julio sale de la casa. Al punto suena un tiro. *“Don Juan Manuel se precipitó al portal y allí encontró el cuerpo del que había sido Tulio Montalbán y Julio Macedo. Apenas salido de la sala, se encontró en el portal, arrodillándose en él, sobre las rosas enmohecidas, y se dió un tiro en la sien”.*

Termina la narración con la noticia de que Elvira recibe un paquete con las *Memorias de Tulio Montalbán*. Elvira no quiere leer los folios, pero don Juan Manuel, como fiel historiador, si lo hace. Elvira reduce a cenizas las Memorias.

En el primer capítulo de *Cómo se hace una novela*, página 732, tomo VIII de *Obras completas*, Unamuno reflexiona de esta manera: *“Todos los que vivimos principalmente de la lectura y en la lectura (como don Juan Manuel Solorzano y su hija Elvira) no podemos separar de los personajes poéticos o novelescos a los históricos... Todo es para nosotros libro, lectura”.*

Ese fue el drama de Elvira.

Concluye Unamuno: *“La sombra de la noche arropó el viejo y callado hogar solariego isleño de los Solorzanos coloniales. Y en su umbral lamía los muros, como una llama lenta, un recuerdo de sangre”.*

TRES NOVELAS EJEMPLARES Y UN PRÓLOGO (1920).

Tres novelas ejemplares y un prólogo apareció como un volumen en 1920. Sin embargo, Eugenio de Nora, en su ensayo ya citado *La novela española contemporánea*, señala que la más importante de las tres, *Nada menos que todo un hombre* fue publicada por primera vez en abril de 1916 en *La novela corta*.

En el extenso prólogo que escribe dice Unamuno: “*¡Tres novelas ejemplares y un prólogo! Lo mismo pude haber puesto en la portada de este libro Cuatro novelas ejemplares. ¿Cuatro? ¿Por qué? Porque este prólogo es también una novela*”.

En la primera página del prólogo Unamuno alude a las novelas de Cervantes: “*Miguel de Cervantes llamó ejemplares a las novelas que publicó después de su Quijote porque según él en el prólogo a ellas nos dice: ‘no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso’. Más adelante agrega: ‘Este prólogo es, en cierto modo, otra novela; la novela de mis novelas. Y a la vez la explicación de mi novelería. O si se quiere, nivolería. Y llamo ejemplares a estas novelas porque las doy como ejemplo –así, como suena– de vida y de realidad’*”.

El gran vasco cierra el prólogo con palabras a modo de despedida: “*Allá van, en fin, lectores y lectoras, señores, señoras y señoritas, estas tres novelas ejemplares, que aunque sus agonistas tengan que vivir aislados y desconocidos, yo sé que vivirán. Tan seguro estoy de esto como de que viviré yo. ¿Cómo? ¿Cuándo? ¿Dónde? Dios sólo lo sabe*”.

La primera de las tres novelas lleva por título *Dos madres*.

Raquel, viuda estéril, con la tormenta de no tener hijos se había agarrado a don Juan, su amante, hombre débil. Su amor por don Juan era un amor furioso, pero no amor del corazón, amor dominante. Ardía en deseos de tener un hijo, el hijo que no le dio el difunto. Para ella, el infierno estaba en el interior de un vientre estéril. Su mente maquiavélica urde la trama. Empuja a don Juan a que contraiga matrimonio con Berta la Piedra. Berta y Juan se conocían desde la infancia. Dice a Raquel que no podía, que la consideraba como una hermana. Raquel lo ignora:

– *“Os casaréis, os darán gracia, mucha gracia, muchísima gracia, y criaréis por lo menos un hijo... para mí. Y yo le llevaré al cielo”*.

– *“Me matas, Quelina, me matas”*, gime don Juan.

– *“Y yo estoy peor que muerta”*, responde Raquel.

“El pobre don Juan se ahogaba en sollozos”. Dice a Raquel:

– *“Muerto, sí, muerto de miseria y podredumbre. ¿No es esto miseria? ¿No es podredumbre? ¿Es que soy mío? ¿Es que soy yo? ¿Por qué me has robado el cuerpo y el alma?”*

Don Juan cede. Habla con Berta y la pide matrimonio. Los padres de Berta acceden. Tiene lugar la boda. Pasados los días las dos mujeres tienen una conversación un poco tensa. *“Los ojos de Raquel, acerados, hendían el silencio. Cuando recupera las palabras dice a Berta lo que quiere de ella. A la pregunta de la joven esposa Raquel confiesa sus intenciones:*

– *‘Ser madre. Esa es su obligación ¡Ya que yo no he podido serlo, séalo usted!’”*.

Nace una niña, a la que ponen por nombre Raquel.

Unamuno es muy dado a matar a los personajes de sus novelas. Don Juan sale de excursión con dos amigos. Al bordear un barranco lo vieron

desaparecer del carruaje. *“No sabían decir si se cayó o porque se tirara. Le recogieron con la cabeza partida y el cuerpo destrozado”*.

Con un abogado de mucha reputación leyeron el testamento. Don Juan carecía de fortuna. Todo cuanto poseía estaba a nombre de Raquel. Ésta, sabedora de que los señores Lapiedra eran pobres, les hizo una oferta. Ella sostendría a los tres, a cambio de que le cedieran la niña. Aceptaron. Berta, embarazada, esperaba otro hijo. Raquel tenía lo que quería: ya era madre. Dijo a Berta: *“Si te vuelves a casar te dotaré. Piénsalo. No se está bien de viuda”*.

Segunda de las tres novelas tiene como título *El marqués de Lumbría*. Sólo tiene seis páginas. Encierra otra crónica de familia. Unamuno continúa aquí con el género dramático. Algunos estudiosos de la novelística unamuniana han calificado esta novela como un cuento extenso.

El excelentísimo señor marqués de Lumbría vivía con dos hijas. Carolina era la mayor. Luisa le nació de su segunda esposa. *“El marqués tenía verdadero horror a las moscas, que podían venir de un andrajoso mendigo, acaso de un tiñoso. El marqués temblaba ante posibles contagios de enfermedades plebeyas... La marquesa, doña Vicenta, cuando no estaba durmiendo estaba quejándose de todo, y en especial del ruido”*.

Tristán Ibáñez del Gamonal, de una familia de ideas tradicionales, corteja a la segunda hija del marqués, Luisa. El coqueteo acaba en boda, como en tantas ocasiones desde Adán. El matrimonio queda viviendo en casa de los marqueses, con lo que *“el ámbito de la casona se espesó y entenebreció aún más”*.

Luisa lloraba. Su padre le pedía, le exigía casi, el nacimiento de un nieto. *“Eso no depende de mí, padre”*, se disculpaba la inocente Luisa. El

viejo no atendía a razones. Gritaba a Luisa: *“Pues no me voy, no debo irme, hasta recibir al nuevo marqués, porque tiene que ser varón... eso más faltaba, hija –y le temblaba la voz al decirlo– que después de habérsenos metido en casa ese botarate no nos diera un marqués”*.

Quiso Dios, la fortuna, el destino o lo que fuera premiar a Luisa y al marqués con el nacimiento de un varón. Al presentárselo Tristán, dio al recién nacido *“un beso tembloroso, un beso de muerte”*.

El marqués de Lumbría murió dos días después.

Los acontecimientos se precipitan. Luisa muere también. Su hermana mayor, que había estado varios años fuera de la casona regresa y contrae matrimonio con Tristán, su cuñado. Rodriguín, hijo de Luisa, vive con ellos. Un día, cumplidos el marquesito diez años, Carolina le dice: *“Tú estás así muy solo. Necesitas compañía y quien te estimule a estudiar, y así, tu padre y yo hemos decidido traer a casa a un sobrino, a uno que se ha quedado solo”*.

Llega el niño. Le llaman Pedrín. Los dos niños no se entienden. Se odian. Un día, *“estando marido y mujer muy arrimados en un sofá, cogidos de la mano”*, llegan los dos niños sudorosos y agitados. Cuando Carolina vio sangre en las narices de Pedrito salta como una leona. Volviéndose al marquesito le escupió en la cara esta palabra: *“¡Caín”*. Luego, apretándose el corazón, dijo con voz ronca. *“Pedro es mi hijo”*.

En efecto, lo era. Lo había engendrado de Tristán poco después del matrimonio de éste con su hermana Luisa. Carolina lo dice a la servidumbre. Abre el balcón y lo pregona a los transeúntes. A Rodriguín lo interna en un colegio. Enfrentada al marido, le dice: *“Tu naciste para que yo fuese la madre del Marqués de Lumbría, de Don Pedro Ibáñez del Gamonal y Suárez*

de Tejada, de quien haré un hombre y le mandaré labrar un escudo nuevo, de bronce y no de piedra”.

Termina la novela: *“Tristán inclinó la cabeza bajo un peso de siglos”.*

La tercera de las *Tres novelas ejemplares y un prólogo* que escribió Unamuno tiene por título *Nada menos que todo un hombre*. Es un relato teñido de intenso dramatismo. La agonía que deriva el sentimiento trágico de la vida llega a los límites de la razón y de la fe en estas páginas. En 1971 Rafael Gil dirigió una película basada en la novela e interpretada por Francisco Rabal y Analía Gadé en los principales papeles.

Julia, era de una hermosura que estaba esparcida por toda la comarca. Los padres, Victorino y Anacleto, estaban endeudados. Tenían puestas sus esperanzas de redención económica en el posible matrimonio con un hombre rico. Después de un noviazgo frustrado con Federico, aparece el hombre deseado por los padres: Alejandro Gómez. *“Nadie sabía bien de su origen, nadie de sus antecedentes, nadie le oyó hablar nunca ni de sus padres, ni de sus parientes, ni de su pueblo, ni de su niñez”,* pero era inmensamente rico, dueño de una fabulosa fortuna, acumulada por los padres y aumentada por él en Cuba y en Méjico. A Alejandro le hablaron de Julia, *“la hermosura monumental de Renada. La corteja, la pide por carta en matrimonio, Julia le muestra a su padre la carta, éste le pregunta qué hará, y ella responde:*

—“¡Pues qué he de hacer! Decirle que se vea contigo y que convengáis el precio”.

Julia tenía 20 años. Alejandro 34. Para despejar dudas de la mente de Julia, que sigue pensando en Federico, el padre le implora con lágrimas en

los ojos: *“Si no aceptas a Alejandro, dentro de poco no podré encubrir ya mi ruina y mis trampas y me echarán a presidio”*.

Enterado Alejandro de la situación de la familia y sin que Julia lo sepa, paga todas las deudas del padre: *“Ya estoy libre”*, dice éste.

Hubo boda.

El matrimonio se instala en la corte, donde Alejandro fragua amistades con aristócratas a los que presta dinero.

Julia queda embarazada y tiene un hijo. *“Lo esperaba, dice Alejandro. Ya tengo un heredero y a quien hacer un hombre, otro hombre como yo lo esperaba”*.

Julia conoce a un conde, acreedor de muchos dineros a Alejandro. En la comarca comienzan las habladurías, pero Alejandro confía en la fidelidad de su esposa. Ésta, sin ser verdad, sólo por herir su orgullo, le confiesa que el conde es su amante. El astuto Alejandro convoca una reunión con la presencia de dos médicos y el conde. Por el terror que le infunde Alejandro, el conde admite y firma no haber tenido ningún género de relación con Julia. *“Para evitar un crimen mayor”*, escribe Unamuno, Julia es declarada loca e internada en un manicomio.

A fin de no enloquecer de verdad Julia se declara tarada y atribuye a alucinaciones sus relaciones con el conde. Advertido el marido, la lleva a casa no sin antes prometerle que la quiere más que a sí mismo.

Todas esas tormentas y tribulaciones quebrantan la salud de Julia y cae gravemente enferma. Alejandro llama a los mejores especialistas. Cree enloquecer de dolor. Dice a la enferma:

—*“¡No te morirás! ¡No te puedes morir! ¡No quiero que te mueras! ¡Mátame, Julia y vive!*

—Sí, me muero...

—¡Y yo contigo!

—¿Y el niño, Alejandro?

—Que se me muera también. ¿Para qué le quiero sin ti?

—¿Y tú?

—¿Yo? ¡Si no puedo ser tuyo, de la muerte!”

Muere Julia.

Alejandro alza al hijo en sus brazos, que tenía tres años, y lo besa rápidamente. Se encierra en su cuarto para arreglar la última voluntad y murmura ante el cadáver de la que fue su mujer: *“Mi sangre por la tuya. La muerte te llevó. ¡Voy a buscarte!”*.

Concluye Unamuno: *“Empezó a besarla frenéticamente, por si así la resucitaba, a llamarla, a decirle ternuras terribles al oído. Estaba fría”*.

“Cuando más tarde tuvieron que forzar la puerta de la alcoba mortuoria, encontráronlo abrazado a su mujer y blanco del frío último, desangrado y ensangrentado”.

9

LA TÍA TULA (1921)

La Tía Tula es la última de las novelas extensas de Miguel de Unamuno. Plantea un agudo problema que gira principalmente en torno a dos hermanas: Rosa y Gertrudis. *“Formaban las dos hermanas, siempre*

juntas, aunque no por eso unidas siempre, una pareja al parecer indisoluble, y como un solo valor". En Rosa destacaba su hermosura, que *"se abría a flor del cielo"*. Gertrudis, la gravedad personificada, tenía dos ojos *"que hablaban mudamente de seriedad"*. Su tío, el sacerdote don Primitivo, era consciente de la fuerza de su mirada. *"Cuando me mira tan seria, tan seria, con esos ojazos tristes, parecen decirme: No diga usted más bobada, tío"*.

Agustín Torijano, autor de la introducción a *La tía Tula*, (Edición *El País*, clásicos españoles, 2005), observa que esta novela de Unamuno *"refleja perfectamente el eterno conflicto entre religión y sexo, entre la asumida obligatoriedad de aquella, (la religión), por reglamentar este (el sexo)... La sexualidad es, en cierta forma, el subtema de la novela, bien que asumida de varias formas"*.

Aparece el hombre, Ramiro. Conoce a las dos hermanas. *"Era a Rosa y no a su hermana Gertrudis (la tía Tula, no lo olvidemos) que siempre salía de casa con ella, a quien ceñían aquellas ansiosas miradas que les enderezaba Ramiro. O, por lo menos, así lo creían ambos, Ramiro y Rosa, al atraerse el uno al otro"*. Así comienza Unamuno el relato.

Gertrudis intuye que las relaciones entre Ramiro y Rosa van a más. Preocupada, decide plantear el tema al sacerdote tío de ambas. Cuando el clérigo oye el nombre del hombre a quien Rosa ama, un suspiro de satisfacción brota de su pecho.

Van pasando los días y Ramiro continúa sin hablar a Rosa de matrimonio. Esto enfurece a Gertrudis y decide hablar con él. Un día que Ramiro llega preguntando por Rosa le dice que no está, pero que está ella y quiere hablarle.

Y hablan. Habla ella casi todo el tiempo. Presenta a Ramiro razones para aligerar la boda. Unamuno cierra este episodio al final del capítulo dos. Refiriéndose a Tula escribe: *“Estas palabras le brotaron de los labios fríos y mientras se le paraba el corazón. Siguió a ellas un silencio de hielo, y durante él la sangre, antes represada y ahora suelta, le encendió la cara a la hermana. Y entonces, en el silencio agorero, podía oírse el galope trepidante del corazón”*. Antes le había dicho: *“Si la quieres, a casarte con ella, y si no la quieres, estás de más en esta casa”*.

Al siguiente día se fijaba el de la boda.

El tío don Primitivo bendijo la ceremonia de Ramiro con Rosa. Y nadie estuvo tan alegre como la tía Tula.

Al nacer el tercer hijo del matrimonio Rosa muere. Gertrudis se hace cargo de los niños y pretende incluso amamantar al más pequeño. Ramiro siente que con la muerte de Rosa él ha muerto en parte también.

Unamuno, el primer cantor de la muerte en la España intelectual, el hombre que gritaba *“no quiero morir ni quiero quererlo”*, cuida de calificar la muerte de Rosa como un simple tránsito. El ser humano muere, no simplemente deja de vivir aquí, despierta en un lugar que para el filósofo una vez era ver a Dios, otra la nada atea, otra la negra duda, otra la reencarnación unas veces en distintos cuerpos.

Después de la muerte de Rosa, Ramiro no soporta la soledad. Gertrudis descubre que tiene amores con Manuela, la criada, y siempre mandona, les obliga a casarse. De ese segundo matrimonio nacen dos hijos. Unamuno sigue matando a sus personajes. Muere Ramiro, muere Manuela, queda la tía Tula, Gertrudis, como madre de familia al cuidado de cinco

hijos. *“Para todo eso me basto y me sobro”*, dice Gertrudis al médico que atendía las últimas horas de Ramiro.

Con algo de asombro, el médico comenta: *“¡Pero qué mujer! ¡Es toda una mujer! ¡Qué fortaleza! ¡Qué sagacidad! ¡Y qué ojos! ¡Qué cuerpo! ¡Irradia fuego!”*.

Unamuno convierte la muerte de Ramiro en una tragicomedia griega. Ramiro confiesa a Gertrudis que se resistía a casarse con Rosa porque estaba enamorado de ella. *“No hables así de mi hermana, la madre de tus hijos”*.

Ramiro responde que la madre de sus hijos es ella:

“La madre espiritual de mis hijos eres tú, tú, tú... a mis hijos les queda tú, su madre!

Y llega la hora final, la única hora de verdad que existe en la vida, morir, juntamente con nacer: “¡Tula!, gimió el enfermo abriendo los brazos”.

“¡Sí, ramiro, sí!, exclamó ella cayendo en ellos abrazándole. Juntaron las bocas y así se estuvieron sollozando”.

La novela da a entender desde el principio que Gertrudis estaba enamorada en silencio de Ramiro.

La tía Tula cae con una fuerte bronconeumonía. Otro día le dio un desmayo. *“Al salir de él no coordinaba los pensamientos. Entró luego en una agonía dulce. Y se apagó una tarde de otoño cuando las últimas razas del sol, filtradas por nubes sangrientas, se derriten en las aguas serenas de un remanso del río en que se reflejan los álamos”*.

Murió la tía Tula, murió Gertrudis. Todo el que nace crece, envejece y muere. Y no valen armas en esta guerra porque la batalla la tenemos

perdida desde el mismo instante del nacimiento. Un día más de vida es un día menos en el calendario de la muerte.

Unamuno no se conforma. En el último capítulo de la novela pregunta: “¿Murió la tía Tula?”. Responde: “No, sino que empezó a vivir en la familia, e irradiando de ella, con una nueva más entrañada y más vivífica, con la vida eterna de la familiaridad inmortal”.

En esta novela Unamuno nos presenta la figura de la mujer valiente, abnegada, totalmente entregada a la familia que se va multiplicando con la llegada de los hijos y después los nietos, criaturas que no salieron de su vientre. La tía Tula es la madre virgen o la virgen madre. La tragedia de la soltería, de la imposibilidad de unirse al hombre, al que considera inferior. Ella no puede comprender a los hombres; su tío Primitivo, su confesor, y Ramiro son para ella y sin excepción, “*hombres al fin*”.

10

SAN MANUEL BUENO, MÁRTIR (1930)

Seis años antes de morir, cuando su obra filosófica estaba prácticamente acabada, el genial pensador vasco escribió una pequeña novela de contenido muy profundo: *San Manuel Bueno, mártir*. Apenas ocupa unas 50 páginas en el segundo tomo de sus *Obras Completas*, pero

tal como auguró Gregorio Marañón en 1931, fecha de la publicación de la novela, *San Manuel Bueno, mártir* se ha convertido en una de las obras más leídas de Unamuno. Cuatro años después la novela fue publicada en holandés. Luego siguieron traducciones al alemán, al francés, al italiano, al inglés en Inglaterra y Estados Unidos, a otras lenguas universales. En las repúblicas de la América hispana se han publicado multitud de ediciones.

El éxito estuvo plenamente justificado. *San Manuel Bueno, mártir*, es una novela intensa, densa, emotiva. Para la mayoría de los críticos representa el apogeo de la novelística de Unamuno. Es una obra concisa, construida con rigurosa limitación de recursos estilísticos.

El tema de la novela, creer o no creer, creer creyendo que sólo se cree por la obligación profesional de creer, acerca al lector al planteamiento último del tema unamuniano: la fe en Dios en esta vida y la fe en otra vida después de la muerte.

Marañón dice que en *San Manuel Bueno, mártir*, no hay personajes de carne y hueso; sólo almas. Cuatro almas en las que Ricardo Gullón ve claros símbolos religiosos. El cura, Manuel, Emanuel, Dios morando con el hombre; Ángela, la muchacha narradora, la mensajera, condición que tienen los ángeles en la Biblia; el hermano de Ángela, Lázaro, el resucitado espiritual; y Blasillo el idiota, el bobo inofensivo en quien se representa la creencia popular de las gentes de España.

La acción de la novela tiene lugar en la región de Sanabria, junto al lago de Lucerna y en el pueblo del mismo nombre, que según la tradición está sumergido en el fondo de la laguna. Unamuno visitó esta región en 1930 y quedó tan impresionado que compuso dos poemas alusivos a la leyenda. En uno de ellos dice:

*Campanario sumergido
de Valverde de Lucerna,
toque de agonía eterna
bajo el caudal del olvido.*

La historia de *San Manuel Bueno, mártir* está contada por una persona interpuesta, Ángela Carballino, la mensajera, nacida y criada en el pueblo de Valverde de Lucerna. Ángela es una mujer de fe viva y castísima admiradora de don Manuel. Los primeros recuerdos que Ángela tiene del párroco se remontan a los diez años de edad. El, dice, *“tendría unos treinta y siete. Era alto, delgado, erguido, llevaba la cabeza como nuestra Peña del Buitre lleva su cresta, y había en sus ojos toda la hondura azul de nuestro lago. Se llevaba las miradas de todos y tras ellas, los corazones, y él, al mirarnos, parecía, traspasando la carne como un cristal, mirarnos al corazón. Todos le queríamos, pero sobre todo los niños. ¡Qué cosas nos decía! Eran cosas, no palabras. Empezaba el pueblo a olerle la santidad; se sentía lleno y embriagado de su aroma”*.

Cuando don Manuel, o San Manuel, o Manuel Bueno, muere, el obispo de la diócesis decide promover un proceso para lograr su beatificación. Es entonces cuando esta aldeana sencilla y creyente decide dar su versión de los hechos vividos muy cerca del párroco.

Ángela Carballino recuerda lo acaecido a su propio hermano. Lázaro llega de América imbuido de ideas liberales, anticlericales. El párroco se le acerca inmediatamente. Entre Manuel y Lázaro se establece una batalla dialéctica en la que el cura acaba venciendo. Hasta tal punto, que el Lázaro espiritualmente resucitado se convierte en el más eficaz auxiliar de San

Manuel para mantener al pueblo en la fe. Tanto se identifica con el párroco que llega a compartir con él hasta sus dudas sobre la vida eterna. Porque San Manuel Bueno, *“que, por estar con el pueblo, y sobre todo con el mocerío y la chiquillería, solía ir al baile, y más de una vez se puso en él a tocar el tamboril para que los mozos y las mozas bailasen”*, era en su interior un hombre atormentado por la duda. Su constante actividad, no limitada por horario alguno, era la herramienta que utilizaba para escapar de su tormento interior, para aplazar el martirio de la soledad y la falta de fe. En un arranque de sinceridad confiesa a Lázaro: *“Yo estoy aquí para hacer vivir a las almas de mis feligreses, para hacerles felices, para hacerles que sueñen inmortales y no para matarles. Lo que aquí hace falta es que vivan sanamente, que vivan con unanimidad de sentido, y con la verdad, con mi verdad, no vivirían”*. Añadía don Manuel que su religión era *“consolarme en consolar a los demás, aunque el consuelo que les doy no sea el mío”*.

En *San Manuel Bueno, mártir*, Unamuno desarrolla una idea clave en toda su literatura: la frontera entre el sacrilegio de fingir en religión lo que no se cree y la bondad que supone mantener la fe y las ilusiones del pueblo por encima de todos los obstáculos del dogma.

Por puro amor a los habitantes de Valverde de Lucerna, San Manuel hacía todo lo posible por aparentar una fe que no tenía. Todos sus actos en el pueblo iban en esa dirección. Ángela recuerda que atendía a los enfermos, ayudaba en las faenas del campo, enseñaba a leer a quienes no sabían, daba su propia ropa a los menesterosos. *“Y como hubiera en el pueblo un pobre idiota de nacimiento, Blasillo el bobo, a éste es a quien más acariciaba... Su acción sobre las gentes era tal, que nadie se atrevía a mentir ante él, y todos, sin tener que ir al confesionario, se le confesaban”*.

Pero su amor a las almas y su celo extraordinario por ayudar a todos chocaban con su agonía íntima. Don Manuel no creía, había perdido la fe. *“Afamado curandero de endemoniados, no creía en el demonio”*, advierte Ángela. Cuando ésta le pregunta si hay cielo e infierno, don Manuel responde sin convicción alguna: *“Sí, hay que creer todo lo que cree y enseña a creer la Santa Madre Iglesia Católica, Apostólica, Romana. ¡Y basta!”*

En otro momento en que Ángela Carballino, mirándole a los ojos, le dice: *“¿Y usted, celebrando misa ha acabado por creer?, él bajó la mirada al lago y se le llenaron los ojos de lágrimas”*. Comenta Ángela a renglón seguido: *“Así es como le arranqué su secreto”*.

“Un secreto que don Manuel guardaba celosamente en el fondo del alma. Había perdido la fe en la doctrina de la Iglesia. Pero más que eso, había perdido la fe en el más allá. Cuando en la Iglesia todos rezaban el credo, al llegar a lo de ‘creo en la resurrección de la carne y la vida perdurable’, la voz de don Manuel se zambullía como en un lago, en la del pueblo todo, y era que él se callaba”. Advertida, Ángela le pregunta a bocajarro: *“¿Cree usted en la otra vida?, ¿cree usted que al morir no nos morimos del todo? ¿Cree que volveremos a vernos, a queremos en otro mundo venidero?, ¿cree en la otra vida? El pobre santo sollozaba”* y decía: *“¡Mira, hija, dejemos eso!”*

En la última comunión general que impartió a los habitantes de Valverde de Lucerna, al darle a Lázaro la ostia consagrada, se le acerca y le dice al oído: *“No hay más vida eterna que ésta... que la sueñen eterna, eterna de unos pocos años...”*. Agonizante ya, sabiendo que sólo le quedaban instantes de vida, se despide de Lázaro con estas palabras: *“Hasta nunca más ver, pues se acaba este sueño de vida”*.

Todos los críticos de San Manuel Bueno, mártir, coinciden en un punto: Unamuno trasladó a esta novela la constante preocupación por el tema de la fe y la inmortalidad del alma, que le embargó a lo largo de toda su vida. Lo confiesa en el prólogo del libro: *“Así como él (don Manuel) pienso yo, que tengo la conciencia de haber puesto en ella todo mi sentimiento trágico de la vida cotidiana”*.

En *San Manuel Bueno, mártir*, Unamuno desarrolla los temas de dos ensayos suyos, *El sentimiento trágico de la vida* y *La agonía del cristianismo*, donde su «yo» agónico de creyente sucumbe con frecuencia ante su otro «yo» de permanente duda y de incredulidad.

La figura del sacerdote católico que enseña a creer a todo un pueblo y que sin embargo se debate él mismo entre la duda y la creencia, entre la fe y el ateísmo, a quien le causa pavor la idea de la muerte por la incertidumbre que tiene del más allá, es frecuente en la literatura europea. José Ortega y Francisco Carenas, en una obra de 1975 titulada *La figura del sacerdote en la moderna narrativa española*, recuerdan los personajes inolvidables de Nazarín y Fermín Pas, de Galdós y Clarín. Baroja dio vida al cura de Monleón, y en la literatura de postguerra dos grandes autores españoles, José Ramón Arana y Ramón J. Sender, escribieron en el exilio *El cura de almuniaced* y *Mosén Millán*.

Antonio Sánchez Barbudo encuentra ideas muy afines entre la novela de Unamuno y una obra de Rousseau que tuvo mucha resonancia a finales del siglo XVIII, *La profesión de fe del vicario Saboyard*. En sus *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Sánchez Barbudo escribe: *“Los dos clérigos de Rosseau y de Unamuno se parecen bastante: ambos defienden la religión tradicional de cada país, sea ésta cual fuere, por razones pragmáticas, para*

que los sencillos se consuelen y vivan; ambos tienen un discípulo a quien, entre lágrimas, confiesan la verdad en cuanto a su fe personal, distinta de lo que parece, de lo que fingen”.

En un breve artículo inserto en el Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana, Gloria Rey afirma que *El vicario*, del valenciano Manuel Ciges Aparicio, publicada en 1905, 26 años antes que la novela de Unamuno, donde se plantean las dudas y la desorientación de un sacerdote que ha perdido su fe, “*está considerada por algunos críticos como un antecedente de San Manuel Bueno, mártir*”.

La Casa Museo de Unamuno en Salamanca publicó en 1986 un volumen de 800 páginas como homenaje al escritor vasco al cumplirse medio siglo de su muerte. Treinta y ocho autores escriben aquí sobre Unamuno. Una mujer, Maryse Bertrand, de la Universidad de Montreal, se detiene en el análisis de *San Manuel Bueno, mártir*. Recuerda al cura de Bernanos en *Diario de un cura de pueblo*, al de Graham Green en *El poder y la gloria* y a continuación señala antecedentes italianos al don Manuel de don Miguel. Dice: “*Aunque parezca seguro que este libro fue inspirado por una novela italiana, Il Santo, de A. Fogazzaro (1905) y que se pueden encontrar muchas semejanzas entre los dos, no cabe duda en que San Manuel permanecerá en la literatura mientras que Il Santo no se menciona más que como curiosidad*”.

Ético o antiético, Miguel de Unamuno justifica la postura de San Manuel Bueno y la razona en otros escritos suyos.

El colombiano Santiago Pérez Triana publicó en 1902 un libro titulado *Reminiscencias tudescas*, compuesto de siete relatos. En un artículo escrito en 1903 y que se incluye en el tomo IV de sus *Obras Completas* (página 807),

Unamuno confiesa que de los siete relatos de Pérez Triana el que más le impresionó fue el tercero, Karl, *“la historia de un pastor protestante que ha perdido la fe y sigue, sin embargo, rigiendo realmente su parroquia y buscando consuelo en el cultivo de la filología”*. En un juicio muy propio de él, Unamuno comenta: *“Poco o nada, en realidad, tiene que importarle al feligrés lo que en el fondo de su ánimo sienta el individuo que predica. De lo que él necesita es de una voz que le hable, que resuene en los oídos, repitiendo lo que los creyentes consideran ser la verdad”*.

Cinco años más tarde, entre noviembre y diciembre de 1908, Unamuno publicó en *Los Lunes*, del diario madrileño *El Imparcial*, cinco artículos bajo el nombre genérico *Diálogos del escritor y el político*. En el segundo de estos artículos, titulado *El guía que perdió el camino*, recogido en el tomo V de sus *Obras Completas* (páginas 964-966), Unamuno insiste de nuevo en el tema del guía religioso que dice en público lo que en lo privado de su conciencia no siente. Escribe el gran vasco: *“Los fieles reposan en el apóstol; le creen a él más bien que a sus palabras, porque vieron que éstas son un hombre, un hombre siempre el mismo. Si el apóstol pierde su fe en sí mismo, su fe en sus ideas, esa fe de tantos otros que en sagrado depósito guarda, ¿le es lícito declararlo? ¿Tiene derecho a sumir a miles de almas en la desesperación espiritual, aunque él pueda vivir de la rebusca de la verdad ya que no de su posesión?”*

Más adelante acude al ejemplo del propio Papa, y comenta: *“Si un Papa perdiera la fe en su propia infalibilidad pontificia o no la tuviera cuando le preconizaron, ¿le sería lícito declararlo? ¿Sería humano, sería moral, que por un mezquino motivo de amor propio –porque eso de aparecer sincero no es más que una cuestión de amor propio mezquino–,*

sería humano, digo, que por tal egoísta motivo dejara a miles, a millones de almas, faltas de apoyo espiritual?»

En un tercer ejemplo para reforzar sus argumentos anteriores, Unamuno concluye: *“Si el guía de una caravana ha perdido el camino y sabe que al saberlo se dejarán morir los caminantes de aquella, ¿le es lícito declararlo? ¿No debe, más bien, seguir adelante, puesto que todo sendero lleva a alguna parte?”*

Unamuno, que hace un retrato de sí mismo en las luchas religiosas y en la agonía espiritual de San Manuel Bueno, parece ignorar en los pasajes citados que la ética del Nuevo Testamento, a pesar de ser menos estricta que el legalismo de la primera parte de la Biblia, establece unos parámetros de conducta religiosa que exigen la unidad indisoluble entre la fe y la práctica, entre lo que se cree y lo que se dice creer. Ni el mártir de San Manuel Bueno ni el propio Unamuno estarían cómodos en un juicio cristiano, y menos aún si el juicio estuviera presidido por San Pablo.

11

LA NOVELA DE DON SANDALIO (1910)

Ramón Sopena publicó en 1991 un *Diccionario de Literatura* en cuatro tomos. Cuando trata la obra novelística de Unamuno destaca *Paz en la guerra, Amor y pedagogía, Niebla, Abel Sánchez, la Tía Tula, San Manuel bueno* y el *Espejo de la muerte*, todas ellas comentadas en este libro. Pero

ni una palabra dice de *La novela de don Sandalio*. Exactamente igual ocurre con los dos gruesos tomos del *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana* dirigido por el prestigioso literato leonés Ricardo Gullón, los tres tomos del *Diccionario de autores*, de Montaner y Simón y en los 12 tomos del *Diccionario literario* de la misma editorial catalana. He buscado en otros diccionarios, en tres enciclopedias, siempre con el mismo resultado negativo.

Otras obras de referencia consideran *La novela de Don Sandalio* una obra menor en la narrativa de Unamuno. Pero biógrafos, críticos literarios y filósofos no piensan igual.

El matrimonio francés Jean Claude y Colette Rabaté publicó en común el año 2009 en la editorial Tauros una monumental biografía de 800 páginas, la más reciente que se conoce de semejante dimensión sobre Unamuno. Dicen estos eruditos que *La novela de Don Sandalio* es “obra mucho más asequible para los lectores galos que su Sentimiento trágico de la vida”.

Otro biógrafo enamorado de la persona y la obra de Unamuno, el filósofo Julián Marías, que tuvo por maestro a José Ortega y Gasset, publicó en 1942 en la colección Austral, de la editora Espasa Calpe, una biografía del gran vasco de 213 páginas. Según Marías, “La novela de Don Sandalio es un estudio íntimo, un descenso al fondo del alma de un personaje, un relato narrado desde dentro, sin alusiones apenas a un mundo exterior”.

A estos halagos se suman los del varias veces citado en el estudio en las novelas de Unamuno, Eugenio de Nora, autor del libro *La novela española contemporánea*. Este escritor, fallecido el 2018 a los 94 años, como crítico literario está a la altura del norteamericano de origen judío

Harold Bloom, considerado el mejor crítico de la literatura inglesa. Para Nora, *“no sólo como novela experimental e innovadora, sino como narración clásica, por su densidad, por el interés que suscita con la mínima cantidad de elementos en juego Don Sandalio, merece uno de los puestos de honor en la novelística de Unamuno. Es una de las tres aportaciones fundamentales, con San Manuel y Todo un hombre a la novela corta española”*.

Quienes niegan a Unamuno la categoría de novelista afirman que no se atiene a las normas fundamentales del género, ni dosifica bien el interés pictórico de sus personajes. ¿No? ¿Hay en la novela española personajes tan humanos y urgentes como los que el gran vasco retrata, a unos como ángeles y a otros como demonios, abriéndolos en canal para que los veamos por dentro, tal cómo hace, por ejemplo, en *Paz en la guerra*, *Abel Sánchez*, *Niebla* o *San Manuel Bueno*? La problemática existencial de *El sentimiento trágico de la vida* y *La agonía del cristianismo* está presente en todas las novelas de Unamuno. También en *La novela de don Sandalio*, que ha sido calificada como *“el más original y el más desconcertante de los relatos de Unamuno”*.

En la novela, un personaje anónimo envía unas cartas al que llama *“querido Felipe”*. El autor de esas cartas escribe desde una ciudad de costa donde se ha instalado huyendo de la sociedad y en busca de descanso.

“Ya me tienes aquí, querido Felipe, en este apacible rincón de la costa, donde nadie me conoce ni conozco, gracias a Dios”.

Pero hasta la soledad cansa. Buscando el trato humano va al casino del lugar. Más que la ruleta o las cartas le atraen las partidas de ajedrez. Se fija en un pobre señor al que llaman don Sandalio. *“No viene al casino más*

que a jugar al ajedrez". Al conocerlo no lo aparta de su pensamiento: "Está visto que necesito a don Sandalio, que sin don Sandalio no puedo ya vivir".

Poco a poco va sintiendo la necesidad de saber qué piensa de él don Sandalio. *"¿Qué pensará de mí? ¿Cómo seré yo para él?"*.

Nuestro hombre incorpora a su vida la vida de don Sandalio. Juega con él partidas de ajedrez. Pasan juntos algún tiempo. Un día le llega la sorprendente noticia. Don Sandalio ha sido encarcelado. En el trayecto del casino, donde le dieron la noticia, a su casa, se iba preguntando por qué. Y en último caso, ¿qué me importa? y *"¿que hará don Sandalio, más solitario aún, en la celda de su prisión? ¿Se habrá resignado ya y habrá pedido un tablero de ajedrez?"*.

A mala noticia le llega otra peor. El corresponsal dice a su destinatario: *"Ahora llega, Felipe, lo más extraordinario, lo más fulminante. Don Sandalio ha muerto en la cárcel"*.

No se dice cómo murió, ni por qué, pero al autor de las cartas le cambia la vida. *"aquel hombre se me había muerto a mí"*, escribe a Felipe. Confiesa que le deja un gran vacío por dentro. Hasta su casa llega la visita del yerno de don Sandalio. Hombre joven. Pretende hablar con él, pero se lo prohíbe. Este le dice que don Sandalio hablaba de él frecuentemente en casa. *"¿De mí?"* se extraña, *"si apenas me conocía, si don Sandalio, acaso ni sabía mi nombre"*.

Se marcha el yerno, decepcionado. Queda el autor de las cartas con la mente turbada. No quiere ver a nadie. No quiere hablar con nadie. Anda huido de la gente, *"con más hondo temor de oír sus tonterías. De la playa al monte y del monte a la playa, de ver rodar las olas a ver todas las hojas por el suelo"*. Felipe le pide que escriba la novela de don Sandalio el ajedrecista.

Se niega: *“No estoy dispuesto a ponerme a buscar datos de la vida familiar e íntima de don Sandalio”*. Como Felipe insistiera, le propone en su última carta, la número XXIII: *“Escríbela tú si quieres, ahí tienes todos los datos, porque no hay más que los que te he dado en estas mis cartas”*.

Se plantea la conveniencia de dejar la ciudad donde conoció a don Sandalio. Pero lo ve imposible: *“¿Podré dejarlo?, ¿no quedo sujeto a él por el recuerdo de don Sandalio sobre todo? No, no, no puedo salir de aquí”*.

Prestidigitador Unamuno. Escamoteador de ideas. En el prólogo a su novela llega a sugerir que Sandalio, su don Sandalio, sea *“el mismo autor de las cartas que se ha puesto fuera de sí para mejor representarse y a la vez disfrazarse y ocultar la verdad. ¿O no será acaso que el don Sandalio del epistolero, no es otro que el mi querido Felipe mismo?”*.

Poco antes de terminar el epílogo que Unamuno añade a la novela, escribe: *“Por todo lo cual y por mucho más que me callo, nadie me quitará de la cabeza que el autor de estas cartas en que se nos narra la biografía de don Sandalio, el jugador de ajedrez, es el mismo don Sandalio, aunque para despistarnos nos hable de su propia muerte y de algo que poco después pasó”*.

¡Eterno Unamuno!

UN POBRE HOMBRE RICO O EL SENTIMIENTO
CÓMICO DE LA VIDA (1930)

En 1913 Unamuno publicó el que está considerado como su ensayo más famoso: *El sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Se trata de la mejor sistematización de pensamiento del gran vasco, obsesionado por el tema de la existencia, la muerte y la inmortalidad. Años después publica la novela *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida*, fechada en Salamanca en diciembre de 1930, de la que se ha dicho que no pasa de un cuento largo. “*Un cuento casi banal, aunque impregnado de acre y grotesco humanismo*”.

Unamuno presenta así al principal personaje de la novela: “*Emetrio Alfonso se encontraba a sus 24 años soltero, solo y sin obligaciones de familia, con un capitalito modesto y empleado a la vez en un banco*”. Una vez dice a su amigo Celedonio: “*Hay que cultivar el sentido cómico de la vida, diga lo que quiera ese Unamuno*”.

Emetrio, que vive preocupado en no gastar ni gastarse, pone sus ojos en la hija de su patrona, Rosita, “*fresca, apetitosa y aperitiva, hasta provocativa. Tenía 20 años. Entre los huéspedes, al que en especial dedicaba sus pestaños, sus caídas de ojos, era a Emetrio*”. La madre solía decirle: “*¡A ver si le pescas!*”. Y Rosita respondía: “*O si le cazo. Me parece, madre, que no es carne ni pescado, sino rana*”.

Emetrio estaba al tanto de las insinuaciones de Rosita, pero las ignoraba, se defendía. Como si estuviera ante un confesor, dice a su amigo Celedonio: “*No, no, a mí no me pesca esta chiquilla; ¡cargar yo con ella y*

con la madre encima!; ¡el buey suelto bien se lame... buey, buey, pero no toro!”.

La madre no cede.

Doña Tomasa dice a la hija: *“Para mi que este panoli tiene por ahí algún lío”.*

– ¡Qué ha de tenerlo, madre! ¿Líos él? Lo habría yo olido.

– ¿Y si la prójima no se perfuma?

– Le habría olido a prójima sin perfumar.

– ¿Y una novia formal?

– ¿Novia formal él? Menos.

– ¿Pues entonces?

– Que no le tira el casorio, madre, que no le tira.

– Pues entonces, hija, estamos haciendo el payaso, y tú no puedes perder el tiempo. Habrá que recurrir a Martínez, aunque apenas es proporción”.

Con proporción o sin ella, Rosita contrae matrimonio con Martínez, quien prepara unas oposiciones para profesor de psicología. Algún tiempo después Emetrio se encuentra con la pareja por la calle. Rosita iba embarazada. Martínez le dirigió una sonrisa seria como diciendo: *“¿No la quisiste? ¡Ya es mía!”*

Después de renunciar a Rosita la vida íntima de Emetrio quedó trastornada. Por las noches dormía su cabeza, pero el corazón soñaba con Rosita. En el trabajo no se concentraba. Cometía muchos errores. Una vez lo llamó su jefe, don Hilarión, para mantener con él una conversación, no como superior jerárquico, sino como padre. Le hizo ver su inestabilidad en

el trabajo, su descuido de las obligaciones laborales. Don Hilarión terminó dándole el siguiente consejo.

–Cásese usted, señor Alfonso, cásele usted. Nos dan mejor rendimiento los casados.

–¿Pero casarme yo, don Hilarión?, ¿yo? ¿Emetrio Alfonso, ¿casarme yo? ¿y con quién?

–Piénselo bien en vez de distraerse tanto, y cásele, señor Alfonso, cásele.

Fueron pasando los años. La vida era un sin vivir para Emetrio. Cae en el ridículo de, tal vez, un erotismo reprimido y frustrado que le lleva a perseguir por la calle a las parejas o a jóvenes solas, a las que llegaba a solicitar. Su amigo Celedonio lo encuentra en una de aquellas investigaciones callejeras y le dice:

–Pero hombre, ¿sabes que empiezas a hacerte popular entre novios y novias?

–¿Cómo así?

–Que ya te conocen como el flaco; se divierten mucho, te llaman el inspector de noviazgos. Y todos dicen: ¡Pobre hombre!

“Y así corrían los años y Emetrio vivía como una sombra errante y ahorrativa, como un hongo, sin porvenir y ya casi sin pasado, porque iba perdiendo la memoria de éste”.

Murió Martínez, dejando a Rosita viuda y con una hija.

Una tarde, en sus acostumbradas correrías callejeras tiene lo que él llama una aparición, *“una mocita arrogante, de llamativa mirada, que iba rejuveneciendo a los que la miraban”.*

Emetrio ya tenía una ocupación, seguir la pista de la muchacha, averiguar quién era, dónde vivía. A los pocos días la ve acompañada de un mocito. Y sintió celos. Y hasta se propuso desbancar al mocito. Días más tarde encuentra a Celedonio: *“Ayer, al llegar siguiendo a esa chiquilla divina, a la casa en que vive, sale de ella Rosita en persona, ¡su madre! ¡Y si vieras cómo está! ¡Apenas han pasado por ella los años!”*

Unamuno quiere acabar la novela con una sonrisa, como en las películas donde todo termina bien. La hija de Rosita se llama Clotilde, el novio que la acompañaba respondía al nombre de Paquito. Sintiéndose rejuvenecido, Emetrio pide a Rosita la mano de su hija Clotilde. Rosita, en mala situación económica y enterada de la fortuna que Emetrio había conseguido reunir, anima a su hija y le pide que acepte, que puede ser la salvación para las dos. Pero la joven rechaza la propuesta. Ve muy grande la diferencia de edad. Emetrio no enferma de amor, tampoco insiste. Otro día, a solas Rosita y Emetrio, cuya casa solía frecuentar, dirigieron la conversación a recordar experiencias del pasado en la pensión de doña Tomasa, quien también había pasado a lo mejor, la transición a la vida de luz perpetua. Habla que te habla Rosita se echó a llorar. Emetrio se abalanzó, con besos en los ojos, a chuparle las lágrimas y relamerse con su dulce amargura. Que no eran, no, lágrimas de cocodrilo.

Y colorín, colorao, la historia no acabao. El mismo día se casó Rosita con Emetrio y Clotilde con Paquito. Fue una doble luna de miel, dice Unamuno: La una menguante y la otra creciente. En esa luna de miel, acariciando a Emetrio, Rosita le dice:

–¡Ay, rico mío!

–Rico, ¿eh? ¿Rico? Yo soy un pobre hombre, pero no un hombre... pobre.

Clotilde da a luz un hijo. “*Emetrio se volvió aún mas abuelo*”. Decía a Celedonio: “*No sabes el cariño que le estoy tomando. Él me heredará, él será mi heredero universal y único, el de mi dinero, se entiende*”.

Lo que está diciendo Unamuno en *Un pobre hombre rico* es que aún cuando no podamos escapar de la agonía, del sentimiento trágico, ello no nos tiene que impedir vivir y gozar, de enamorarnos y de formar una familia, tal como hizo Emetrio Alfonso, aunque algo tarde.

13

UNA HISTORIA DE AMOR

Esta novela está fechada por Unamuno en Salamanca en noviembre de 1911.

En *Amor y pedagogía* Unamuno avanza lentamente hacia el tema del hombre y el amor. En realidad, *Amor y pedagogía* anticipa las novelas que están por llegar y contiene en germen lo más sustantivo de ellas. Aquí, en *Una historia de amor*, el que Ricardo siente hacia la vida religiosa supera al que creía profesar a Liduvina, “*cansado de las largas paradas al pie de la reja con el peso del deber, a desgana cumplido*”. La novia romántica que nutre esta novela recuerda a los mejores cuentos de *El espejo de la muerte*.

Una mañana, después de haber comulgado, Ricardo abrió el Nuevo Testamento al azar y puso especial atención al texto que habían fijado sus ojos, la orden de Cristo a los discípulos que figura en el capítulo 16 del Evangelio escrito por San Marcos: *“Id por todo el mundo y predicad el Evangelio a toda criatura”*.

Desde entonces la religión llegó a constituir para Ricardo el hecho principal en su vida de tal manera que, en los escasos minutos que hablaba con Liduvina y separados ambos por la reja, verdadera cancela de prisión, cuando sonaban las campanas de una Colegiata cercana, Ricardo y Liduvina, los dos, suspendían el coloquio, ella se persignaba, él se recogía con la mirada fijada en el suelo, recordando la orden de Jesucristo: predicad el Evangelio por todo el mundo.

Las obsesiones religiosas de Ricardo no constituían la pérdida del amor por Liduvina, unas veces fríos, otras templados y calientes otras. El amor no conoce leyes. La herida del amor que por momentos sentía Ricardo la cura la misma que la hace: Liduvina.

Una tarde, ante la reja, Ricardo trata de cortar con la novia. Como pretexto argumenta que el padre no quiere hablar de boda hasta que termine la carrera, que al parecer iba para largo. La reacción de Liduvina le sorprende hasta dejarlo sin habla. Si el matrimonio va para largo, dice ella, fuguémonos juntos.

—¿Escaparnos, Liduvina, escaparnos?

—Sí, Ricardo, te entiendo; salir cada uno de nosotros de nuestra propia casa e irnos por ahí, no se adónde, los dos solos, a dar cuerda al amor.

Lo decía Platón: *No hay hombre tan cobarde a quien el amor no haga valiente y transforme en héroe.*

El amor transformó la negativa original de Ricardo de un no en un sí.

Escaparon del pueblo una mañana. El coche preparado los llevó a la estación cercana. En el trayecto, *“Ricardo y Liduvina, cogidos de las manos, callaban mirando el campo”*. Montados en el tren, acurrucados en la esquina del vagón que ocupaban, miraban vagamente a las quintas sembradas. *“Ricardo fingía una serenidad que le faltaba”*.

Llegaron a la estación de destino.

Se dirigieron a un hotel.

Pidieron un cuarto y se encerraron entre sus tristes paredes.

“En sus ojos flotaba la sombra del supremo desencanto. Los besos eran inútiles llamadas. Ricardo rumiaba el ‘Id y predicad la buena nueva’. Por la mente de Liduvina cruzaban el silencio de su madre, el ceño de su hermana y, sobre todo, el ciprés del convento. ¿Era aquello el amor? Le mandó a él que saliese del cuarto para vestirse sin que la viera”.

La escapatoria fue un fracaso total. Al otro día emprendieron el regreso. Liduvina no quiso volver al pueblo, la inquietaba enfrentarse con su madre y hermana. Dijo a Ricardo que se quedaría durante un tiempo en otro pueblo donde vivía una tía suya, hermana del padre. Ricardo continuó en tren hasta la estación anterior a la ciudad y a la caída de la tarde emprendió a pie la vuelta a casa. Al verle, su padre pronunció una sola palabra: ¡Majadero!

He comentado once de las novelas escritas por Unamuno. En ninguna de ellas he observado una transición argumental sin haberla documentado antes como ocurre en esta historia de amor. Liduvina queda en casa de su

tía. Ricardo se ausenta a una ciudad lejana, con unos tíos. Ella y él se cartean con relativa frecuencia. Liduvina le reprocha que sus cartas sean sermones religiosos, no temas de amor. Finalizando el capítulo cinco de la novela Ricardo, con *“terribles desgarrones del alma”*, le escribe una última carta de despedida. Le dice que *“entre ellos subsistiría siempre, aún cuando no volvieran a saber el uno del otro, un matrimonio espiritual”*.

De inmediato, finalizado el capítulo cinco y en las primeras líneas del seis, sin otro planteamiento previo Unamuno presenta a Ricardo como Fray Ricardo, novicio en un convento. Apunta el autor de la novela: *“No era natural aquello; parecía más obra de desesperación diabólica que no de dulce confianza en la gracia de Dios y en los méritos de su Hijo humanado”*.

Ricardo destaca pronto entre sus compañeros novicios. Corría el rumor confuso de la aventura que le llevó al convento, pero de nada hacía caso. Pasaba horas enfrascado en la lectura de libros religiosos. Leía a los padres de la Iglesia, a los místicos, *el Kempis*, los apologistas, sobre todo las *Confesiones de San Agustín*. *“Sus hermanos, los demás novicios, le miraban con un cierto recelo y también con envidia, con esa triste envidia que es la plaga de los conventos”*. La asignatura preferida de Ricardo era la oratoria. Ambicionaba convertirse en un gran orador. Leía mucho al beato Enrique Susón, que pasaba por ser uno de los más eminentes oradores que había dado la Orden de ellos.

Al maestro de novicios, el padre Pedro, no acababan de convencerles los ardores de Ricardo y así se lo expuso al prior del convento. En el curso de una larga conversación con el superior, le dijo: *“Fray Ricardo se siente orador, y su vocación no es más que vocación oratoria. Y de oratoria sagrada, que es la que estima más apropiada a la índole de sus talentos.*

Sueña con los tiempos oratorios de un Savonarola, de un Montsabé, de un Lacordaire. ¿Quién sabe?, acaso más. Esa revelación evangélica que dice haber tenido, la de 'Id y predicad la buena nueva', le atrae, no por la buena nueva, ni por el Evangelio mismo, sino por la predicación. El hacerse fraile es algo así como un desafío al mundo y como una de las más románticas singularidades. Además, la ambición. Se tiene por guapo y quiere lucirse con el hábito blanco desde el púlpito".

El padre Prior pone fin a la conversación calmando los temores del maestro de novicios.

Liduvina estuvo esperando a Ricardo hasta que éste entró en el claustro. También ella, con los ojos secos y el corazón desolado, decidió encerrarse en otro convento. Eligió uno viejo que antaño fue de los hermanos benedictinos. Desde allí no se veía del resto del mundo más que el cielo. Una vez al año pasaba por delante de las rejas del convento una procesión de niños. Liduvina los miraba y se despertaba en ella los deseos de la maternidad. Más de una vez, tendida al pie de una imagen de la Virgen, le decía: *"¡Madre, madre! ¿por qué no conseguiste del Padre que mi Ricardo me hubiese hecho madre? Y se anegaba en lágrimas, queriendo resignarse al ya irrevocable destierro del convento".*

La fama de Fray Ricardo como predicador se extendía por toda la nación. Se decía que había renovado los tiempos de oro de la oratoria sagrada. Se le indicaba para obispo. Las mujeres que le escuchaban temblaban ante sus palabras. Un día le llamaron a predicar al convento de las Madres de la Villa de Talviedra. Desde que lo supo apenas dormía. En aquel convento estaba Liduvina. Ricardo quería ofrecer un espectáculo único sólo para dos. Cuando inicia la predicación Ricardo me recuerda al

pastor protestante de la película *¡Qué verde era mi valle!*, estrenada en 1944, interpretada por Walter Pidgeon y Maureen O'Hara. Yo la vi dos años después en el cine Ideal de Larache, Marruecos, y nunca la he olvidado. Como aquel pastor al que se le relacionaba con una mujer soltera imaginé a Ricardo predicando sobre el amor con los pensamientos dirigidos a la mujer que todavía amaba.

Así concluye Unamuno la novela *Una historia de amor*: Cuando el orador hubo acabado su sermón sobre el amor de Dios y el amor humano, al abrazarse y fundirse en uno de sus sollozos, *"Fray Ricardo y Sor Liduvina fundieron sus corazones, cayéronseles como abrasadas sus vestiduras, y quedó al desnudo y descubierto el amor, que desde aquella triste fuga les había sustentado las sendas soledades"*.

"Y desde aquel día..."

14

CÓMO SE HACE UNA NOVELA

El último capítulo de esta obra unamuniana está firmado en Hendaya en julio de 1927, sí bien hubo una redacción anterior en 1925 en París. En España no se publicó hasta 1950, con algunos cambios que fueron corregidos en ediciones posteriores.

Cómo se hace una novela es, a gusto mío, la mejor novela de Unamuno, respetando *Niebla*, *La tía Tula*, y *San Manuel Bueno, mártir*. Porque *Cómo se hace una novela* es libro eminentemente autobiográfico. Condensa una honda experiencia interior. Los temas tratados por Unamuno en este libro fueron aquellos que le obsesionaron a lo largo de su vida: El tiempo, la eternidad, la religión, Dios, la fe, la inmortalidad, el sentido de la existencia, creer o no creer, verdades o dudas de la Biblia, la muerte, sobre todo la muerte, identificada en su grito: “*No quiero morir, ni quiero quererlo*”.

Estas son las ideas principales que encierran las páginas de *Cómo se hace una novela*.

Pero no son las únicas. Para el gran vasco “*hay otro mundo, novelesco también, hay otra novela. No la de la carne, sino la de la palabra, la de la palabra hecha letras. Y esta es propiamente la novela que, como la historia, empieza con la palabra o propiamente con la letra, pues sin el esqueleto no se tiene en pie la carne*”.

La edición de *Cómo se hace una novela* que tengo a la vista cuando escribo es la que figura en el tomo VIII de las Obras Completas de Unamuno, publicadas por la Editorial Escelicer de Madrid en 1966. Antes de la novela, que se inicia en la página 719 del tomo, figura una introducción de seis páginas escritas por Jean Cassou con el título *Retrato de Unamuno*.

Cassou, escritor francés nacido en Deusto en 1897 y desnacido en 1986, era 23 años más joven que Unamuno. Estuvo considerado como uno de los mejores intérpretes de la literatura española en Francia. Publicó traducciones de Unamuno, Cervantes, Blasco Ibáñez y otros.

En la segunda página del Retrato, Cassou dice de *Cómo se hace una novela*: “A Shakespeare, a Pascal, a Nietzsche, a todos los que han intentado retener a su trágica aventura personal un poco de esta humanidad que se escurre tan vertiginosamente, viene a añadir Unamuno su experiencia y su esfuerzo. Su obra no palidece al lado de esos nobles nombres: significa la misma avidez desesperada”.

En otro lugar del prólogo Cassou es menos amable. Dice que “Unamuno, feroz y sin generosidad... que no tiene una doctrina propia, no ha escrito más que libros de comentarios”.

Esto no es verdad. El gran vasco escribió artículos de prensa, escribió obras profundas de pensamiento, escribió literatura, escribió filosofía, escribió sobre países, escribió sobre viajes, escribió biografías, escribió excelentes novelas, como las 13 que he comentado, escribió buenas obras de teatro y se escribió a sí mismo en multitud de páginas.

Nada más empezar las primeras líneas de la novela Unamuno recoge el guante y dice a Cassou que “la *Ilíada* no es más que un comentario de la guerra de Troya, la Divina Comedia un comentario a la teología católica medieval, los Evangelios y las epístolas Paulinas no son más que escritos (comentarios) de circunstancias”.

Gonzalo Torrente Ballester se ha fijado en los diferentes géneros, no sólo literarios, también vitales, que Unamuno utiliza en sus novelas. Un acercamiento a ellos nos hará dar la razón a Ballester.

Género histórico. La novela histórica tiene una amplia aceptación en lectores de todo el mundo. Este estilo de novela ha de estar bien documentado. Es lo que hace Unamuno en *Paz en la guerra*.

Género crítico. El género crítico consiste en utilizar la novela para descalificar otras novelas o ideas imperantes. Unamuno lo justifica en *Amor y pedagogía*, donde denuncia el absurdo de pretender racionalizar la vida.

Género funerario. Hablar de la muerte es una constante en la literatura universal. Unamuno lo hace en toda su obra. En *El espejo de la muerte*, una colección de 26 cuentos, Unamuno trata el tema de la muerte y de la perduración con necesidades para aquietar el diario vivir.

Género filosófico. ¿Existen novelas que planteen las inquietudes filosóficas que mueven el cerebro humano? Muchas. Desde el Platón de ayer al Milán Kundera de hoy. En *Niebla*, tal vez su más famosa novela, Unamuno compone narraciones planteadas a partir de previos filosóficos.

Género bíblico. Es el que se deduce de la novela *Abel Sánchez*.

La Biblia ha dado lugar a un género de escritura que han tenido en cuenta los más famosos autores. Ernesto Hemingway, el escritor norteamericano Premio Nobel de Literatura en 1954, dijo que había aprendido a escribir leyendo la Biblia. En mis libros *Los Evangelios en Shakespeare* y *La Biblia en el Quijote* expongo la gran influencia que tuvo la Biblia en la novela de Cervantes y en los dramas de Shakespeare. Sin la Biblia no existiría *La Divina Comedia*, ni *El paraíso perdido*, ni ninguna de las grandes obras presentes en la literatura universal. El lector de Unamuno encuentra en sus novelas frecuentes referencias al Antiguo y Nuevo Testamento. Aunque para convencernos del gran conocimiento que Unamuno tenía de la Biblia basta con leer su *Cristo de Velázquez*.

Género dramático. El género dramático está presente en casi todas las novelas de Unamuno, quien suele matar a los personajes que crea. De

forma más cruda, el género dramático, que utiliza la idea para componer el drama, lo trata Unamuno en la ya citada *Abel Sánchez*.

Género legendario. En *Tulio Montalbán y Julio Macedo* Unamuno refiere la leyenda del caudillo libertador supuestamente muerto que cierto día desembarca en una ciudad donde vive Elvira con su padre, Juan Manuel Solórzano. Las leyendas convertidas en novelas disfrutaban de prestigio entre lectores de todos los países. Basta con recordar *La leyenda del Parnaso*, de Catulle Mendés o las *Leyendas románticas*, de Ángel Saavedra.

Género trágico. A este género literario se le llama también “tragedia griega”, tal vez pensando en Esquilo, Sófocles y Eurípides, primeros cultivadores del género.

Tragedia griega es el libro *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, escrito por Unamuno en 1920. *Dos madres*, *El marqués de Lumbría* y *Nada menos que todo un hombre*, es el arte narrativo de Unamuno, que infunde terror y lástima en una mezcla de lo trágico y lo cómico.

Género amoroso. Parodiando al apóstol Juan, creo que en el mundo no cabrían los libros y las canciones que se han escrito con el amor como protagonista único. El amor es sólo uno, pero de él existen mil copias distintas. En *La tía Tula*, considerada una de las mejores novelas de Unamuno, el de Gertrudis es un amor dominante, casi enfermizo, hasta que al final de la novela confiesa con el corazón dividido el amor que siempre había sentido por el hombre que maltrataba: su cuñado.

Género de intriga. Si en *Abel Sánchez* destacué la frecuencia del género bíblico en las novelas de Unamuno, en *San Manuel Bueno, mártir* el gran vasco abunda en temas que le preocuparon y trató a lo largo de su vida: La intriga y la hipocresía religiosa. Don Manuel, el cura de Valverde de

Lucerna, al que Unamuno trata con cariño, al pueblo le parecía hombre “incrédulo e hipócrita por piedad”.

La religión, todas las religiones, pues vienen a parar en lo mismo, constituyen un filón novelístico. Ahí tenemos, como único ejemplo, la superventa *El código da Vinci*.

Género humorístico. El humorismo, género literario que hermana la gracia con la ironía y la tristeza con la alegría, tiene poca cabida en las novelas de Unamuno, que tienden a ponernos en guardia contra el drama de la vida. Si acaso, es posible advertir breves notas de humor en *Don Sandalio, jugador de ajedrez*. Según Cervantes, el hacer reír es obra de grandes ingenios. Él lo demostró ampliamente en su *Don Quijote*.

Baruch Espinoza decía que las novelas de humor tienen multitud de seguidores fieles.

Según sus críticos y sus biógrafos, el aspecto más vigoroso de Unamuno es el ensayo. En tercer lugar está la poesía y después del ensayo la novela.

Los más destacados géneros literarios, aquellos que puedan interesar a los aprendices de novelistas, los encontrarán aquí, en *Cómo se hace una novela*.

OBRAS DE TEATRO

EL TEATRO DE UNAMUNO

Algunos escritores han negado a Miguel de Unamuno la condición de filósofo. Injusticia o pura envidia. No fue Platón, ni Kant, ni Kierkegaard, a quien admiraba, pero si la filosofía es un sistema de ideas en torno al universo, al hombre, a la existencia, al más allá, puede decirse que toda su obra es una exposición filosófica sistemática. Lo es desde las primeras a las últimas líneas de sus escritos. Lo es porque las ideas le nacían del alma, no tanto del cerebro. A lo largo de su vida como escritor anduvo preocupado por el hecho de la existencia. Y en este sentido se expresó con más claridad que Juan Pablo Sartre o que mi admirado Alberto Camús, renovadores del existencialismo después de la segunda guerra mundial.

Unamuno escribió en todos los géneros. En ensayos, novelas, cuentos, poesía, artículos de prensa. Esta ingente obra, recogida en ocho gruesos tomos por la Editorial Escelicer, de Madrid, le permitió ser conocido en todo el mundo.

María del Prado Escobar, en sus estudios sobre el drama de Unamuno, dice que *“su producción teatral es bastante tardía”*. Su primera obra, *La esfinge*, no alcanzó su forma y título definitivo hasta el año 1908. En tanto que los ensayos espirituales, como *El sentimiento trágico de la vida* y *La agonía del cristianismo* captaron inmediatamente la atención del gran público europeo, no ocurrió lo mismo con el teatro. La citada María del Prado, especializada en la obra de Unamuno, alude dos motivos que explican el poco interés de los lectores por el teatro de Unamuno. Primero, su contenido ideológico, que *“tendría poco interés para el típico aficionado*

al teatro de aquella época”, segundo, los problemas técnicos, “la tensión muchas veces excesivamente prolongada y los constantes desvíos filosóficos del autor”. Esto hace decir a Gonzalo Torrente Ballester: *“Unamuno fue infinitamente mejor novelista y cuentista que dramaturgo”.* En ligeros desacuerdos con María del Prado, Torrente Ballester añade: *“Para mí, más que su imperfección técnica, es esta dependencia de la Obra en su conjunto lo que ha impedido a Unamuno triunfar en el teatro”.* No se le puede decir al espectador en el programa de mano: *“Para entender cabalmente lo que se va a representar, lea usted antes la Obra entera de Unamuno”.*

Moderando entre María del Prado y Torrente Ballester sobre la técnica teatral de Unamuno, el profesor de la Universidad de Virginia, D. L. Shaw, dice que *“al pasar revista a la crítica del teatro de Unamuno, nos llama la atención el poco interés que despierta el aspecto técnico”.* Y añade en el *Volumen homenaje al cincuentenario de Miguel de Unamuno: “Andrés Franco, de las casi 300 páginas de su El teatro de Unamuno, no dedica más de nueve al asunto”.*

La primera, o una de las primeras noticias que tenemos de las intenciones que tenía Unamuno de tocar el género teatral es una carta que dirigió a Ángel Ganivet el 20 de noviembre de 1898, año desgraciado en la historia de España por muchos conceptos.

Posiblemente sería la última carta que llegó a leer Ganivet; nueve días después se lanzaría a las aguas del río Dvina, en Riga, en un acto suicida. Se ha especulado que el motivo de su suicidio a los 33 años pudo deberse a los accesos de locura que le atormentaban desde dos años antes a causa de la infidelidad de su amante Amalia Roldán.

En la carta que Unamuno dirigió a Ganivet le decía: *“Ahora estoy metido de hoz y de coz en un drama que se llamará Gloria o Paz, o algo parecido. Es la lucha de una conciencia entre la atracción de la gloria, de vivir en la historia, de transmitir el nombre a la posteridad y el encanto de la paz, del sosiego, de vivir en la eternidad”*.

¡La eternidad, siempre la eternidad en el pensamiento y en el corazón de Unamuno!

En la dedicación al teatro Unamuno puso lo mejor de su saber. Creía que el teatro necesitaba ser regenerado. Sin embargo, a pesar del entusiasmo que consumió en esas empresas, a pesar del interés por el género dramático, nunca llegó a ser reconocido como un dramaturgo popular.

No obstante, el teatro de Unamuno tiene grandes valores, porque refleja en otro estilo los problemas que le habían preocupado a lo largo de toda su vida, expuestas principalmente en los ensayos espirituales.

Torrente Ballester señala que *“los temas de su teatro son temas unamunescos”*. Ya expuestos en otras letras de este trabajo: sentido de la existencia, angustia ante la vida, el por qué y para qué del nacimiento, Dios, Jesucristo, la inmortalidad, vida después de la vida, la eternidad. La lista podría ampliarse. Lo que María Zavala denominó *“teatro de conciencia”* en su libro de 1963 *Unamuno y su teatro de conciencia*. Zavala opina que Unamuno *“tiene un concepto teatral de la vida. Le importa la realidad íntima, el drama que transcurre en el interior de los personajes”*.

El teatro de Unamuno recibió críticas negativas en su época, pero también reconocimientos, elogios y alabanzas.

Su primera obra dramática, *La esfinge*, se estrena en las Islas Canarias en febrero de 1909, primero en Las Palmas y después en Santa Cruz de Tenerife. Periódicos de las dos islas enaltecen la obra y reconocen las cualidades dramáticas del autor.

Tomás Morales escribía en el periódico *La Mañana* el 26 de febrero: *“¿Es teatral La esfinge? No lo sé ni me interesa; lo que sí sé es que es humana, inmensamente humana... La obra se oyó en medio de un silencio riguroso, se aplaudió frenéticamente a la terminación de cada acto, se discutió con calor en los intermedios, todo lo cual deja sentado que la obra es teatral... En la obra de Unamuno hay arte grande, hay ideas grandes, hay belleza, en suma”*.

Por su parte, el crítico de arte José Betancour Cabrera, refiriéndose a Unamuno, decía el 22 de febrero en *La opinión*, de Santa Cruz de Tenerife: *“Yo le he conocido en estos días. En casa de Galdós leyó un drama y en el despacho de Rueda dio a conocer las primicias de una novela. Ambos trabajos son inmensos por la concepción, profundos, algo monstruoso en su esencia, sus alcances, pletóricos de salud espiritual, de altruismo filosófico, tienen algo de epopeya en la síntesis gigantesca, reflejo del alma contemporánea y tienden al simbolismo, a la representación de ideas, como el teatro de Ibsen y los poemas de Goethe”*.

Miguel de Unamuno logró trasladar su pensamiento filosófico a todos sus libros; consiguió captar la atención de crítica y público. Con sus obras teatrales pretendía llevar su inquietud a un público más concreto sin importarle si eran más apropiadas para ser leídas que para ser representadas, dilema que aún hoy es objeto de discusión. Unamuno coloca en el centro de su teatro la personalidad del hombre. como lo escribe

Antonio Enríquez Jiménez, el gran vasco pretende “*iluminar y mostrar desnudos los últimos rincones del espíritu, lo que el autor llama el hondón del alma, y, desde luego es también primordial la preocupación constante por la inmortalidad, por la supervivencia de esta misma personalidad*”.

Según figura en el índice al tomo V de sus Obras Completas, la producción dramática de Unamuno consta de doce obras: *La esfinge, La venda, La princesa doña Lambra, La difunta, Fedra, El pasado que vuelve, Soledad, Raquel encadenada, Sombras de sueño, El otro, El hermano Juan, Medea.*

16

LA ESFINGE

La Esfinge es una obra teatral en tres actos. En ella intervienen doce personajes, encabezados por Ángel, jefe revolucionario. La acción transcurre en España a finales del siglo XIX. Unamuno la escribió cuando tenía 34 años, en 1898. Algunos biógrafos señalan que el Rector de Salamanca, cultivador del género novelístico, ensayos espirituales y artículos de prensa, llegó tarde al teatro. Yo no lo creo así.

La obra fue representada por vez primera en Canarias, antes en Las Palmas y luego en Santa Cruz de Tenerife a comienzos de 1909.

La crítica se dividió entre aplausos y rechazos. El periodista Francisco González Díaz se expresó así en el *Diario de Las Palmas*: “*Como se trata de*

la obra de un pensador, inútil decir que está bien vestida de pensamiento. El estilo es lujoso, magnífico, recamado de oro, ricamente bordado, se arrastra lenta y pesadamente con la majestad de un momento real”.

En otro sentido, al periodista José Cabrera Díaz, político y revolucionario tinerfeño exiliado en Cuba quien dedicó tres artículos a *La Esfinge*, el drama le pareció como un gemido intenso, algo similar a los gemidos de dolor que Unamuno encuentra en su drama. Según Cabrera, en Ángel, protagonista principal de la obra, se debaten *“las dudas, las inquietudes, la fe y la esperanza que en el propio Unamuno se debatían”.*

Después de las Islas Canarias *La Esfinge* fue representada en Cádiz. Tuvo lugar durante el mes de abril de 1909. Un artículo en el *Diario de Cádiz* decía: *“La Esfinge, comedia (?) de don Miguel de Unamuno estrenada en el teatro principal pertenece al teatro de ideas, al Ibseniano, con todos los simbolismos y formas psicológicas que pueden interesar a hombres versados en el indefinido e indefendible campo de la filosofía moderna”.*

Los últimos biógrafos de Unamuno, entre ellos el matrimonio francés compuesto por Colette y Jean-Claude Rabaté, dicen que después de Cádiz *La Esfinge* fue representada en otras cuatro ciudades españolas por la compañía Oliver-Cobeña y también en Italia. Los escritores franceses añaden: *“A Unamuno le interesa más que nunca el teatro porque sabe que es lo más rentable; así su drama La Esfinge le ha producido más beneficios que sus tres últimos libros juntos”.*

El tema de *La Esfinge* es el conflicto interior, espiritual, del protagonista, Ángel. Por otro lado, la obra desarrolla el aspecto doméstico del problema: El creciente desacuerdo entre Ángel y su mujer, Eufemia.

La Esfinge es el nombre con que Unamuno señala a la muerte. Hemingway la llamaba “*la parca*”, “*la repelona*”, “*la pudridora*”. Personajes que pierden la fe, o que nunca la tuvieron, víctimas de la angustia íntima que para salvarse no hallan más salida que la muerte como única posibilidad reintegradora, tal como lo ve la escritora Marona Briki en el *Journal of Human Sciences*. Sobre el contenido autobiográfico de la obra, el ya citado José Cabrera Díaz escribe: “*Se ve que el señor Unamuno escribió La Esfinge en un momento de crisis íntima, como él mismo la denomina, y la obra tiene que resentirse de la vacilación, de la flojedad mental y del descorazonamiento de un espíritu que no logra renovar la fe*”.

El primer acto de *La Esfinge* tiene trece escenas, el segundo, diez, y seis el tercero. Los tres actos proyectan la sombra de quien lleva el peso de la obra, Ángel, hombre que rememora el pasado y que al pasado quiere volver, que llora la muerte de sus ilusiones. Cuando *La Esfinge* fue representada en Las Palmas de Gran Canarias, el periodista y crítico teatral García Casanova se detiene en la figura de Ángel. En un artículo publicado en La Ciudad, periódico de Las Palmas el 25 de febrero de 1909, escribió: “*Ángel es un símbolo, el retrato vivo de la humanidad, un conjunto de todas las almas fundidas, unidas en un abrazo trágico y tormentoso*”.

En el primer acto de *La Esfinge* intervienen seis de los doce personajes que componen el reparto de la obra: Ángel, Eufemia, Joaquín, Teodoro, José y tía Ramona. El peso del drama lo llevan Ángel y Eufemia, su mujer.

La presencia de Eufemia introduce un elemento de emoción. Se propone animar a su marido para que se mantenga fiel a su ideario político. Le dice: “*Se hombre y ten fe en ti mismo. Hasta esta soledad en que vivimos*

y que acaso más de uno nos compadezca, nos deja libres, libres para obra más grande que la de fundar una familia”.

Es lo que Ángel busca, lo que quiere, ser libre, libertad.

“¡Libertad! Es lo que quiero: Libertad de ser como por dentro me siento. ¡Libertad! ¡Verdadera libertad!”.

Al inicio de la escena número once Ángel pide fuerzas a Dios para alcanzar el grado de libertad que desea.

–“Dios mío, ¿por qué mi alma no te crea en fuerza de fe? Dame fuerzas, Dios mío, para que crea en ti. Dame fuerzas para que renunciando a mí mismo me encuentre al cabo en paz y sea libre”.

Cuando se levanta el telón en el segundo acto la tía Ramona dice a Eufemia:

–“Sigo creyendo que tu marido no anda bien de la cabeza. ¡Claro! Ha querido meter tantas cosas en ella: Leer, leer y más leer. Eso vuelve loco a cualquiera”.

En las palabras de la tía Ramona Unamuno tiene en cuenta dos libros que había leído mucho: El Nuevo Testamento y El Quijote. En el primero, Porcius Festo, procurador de Judea, dice en un grito a Pablo: *“Las muchas letras te vuelven loco”* (Hechos 26:24). En el segundo, Cervantes cuenta que a Don Quijote, *“del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio”* (Capítulo I).

En el segundo acto de la obra entran en escena tres nuevos personajes. Eusebio, Nicolás y la criada Martina. La agresividad verbal de Eufemia contra su marido continúa:

–“Convéncete, Ángel, de que todo lo que sufres es un inmenso orgullo masculino, un egoísmo monstruoso; que estás completamente encanallado

en ese culto a ti mismo, que tanto combates en otros. Como vives lleno de ti mismo, crees que muriéndote tú se acaba el mundo, y la muerte significa para ti la nada”.

Ángel se defiende. A la esposa que hiere con palabras se unen a coro Joaquín, Nicolás y Teodoro. Ángel responde que están equivocados:

–“¡Ah, si pudiésemos asomarnos al brocal del alma del prójimo! ¡Vosotros no sabéis bien lo que aquí dentro pasa! Necesito calma, reposo, sosiego, largas horas silenciosas conmigo mismo; escarbar sin descanso en el fondo del alma hasta descubrir el manantial de frescura que la riegue, el arroyo de mi niñez”.

En el último acto de la obra entran tres nuevos personajes: Felipe y sus dos hijos, de seis y nueve años a los que cuenta historias del Génesis.

En este tercer acto Unamuno parece recordar las guerras carlistas en su tierra vasca. Una turba de gente sin freno persigue a Ángel acusándole de hipócrita y traidor a sus ideas. Ángel se encuentra en su casa, acompañado por Felipe y los niños. La turba lanza piedras y rompe los cristales de la ventana.

–“Que calle el traidor”, grita la multitud.

Responde Felipe.

–“No debo callarme porque soy palabra. Callarme es morir, y no quiero morirme, no moriré. Sois unos cobardes, cobardes, cobardes...”.

Los niños quedan aterrados en un rincón de la escena.

Se oye un disparo de pistola. Ángel cae al suelo.

–Felipe: *“¡Lo han muerto, Dios mío!”*

–Niño menor dirigiéndose al mayor: *“¡Le han matado!”.*

–Nicolás: *“¡Maldita revolución!”.*

–Felipe: “¡Dios le de paz!”.

–Eufemia: “¡No, Ángel mío, no, muerte no! ¡Vida! ¡Ángel! ¡Ángel mío! Perdóname”.

Escribiendo sobre la muerte de Ángel el ya citado D. L. Shaw dice que cuando el protagonista “cae víctima del populacho, le devuelve a este las simpatías del auditorio”. Entonces, cuando los asistentes a una obra de teatro ven caer muerto en el escenario al actor principal, ¿se sienten contentos? ¿La muerte da motivos de alegría?

17

LA VENDA

Dice Manuel García Blanco al introducir el tomo V de las Obras Completas, que Unamuno empezó a escribir *La venda* el año 1889.

En una carta a su amigo Francisco Grandmontagne le dice: *La venda “es la cristalización de un estado pasajero de mi espíritu, y aunque ya no me encuentro en la angustiosa situación de ánimo que cuando la escribí, quiero que quede”*.

Hacia 1911 Unamuno debía tener acabada la obra. En esa fecha la entrega al actor Fernando Díaz de Mendoza y le pide que haga lo posible por estrenarla. Se lamenta de no poder acudir él mismo a Madrid para leer

la pieza, y añade una nota entre engreída y humilde: *“Con la modestia que me caracteriza (¿), soy un excelente lector”*.

En carta a Jiménez Flundaín, fechada el 4 de diciembre de 1901, le confiesa hallarse preparando *La venda* para ser representada en Buenos Aires por la compañía Mendoza-Guerrero. Ocho años más tarde el estreno no tuvo lugar.

El texto de *La venda* se publica en una colección que dirigía Gómez Hidalgo con el título *El libro popular*. Las ediciones se agotan y se repiten a partir de junio de 1913.

Por fin, después de un intento fallido en Madrid, *La venda* se estrena como obra teatral en el Teatro Bretón de Salamanca, patria chica de Unamuno. Díaz de Mendoza le dice que se ha representado obteniendo un gran éxito, y añade: *“Teniendo en cuenta los gustos de un público imbécil, que se extasía ante obras de los hermanos Quintero o del ‘insípido’ Martínez Sierra”*.

Más positivo se manifiesta Fernando de Cossio. Recordando el estreno, el escritor vallisoletano publica en *El norte de Castilla* un artículo titulado *Un drama de Unamuno*. Decía:

“Yo pensaba si aquellas metafísicas de La venda podrían interesar al público de un teatro. Por este género de consideraciones, cuando vi anunciado el estreno del drama de Unamuno, sentí una gran curiosidad por conocer de qué manera la juzgaría el público. Yo descontaba el buen éxito de la representación. Mas el éxito de La venda ha excedido a toda previsión, y ello me satisface porque es signo indudable de que cuando en el teatro se humanizan las ideas, por más finas y sutiles que sean, hallan eco en el

corazón de los espectadores. Y ahora que sé del éxito enorme de la obra de Unamuno, acierto a ver su causa y descubrir su secreto”.

Fernando de Cossio, citado en anteriores letras, cree ver en la obra de Unamuno algún punto de contacto con la Marianela de Galdós, aunque el problema planteado por el rector de Salamanca es más religioso, *“destaca la originalidad de Unamuno y los principios originales de su filosofía”.*

Cuando la obra iba a ser estrenada en Buenos Aires en marzo de 1921, Unamuno define el contenido de *La venda* en la carta que menciono en otras letras a su amigo Francisco Grandmontagne: *“Mi drama ha contribuido a sacarme de aquellas torturas íntimas a más sereno ambiente y a remachar, creo que duramente esta vez, mi amor a la libertad y a la ciencia en mi fondo de místico”.*

La venda está estructurada en un acto y dos cuadros. Intervienen ocho personajes: Don Pedro, don Juan, María, señora Eugenia, el padre, Marta, José y la criada.

Al principio de la obra don Pedro y don Juan discuten en torno a la eterna lucha que mantuvo el propio Unamuno, la razón y la fe, la búsqueda de la verdad. Don Pedro cree que al pueblo hay que darle siempre toda la verdad. Cree que el que *“a manos de la verdad muere, bien muerto está”.* Para él *“la verdad es vida”.* Dice a don Juan que se nos dio la razón *“para luchar en la vida y así merecer la verdad”.*

Don Juan apunta más a la religión. Juzga imprescindible el nexo entre el pensar y el sentir y se inclina por este último. Para él, *“la vida es verdad”.* Aquí Unamuno se engancha a la epístola a los Hebreos en la segunda parte

de la Biblia y defiende prioritariamente la necesidad de la fe. Dice a don Pedro.

—La fe, la fe es la que nos da vida, por la fe vivimos, la fe nos da el sentido de la vida, ¡nos da a Dios!

Unamuno puro, abrazado algunas veces a Dios y negándolo otras. María del Prado asume que después de esta conversación *“la obra toda no es más que una explicación, el desarrollo parabólico de esta conversación preliminar”*.

En un principio Unamuno quiso que este drama se titulara *La ciega* en lugar de *La venda*. Aquí la ciega está representada por María. Ciega de nacimiento, poco después de la boda un médico la operó y le devolvió la vista. Con todo, María tenía sus reservas. En la escena que sigue al diálogo entre don Pedro y don Juan, a María le llega la noticia de que su padre está enfermo.

—Siento que la vida se me va por momentos. Esto se acaba —dice el padre al principio del segundo cuadro.

María tiene prisa por ponerse en camino al padre.

Pide a don Juan un bastón. Pero se siente insegura, perdida. Mira alrededor y exclama.

—¿Dónde estoy? ¿Cuál es el camino? Estoy perdida. ¿Qué es esto? ¿Cuál es el camino?”.

Inexplicablemente saca un pañuelo y se venda con él los ojos.

—Es para ver mejor el camino —dice a don Pedro, que la mira confundido.

A don Juan, que quiere detenerla, lo corta.

—Deme ahora el bastón, y dispénseme.

Al pedirle don Juan que explique su comportamiento, le responde.

—Dejémonos de explicaciones, que se muere mi padre, adiós. Dispéñseme. Mi pobre padre se está muriendo y quiero verle; quiero verle antes de que se muera. ¡Pobre padre! ¡Pobre padre!

Camino a la casa del padre, éste discute con su otra hija, Marta. Las dos hermanas, Marta y María, son mencionadas en la Biblia como anfitrionas de Jesús. Dice el padre a Marta.

—Ahora estoy bien; pero cuando menos lo espere volverá el ahogo y en una de estas...

El padre irrumpe en un grito de alegría cuando Marta le dice que su hermana ya ve.

—¡Y ve ella, ve ya ella, ve mi María! ¡Gracias, Dios mío, gracias! Ve mi María.

Entra María. No muy conforme con su llegada, Marta le pregunta para qué va.

—¿A qué? ¿Y me lo preguntas tú, tú, Marta? A ver al padre antes que se muera. —responde María.

El padre oye sonidos de palabras y pregunta.

—¿Qué es eso? ¿Quién anda ahí? ¿Con quién hablas? ¿Es María? ¡Sí, es María! ¡María! ¡María! ¡Gracias a Dios que has venido!

Se adelanta María. Deja el bastón, pero sin quitarse la venda de los ojos, se arrodilla al pie del padre, a quien acaricia en tanto le dice:

—Padre, padre, ya me tienes aquí contigo.

Reacción natural del padre.

—Acércate, hija, que no te veo bien; quiero que tú me veas bien antes de yo morirme.

Escena final, entra José, esposo de María, lo sigue la criada, con el niño.

—Como empezó a llorar, lo he traído; pero ahora está dormido.

María toma al niño, lo besa y se lo pone delante al abuelo, quien exclama.

—¡Hijo mío! Mira como sonrío en sueños. Dicen que está conversando con los ángeles. ¿Y ve, María ve? —luego pide a María que se quite la venda de los ojos—. Tú me ves acaso, pero yo no veo que me ves, y quiero ver que me veas.

María se queda despavorida mirándole. Obedece. Se frota los ojos. El padre, exánime, se deja caer en el sillón. Marta le besa la frente. María le toca una mano. La siente fría. Grita.

—¡Oh fría, fría, ha muerto! ¡Padre! ¡Padre! No me oye, ni me ve. ¡Padre! ¡La venda otra vez! ¡No quiero volver a ver!

De nuevo la muerte. Siempre la muerte en la obra de Unamuno. Para él, en la vida no caben paños calientes. Dios, la fe, la razón, el más allá, la muerte. Sólo nos queda elegir entre el absurdo de la existencia y la realidad de la muerte.

Dentro del teatro de Unamuno *La venda* no es su mejor obra, pero destaca por su originalidad y por los principios fundamentales de la ideología del gran vasco.

LA PRINCESA DOÑA LAMBRA

Con ocasión del V Curso de Filología Hispánica el 12 de febrero de 1955 en la Universidad de Salamanca, el profesor Fernando Lázaro dijo de Unamuno: *“Ahí quedan, como importantísimas experiencias dramáticas, sus obras, excesivamente personales, excesivamente extrañas, es verdad, pero, por ello, más entrañablemente suyas. Podrán gustar o no al lector o al espectador. Pero guardémosnos de ver en ellas la imagen de la torpeza o de la indolencia”*.

Esto ocurre con *La princesa doña Lambra*. Es una pieza extraña en el teatro de Unamuno, pero no peca de torpe ni de indolente.

La farsa de *doña Lambra* es una especie de entremés cómico que en ocasiones llega a la melancolía poética. Unamuno escribió esta obra en 1909, cumplidos 45 años. Confiaba mucho en su éxito. Decía que *“cabe más poesía en la comedia que no en el drama”*. Añadía que había escrito su obra en *“prosa rítmica apto sólo para que las recite, declame o canturree cualquier actor o actriz de voz agradable y de tonillo cosquilleador o adormecedor de oídos”*. En los ensayos que ocupan el tomo VI de sus *Obras Completas* dice que *“disgustado de todo teatro, y sin encontrar consuelo ni deleite en lo dramático, me refugio en la lírica... Encuentro la poesía mejor en lo cómico que en lo dramático... tanto me he enamorado de lo cómico, de un cómico algo triste, que anda buscando la tragedia bufa”*. En carta a su amigo Francisco Antón da nuevas pistas de su obra: *“Dentro de esto, que tiene más de farsa que de otra cosa, he metido más poesía y melancolía que*

en las más de mis cosas. Está en gran parte escrita en una especie de prosa ritmoide, casi verso libre”.

La princesa doña Lambra se desarrolla en un solo acto. Intervienen seis personajes: El turista, su esposa, don Carlos, Fortunato, don Eugenio y Sinforosa.

La primera escena de la obra presenta un claustro gótico al caer de la tarde. En un rincón, una estatua de doña Lambra con un perro a sus pies alzada sobre un sepulcro. Dos turistas, marido y mujer. Les acompañan don Carlos y el conserje Fortunato, que les sirve de cicerone. Luego se presenta don Eugenio, arqueólogo poeta, y más adelante Sinforosa, hermana de Fortunato.

El planteamiento de la obra es sencillo. Fortunato acompaña la visita del turista, que se avergüenza del estado del claustro. El conserje le responde que el gobierno no le da ni quinientas pesetas al año.

—Ni para pagar las goteras de la casa.

—A tal paso, estas hermosas ruinas acabarán de arruinarse — observa el turista.

El turista cobra interés por el lugar. Pregunta.

—¿Quién está enterrada aquí?

Fortunato deja ver sus conocimientos

—¿Quién? Ahí lo dice con letras góticas, la princesa doña Lambra, que finó por casar a veinticinco de abril de mil y ciento y cincuenta y un años. Descanse en paz. La descendencia empezaba ya en el siglo doce.

Don Carlos cree haber oído que la princesa se escapó con un palafrenero. Don Eugenio, que andaba por allí, reacciona indignado ante las palabras de don Carlos.

—*¿Cómo osáis poner la lengua en el honor inmaculado de la princesa doña Lambra? Mancillar así la historia, el pasado incólume e intangible.*

En este punto interviene el turista con poca fortuna. Señalando a don Eugenio dice.

—*Bueno, bueno, que nos deje en paz este loco.*

Don Eugenio reacciona con el ánimo exaltado.

—*¿Loco? ¿Loco dijisteis? ¡Oh, ramplones burgueses! ¡Filisteos! ¡Turistas! ¡Os entiendo, sí, os entiendo! ¡Loco, sí, loco a Dios gracias!*

Unamuno se propone que sus criaturas hablen con absoluta desnudez. En el teatro es homogéneo con su estilo de narrador. De este estilo hablan muchos de sus personajes, especialmente los pertenecientes a clases sociales distinguidas.

Ni el turista, ni la esposa, ni Fortunato, ni don Carlos, apoyan las ideas de don Eugenio. Este antes de marcharse, amenaza.

—*Todos, todos contra mí. ¡Mejor, yo solo contra todos! ¡Cuando publique mi obra los confundiré!*

Vanse también don Carlos y los turistas. Queda Fortunato y el conserje. Está hablando para sí de la hermana cuando ésta entra en escena. Mentando al ruin de Roma por la puerta asoma. Sinforosa ha estado escuchando todo lo que los cuatro hablaban y pregunta al hermano.

—*Qué voces destempladas, inarmónicas, masculinas, han sido esas.*

En realidad, Sinforosa acudió al hermano para hablar de don Eugenio, con quien estaba en amores. Se creía que su cupido había abandonado España. Dice al hermano.

—*¡Me juró que volvería, y volverá, sí, volverá!*

La crueldad es el instinto perverso de la alegría. A la esperanza alegre de Sinforosa, responde su hermano.

—Juraría qué a la hora de ahora, se halla casado ya, con cualquier negra tagala, allá en Paraguay”.

Sinforosa acusa el golpe y se subleva.

—¿Casado? ¿Casado mi Eugenio? ¿Y con una negra? ¡Imposible, imposible; torcida contumelia! Tú no sabes, Fortunato, lo que es el amor en pechos nobles.

No. No lo sabía. El amor, en pechos nobles y en todos los pechos cuando es auténtico es como las algas en el agua estancada: Aunque se las alejen, siempre vuelven.

La sexta escena de la obra se inicia con un largo monólogo de Sinforosa recordando a Eugenio, su amor, del que está segura que volverá *“porque el amor vuelve siempre”*. No siempre, Sinforosa.

Gómez de la Serna decía que monólogo significa el mono que habla. Antonio Machado y García Lorca destacaron en defensa del monólogo. Unamuno, que lo utiliza frecuentemente en sus obras de teatro, decía: *“Si hay monólogos, como en el antiguo arte clásico los había, es porque ahorran largos rodeos y son de una verdad íntima mucho mayor que la de estos”*.

Concluido el inacabable monólogo de Sinforosa don Eugenio inicia otro de la misma duración. Regresa a escena con un canto de alabanza a la princesa doña Lambra.

—Por ella han resbalado los siglos sin dejar una arruga sobre su frente alabastrina.

Sinforosa piensa en don Eugenio que ha vuelto. Este, al escucharla y ver su cuerpo entre sombras piensa en un sueño. Sinforosa le saca de dudas.

—*No, no sueñas, soy yo. ¡Todo vuelve, Eugenio; la eternidad se llama amor!*

Don Eugenio ve en Sinforosa a doña Lambra y responde.

—*Sí, todo vuelve, mi Lambra. ¡Qué profunda revelación! Ahora veo que es verdad. Volvamos al siglo doce.... Tuyo, Lambra, eternamente tuyo. Lo era ya en espíritu. Al contacto de tu mármol busqué la eternidad... ¡La eternidad está en la piedra!*

Surge la sorpresa en la escena IX. Fortunato, el conserje del lugar, descubre a don Eugenio y a Sinforosa arrullados en actitud sospechosa. Les increpa.

—*¡Usted, don Eugenio, usted, espejo de caballero! ¿Y tú, Sinforosa, tú, virgo fidelis, era éste el Eugenio por el que suspirabas? ¿El que andaba por las selvas vírgenes entre panteras, leones y cocodrilos? ¡Vaya cocodrilo!*

Don Eugenio se excusa torpemente diciendo que se trata de una celada de sus rivales por “*haber conquistado en lid poética la flor natural*”.

Fortunato no cede. Quiere ver a su hermana casada. Don Eugenio claudica y pregunta a Sinforosa.

—*¿Me queréis por esposo?*

Ella le da la mano y responde.

—*Sí, me resigno a la tragedia. Pero ¿y el amor?*

Dice don Eugenio.

—*El amor, señora, vendrá con los años.*

¿Siempre? También con los años llega con cierta frecuencia el desamor.

Con *La princesa doña Lambra*, Unamuno se introduce en el género cómico, como escribí en otras letras, si bien no es sólo en esta obra donde lo hace. En una carta de 1909 a Luis de Armiñán, le dice: *“El día que yo, el trágico, me dedique al cómico humorístico, voy a descuringar al público haciendo que él ría sus melancolías y que lloren sus alegrías”*.

En doña Lambra, el cómico recae en el conserje Fortunato, quien se expresa en latín en la escena final con estas letras.

—*También yo pude haber sido trágico y me he quedado en cómico*. Otros hay, en cambio, que pudiendo haber llegado a cómico se han quedado en trágicos. Lo perfecto es lo tragicómico.

19

LA DIFUNTA

La muerte. Otra vez la muerte. Siempre la muerte en la obra de Unamuno. En una ocasión gritó: *“No quiero morir ni quiero quererlo”*.

La primera escena de *La difunta* se introduce con Fernando, el viudo, llorando desesperadamente, besando el retrato y quejándose de la muerte de su esposa: *“¡Ay, Leonor, Leonor mía! ¿Por qué te fuiste? ¿Por qué te llevó*

Dios? ¿Por qué te la llevaste, Dios mío? ¿Es que te hacía más falta que a mí? No, no, no. Tu tienes toda la eternidad, y la vida es muy corta”.

Según Manuel García Blanco la primera noticia que tenemos de *La difunta* se encuentra en una carta que Unamuno escribe a Juan Arzadún en noviembre de 1909. En ella le resume el contenido de la obra: *“Un día de estos enviaré a Lara un sainete, La difunta, que es un viudo que a los cuatro meses de enviudar se casa con su criada. Es realmente feroz, aunque muy cómico; los que lo han oído leer se ríen a mandíbula batiente”.*

La difunta está escrita en un solo acto y nueve escenas. Intervienen cuatro personajes: Fernando, el viudo. Doña Engracia, su suegra. Ramona, la criada y Marcelo, un amigo. Fue estrenada en el Teatro la Comedia, de Madrid, el 27 de febrero de 1910. En mayo del año siguiente fue presentada en Salamanca. Algunos amigos de Unamuno sugirieron entonces que el sainete estaba inspirado en un hecho real ocurrido en la ciudad. Sin ser un chismoso urbano, Unamuno conocía a sus convecinos y se apasionaba por todas las indolencias de su vida. Cuenta Fernando Lázaro que *“el hecho concreto, pintoresco o insignificante, dramático o banal, trascendía en su mente a magnitudes superiores”.*

Fernando pone fin al duelo de la primera escena recordando el cariño que la difunta Leonor sentía hacia su criada Ramona.

—¡Cómo quería a Ramona! Cómo se hallará en el cielo sin mí y sin su fiel Ramona.

Llama al timbre y entra Ramona.

La conversación gira en torno a un episodio anterior, en vida de Leonor, quien lo sorprendió intentando abrazar a la criada.

Luego se acerca cuanto puede a Ramona. Le dice que es primavera y se siente solo. Intenta abrazarla. Ella se retira. Él insiste.

—Tus ojos, Ramona, tus mismos ojos; tus ojos son los de ella, los de mi Leonor. ¿No me deja que te los bese?

Aturdida, Ramona le increpa.

—¿Está usted loco, señorito?

Poco a poco se va dejando convencer por la palabrería de Fernando. Él le pide que se ponga vestidos de Leonor. Y pendientes. Ramona coge un vestido y lo deja, vuelve a cogerlo, coge también los pendientes y se va. Cuando se presenta ante él con vestido y pendientes Fernando estalla.

—¿Oh, Leonor, mi Leonor! ¡La misma! ¡Leonor mía!

Abraza a Ramona.

Le acaricia la barbilla.

La criada no quiere exponerse a otros tocamientos y se va.

Entra Marcelo, amigo de Fernando.

Se abrazan.

Marcelo le reprocha que haya llamado tres veces sin obtener respuesta. Sí, la soledad es sorda. Pero no muda, corrige Marcelo. Además, agrega, he visto a tu criada vestida de fiesta. ¿De fiesta?, interroga Fernando. Sí, de fiesta y muy sofocada, concluye Marcelo. A Fernando le faltan las ideas. ¿Te figura?, balbucea. Marcelo no se rinde a la dialéctica de Fernando. Tampoco quiere presionarle. Le dice.

—Feliz tú, que puedes ya sustituirla.

Marcelo hace ademán de irse. Fernando le detiene. El amigo le pone una condición.

—Pues bien: Llama a tu... criada, y si aún no se ha mudado, si sigue vestida de ama de casa, si le resplandecen todavía las orejas, entonces me voy.

Fernando no quiere llamar a Ramona. Marcelo le dice que si no lo hace lo hará él. Toca el timbre. Entra Ramona con el mismo traje. Marcelo pide que le lleve un vaso de agua. Cuando Ramona vuelve con el vaso, Marcelo no está.

—Se ha ido por discreción —dice Fernando.

Se acerca y la abraza. El vaso se cae.

—¡Lástima! Ahora que íbamos a bebérselo juntos.

Ramona le dice que juntos no es posible. La abraza de nuevo. Ella se queja.

—Pero, señorito...

Fernando no cambia de actitud. Le dice que vestida con traje de la difunta no le llame señorito. No quiere que le hable como una criada. Le dice que busque una criada. Que ella pasaría a ser la señora. Que ocupe el dormitorio de la difunta. Ramona cree que el señor está loco. Pero en un aparte confiesa para sí sus verdaderas intenciones.

—¡A éste lo llevo yo a la vicaría! Hay que hacerse valer.

Llaman a la puerta fuertemente.

Es doña Engracia, la suegra, madre de Leonor.

Ha oído conversaciones en el interior. Increpa a Fernando.

—¿Quién estaba contigo? ¿Qué mujer estaba contigo, mal viudo?

Recuerda a la hija.

—¡Ah, Leonor, hija mía, que bien hiciste en morirte! Así no viste estas cosas.

Entra Ramona. Doña Engracia se vuelve a ella y repara en el vestido que lleva.

—*Pendón, si, pendón. Pero ¿qué traje es ese? ¿De quien es ese traje? ¿Dónde has robado ese traje?*

Ramona desciende a un lenguaje vulgar, tal vez al que estaba acostumbrada.

—*¿Robar yo? ¿Pero por quién me toma esta tía?*

Doña Engracia, furiosa, quiere saber quien manda ahora en la casa. Pregunta a Fernando. No responde. Calla y mira al suelo. Quien responde es Ramona.

—*Ahora soy yo aquí el ama.*

Prosigue el pleito entre los tres. Doña Engracia siempre cargando a Ramona. Le dice que se lave las manos, que huelen a ajo. La criada no se inmuta. Pregunta a doña Engracia en qué le ha faltado, en qué faltó nunca a la difunta. Doña Engracia sale de la casa gimoteando contra el género masculino.

—*¡Ay, los hombres, Señor, los hombres! Ni siquiera hasta el año de alivio.*

Abraza a Fernando, le advierte que tenga cuidado con la criada que tome. Ramona le acompaña hasta la puerta y queda sola con Fernando. Le pregunta.

—*¿De modo que a la vicaría?*

Asiente el señorito.

—*¡Pues claro, hija, pues claro!*

La toma del brazo, la conduce hasta la puerta del cuarto que antes era de Leonor y ella entra. Fernando intenta abrir y encuentra que la puerta está cerrada por dentro. Llama.

—*Ramona, Ramona, abre.*

Segura de sí misma, la hasta entonces criada responde desde el interior.

—*No; ahora a raya; primero ve a buscar testigos, un notario y otra criada... Ahora soy el ama. Ve a buscarlas.*

La resignación suele aligerar los males para los que no hay remedio posible. Fernando entiende que cuando no se tiene lo que se ama, es necesario amar lo que se tiene. Unamuno escribe desde una situación en la que el hombre está siempre entre líneas. Pone al personaje de *La difunta* tan atosigadamente cerca de nosotros que no sabemos si alabarlo o compadecerlo.

Cuando Ramona dice a Fernando que acuda en busca de testigos y un notario, éste, vencido, acepta.

—*Bueno, pues voy a ello. —Al salir, mirando al cielo y cruzando los brazos, murmura—. ¡Leonor mía! ¡Todo para ti!*

Con estas líneas Unamuno pone punto final al sainete, donde una criada espabilada logra ascender a esposa del señorito viudo y algo ingenuo.

FEDRA

Después de escribir cuatro dramas de menor categoría: *La esfinge*, *La venda*, *La princesa doña Lambra* y *La difunta*, Unamuno se enfrenta a una obra clásica, *Fedra*, de largo recorrido histórico. Sófocles, poeta griego del siglo VI antes de Cristo, quien llegó a escribir 120 obras, fue el primero en escribir sobre el mito de Fedra. El argumento fue utilizado por Eurípides, poeta macedonio contemporáneo de Sófocles, y más tarde Séneca, filósofo hispanolatino nacido en Córdoba, fallecido en Roma el año 65 de nuestra era. Séneca publicó también otras siete tragedias griegas: *Medea*, *Los troyanos*, *Agamenón*, *Edipo*, *Hipólito*, *Hércules furioso* y *Triestes*. Tiempo después, el año 1677, el poeta y dramaturgo francés Jean Racine publicó una versión de *Fedra* que alcanzó un notable éxito entonces y después.

Cuando Unamuno escribe su *Fedra* tiene en cuenta la versión de Racine. Sin embargo, en el exordio que precede al texto de *Fedra* en el capítulo de las Obras Completas dice que su *Fedra* “no es sino una modernización de la de Eurípides, o mejor dicho, el mismo argumento de ella, sólo que con personajes de hoy en día, y cristianos por tanto, lo que la hace muy otra”.

José L. Lasso de la Vega, en su libro de 1970 *De Sófocles a Brecht*, sostiene que “el final cristiano no es suficiente para asegurar que la *Fedra* de Unamuno sea un drama cristiano en plenitud. Si es una enferma por herencia, al ser cristiana debe luchar contra su pasión como cristiana y no como una convencida de la inutilidad de su lucha”.

Las primeras noticias que tenemos de este drama unamuniano cuando sólo era un proyecto se encuentran en una carta de 1910 que dirige a Francisco Antón. Le dice: *“He concebido el propósito de hacer una Fedra moderna, de hoy. Voy a leer a Racine. Es un asunto inagotable”*.

Al año siguiente la obra está acabada. El sumo interés que Unamuno tenía en la representación teatral de Fedra se deduce que a pesar de que el consagrado actor y director teatral Fernando Díaz de Mendoza le había devuelto dos obras por ininterpretables, vuelve a escribirle ofreciéndole la puesta en escena de Fedra. Añade a Díaz de Mendoza que la tragedia de Fedra *“le ha de convenir a usted, y sobre todo a su mujer, María Guerrero”*, prodigio de la interpretación, con un teatro dedicado a su nombre en Madrid.

Tampoco esta vez acierta Unamuno. María Guerrero le devuelve el original alegando que se trataba *“de un papel demasiado crudo para ser representado ante el público madrileño”*.

Unamuno intenta otras vías. Escribe a Benito Pérez Galdós, entonces agente teatral, y le pregunta si podría encontrar un hueco para representar su drama en el Teatro Español de Madrid. Luego intenta a través de Jacinto Benavente, sugiriéndole que sea Margarita Xirgu, otra diva del teatro, quien encarne al personaje de Fedra. También resulta inútil esta tentativa.

A partir de ese momento las alusiones a Fedra menudean en la correspondencia unamuniana.

Desde 1911, cuando Unamuno termina de escribir su drama, lo tuvo siete años tratando en vano que fuera representado en uno u otro lugar. Por fin, el 25 de marzo de 1918 tuvo lugar la puesta en escena. Pero no en un teatro al uso, sino en el salón del Ateneo de Madrid, en un acto

organizado por la sección de Literatura del mismo. Intervinieron varios actores del teatro de la Princesa. El papel de Fedra fue interpretado por la actriz Anita Martos.

Cuenta Manuel García Blanco que *“a los tres años de su estreno en el Ateneo de Madrid fue dada a conocer por una compañía profesional en algunas capitales españolas, entre ellas Salamanca y Zamora”*. Unamuno escribe a Francisco de Cossio: *“Fedra se estrenará en Zamora el día 22, sábado. Iré allá. Tengo la seguridad de que esta tragedia suspenderá el ánimo”*.

Tanto confiaba Unamuno en su obra y en las reacciones del público.

El 27 de noviembre de 1957, cuando Unamuno, vencido por la muerte desde 1936, esa muerte vencedora de la vida, ya no podría verla, Fedra vuelve a Madrid. *“Dido, el pequeño teatro de Madrid”*, la repuso en el Círculo de Bellas Artes de la capital.

Antes, en 1922, en vida de su autor, *Fedra* fue traducida al italiano y puesta en escena por el Teatro Delle Gemme, que dirigía Adriano Tilgher. La representación suscitó algunos comentarios brillantes.

En síntesis, Unamuno comienza su obra haciendo un retrato de la protagonista partiendo de su infancia.

“Aquella infancia que se me borra como un sueño de madrugada. Después, el convento en el que me educaron las madres”.

La escena segunda presenta un diálogo entre Pedro y su mujer, Fedra. La conversación gira en torno de Hipólito, hijo de Pedro. Este dice a su mujer que Hipólito la adora, a lo que ella responde.

—*¿Lo crees, Pedro?*

—¿Qué si lo creo? ¡Te adora! Él lo tapa, como sus sentimientos todos, pero adora en ti, no lo dudes. Y tú, tú, tu le quieres como a hijo propio, ¿no?

—¡Le quiero, sí, le quiero con toda mi alma!

Escena tercera: Hipólito, hijo de Pedro, entra en traje de caza; deja la escopeta a un lado, abraza a su padre y luego a Fedra, que le retiene un momento. La conversación gira en torno a los hombres de campo. Fedra dice que ni aman. A lo que Hipólito responde.

—¿Qué no aman? ¡No como nosotros, no! Y por eso nos purifican y elevan. La naturaleza no sufre fiebres ni necesita luchar para querer. Por eso es el verdadero templo de Dios. ¡Cuánto mejor, madre, que fueses más a él!”.

Dirigiéndose a Fedra:

—Tengo algún día que llevarte conmigo de caza.

—“Sí, sí” —responde Fedra.

El resto de esta escena presenta una conversación casi violenta entre Pedro, Hipólito y Fedra. Esta le dice que ha de comunicarle algo importante.

Cuando Unamuno propone a Mendoza la representación de Fedra, le dice: “Creo haber escrito una obra de pasión”.

En la cuarta escena del primer acto surge la pasión y asoma la tragedia. Fedra dice a Hipólito que está enamorada de él.

—¡Piensa en mi padre, Fedra!

—Tu padre es quien me empuja a ti.

Fedra, sola.

—¡Soy una miserable loca, sí, loca perdida! ¡Virgen mía de los dolores, alúmbrame, ampárame! No puedo estar sola, llamaré con cualquier pretexto.

En la última escena del primer acto se enfrentan Pedro y Fedra. Él ha encargado a la esposa que convenza a Hipólito para que se case. Ella contesta que lo ha intentado, pero en vano.

Se abre el segundo acto conversando Fedra con su nodriza Eustaquia. Le dice.

—Así no se puede vivir. O se me rinde o se va de casa; le hecho de ella.

Verás en cuanto le amenace.

Hipólito pasa por el fondo. Fedra va hacia él. Lo llama.

—¡Hipólito!

Hecha a Eustaquia, quien se resiste a salir.

—¡Vete, anda, vete o será peor!

Quedan solos Fedra e Hipólito. Con acento desgarrador, ella le dice.

—Mira que no como, que no duermo, que no vivo, que tus ojos me quemán, que me muero de la sed de tus besos, que esto es el suplicio de Tántalo. ¿Por qué no me besas como antes, Hipólito?

Sale Hipólito gritando.

—Maldita seas.

Pedro, que ha oído las últimas palabras del hijo, entra hecho una furia.

—¿Qué es eso, Fedra? ¿Qué ha dicho? ¿Qué es lo que ha dicho nuestro hijo? ¿Callas? ¿He oído bien? ¿No te maldecía? ¡Vamos, Fedra, habla!

Ante el silencio de ella, Pedro pide a la criada que llame a Hipólito. Entra cabizbajo. No habla. Dice al padre que le pregunte a ella. Fedra se empeña en que lo que tenía que decir ya lo ha dicho a los dos. Pedro le pide que salga. Quiere quedarse a solas con el hijo. Le increpa.

—*¿Cómo te has atrevido a poner ojos, ojos y labios en tu madre? ¡Esto es horrible! ¿Qué has hecho, hijo, qué has hecho de la tranquilidad de tu padre?*

Hipólito responde con una frase corta:

— *¡Te juro, padre, que soy inocente!*

Fedra confirma las palabras de Hipólito. Se declara culpable. Lamenta haber cedido ir a esa casa para ocupar el hueco de otra mujer mejor que ella. Entra Marcelo. Pedro intuye que sabe algo de la tragedia y le pide silencio:

—*¡Sí lo sabes, ¡cállalo! Que no lo sepa nadie.*

En el tercero y último acto de la obra Unamuno presenta a Fedra muy débil, casi moribunda, apoyándose en el brazo de Eustaquia, le dice.

—*No podía vivir más, no podía vivir en este infierno; padre e hijo enemistados por mí, y, sobre todo, sin Hipólito, sin mi Hipólito.*

Presintiendo la muerte, Fedra se dirige a Jesús.

—*¡Oh Jesús mío, sigo loca, loca! Cúrame con la muerte. Tú, que te dejaste matar en la cruz para curarnos ¡perdóname, y ahora vamos, entremos, quiero acostarme; no puedo ya tenerme en pie!*

No hay cura. Hay muerte. Se acuesta y no vuelve a levantarse. Pedro anuncia su muerte a Eustaquia y a Hipólito.

—*Descansó al fin. Cuando entré, apenas si tenía fuerzas para mirarme, ese perdón acabó con las que le quedaban. Ni pudo siquiera darme el beso de despedida. Parecía no verme, miraba no sé adónde. Sólo sacó un hilillo de voz para hablarme.*

Encuentro final entre padre e hijo. Dice Pedro.

—*Después de todo, ha sido una santa mártir. ¡Ha sabido morir!*

Hipólito.

—*¡Sepamos vivir, padre!*

Eustaquia.

—*Tenía razón, es el sino.*

Yo pregunto a Eustaquia:

¿Qué es el sino? ¿El destino? ¿La suerte de cada alma escrita en la palma de la mano? Racine, autor de una exitosa versión de *Fedra*, tal vez pensando en ella, dice que “*después de tanta resistencia nos entregamos al sino que nos arrastra*”. No estoy de acuerdo; el sino, el destino, lo determinamos nosotros. Depende del instinto y de la voluntad, sobre todo de la voluntad, según la manejemos. En la vida de Fedra y de Hipólito intervinieron ellos mismos, no un sino fatalista según el sentir islámico.

21

SOLEDAD

Unamuno define *Soledad* como “*otro drama nuevo en tres actos*”.

En carta a Gilberto Beccari el 15 de febrero de 1921 da las primeras pistas sobre su obra. Dice: “*Ahora trabajo en otros dos dramas, Soledad y Raquel*”.

Un mes más tarde, el 31 de enero de 1922, escribe al mismo destinatario: *“Tengo que ir a esa (Madrid) para activar el estreno de mi Soledad, en el Teatro Español”*.

Viene a Madrid, realiza gestiones. Se lleva a Salamanca buenas palabras, pero la obra no se representa.

Unamuno intenta que lo haga en Buenos Aires la compañía que encabezaba la actriz Lola Membrives, pero tampoco fue posible.

Antonio Machado le da algunas esperanzas. En carta fechada en Madrid el 2 de agosto de 1922, le dice: *“El amigo Calvo –actor de renombre– se lee en ella. Marchó a Sevilla y lleva, según me dijo, el decidido propósito de estrenar Soledad. Me consta que tiene aprendido el papel y que lo ha estudiado con verdadero empeño”*.

Nada. El drama no fue estrenado en Sevilla.

Unamuno no tuvo la alegría de ver representada *Soledad* antes de morir. El estreno tuvo lugar el 16 de noviembre de 1953 en el Teatro María Guerrero, de Madrid, en una presentación del Teatro de Cámara, que estaba dirigido por José Luis Alonso y Carmen Troitiño. En vida del autor, sólo después de ser representada una obra autorizaba su publicación en libro. *Soledad* siguió los mismos pasos. Al año siguiente de su representación, Manuel García Blanco, uno de los mejores especialistas en el teatro de Unamuno, publicó en Editorial Juventud, de Barcelona, el libro *Soledad*, como había hecho con otras obras del gran vasco.

Soledad es un drama en tres actos y 19 escenas: Nueve en el primero, cinco en el segundo y cinco más en el tercero. Intervienen siete personajes: Agustín, primero dramaturgo y luego político; Soledad, su mujer; Sofía,

madre de Agustín; Gloria, una actriz empleada en el teatro por Agustín; Pablo, un político; Enrique, crítico de teatro y la criada inevitable.

En *Soledad* se nos presenta a un matrimonio, Agustín y Soledad, que ha perdido a su hijo único. Unamuno plantea en esta obra uno de los temas que le son conocidos y queridos: La inmortalidad, en este caso deseada para el niño muerto.

En el tercer acto, escena primera de *Soledad* hay un pasaje en el que Unamuno se cita a si mismo. Repite literalmente parte de un poema que publicó el año 1913 en Los Lunes del diario *El Imparcial*, inspirado en El Cristo Yacente de Santa Clara en la Iglesia de la Cruz de Palencia. Del largo poema, que figura en el tomo VI de las Obras Completas, páginas 517, Agustín repite una estrofa.

Pregunta a Soledad.

—*¿Te acuerdas, sol, cuando en Palencia vimos aquél Cristo, aquél terrible Cristo yacente en la Iglesia de la Cruz, en aquel convento de clarisas?*

—*¿Aquel cadáver...?* —pregunta Soledad.

—*Aqué!* —Responde Agustín.

Acto seguido recita dos estrofas del largo poema. Esta es la primera:

—*Ese Cristo inmortal como la muerte no resucita. ¿Para qué? No espera sino la muerte misma.*

De su boca entreabierta, negra como el ministerio indescifrable, fluye hacia la nada, a la que nunca llega, disolvimiento.

Porque este Cristo de mi tierra es tierra”.

Agustín, después de haber perdido a su hijo pregunta a Pablo obsesionado por la terrible idea de la muerte:

—*¿No habrá aquí en la tierra otra inmortalidad que la de la carne? Porque yo la busco ahora en hijos de ensueño, de niebla, de palabras.*

La teoría de la inmortalidad se expone a lo largo de la producción unamuniana. Aquí, en *Soledad*, la única cuestión que preocupa a Unamuno es, como él dice, *“la cuestión de saber qué habrá de ser de mi conciencia, de la tuya, de la del otro, de la de todos después que cada uno de nosotros se muera”*.

El drama *Soledad* se abre quejándose Agustín de que no le arrancan las ideas en lo que se propone escribir. La queja de Soledad es distinta. Piensa en el hijo:

—*¡Y luego muerto!*

Agustín.

—*¡No importa! ¡Todo lo que nace, nace para morir!*

Soledad a Sofía, madre de Agustín, en defensa de éste:

—*Yo sé de dónde le brotan esas ansias de creación artística; yo sé los muertos que le están labrando el espíritu. ¡El muerto, el muerto inmortal!*

Agustín no acierta dar vida al drama teatral que lleva dentro, pero que no le sale. Dice a Gloria.

—*Últimamente lo he dejado dormir porque ese Pablo no descansa en lo de meterme en política.*

Soledad, contestando a Sofía, que se opone, y dirigiéndose a Agustín.

—*Yo creo que hará bien en ello. Ya te tengo dicho, Agustín, que me parece bien, pero muy bien que te metas en política. Eso te distraerá más y mejor que el teatro.*

Agustín a Gloria.

—*¿Acción! ¡Acción! Tengo citado a Pablo para decirle que acepto la candidatura por Villaverde.*

Entra Pablo. Pregunta a Agustín cómo está. Responde el dramaturgo.

—*Aquí entre mi madre y Gloria que quieren retenerme en la vida del teatro y tú y mi mujer que me empujáis al teatro de la vida.*

A poco de participar en ella Agustín se desengaña de la política por dentro. Confiesa a su mujer.

—*¡Esa hedionda política! ¡Ese cenagal de las más asquerosas pasiones! “La política no tiene entrañas”, dicen. Y son ellos, ellos, los que así dicen, que no la tienen. ¡No, sino tripas! ¡No más que tripas! ¡Canalla, canalla, canalla! ¡Miserables hombres públicos! ¡Hombrezuelos! ¿Ambición? A cualquier cosa llaman ambición.*

Este es Unamuno, a quien la política le expulsó de su rectorado en la Universidad de Salamanca, lo expulsó de España y acabó dándole un golpe mortal en diciembre de 1936.

En la escena segunda del segundo acto se reúnen en el escenario Agustín, Soledad, Pablo el político y Enrique, crítico teatral. El paso de Agustín por la política fue poco acertado. Se habla de encarcelamiento. Lo buscan.

—*A impedirlo venimos, y si sabes ser prudente se evitará.* —*interviene Pablo.*

Agustín estalla. Compara el teatro con la política.

—*Los unos, que si es comedia, o drama, o sainete, o tragedia, que si es teatral o no; y los otros que si esto no es político, no es eficaz. ¡Imbéciles!*

Cuando Pablo dice a Agustín que la política es arte de realidades concretas y que Hamlet es cosa de teatro, Agustín vuelve a estallar. En su respuesta Unamuno escribe uno de los párrafos más hermosos de *Soledad*:

—¿Qué? ¿Qué? ¿Cosa de teatro Hamlet? ¿Hamlet cosa de teatro? No; Hamlet no es cosa de teatro. Los que son cosa de teatro son los actuales ministros de la corona y los diputados y los senadores. Los que sois cosa de teatro, Pablo, sois vosotros, todos los hombres públicos. Pero ¿Hamlet? ¿Hamlet cosa de teatro? ¡Es más real y más actual que vosotros todos! ¡Como Don Quijote!

Se abre el acto tercero con una referencia al encarcelamiento de Agustín por parte de Soledad.

—Esa cárcel, esa horrible cárcel te dejó...

Agustín.

—Me dejó, Soledad, y a pesar de tu frecuente compañía, me dejó un sueño, sueño de dormir que no se me quita. Llevo ya meses sin dormir. ¡Horrible!

En lo que sigue del acto tercero entran en escena Pablo, Enrique y Gloria, la actriz de sus obras. Pero Agustín no quiere ver a nadie, a nadie quiere reconocer. Queda sólo con su mujer. Dialogan recordando al niño muerto.

Agustín.

—Dame la mano, mano de tierra, mano de carne, mano de madre. Dame tu mano, Soledad, mi mano, la de Dios.

Soledad le da la diestra, que él toma con las dos manos suyas.

—Tómala.

Agustín, sintiendo la mano de ella apoyada en su frente.

—*¿Es tierra sobre mi frente? ¿Es carne?*

Oye a Gloria, que se va llorando. Sigue Agustín.

—*Se va, se va llorando. Viene el sueño, mujer de Dios, el de nuestro hijo, viene la tierra. ¡Qué descanso, Dios mío!*

Últimas líneas del drama. Como respuesta al hombre niño dice la esposa.

—*Me quedo aquí, mi hombre, contigo y con él, para siempre, para siempre; duerme, hijo mío, duerme, duerme.*

Se baja lentamente el telón.

El planteamiento de las cuestiones esencialmente unamunianas está dirigido a llegar directamente al público, como en este drama. Unamuno pretende inquietar directamente a los espectadores por medio de las voces vivas de los actores, cortar la digestión al público, como dice Agustín en *Soledad*.

22

EL PASADO QUE VUELVE

Hasta donde tengo leído, en ninguna obra teatral Unamuno utiliza a tantos personajes, saltando sobre los años. En algo me recuerda la novela de Gabriel García Márquez *Cien años de soledad*.

En *El pasado que vuelve* Unamuno pone en escena hasta 16 personajes: Matías Rodero. Doña María Landeta, su mujer. Víctor Rodero y Landeta, su hijo. Federico Rodero y López, su nieto. Víctor Rodero y Salcedo, su biznieto. Amalia López, mujer del primer Víctor Rodero. Alberto, amigo de éste. Don Joaquín Salcedo. Doña Gertrudis, su mujer. Carmen Salcedo, su hija, mujer de Federico. Marcela, la otra hija de don Joaquín. Joaquina, hija de Marcela. Un deudor. Un beneficiado. Un mendigo. Una criada.

En carta a Pascoaes el 10 de enero de 1900 Unamuno explica al poeta portugués el entramado de la obra. Le dice:

“Trabajo en un tercer drama. En este tiene el protagonista, 25 años en el primer acto, 50 en el segundo, y 70 en el tercero. Al llegar a sus 70 años se ve reproducido en un nieto de 25, y es poner a un hombre frente a un yo pasado, hacer que uno se entreviste consigo mismo tal como era hace 45 años. Porque cada día renacemos enterrando al de la víspera. ¡Cuántos hemos sido! Es el drama de cuatro generaciones. Un usurero tiene un hijo generoso y noble, que, horrorizado de su padre, huye de casa; este hijo tiene a su vez un hijo en quien se reproduce el abuelo y que le echa en cara su prodigalidad, con la que quiere borrar los crímenes del primero; a su vez, ese tercer hijo tiene un hijo, que es generoso y noble como su abuelo, y el viejo excita y azuza a su nieto contra su padre. Es el drama de cuatro generaciones alternantes”.

Por la carta que escribe a Pascoaes y otras a Francisco Antón, a Federico Oliver, a Luis Maldonado y a Domingo Dorestes se sabe que Unamuno trabajaba ya en *El pasado que vuelve* desde los primeros días de 1919. Al escritor canario Domingo Dorestes, a quien conoció en Las Palmas

con motivo de la representación de *La esfinge*, le escribe en carta del 30 de marzo:

“He pasado esta Semana Santa en Madrid, en donde tuve que acudir para asuntos. Y de paso traté lo del teatro. Oliver y la Cobeña están entusiasmados con el último drama que les entregué, aquél en que transcurren 25 años de acto a acto. Quisiera hacerlo en Barcelona y Bilbao y luego en Madrid a principios de temporada, para que dure más”.

Como le ocurre con casi todas sus obras, a Unamuno no le salen las cuentas. No hay teatro para *El pasado que vuelve*. Con pocas esperanzas manda la obra a Fernando Díaz de Mendoza, actor, director, productor, esposo de María Guerrero. En distintas ocasiones Mendoza se ha negado a escenificar otras dos obras de Unamuno. Tampoco accede a representar *El pasado que vuelve*. Unamuno, dolido, pero siempre digno, le escribe el 15 de diciembre de 1911:

“Recibo su carta, mi estimado señor, y mis dos originales. Claro es que no discuto las razones que me da para no haberlas aceptado, pues cada cual entiende en su profesión. No puedo decir que soy ducho en teatro, pero me permito tener mis ideas respecto a él fundadas también en la experiencia, aunque no la de ustedes ni mucho menos. Y como a fuer de vizcaíno soy terco, algún día se pondrá en escena esos mis dos dramas y entonces sabré de fijo si la cultura media de nuestro público está tan por bajo de su comprensión”.

El pasado que vuelve se estrenó en el teatro Español de Madrid en 1923, meses antes del golpe de estado protagonizado por Primo de Rivera, el mismo que desterró a Unamuno a las islas canarias. Un año antes, en

1922, el drama fue representado en Salamanca, 12 años después de haber sido escrito.

El primer acto de *El pasado que vuelve* se abre con un largo diálogo entre el primer Víctor y su mujer, Amalia. Están en la calle. Víctor habla de una despedida que Amalia no acepta. Le dice:

—Ahora me llaman la patria y el deber. Voy a hacerme digno de ti.

Cree Amalia que es la oposición del padre la causa de su partida. Víctor insiste:

—Ya te he dicho que la patria, la causa de la libertad, exige este sacrificio mío.

Entra Alberto, amigo de Víctor. Dice a Amalia que estuvo enamorado de ella. Lamenta que Víctor fuera el elegido y él el rechazado. También habla de partida; acude para despedirse de Víctor. Dice a Amalia:

—Me voy a América. Voy a despedirme de Víctor. El a la revolución, yo al trabajo. Me voy, me expulsa la patria, me expulsa la vergüenza de lo que veo. Me expulsáis vosotros. Tú.

En el interior de la casa se reúnen Víctor y la madre doña María. Ella cree que Víctor desprecia a su padre y por eso quiere dejar la casa. Aclara Víctor:

—Lo hago por conciencia. No puedo vivir así, bajo el peso de la conciencia pública y de la propia.

El primer acto termina con Víctor besando a Amalia y despidiéndose de ella. Ha decidido buscar otros horizontes. Dice a Amalia:

—¡Adiós, hogar! Haremos otro.

—¡Otro, sí! —Se resigna Amalia.

Cuando se inicia el segundo acto, con la puesta en escena de Federico y Amalia, su madre, Víctor tiene 45 años, tal como he escrito en otras letras. Es un desengañado y escéptico. Tiene un hijo, Federico, con mucha disposición al dinero y a la herencia del abuelo. En un momento de la conversación la madre le dice que tiene afán de riquezas. Federico responde:

—Afán de riquezas, no, madre, sino miedo a la pobreza. Todo lo que uno se proteja de ella es poco. No es sed de goce lo que a tantos nos arrastra al dinero, es terror a la indigencia; así como no es el deseo de alcanzar la gloria, sino el horror al infierno.

Federico se queja de que su padre diera dinero a un mendigo. Víctor le aclara:

—¿Sabes quien es ese? Ese es uno a cuyo padre arruinó tu abuelo, mi padre.

Cuando Federico dice a su padre que tiene que hablar con él de muchas cosas, hasta de sus ideas, Víctor clama:

—¡Oh Dios mío, Dios mío!

Federico:

—¡Y dale con Dios!

Víctor:

—Con Dios, sí, con Dios. Tu abuelo me llamaba ateo. Y el ateo lo era él, eres tú; tú, que eres él mismo, eres tu abuelo.

Conflicto en el hogar. Federico dice que ya no puede vivir en aquella casa. Discute mucho con el padre. Este le echa. Federico, dueño de una gran fortuna, se hospeda en el Hotel Central. Desde allí escribe a sus padres una

carta donde destaca la ternura de hijo. Les dice: *“La casa que yo ponga será siempre vuestra y estará para vosotros pase lo que pase”*.

Poco después contrae matrimonio con Carmen, hija de José Salcedo. Inexplicablemente, en la relación de personajes que intervienen en la obra don José figura como don Joaquín.

En el tercer acto Víctor tiene 65 años y se ve reproducido en el nieto, hijo de Federico. Le dice a Carmen, madre del niño:

—Tu hijo es mío, ¿sabes? ¡Es mío! Mío, mío, mío, es nieto mío, mío, más que hijo vuestro. Tengo quien herede mi alma.

En la tercera escena Amalia sale en defensa de su hijo. Le dice a Víctor que Federico es bueno, honrado, generoso. Entra en escena Víctor primero, quien dice a Víctor segundo en un largo párrafo cuajado de ideas unamunianas:

—Eres el que dejé hace 40 años en el camino de la vida. Siempre me atormentó este problema de que estemos muriendo cada día. Vivir es morir. El hombre que somos hoy entierra al que ayer fuimos, y el de mañana enterrará al que somos hoy.

Como en tantos dramas teatrales de Unamuno, también en este la muerte está presente minutos antes de que el telón baje por última vez. Víctor segundo grita a Víctor primero:

—¡Adiós, hijo! Soy yo, yo, yo, yo. ¡Morirás solo! ¡Aquí, en el hospicio, solo, solo, solo! ¡Y yo viviré, viviré, viviré!

Final del drama.

RAQUEL ENCADENADA

Encabeza la presentación de esta obra un texto de la Biblia tomado de Génesis 30:1: *“Viendo Raquel que no daba hijos a Jacob, tuvo envidia de su hermana, y decía a Jacob: Dame hijos, o si no me muero”*.

Escrita en 1921, según consta en el tomo V de las *Obras Completas*, página 79, al igual que otros dramas de Unamuno, este tardó en ser llevado a la escena. Viviendo en París, donde llegó escapado de la isla canaria de Fuerteventura, donde le desterró Primo de Rivera, Unamuno emprende un asedio epistolar con escritores y editores en la capital francesa. Al mismo tiempo hace gestiones en Alemania, donde se estaban publicando varias obras suyas traducidas al alemán.

Al igual que hizo con *Soledad*, manda el texto de Raquel a la actriz Lola Bembrides, que tiene su propia compañía en Buenos Aires.

Ni en Francia, ni en Alemania, ni en Argentina. No cuajan las gestiones realizadas en estos países. *Raquel Encadenada* se estrena el 7 de septiembre de 1926 en Barcelona por la compañía argentina Rivera-De Rosas.

Al día siguiente del estreno el crítico teatral Bernat y Durán escribía un artículo en *El Noticiero Universal*. Entre otras cosas, decía:

“Miguel de Unamuno ha dado ese versículo por impulso a la figura de Raquel, apartándose en lo demás de su drama, por completo, del relato

bíblico y trazando en el personaje Simón un tipo en extremo diverso al del fecundo Jacob”.

El *Lyceum Club* madrileño presentó una lectura de la obra en diciembre de 1935. Como resumen del acto el diario *El Sol* publicó una amplia nota con las opiniones del autor. Escribía:

“El drama de don Miguel es hondo y amargo. Tratarlo como él lo ha tratado acusa valentía y rectitud de conciencia. Es el drama de la esterilidad; la virtud natural de una mujer en pugna con los principios morales y socialistas”.

En *Raquel Encadenada* intervienen cinco actores y tres actrices: Raquel, una violinista famosa que da conciertos. Simón, su marido y administrador, algo usurero. Aurelio, primo y antiguo novio de Raquel, soltero, rico. Catalina, niñera que fue de Simón y su ama de llaves. Manuel. Pedro y María, madre de José.

El primer acto se abre con seis actores y actrices sentadas en la terraza de un casino de estación balnearia de lujo. Al fondo se ve el mar. Pedro ofrece una copa de licor a Raquel, que la acepta. Luego, otra copa al esposo, Simón. Raquel lo corta:

—Mi marido no bebe.

Después ofrece unos cigarrillos a todos. Raquel toma uno. Cuando se acerca a Simón, Raquel interviene de nuevo.

—Mi marido no fuma.

Sigue un largo diálogo en el que intervienen Raquel, Simón y Aurelio. En un momento del mismo Aurelio dice a Raquel que sigue enamorado de ella, que ha vuelto para liberarla. Reacciona Raquel:

—*¡No, sino perderme, esclavizarme a otra esclavitud peor! Déjame, déjame que me sacrifique a él.*

Se acerca una mendiga con un niño en brazos y otro descalzo, de la mano. Raquel:

—*Mira qué guapo, Simón.*

Simón, dirigiéndose a la mendiga:

—*Acaso le está explotando. De seguro que el padre es algún gandul que se gasta en la taberna lo que recojan así.*

Enojada, dice la mendiga:

—*Si no me da nada, déjese de sermones.*

Raquel:

—*¡Qué es un niño, Simón, que es un niño! ¡Hazme esa caridad! ¡Dame a mí la limosna!*

Simón saca al fin algún dinero y lo da a la mendiga, que se marcha.

Cuando se levanta el telón en el segundo acto Raquel y Catalina, niñera que fue de Simón y su ama de llaves, conversan en una habitación de la casa. La criada anuncia a un señor que quiere ver a la señorita. Raquel se sorprende. Catalina le dice que será alguien interesado en su arte. Ordena a la criada que lo haga pasar. Entra Manuel. Dice que es un hombre pobre. Tiene seis hijos a los que alimentar. Además, tiene en su casa a un sobrino de Simón, del que nunca le había hablado. Manuel le pide que se hagan cargo de él, “*una boca menos que alimentar*”. Enseña un retrato del niño a Raquel. Cuando lo ve, exclama llena de alegría.

—*¡Mi salvación! ¡Mi salvación! ¡Déjemelo!*

Besa el retrato y añade:

—*Ese niño lo traeremos acá y lo prohijaremos. Sí, lo prohijaremos.*

Entra Simón. Se sorprende de ver a Manuel, al que conoce bien. Le dice si ha venido a pedir. Interviene Raquel:

—Te equivocas, que ahora ha venido a dar, a traer.

Simón duda. Raquel se dirige al marido alzando la voz. Le dice que Manuel ha llegado a la casa:

—¡A traernos la dicha, a dárnosla! La vida, Simón, a darnos la vida, a llenarnos aquél vacío que nos la entenebrece. ¡A curarme!

Raquel dice a Manuel que ella lo arreglará, que la deje sola con su marido. Y Manuel sale de la casa. A solas el matrimonio, Simón le dice que “*los hijos no traen más que disgustos y gastos*”. A lo que Raquel responde algo exaltada.

—¡Pues mira Simón, necesito un hijo, un hijo, un hijo! Dámelo, dame un hijo, dámelo como sea; trae a ese niño. Lo prohijaremos. Tráelo, dame un hijo, dame vida. ¡Si no me muero Simón, me muero!

Llega Aurelio, primo y antiguo novio de Raquel, hombre rico. Tiene medio oculto a un hijo que tuvo con una muchacha muerta al dar a luz. Habla con Simón y con Raquel. Les dice que el niño está enfermo y pide a ella que vaya a cuidarlo. Simón se opone, teniendo en cuenta que iba a la casa de un hombre que había sido su novio. Raquel toma el violín, lo aprieta contra su seno y habla del niño enfermo, al que llama sobrino. Agarrando fuertemente el violín, repite:

—¡Tocarle a él, a él, y hacerle cantar y reír! ¡Con sus besos, con sus risas, hasta con sus lloros llenaría mi alma!

Se abre el telón en el último acto. Simón está en su casa. Con él Catalina, quien fue su niñera y ahora ama de llaves. Sin otras explicaciones por parte de Unamuno, hace decir a Catalina, refiriéndose a Raquel:

—*Desde que volvió de casa de su primo, de Aurelio, de cuidar al niño, es otra, otra.*

Catalina no oculta sus pensamientos. Pone en duda la fidelidad conyugal de Raquel. Dice a Simón que el niño puede arrastrar a Raquel a irse con el padre. Añade: *“Toda la ciudad comenta lo de Raquel en casa de Aurelio, es otra”*.

Escena quinta. Entran Aurelio y el niño con Raquel. Esta lo trae cogido, lo sienta en su regazo y empieza a acariciarlo y besarlo con frenesí. El niño reacciona y exclama: *¡Mamá!, a lo que responde, emocionada Raquel:*

—*¡Hijo! ¡Hijo! ¡Hijo!*

Fuerte discusión entre Raquel, Simón y Aurelio. Acalorado, Simón va a abalanzarse sobre Raquel, que grita. Interviene Aurelio:

—*¡No la toques, que ya es mía!*

Tomando al niño, dice Raquel:

—*Vamos, hijo, vamos a casa. ¡Púdranse ahí con mi dinero! ¡Ah, el violín! ¡Cógelo, hijo! ¡Vamos! ¡Y tú, Aurelio, síguenos!*

A punto de partida, Aurelio dice a Simón:

—*¡Tú lo has querido!*

Simón:

—*¿Querer yo? ¿Qué?*

Aurelio:

—*¡No querer!*

Pierden Simón y Catalina. Ganan Raquel, el niño y Aurelio.

Fin del drama.

SOMBRAS DE SUEÑO

En 1921 Unamuno publica en *La novela corta* un cuento titulado *Tulio Montalbán y Julio Macedo*. Seis años después aparece en Guipúzcoa escrita por el gran vasco una novela larga con el mismo título. De esta novela escribí ampliamente en otras letras.

Durante el Directorio del militar gaditano Miguel Primo de Rivera, instituido tras el golpe de Estado, Unamuno es destituido de sus funciones como Rector de la Universidad de Salamanca y desterrado a la isla canaria de Fuerteventura. Unos amigos franceses lo sacan de la isla y lo trasladan a París. En la capital de Francia permanece 13 meses. Durante ese tiempo se mantiene muy activo. Escribe su ensayo espiritual *La agonía del cristianismo. Como se hace una novela* y envía artículos a *Caras y caretas*, de Buenos Aires, al *Nuevo Mundo*, a las revistas francesas *Le Quotien* y *Les Nouvelles Littéraires*, entre otras colaboraciones.

Vencido por la nostalgia de la Patria se acerca lo más posible a ella. Deja París y se instala en Hendaya. Pedro Turiel dice en su libro *Unamuno* que el gran vasco llega a Hendaya en agosto de 1925 y el 9 de febrero de 1930 cruza la frontera que le separaba de España.

Aquí, en Hendaya, Unamuno decide dramatizar la novela *Tulio Montalbán y Julio Macedo* y llevarla al teatro con el título *Sombras de sueño*.

La primera noticia que tenemos del drama es una carta de Unamuno a su amigo Jean Cassou el 3 de noviembre de 1926. Le dice: “*Voy a ver si le envío dos nuevos dramas que he hecho aquí: El Otro y Tulio Montalbán*”. La obra, antes de ser representada, fue impresa en San Sebastián en la imprenta del diario *La Voz de Guipúzcoa*.

Sombras de sueño fue estrenada como pieza teatral en Segovia y a los pocos días se repuso en el teatro Eliseo de Salamanca, ya con asistencia del propio Unamuno, y luego en otros teatros de España.

En el centro del drama está Elvira, joven soltera y su padre, don Juan Manuel Solórzano, historiador. Junto a ellos se mueven las figuras del matrimonio compuesto por Tomás y Rita, viejos criados de la familia. Elvira encuentra en la biblioteca un libro titulado *La historia de Julio Montalbán*. Su contenido le apasiona. Lee y relee el libro que relata la historia de Julio Montalbán, libertador de una pequeña república de América. A tal extremo llega su entusiasmo por el protagonista que el padre insinúa si no estaría enamorada de él.

A la isla llega un personaje misterioso que se hace llamar Julio Macedo.

El crítico teatral Díaz Canedo dijo el 25 de febrero de 1930 en el diario *El Sol*, de Madrid, que el drama de Unamuno plantea “*otro conflicto de personalidad, la lucha del hombre con el personaje, en que éste acaba por matar a aquél; en que aquél sólo puede salvarse muriendo de la tiranía de éste: el que no quiso ser tirano de otros*”.

Sombras de sueño tiene cuatro actos. Intervienen cinco personajes. Los cuatro ya escritos además de Julio Macedo y, según Unamuno, la mar.

Se alza el telón.

En el escenario están Tomás y Solórzano. Este se queja de que tiene a Dios de espalda por la escasa lluvia del año transcurrido. Añade que no se lamenta por él, sino por su pobre hija Elvira, *“el último retoño de los Solórzano.... ¡Aquí se consumirá, aislada y soltera! ¿Va a casarse con cualquiera de estos patanes? Ni aún la quieren por pobre. Solórzano no les dice nada. ¿Va a venir nadie de fuera a buscarla? Y ella no puede salir ni para eso. Aquí se consumirá aislada y sin consuelo. Y la pobre corderita ni se queja, ¿Eh, Tomás?”*

Responde Tomás:

—A mi Rita la abraza y mostrándola el retrato del libro le dice: “¿Pero no ves qué hermoso? ¿Qué arrogante? Y creo que cuando se va con el libro a orillas de la mar es a ver si resucita al hombre, porque me parece haber oído que murió”.

Entre burlas y verdades, don Juan Manuel llama a su hija Quijotesca isleña, en busca del príncipe encantado, del hombre de su libro. Elvira documenta la conversación. Dice al padre que el hombre del libro tuvo una existencia real. Siendo joven contrajo matrimonio con una mujer llamada Elvira, igual que ella. La Elvira del libro murió al año siguiente, dejando a Tulio Montalbán *“en una desenfrenada desesperación”*. Luego de muerto él, fue su suegro quien escribió el libro.

Asombrado, don Juan Manuel Solórzano dice a la hija:

—Pero ¡Cómo manejas tu libro! Ni un pastor protestante su Biblia. Diríase que te lo sabes de memoria.

En el segundo acto del drama aparece Julio Macedo. Cuando Elvira está en la lectura del libro se acerca a ella, la llama por su nombre, hablan, surgen las primeras ráfagas del amor. Elvira observa que en cuanto se reponga del cansancio abandonará la isla, y Macedo responde:

—Me quedo aquí para siempre. Acabo de decidirlo. Vine con terribles propósitos de enterrarme en vida, pero ¡Ahora quiero vivir! Quiero saber qué es eso que llaman vida y que otros gozan.

—Bueno, pero y usted, ¿quién es? —pregunta Elvira.

—Y eso ¿qué importa? Un naufrago, uno que ha echado el mar a esta isla... un hombre nuevo que empieza a vivir ahora. ¿Qué importa quien es Julio Macedo?

Los encuentros entre Elvira y Macedo se suceden. Las nubes del misterio se van evaporando. Rita, que llega a conocer a Macedo, dice a Elvira.

—¡Qué hombre! ¡Parece un hombre de libro! ¡Como ese tuyo!

Don Juan Manuel Solórzano, que ha estudiado muchos documentos, dice a la hija:

—Yo aquí, para entre nosotros, sigo con la sospecha de que ni es Julio ni es Macedo.

Invitado por Elvira y aprobado por su padre, Julio Macedo es recibido en la casa que habitan. Al entrar, exclama:

—Salud y paz a esta casa.

Frente a frente, Solórzano dice a Macedo:

—Me dijeron que al solicitar usted ser recibido en esta pobre casa — ¡pobre pero rica de historia! — ha sido para conocer la historia de esta isla.

El misterio se hace carne. Sale el padre y quedan a solas Elvira y Macedo. La conversación entre ambos llega a punto del drama. Macedo confiesa a Elvira que él es Tulio Montalbán. Una noche, en plena guerrilla, decidió adoptar una nueva personalidad, la de Julio Macedo, y desaparecer.

—Hice jurar a mis fieles soldados que guardarían el secreto de mi desaparición haciendo creer en mi muerte y entierro y hui.... Vine acá, a esta isla, buscando la muerte o algo peor que ella; te conocí, sentime resucitar a nueva vida, a una vida de santo aislamiento; soñé en un hogar que hubiese de ser, lo repito, como un claustro materno.

Enfrentado los tres, Solórzano, Elvira y Macedo, el verdadero Tulio Montalbán se despide.

—¡Adiós!

Grita Elvira:

—¡Padre! ¡Padre! ¡Detenle! ¡No le dejes salir; mira que sé donde va!

Julio, o Tulio iba en busca de la muerte.

Sale de la casa. Se oye un tiro. Grita Elvira:

—¡Ahora sí que ha matado a Tulio Montalbán!

Solórzano:

—Ya hay, Elvira, en nuestro hogar, en el portal de nuestra casa, una mancha de sangre. ¡Sangre! Ahora hay que coger ese maldito libro y echarlo a la mar.... ¡Hay que quemarlo todo, todo! ¡Quemar la isla! ¡Quemar la historia!

Contemplando las olas, Elvira concluye:

*—¡Menos la mar, padre! ¡Mírala! ¡Como si no hubiese pasado nada!
¿Y no sería mejor echar a ese hombre a la mar, de donde vino?*

En la novela que Unamuno escribió en 1920 en torno a Tulio Montalbán y Julio Macedo, el final es distinto del que figura en la obra teatral. Este:

—Don Juan Manuel se precipitó al portal (al oír el tiro) y allí encontró el cuerpo del que había sido Tulio Montalbán y Julio Macedo. Apenas salido de la sala, se encontró en el portal, arrodillándose en él sobre las rosas enmohecidas, y se dio un tiro en la sien.

25

EL OTRO

En el original de esta obra, después de *El Otro*, se lee: “*Misterio en tres jornadas y un epílogo*”. Al drama antecede dos páginas de autocrítica donde Unamuno dice:

“El Otro me ha brotado de la obsesión, mejor que preocupación, del misterio –no problema– de la personalidad, del sentimiento congojoso de nuestra identidad y continuidad individual y personal”.

Aunque *El Otro* fue estrenada en 1932, la redacción de la obra tuvo sus comienzos en Hendaya hacia 1926. Un año después escribe a su amigo y confidente Jean Cassou una carta en la que le dice:

“Ahora tengo El Otro, misterio en tres jornadas y un epílogo, del que espero más”.

La pieza se estrena el 14 de noviembre de 1932 en el Teatro Español por la compañía de Enrique Borrás y Margarita Xirgú, obteniendo un éxito considerable. Fue una de las obras de Unamuno más aplaudida. Dos años más tarde, el 27 de julio de 1934, fue representada en el teatro San Martín, de Buenos Aires, bajo la dirección de la actriz Lola Membrives. Al día siguiente el diario *La Prensa* calificaba la obra como “*nebulosa en su ambiente de angustia, con su profundidad de abismo; es recia, es intensa, es completa*”.

El Otro está inspirada en personajes de la Biblia. Unamuno se vale de Caín, Abel, Esaú y Jacob. La atracción de Unamuno por la Biblia está presente en toda su obra, culminando en *El Cristo de Velázquez*. La figura de Caín le es especialmente querida y está muy presente en su novela *Abel Sánchez*, donde confiesa que le impactó el libro de Byron, una tragedia en verso titulada *Caín*. Aquí, en *Abel Sánchez*, Unamuno se refiere a las catacumbas del alma y dice que en esas catacumbas “*hay muertos a lo que es mejor no visitar y esos muertos, sin embargo, nos gobiernan. Es la herencia de Caín*”.

El tema de Caín ha sido mil veces propuesto en la literatura de todos los tiempos. El autor cubano E. J. Varona, al escribir en 1936 sobre *Caín en las literaturas modernas*, planteaba estas preguntas: ¿Cuáles fueron los afectos que impulsaron a Caín matar a su hermano? ¿Por qué no aceptó el Señor su sacrificio? ¿Abrigaba ya su pecho odio contra su hermano?

Unamuno siempre demostró especial debilidad o interés por la historia bíblica de Caín y Abel. Los dos hermanos están presentes en muchos de sus libros y saca de sus adentros lo mismo al tirano que al esclavo, al criminal que al santo, a Caín que a Abel.

El argumento de *El Otro* no es fácil de discernir. La tragedia viene dada porque la muerte de uno lleva al suicidio del otro. En ambos casos la muerte del personaje da como resultado la transposición de papeles. Tras el asesinato de uno de los gemelos el otro queda convertido en protagonista de *El Otro*.

En septiembre de 1928, estando Unamuno en Hendaya, José Fornes le hizo una larga entrevista. En la misma el gran vasco añade aquí otras explicaciones al argumento:

“Trato en él de uno de esos temas eternos, más interesante aún que el amor: el de la personalidad. Un hermano ha matado a su hermano gemelo. Idéntico, exacto; tan exacto que él afirma que se ha matado a sí mismo. ¿Pero cual de los dos es el muerto? ¿Quién es el malo? ¿Caín o Abel?”.

El drama consta de tres actos y un epílogo. Intervienen seis personajes: El Otro, Laura, mujer de Cosme; Ernesto, hermano de Laura; Damiana, mujer de Damián; Don Juan, el médico de la casa y el ama.

Cuando sube el telón en el primer acto aparece Ernesto hablando con el médico de la casa sobre una misteriosa enfermedad que padece su hermana. Laura, temblorosa, dice que no tiene enfermedad física alguna. El problema que le agobia es su marido. Confiesa:

—¡Ay, Ernesto! Sin duda mi pobre marido se volvió loco y le persigue ese que él llama El Otro. Es una obsesión fatídica. Parece un poseído, un endemoniado y como si ese Otro fuese su demonio de la guarda.

El uno y El Otro, la dualidad de personajes que presenta Unamuno con Damián y Cosme es una representación de los hermanos Caín y Abel que emergen en persona desde los inicios de la obra.

Enfrentado Ernesto con El Otro le acusa de ser el asesino de su hermano:

—¡Tú eres el asesino, el verdugo, tú! En aquél atardecer tu hermano vino a verte, peleasteis, seguramente por celos, y tú mataste a tu hermano.

—Cabal. Pero en defensa. ¿Y quién soy yo? —Confiesa el Otro.

—¿Tú? ¡Caín! —dice Ernesto, con una dura mirada.

Sigue una larga reflexión de El Otro:

—¡Pobre Caín! ¡Pobre Caín! Pero también me digo que si Caín no hubiera matado a Abel, Abel habría matado a Caín.

En la misma escena, Ernesto, disparado o dispatado acusa a el Otro de asesino y fratricida.

Cruzándose de brazos, el Otro se defiende:

—¿Yo? ¿Asesino yo? Pero ¿quién soy yo? ¿Quién es el asesino? ¿Quién el asesinado? ¿Quién el verdugo? ¿Quién la víctima? ¿Quién Caín? ¿Quién Abel? ¿Quién soy yo, Cosme o Damián? Sí, estalló el misterio, se ha puesto a razón la locura, se ha dado a luz la sombra. Los dos mellizos, los que como Esaú y Jacob se peleaban ya desde el vientre de la madre con odio fraternal.

El ama evoca la pregunta que Jehová hizo a Caín. A solas con El Otro, le interroga:

—Pero, hijo mío, ¿qué has hecho de tu hermano?

El Otro, sollozando, responde:

—Le llevo muerto, ama. Me está matando. Acabará conmigo. Abel es implacable, ama. Abel no perdona. Abel es malo. Sí, sí; si no le mata Caín, habría matado a Caín. Y le está matando. ...me está matando Abel; Abel, ¿qué haces de tu hermano? El que se hace víctima es tan malo como el que se hace su verdugo. Hacerse víctima es diabólica venganza, ama.

En el tercer acto de la obra Unamuno complica más el misterio con el trasplante de dos mujeres, las dos mujeres enloquecidas de amor por El Otro. Las llama Caína y Abela.

En el epílogo que cierra el drama, el ama, a quien no se le conoce una elevada cultura, discurre como Moisés en el *Salmo 90*, como Platón en *Timeo* o como Shakespeare en *Macbeth*. Dice a Ernesto:

—¡El misterio! Yo no se quien soy, vosotros no sabéis quiénes sois, el historiador no sabe quién es, Unamuno no sabe quién es, no sabe quién es ninguno de los que nos oyen. Todo hombre se muere cuando el destino le traza la muerte, sin haberse conocido, y toda muerte es un suicidio, el de Caín.

Luego, dirigiéndose directamente al medio, el ama añade:

—Los dos mayores misterios, don Juan, son la locura y la muerte.

A lo que responde el aludido, poniendo fin a la obra:

—Y más para un médico.

26

EL HERMANO JUAN O EL MUNDO ES TEATRO

Con motivo del cincuentenario de Unamuno la Universidad de Salamanca publicó un libro de 795 páginas en homenaje al que fuera su rector por largos años. En este libro, que ya he citado en otras letras mías,

intervienen treinta y nueve escritores, españoles y extranjeros, considerados todos ellos especialistas en la obra de Unamuno. El crítico literario, ensayista y novelista Gonzalo Torrente Ballester, Premio Nacional de Literatura y Premio de la Crítica Teatral, participa en el homenaje a Unamuno con un excelente artículo de seis páginas en torno al *Hermano Juan o el mundo es teatro*.

Cree Ballester que este drama de Unamuno fue escrito en Hendaya alrededor de 1929. Opina que *“así como los temas de su teatro son temas unamunescos, los de El hermano Juan lo son absolutamente”*.

Antes de levantar el telón para representar la farsa Unamuno escribe un extenso prólogo de trece páginas donde ofrece su opinión sobre la leyenda de *Don Juan Tenorio*. Dice: *“El legítimo, el genuino, el castizo Don Juan parece no darse a la caza de hembras sino para contarlo y para jactarse de ello. Recuérdese la lista de sus víctimas, de sus piezas cobradas, que presenta el Don Juan del drama de Zorrilla. Y recuérdense sus desafíos. ¿Por celos? No, el Burlador no los siente. Lo que le atosiga es asombrar, dejar forma y nombre”*.

El drama fue publicado en forma de libro en 1934 por la *Editorial Espasa-Calpe*. García Blanco, uno de los más destacados especialistas en la obra de Unamuno dice que no tenemos noticias de su representación. María del Prado, otra concienzuda analista de todo cuanto escribió el gran vasco, añade que *“El hermano Juan o el mundo es teatro nunca llegó a representarse”*.

En 1934 Gerardo Rivera publicó en el diario *La Voz* dos artículos comentando el drama de Unamuno. En el primero decía que su don Juan *“llegaba cargado de años, aún más, de siglos”*.

Aunque Italia reclama la paternidad de Don Juan empujada por el Renacimiento, Ramiro de Maeztu opina que la figura de Don Juan Tenorio se encuentra en las antiguas leyendas e historias populares de España. Escritores franceses, ingleses, alemanes, italianos, norteamericanos y rusos han escrito libros sobre Don Juan. En España, el fraile Gabriel Tellez, más conocido como Tirso de Molina, autor de unas 400 obras dramáticas, dio a la imprenta hacia 1630 su versión de Don Juan Tenorio con el título *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Tiempo después toma el turno José de Zorrilla y Moral. Su *Don Juan Tenorio*, de 1844, es el más conocido y más querido. Cuando llega el mes de noviembre muchas ciudades españolas representan en sus teatros el drama de Zorrilla. La gran diferencia entre Tirso de Molina y Zorrilla es que en la obra de Tirso, Dios pierde su carácter de Padre misericordioso, aplica a Don Juan el ojo por ojo y diente por diente y lo condena al infierno, en tanto que en Zorrilla el amor de Doña Inés lo salva al pie de la sepultura.

Comentando la obra del así llamado *Don Juan de Unamuno*, el crítico teatral José Antonio Maravall publicó un artículo en el diario *El Sol*, de Madrid el 1 de noviembre de 1931 en el que, entre otras cosas, decía:

“Unamuno y Don Juan frente a frente, hechos los dos, figuras del teatro, lucha cada uno para apoderarse del otro. El acierto de Unamuno ha sido precisamente hacerse también personaje sobre las tablas, teatralizándose. Era el modo mejor de igualarse en armas a su contendiente”.

El hermano Juan o el mundo es teatro, que Unamuno subtitula Vieja comedia nueva, consta de tres actos. Intervienen ocho personajes. Juan. El padre Teófilo. Antonio. Benito. Elvira. Inés. Doña Petra. Una pastora.

En la primera escena de esta vieja comedia nueva Unamuno sitúa a Juan y a Inés en un rincón de un parque público. El está vestido a la moda romántica de 1830, con capa.

La escena abarca una conversación entre Juan e Inés. El dice a ella que no puede quererla, que no sabe querer, que no quiere querer, que no quiere a nadie. La aconseja que se case con Benito, pretendiente que está loco por su amor.

En esto se acerca Benito. Al verlos juntos grita a Juan:

—¿Otra vez, miserable, y engañándola? ¿No me prometiste no volver a engatusarla, a enloquecerla?

Luego dirigiéndose a Inés:

—¿Y tú? Pero, ¿no le tienes ya conocido? ¿No sabes que se da a conocer a pobres inocentes, como tú, y cuando están a punto de entregárseles las deja? ¿No has oído de sus diabólicas artimañas?

Benito se abalanza sobre Juan. Este es más rápido, coge al otro, le echa sobre el banco y le aprieta el cuello con las manos. Suplica Inés:

—Juan, Juan, perdónale.

Juan le suelta y dice a Benito.

—Por poco te estrangulo; sentí hundírseme el juicio. Pero ya pasó.

Entra en escena otra mujer, Elvira. Juan le pregunta a qué ha ido. Le responde.

—Supe el peligro que corrías. ¿Cómo? ¡No importa! Y he venido a desbaratar esta nueva aventura, esta nueva trampa que te tendían ... a arrancarte del lazo. Míralos; ya se van, taimados.

Inés y Benito se alejan del parque cogidos del brazo.

Sigue Unamuno jugando con sólo dos intérpretes.

Elvira lleva a Juan hasta el cuarto de una vieja posada de Renada, antiguo hogar de sus padres. Elvira recuerda que allí jugaban los dos siendo niños, hasta los acostaban juntos.

—He querido traerte aquí porque te quiero, y ahora te tengo.

Juan lo duda.

—¿Qué me tienes? ¿Qué me tienes, dices?

—¡Sí, te tengo! Y no te soltaré, porque te quiero— Insiste ella.

Juan se finge sorprendido.

—¿De modo que me has traído aquí a cortejarme, a hacerme el amor? ¡Tiene gracia! ¡Y aquí!

Elvira asiente:

—Te he traído a hacerte hombre y, sobre todo, a hacerme mujer. Y me saldré con la mía, te lo juro. Está de Dios.

Juan la corrige.

—Déjale quieto a Dios, por Dios.

Entra en escena doña Petra. Recrimina a Juan que su hija Matilde se suicidó loca de amor por él.

—Sé de tu vuelta a Renada y aquí me tienes, a maldecirte. Vengo del camposanto, de junto a su tumba, ante la cual he jurado solemnemente, solemnemente digo... ¿Por qué llevaste a desesperación a mi Matilde?

Juan se defiende.

—Bien, señora, no me haga hablar y contar quién suicidó, en rigor, a su pobre hija, no me haga hablar, le repito....

Todos contra Juan. Irrumpe en el escenario Antonio, médico conocido de Juan. Más tarde lo hace Inés. Al preguntarle Juan a qué ha ido, responde:

—¡A por ti! ¿Pues no hay sino zafarte dejándome, aunque sin deshonra, despreciada? Ya él me rechaza; todos, ¡qué todos!, todas, y es peor, se ríen de mí hecha rebojo... ¿Y ahora qué hago?

El médico toma partido por Inés. Dice a Juan.

—Ninguna se te resiste... a pesar tuyo, todas se enamoran de ti, ¿No es eso? ¡Tienes un don fatídico! La una se suicida porque la desprecias; la otra se casa por desesperación; la de más allá suspira en secreto por ti; todas te desean.

La parte más bella de la obra la escribe Unamuno en el tercer acto. Juan, convertido en fraile, da clase a unos niños y niñas sentados en un banco.

—Ahora, hijitos de Dios, id con su gracia a jugar todos juntos en amor y compañía y no riñáis.

En el convento mantiene largas conversaciones con el padre Teófilo. Este le anuncia que una joven pastora, desolada y desalada, ha acudido al convento pidiendo ayuda al padre Juan.

—¿Mi ayuda?, exclama sorprendido.

A lo que el padre Teófilo responde.

—¡Sí! ¡Ha cobrado ya tal renombre el hermano Juan en la comarca!

La pastora le dice que su hombre la ha abandonado por una mala hembra que le ha hecho tragar un bebedizo y pide que el fraile Juan le procure otro bebedizo para que su hombre vuelva a ella. Juan la despacha aconsejándole que rece a Santa Rita, abogada de los imposibles.

Como en vida todos tenemos las horas contadas, llegan las últimas para el fraile Juan.

Reunido con Elvira e Inés, les dice.

—*Yo dormiré el eterno sueño de la huesa común de esta casa. Es la suerte, solo.*

Se equivoca. Su muerte es presenciada por todo el elenco de la compañía. El padre Teófilo hace de portavoz.

—*El hermano Juan... ¡Se consumó la boda!*

Boda con la muerte. Matrimonio eterno. Juan, Don Juan Tenorio, tuvo una muerte gloriosa y volvió a nacer en la historia.

27

MEDEA

Las primeras noticias que tenemos de Medea datan del siglo V antes de Jesucristo. Eurípides, uno de los grandes poetas trágicos de la Grecia antigua, junto a Sófocles y Esquilo, escribió *Medea* en torno al año 431 antes del nacimiento en Belén del Salvador del mundo. También publicó otras obras hoy consideradas clásicas como *Electra* y *Las troyanas*. En el primer siglo de la era cristiana el filósofo hispanolatino Lucio Anneo Séneca, preceptor de Nerón, inspirándose en la obra de Eurípides compuso en latín otra versión de *Medea*. La erudición que Séneca exhibe confiere a la obra una frialdad muy distante de la tragedia de Eurípides.

Unamuno, que ya se había acercado a la tragedia griega con *Fedra*, ahora se atreve con *Medea*, versionando en castellano la edición latina de

Séneca. Recordemos que Unamuno, ya doctorado en Letras, fue profesor de lengua latina, luego estaba suficientemente capacitado para la tarea que le llevó a actualizar el drama griego. La versión unamuniana tiene como subtítulo *Tragedia de Lucio Anneo Séneca, traducida sin cortes ni glosas del verso latino a prosa castellana por Miguel de Unamuno*.

En un artículo publicado en el diario *Ahora*, de Madrid, el 22 de junio de 1933, que figura en el primer tomo de las *Obras Completas* con el título *Séneca en Mérida*, Unamuno explica así su versión de *Medea*: “*La desenterré de un latín barroco para ponerla sin cortes ni glosas, en prosa de paladino romance castellano.... Pretendí con mi versión hacer resonar bajo el cielo hispánico de Mérida el cielo mismo de Córdoba, los arranques conceptistas y culteranos de Séneca, pero en la lengua brotada de las ruinas de la suya*”.

Al mediar el mes de junio de 1933 *Medea* fue representada por primera vez en el teatro restaurado de Mérida por la compañía encabezada por Margarita Xirgu y Enrique Borrás. Cuenta García Blanco que “*aquella primera representación de Medea tuvo mucha solemnidad. Asistió a ella lo mas encumbrado de la España oficial de entonces*”. Al final de la misma hablaron José Ramón Mélida y Unamuno. Por aquellos meses Unamuno estaba sufriendo a causa de la tuberculosis ósea que padecía “*la hija de su alma*”, Salomé, quien moriría tres meses después, el 5 de septiembre.

Al año siguiente, 11 de septiembre de 1934 hubo una segunda representación de *Medea*. Tuvo lugar en Salamanca, al aire libre en la plaza de Anaya.

Algunos especialistas de la tragedia han sugerido que el episodio de *Medea*, abandonada por Jasón debido a una nueva esposa no incluye la

matanza de sus propios hijos como medio de venganza. Según Cazzaniga en el tomo VII del *Diccionario Literario* la versión de Medea matando a sus hijos “*es bastante reciente y es probablemente un elemento añadido*”. Sin embargo, tanto José Luis Sánchez Triado en su libro *Novela y teatro de Unamuno* como Andrés Franco en *El teatro de Unamuno* sostienen que sí, que Medea, efectivamente mató a sus hijos.

En su breve comentario sobre *Medea*, María del Prado trata sobre la pasión que definía la personalidad de Unamuno. “*Este afán de pasión – escribe – es el que le empuja a traducir la Medea de Séneca y, desde luego, a vivificar la obra de Eurípides.... Unamuno el humanista prefería la fuerza, la violencia, la pasión en una palabra*”.

La versión unamunesca de *Medea* consta de cinco actos. Intervienen cinco personajes y un coro. Medea, la nodriza, Creonte, Jasón y un mensajero.

El primer acto lo ocupa Medea sola con un largo parlamento en el que invoca a dioses vivos y muertos:

—Dioses conyugales, y tú, Lucina, guardiana del lecho nupcial, que enseñaste a Tifis a frenar la nueva nave que habría de domar marinas; y tú, duro señor del mar de fondo, Titán, que repartes el claro día al orbe; y tú, Hécate triforme que das de testigo tu resplandor a los callados sacrificios; y vosotros, dioses por los que me juró Jasón y a quienes más le toca a Medea rogar, sima de la noche eterna, regiones contrarias a los altísimos, ánimas en pena, soberano del reino triste y soberana a que arrebató un mejor fiel, con voz malhadada os invoco.

En el segundo acto entran Medea y la nodriza. Medea culpa a Creonte de sus desventuras:

—La culpa toda es de Creonte, que, sin dominar su cetro, nos quebró el enlace, arrancó la madre a sus hijos, y rompió una fe estrechamente empeñada.

La nodriza desaprueba sus lamentos:

—Calla, por favor, y esconde en secreto dolor tus quejas. Quien soporta con ánimo sufrido e igual los golpes es quien puede devolverlos.

Sabias palabras.

Entra Creonte, rey de Corinto. Sus acusaciones contra Medea están cargadas de insulto:

—Tú, maquinadora de maleficios; tú, que en maldades de mujer, con vigor varonil para osarlas, no tienes en cuenta tu infamia, sal de aquí, purga de ti el reino. Llévate contigo tus yerbas mortíferas; libra de miedo a los ciudadanos. Vete a tentar a los dioses a otro suelo.

Medea pide llevar con ella a sus hijos. Creonte se niega. *“Yo los acogeré como padre en mi seno”*. Y continúa amenazando a Medea: *“Te costará la cabeza si no dejas el istmo antes de que el claro sol traiga de nuevo el día”*.

El argumento de la obra sigue concentrado en Medea. Sabe que su esposo Jasón ha decidido abandonarla para contraer nuevo matrimonio por razones políticas con Creúsa, hija del rey Creonte. La sola idea de la boda la enloquece: *“¿Es que va a darle Creúsa hermanos a mis hijos?”*. Trama el asesinato. Dice a la nodriza:

—Guardo un manto, regalo de la casa celestial, joya del reino, prenda que el Sol dio al linaje de Eta, y guardo también un collar de oro y una diadema donde realzan al oro las perlas y con que suelo ceñirme la

cabellera. Que lleven mis hijos estos presentes a la novia, mas después de haberlos yo teñido y embadurnado con mis mejunjes.

El hechizo da resultado. El italiano F. Della Corte, en su comentario a la Medea de Eurípides, lo explica así: *“Medea empieza enviando a la hija de Creonte, como regalo de bodas, un manto mágico. Apenas ella se lo pone es consumida por una llama inextinguible”*.

Después de este asesinato Medea comete otros que el calificativo de monstruoso no es suficiente para describirlos: Mata a sus dos hijos. La nodriza intuye la tragedia. Sola en el escenario, dice para sus adentros: *“Tiémblame de horror el ánimo. Es que se acerca una gran calamidad. Está tramando una mayor monstruosidad Medea”*. El coro comenta: *“¿Adónde le arroja de cabeza a esta bacante de amor sañudo? ¿Qué ferocidad prepara su impotente furia?”*.

La tal ferocidad hace su aparición en el último acto de la obra. Medea, reflexionando a solas sobre su inhumana acción, habla desde el escenario a un público que sigue la trama con el ánimo suspendido:

—¿Es que voy a derramar la sangre de mis hijos, de mi prole? Mejor, ¡ay! El furor loco. ¡Ferocidad desconocida, atrocidad cruel, lejos de mi! ¿Qué culpa van a pagar los pobrecitos? Su culpa es la de tener a Jasón por padre y, mayor aún, la de tener por madre a Medea. Mueran, pues, ya que no son míos; perezcan, puesto que míos son. No le coge culpa de crimen, lo confieso, son inocentes.

Poco después, enfrentada a Jasón, le dice con una frialdad superior a la de los glaciares:

“Dispón el último funeral de tus hijos y álzales tumba. A tu mujer y a tu suegro los sepulté ya debidamente. Toma tus hijos, tú su padre. Yo me iré por los aires en el alado carro”.

Ovidio, en su *Metamorfosis*, prolonga la historia de Medea. Dice que en Atenas contrajo matrimonio con el rey Algeus, quien la divorció después de que ella intentara envenenar a su hijo Theseus. El historiador griego Herodoto añade que de Atenas Medea huyó a Media, antiguo nombre del reino establecido en el noroeste de la antigua Persia, cuyos habitantes cambiaron su nombre por el de simple Medes.

Apéndice. Quienes estén interesados en otras tragedias semejantes pueden consultar mi libro *Amor y sexo en la Biblia y en la mitología griega*.

ENSAYOS ESPIRITUALES

EL CRISTO DE VELÁZQUEZ

El canario Vicente Marrero, Premio Nacional de Literatura en 1955, escribió en su libro *El Cristo de Unamuno* que la figura de Cristo siempre ocupó una posición central en la obra del gran pensador vasco. Esta posición la expone Unamuno de forma concreta, no única, en tres visiones del Crucificado: *El Cristo de San Juan de Barbados*, *El Cristo yacente de Santa Clara* y *El Cristo de Velázquez*.

Del primero trata Unamuno en el tomo VII de las *Obras Completas*. Lo vio en la Iglesia de San Juan de Barbados, en la ciudad de Salamanca. Define a la imagen con palabras agresivas y casi insultantes, describiendo su fealdad: “*Mirando al venerable Cristo románico, di en pensar que hoy llenan nuestros altares, encendiendo el fervor de los devotos, muchas imágenes del Crucificado tan feas o más feas que aquella de San Juan de Barbados, pero de un feo más moderno, de una fealdad que no ha pasado aún de moda*”.

De *El Cristo Yacente de Santa Clara* trata Unamuno en el sexto tomo de las *Obras Completas*, dedicado a su poesía. De este feroz poema dice el propio Unamuno: “*Lo hice en esta misma ciudad de Palencia, y en dos días*”.

Se dice que *El Cristo yacente de Santa Clara* es una momia. Unamuno lo ve como “*un maniquí de madera, articulado, recubierto de piel y pintado*”.

Cristo tierra:

“Este Cristo, inmortal como la muerte, no resucita; ¿para qué?, no espera sino la muerte misma. De su boca entreabierta, negra como el misterio indescifrable, fluye hacia la nada, a la que nunca llega, disolvimiento. Porque este Cristo de mi tierra es tierra”.

Cristo cadáver:

“Este Cristo cadáver, que como tal no piensa, libre está del dolor del pensamiento... Cuajarones de sangre sus cabellos, prenden cuajada sangre negra”.

Como el mantillo de la tierra:

“Este Cristo español que no ha vivido, negro como el mantillo de la tierra, yace cual la llanura, horizontal, tendido, sin alma y sin espera, con los ojos cerrados cara al cielo.... Y aún con sus negros pies de garra de águila querer parece aprisionar la tierra”.

No es el Verbo:

“No es este Cristo el Verbo que se encarna en carne vividera; este Cristo es la gana, la real gana, que se ha enterrado en tierra”.

Redención:

“¡Oh Cristo pre-cristiano y post-cristiano, Cristo todo materia, Cristo avída carroña recostrada de cuajarones de sangre seca, el Cristo de mi pueblo es este Cristo, carne y sangre hechos tierra, tierra, tierra!.... El Cristo de mi tierra es sólo tierra, tierra, tierra. Cuajarones de sangre que no fluye, tierra, tierra, tierra, tierra. ¡Y tú Cristo del cielo, redímenos del Cristo de la tierra!”

De *El Cristo de Velázquez* dijo esto Julián Marías en *Filosofía actual y existencialismo en España*: “Unamuno estuvo lleno de auténtico espíritu

religioso y cristiano, como aparece en El Cristo de Velázquez, cima de la poesía religiosa española en 300 años, cuyos versos llenan los ojos de lágrimas de emoción religiosa... en que la Escritura está incrustada y recreada desde la lengua española”.

En una carta a su amigo el profesor norteamericano E. W. Olmsted el 15 de diciembre de 1916, Unamuno le dice: *“Trabajo hace más de tres años en un poema sobre el Cristo de Velázquez –descripción mística del cuerpo– del que leí, con mucho mayor éxito que esperaba, gran parte en el Ateneo de Madrid”.* Dos años antes, el 20 de febrero de 1914, Unamuno había comunicado por carta al poeta portugués Teixeira de Pascoaes sus intenciones cristológicas: *“A mi me ha dado ahora por formular la fe de mi pueblo, su cristología realista, y lo estoy haciendo en verso.... Quiero hacer una cosa cristiana, bíblica y española”.*

El Cristo de Velázquez fue publicado por la Editorial Calpe, de Madrid, el 8 de octubre de 1920. Casi inmediatamente el libro fue dado a conocer en países de habla hispana y traducido en Estados Unidos y en los más importantes países de Europa.

El Cristo de Velázquez ocupa 77 páginas en el tomo VI de las Obras Completas. El poema consta de cuatro partes principales. La primera tiene 39 párrafos de breve extensión. La segunda 14 párrafos de un carácter más descriptivo. La tercera 27 párrafos que van describiendo diferentes partes del cuerpo de Cristo. La cuarta parte del cuerpo del poema, la más breve, de ocho párrafos, contiene una oración final.

Aunque esto suponga alargar un poco más este capítulo, voy a ofrecer al lector un breve poema de cada una de las cuatro partes que tiene la obra definitiva.

Primera parte. Dios-Tinieblas.

*Te envuelve Dios, tinieblas de que brota
la luz que nos rechazas; escondida
sin tu pecho, su espejo. Tú le sacas
a la noche cerrada el entresijo
de la Divinidad, su blanca sangre,
luz derretida; porque Tú, el Hombre,
cuerpo tomaste donde la incorpórea
luz, que es tinieblas para el ojo humano
corporal, en amor se incorporase.
Tú hiciste a Dios, Señor, para nosotros.
Tú has mejido tu sangre, tuya y nuestra,
tributo humano, con la luz que surge
de la eterna infinita noche oscura,
con el jugo divino. Y es herida
que abrió el fulgor rasgando las tinieblas
de Dios, tu Padre, el sol que ardiendo alumbra
por tu pecho, de hirviente amor llagado.*

Segunda parte. Desnudez.

*Yo soy la esclava del Señor –tu madre
dijo sumisa–, "según tu palabra
que se haga en mí", y a su obediencia el Padre,
rendido, la Palabra que es la Vida
hizo alumbrar en cuerpo a los vivientes*

*y te envolvió de carne en los pañales.
Y al ir a muerte esa Palabra dijo:
"¡Se haga tu voluntad, y no la mía!";
y al desnudarte, Luna del espíritu,
la oscuridad eterna quedó en cueros.*

Tercera parte. Cuerpo.

*ES tu cuerpo el remanso en que se estancan
las luces de los siglos, y en que posan
– ¡eternidad! – las fugitivas horas.
Tu corazón, clepsidra de la vida,
dando su sangre se paró, y hoy cuenta
la eternidad, que es del amor el rato.
El tiempo vuelve sobre Ti en tu seno,
el ayer, el mañana en uno cuájanse,
y el principio y el fin fúndense en uno.
Tu cuerpo, la corona del tejido
regio del Universo, es su modelo;
coto de inmensidad, donde los hombres
la tímida esperanza cobijamos
de no morir del todo.*

Cuarta parte. Muerte.

*ERES Tú de los muertos primogénito,
Tú el fruto, por la Muerte ya maduro,
del árbol de la vida que no acaba,*

*del que hemos de comer si es que quisiéremos
de la segunda muerte vernos libres.*

*Pues Tú a la Muerte que era el fin has hecho
principio y soberana de la vida,*

*la Muerte blanca, envuelta en negro manto
y en caballo amarillo caballera;*

*la Muerte, Emperadora de la Historia,
que segados los hombres nos encilla
con avaricia de conquistadora.*

*Hijo el Hombre es de Dios, y Dios del Hombre
hijo; ¡Tú, Cristo con tu muerte has dado
finalidad humana al Universo
y fuiste muerte de la Muerte al fin!*

Estrofa por estrofa, línea por línea, en *El Cristo de Velázquez* Unamuno pone de manifiesto sus grandes conocimientos de la Biblia a la vez que el sentimiento religioso y espiritual que le unía a Cristo.

1. Éxodo 20:21; 1º de Reyes 8:12; Salmos 17:12.
2. Lucas 1:38; 22:42; 1º de Pedro 2:2.
3. Juan 19:33-36.
4. Apocalipsis 1:5; 6:8; Oseas 13:14.

**EL SENTIMIENTO TRÁGICO DE LA VIDA
EN LOS HOMBRES Y EN LOS PUEBLOS**

El sentimiento trágico de la vida, considerado como uno de los libros más importantes de los escritos por Unamuno, fue publicado el año 1913. De este libro se ha dicho que es *“la mejor sistematización del pensamiento del gran vasco”*. El propio Unamuno lo define en este párrafo: *“Lo que llamo el sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos es por lo menos nuestro sentimiento trágico de la vida, el de los españoles y el pueblo español, tal y como se refleja en mi conciencia”*.¹

Se trata de un sentimiento instalado en la personalidad individual del hombre y también de los pueblos: *“A falta de otro nombre, llamaremos el sentimiento trágico de la vida, que lleva tras si sola una concepción de la vida misma y del universo. Ese sentimiento pueden tenerlo, y lo tienen, no sólo hombres individuales, sino pueblos enteros”*.²

Tal sentimiento trágico hace su aparición desde el momento que nos interrogamos sobre el sentido de la vida, su origen, finalidad y justificación. Escribe Unamuno: *“¿Por qué quiero saber de dónde vengo y adónde voy, de dónde viene y adónde va lo que me rodea, y qué significa todo esto? Porque no quiero morirme del todo, y quiero saber si he de morirme o no definitivamente”*.³

Según Unamuno, en las 200 páginas que escribió sobre el sentimiento trágico de la vida puso lo más hondo de si mismo: el alma. No creo que este libro sea una parte del sistema filosófico del gran vasco. Aquí

no habla el pensador, habla el hombre de pasión, de sentimientos. Lo confirma: *“He querido dar a la razón su parte y dar también su parte al sentimiento”*. Añade: *“He querido poner al desnudo, no ya mi alma, sino el alma humana, sea ella lo que fuera y esté o no destinada a desaparecer”*.⁴

El jesuita Quintín Pérez publicó en 1946 un libro titulado *El pensamiento religioso de Unamuno frente al de la Iglesia*. Se refería, claro, a la Iglesia católica. Todo el libro está dedicado a confrontar lo que el autor llama pensamiento herético de Unamuno con lo que también llama pensamiento puro y verdadero de la doctrina católica.

Quintín Pérez exagera. Unamuno atacó a veces a la Iglesia católica y otras veces la defendió. El 4 de febrero de 1932, cuando el hemiciclo de las Cortes españolas debatía el tema religioso, Unamuno interrumpió al ministro de Justicia, Álvaro de Albornoz, al grito *“yo no soy católico”*. Por lo demás, el pensamiento religioso de Unamuno es imposible de encasillar en denominación alguna. Siempre anduvo, como tituló uno de sus artículos, *“contra esto y aquello”*. En sus *Obras Completas* lo vemos unas veces como ateo y otras como cristiano; como creyente o como incrédulo; como católico o como simpatizante y defensor del protestantismo; como identificado con la Reforma y como crítico de Lutero.

En el libro que estoy comentando afirma que una parte del sentimiento trágico que caracteriza a los españoles tiene que ver con su educación católica: *“Lo que llamo el sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos es por lo menos nuestro sentimiento trágico de la vida, el de los españoles y el pueblo español, tal como se refleja en mi conciencia, que es una conciencia española, hecha en España. Y ese*

*sentimiento trágico de la vida es el sentimiento católico de ella, pues el catolicismo, y mucho más el popular, es trágico”.*⁵

En el penúltimo párrafo del libro Unamuno se identifica una vez más, como lo ha venido haciendo a través de sus páginas, con el sentimiento trágico que denuncia en los españoles: *“Se acaban estos ensayos sobre el sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos, o, por lo menos en mi, que soy hombre, y en el alma de mi pueblo tal como en la mía se refleja”.*⁶

Enrique Rivera, polarizado en Filosofía de la Historia, publicó en 1985 en Ediciones Encuentro un libro de 326 páginas que tituló *Unamuno y Dios*.

Rivera pretende saber *“dónde Unamuno sitúa la pregunta por la existencia de Dios”*. Julián Marías, en su obra de 1942 *Miguel de Unamuno* responde diciendo que desde joven, y a lo largo de sus escritos, el tema de Dios está presente en el pensamiento de Unamuno.

En *El sentimiento trágico de la vida* Unamuno incluye un capítulo de 20 páginas que titula *De Dios a Dios*. En la apertura del mismo adelanta que la creencia en Dios depende *“del concepto que de Dios nos formemos”.*⁷ Distingue entre concepto racional y concepto sentimental: *“El Dios racional es la proyección al infinito de fuera del hombre por su definición, es decir, del hombre abstracto.... El otro Dios, el Dios sentimental o volitivo, es la proyección al infinito de dentro del hombre por vida, del hombre concreto, de carne y hueso”.*⁸

En un arranque de sinceridad el gran vasco confiesa que la inteligencia es una cosa terrible, por lo que su idea de Dios es distinta cada vez que la concibe.⁹ No obstante esa inseguridad, en otro lugar rebaja la no creencia en Dios a nivel de los parásitos que viven en las entrañas de los

animales superiores: *“Un individuo suelto puede soportar la vida y vivirla buena, y hasta heroica, sin creer en manera alguna, ni en la inmortalidad del alma, ni en Dios; pero es que vive vida del parásito espiritual”*.¹⁰

Remontándose al primer libro de la Biblia, Unamuno quiere un Dios activo, no contemplativo: *“Dios no puede ser un Dios porque piensa, sino porque obra, porque crea; no es un Dios contemplativo, sino activo.... Un Dios teórico o contemplativo, como es el Dios éste del racionalismo teológico, es un Dios que se diluye en su propia contemplación”*.¹¹

Unamuno penetra con hondura en la fe y plantea el problema de la existencia de Dios desde la intimidad del ser. Como en otros pasajes de *El sentimiento trágico de la vida*, en este lo expone con argumentos evidentes: *“No es necesidad racional, sino angustia vital, lo que nos lleva a creer en Dios. Y creer en Dios es ante todo y sobre todo, he de repetirlo, sentir hambre de Dios, hambre de divinidad, sentir su ausencia y vacío, querer que Dios exista”*.¹²

En la misma página echa manos del Salmo 14 y escribe: *“Dijo el malvado en su corazón: ‘no hay Dios’. Y así es en verdad. Porque un justo puede decirse en su cabeza ‘¡Dios no existe!’. Pero en el corazón sólo puede decírselo el malvado. No creer que haya Dios o creer que no lo haya, es una cosa; resignarse a que no lo haya, es otra, aunque inhumana y horrible. Creer en Dios es anhelar que le haya y es, además, conducirse como si le hubiera; es vivir de ese anhelo y hacer de él nuestro íntimo resorte de acción. De este anhelo o hambre de divinidad surge la esperanza; de esta la fe, y de la fe y la esperanza, la caridad; de ese anhelo arrancan los sentimientos de belleza, de finalidad, de bondad”*.¹³

Auxiliándose en el texto de san Pablo en Hechos de los Apóstoles 17:28, Unamuno trata la presencia de Dios en nosotros como lo haría cualquier predicador cristiano: *“Este Dios, el Dios vivo, tu Dios, nuestro Dios, está en mí, está en ti, vive en nosotros, y nosotros vivimos, nos movemos y somos en Él. Y está en nosotros por el hambre que de Él tenemos, por el anhelo haciéndose apetecer”*.¹⁴

Los juicios de Unamuno sobre Dios expuestos en estas páginas están fuertemente unidos a sus ansias de inmortalidad. Deseos de que la vida no termine con el último suspiro terreno: *“Creer en la inmortalidad del alma es querer que el alma sea inmortal, pero quererlo con tanta fuerza que esta querencia, atropellando a la razón, pase sobre ella”*.¹⁵

En otro lugar de su discurso sobre el sentimiento trágico de la vida Unamuno cita Mateo 16:26, *“¿qué aprovechará al hombre, si ganare todo el mundo, y perdiere su alma?”*, escribiendo a renglón seguido: *“No quiero morirme, no; no quiero, ni quiero quererlo; quiero vivir siempre, siempre, siempre, y vivir yo, este pobre yo que me soy y me siento ser ahora y aquí, y por esto me tortura el problema de la duración de mi alma, de la mía propia”*.¹⁶

Creía Unamuno que los seres humanos resolverían muchos de sus problemas sobre el sentimiento trágico de la vida presente si salieran a la calle poniendo a la luz sus penas, gritando al cielo y llamando a Dios. Tal vez como quería el patriarca Job: *“¡Quién me diera el saber dónde hallar a Dios! Yo iría hasta su silla. Expondría mi causa delante de él. Y llenaría mi boca de argumentos. Yo sabría lo que él me respondiese”* (Job 23:3-5). Unamuno coincide con Job: *“Aunque creamos que no nos oyese, que sí nos oiría”*.

1. Obras Completas de Miguel de Unamuno, Editorial Escelicer, Madrid 1966, tomo VII, página 282. En adelante me referiré a este tomo sólo con las letras O. C.
2. O. C. página 119.
3. O. C. página 129.
4. O. C. página 183.
5. O. C. página 282.
6. O. C. página 302.
7. O. C. página 201.
8. O. C. página 111.
9. O. C. página 162.
10. O. C. página 125.
11. O. C. página 206.
12. O. C. página 218
13. O. C. página 218-219.
14. O. C. página 214.
15. O. C. página 176.
16. O. C. página 136.

LA AGONÍA DEL CRISTIANISMO

Una característica que distingue a este libro de otros muchos escritos por Unamuno es que fue publicado en francés antes que en español. En el prólogo que figura en las Obras Completas lo explica con estas palabras: *“Este libro fue escrito en París hallándome yo emigrado, refugiado allí, a fines de 1924, en plena dictadura pretoriana y cesariana española y en singulares condiciones de mi ánimo, presa de una verdadera fiebre espiritual y de una pesadilla de aguardo”*¹.

Traductor de la obra al francés fue su entrañable amigo Juan Cassou, tan español como francés. La traducción se llevó a cabo capítulo a capítulo. Unamuno los escribía en español, se los entregaba a Cassou y éste se los devolvía en el idioma de Moliere. En 1924 se publica la traducción francesa. La versión española ve la luz en 1930. En una extensa carta dirigida a Cassou le dice que *La agonía del cristianismo* está prohibida en España, lo cual no le extraña.

En el citado prólogo explica Unamuno que en el libro *“ha restablecido el verdadero sentido, el originario o etimológico de la voz **agonía**, el de lucha. Gracias a ello no se confundirá a un agonizante con un muriente o moribundo. Se puede morir sin agonía y se puede vivir, y muchos años, en ella y de ella”*². En la introducción que escribe a su obra, Unamuno dice que *“el cristianismo es un valor del espíritu universal que tiene sus raíces en lo más íntimo de la individualidad humana”*³.

Los dos criterios anteriores, agonía y cristianismo, sintetizan el contenido del libro que tengo a la vista.

El capítulo 5 de La agonía del cristianismo está dedicado a un personaje bíblico femenino. Unamuno parte de este personaje para reflexionar sobre la frialdad y decadencia del cristianismo, que muere de frío espiritual. La objeción que tengo a este capítulo fundamental del libro es que Unamuno se permite unas licencias que no figuran en la Biblia.

El primer libro de los Reyes, en el Antiguo Testamento, cuenta la vejez de David con estas palabras: *“Cuando el rey David era viejo y avanzado en días, le cubrían de ropas, pero no se calentaba. Le dijeron por tanto sus siervos: Busquen para mi señor el rey una joven virgen, para que esté delante del rey y lo abrigue, y duerma a su lado, y entrará en calor mi señor el rey. Y buscaron una joven hermosa por toda la tierra de Israel, y hallaron a Abisag sunamita, y la trajeron al rey. Y la joven era hermosa; y ella abrigaba al rey, y le servía; pero el rey nunca la conoció”* ⁴.

Hasta aquí la Biblia.

David tenía entonces setenta y cinco años. Su prematura senilidad se explica por las muchas guerras y problemas familiares que había vivido. Hacía algún tiempo que guardaba cama. A pesar de dormir vestido, su cuerpo no entraba en calor. Sus ministros deciden llevarle una joven enfermera que con su cuerpo joven calentaba al viejo de David. Nada más.

Unamuno convierte esta historia en un romance de amor, diciendo lo que la Biblia no dice: *“La pobre Abisag, la sunamita, el alma hambrienta y sedienta de maternidad espiritual, locamente enamorada del gran rey que se moría, trataba de mantenerle, de engendrarle, de darle vida, de resucitarle con sus locos besos y abrazos. Y le enterró en si misma”* ⁵.

Aquí yo pediría a Unamuno un poco más de rigor histórico.

De la agonía de David Unamuno deduce la agonía del cristianismo en Europa: *“El cristianismo, el verdadero cristianismo, agoniza en manos de esos maestros del siglo. La pedagogía jesuítica es una pedagogía profundamente anticristiana.... Europa está condenada, y quien dice Europa, dice la cristiandad”* ⁶.

Este concepto agonizante del cristianismo Unamuno lo extiende a su patria, España: *“La agonía de mi patria, que se muere, ha removido en mi alma la agonía del cristianismo. Siento a la vez la política elevada a religión y la religión elevada a política. Siento la agonía del Cristo español, del Cristo agonizante. Y siento la agonía de Europa, de la civilización grecolatina u occidental. Y las dos agonías son una misma. El cristianismo mata a la civilización occidental, a la vez que esta a aquél. Y así viven, matándose”* ⁷.

En uno de sus dos libros sobre el mismo tema el doctor en Filosofía Julián Marías, uno de los pensadores más lúcidos y clarividentes de los años cincuenta, sostiene que el cristianismo se ha debilitado en España por causas que habría que aclarar. Sigue: *“Al cristianismo le han pasado muchas cosas y le van a pasar todavía muchas más”* ⁸.

Se queja Unamuno de que *“el puro cristianismo, el cristianismo evangélico, quiere buscar la vida eterna fuera de la historia, y se encuentra con el silencio del universo, que aterraba a Pascal, cuya vida fue agonía cristiana”* ⁹.

Querer buscar el cristianismo fuera de la historia supone querer buscarlo fuera del Nuevo Testamento, fuera de Cristo y de san Pablo. Es entonces cuando se cae en un cristianismo social, que no cabe en el pensamiento de Unamuno: *“¿Qué es eso del cristianismo social? ¿Qué es*

*eso del reinado social de Jesucristo, con que tanto nos marean los jesuitas? ¿Qué tiene que ver la cristiandad, la verdadera cristiandad, con la sociedad de aquí abajo, de la tierra? ¿Qué es eso de la democracia cristiana?”*¹⁰.

Sabía Unamuno que al seguidor de Cristo, al cristiano, se le exige plenitud libre, perfección de vida y conciencia de que pertenece a un mundo superior, a un reino no anclado en la tierra. Abriendo el Nuevo Testamento en griego que siempre llevaba consigo por el capítulo 17 del Evangelio escrito por san Juan, comenta los versículos 14 y 16 referidos a los cristianos. De ellos dice Jesús: *“No son del mundo”*. Y otra vez: *“No son del mundo, como tampoco yo soy del mundo”*.

Escribe Unamuno: *“Al leer lo cual me acordé de aquello de ‘mi reino no es de este mundo’. Y pensé que para un verdadero cristiano –si es que un cristiano verdadero es posible en la vida civil– toda cuestión, política o lo que sea, debe concebirse, tratarse y resolverse en su relación con el interés individual de la salvación eterna, de la eternidad. ¿Y si perece la patria? La patria de un cristiano no es de este mundo. Un cristiano debe sacrificar la patria a la verdad”*¹¹.

La agonía del cristianismo es el título del libro que estoy comentando. En la transición de un enunciado a otro dice Unamuno que *“al cristianismo hay que definirlo agónicamente”*¹². En páginas anteriores lo explica más ampliamente: *“Esto me hizo pensar en la agonía del cristianismo en sí mismo y en cada uno de nosotros.... Es mi agonía, mi lucha por el cristianismo, la agonía del cristianismo en mí, su muerte y su resurrección en cada momento de mi vida íntima”*¹³. Su agonía es la agonía de la tierra que le vio nacer: *“Con la agonía del cristianismo siento en mí la agonía de mi España.... Escribo estas líneas lejos de mi España y las escribo mientras*

mi España agoniza, a la vez que agoniza en ella el cristianismo. Quiso propagar el catolicismo a espada; proclamó la cruzada, y a espada va a morir. Y a espada envenenada. Y la agonía de mi España es la agonía de mi cristianismo” ¹⁴.

El filósofo Julián Marías advierte: *“Este cristianismo de Unamuno, no se olvide, es siempre vacilante, y desde luego heterodoxo”* ¹⁵. Por su parte en el ensayo *Mi religión*, el propio Unamuno nos da su versión de lo que entiende por cristianismo: *“Tengo, sí, con el afecto, con el corazón, con el sentimiento, una fuerte tendencia al cristianismo, sin atenerme a dogmas especiales de esta o de aquella confesión cristiana. Considero cristiano a todo el que invoca con respeto y amor el nombre de Cristo, y me repugnan los ortodoxos, sean católicos o protestantes –éstos suelen ser tan intransigentes como aquellos–, que niegan cristianismo a quienes no interpretan el Evangelio como ellos”* ¹⁶.

En la misma línea que Unamuno se expresa en su abultado libro *El Cristianismo* el prestigioso jesuita alemán Hans Küng: *“Cuando decimos: Hay que llamar las cosas por su nombre queremos dar a entender que una cosa necesita de una derivación, identificación, fundamentación concreta. Cuando se pregunta, pues, de forma muy elemental por qué el cristianismo es cristianismo, sólo puede haber una respuesta: porque tiene su **fundamento** no en determinados principios, ideas, axiomas, conceptos, sino en una persona que, en lenguaje antiguo, todavía hoy se llama Cristo”* ¹⁷.

1. Obras Completas, Editorial Escelicer, Madrid 1966, tomo VII, página 305. En adelante citaré este tomo con las letras O. C.

2. O. C. Página 306
3. O. C. Página 307.
4. Libro primero de los Reyes, 1:14.
5. O. C. Página 320-325.
6. O. C. Página 342.
7. O. C. Página 359-360.
8. Julián Marías, *Sobre el cristianismo*, Editorial Planeta, Barcelona 1997, páginas 7 y 11.
9. O. C. Página 336
10. O. C. Página 334.
11. O. C. Página 308.
12. O. C. Página 313.
13. O. C. Página 308.
14. O. C. Página 363.
15. Julián Marías, *Miguel de Unamuno*, Espasa-Calpe, Argentina 1950- Página 50.
16. Obras Completas, tomo III, página 260.
17. Hans Küng, *El cristianismo*, Editorial Trota, Madrid 1997, página 34.

LA RELIGIÓN DE UNAMUNO

Entre los *Nuevos Ensayos* que figuran en las 1.371 páginas del tercer tomo de las Obras Completas de Miguel de Unamuno, hay uno que por sus características me interesa especialmente. Tiene como título *Mi religión y otros ensayos*. Apenas ocupa cinco páginas. Fue escrito en Salamanca el 6 de noviembre de 1907 y publicado por vez primera en el diario *La Nación*, de Buenos Aires, un mes después, el 9 de diciembre. El propósito del ensayo, según confesión del autor, es el de siempre, *“inquietar a mis prójimos, removerles el poso del corazón, angustiarlos, si puedo”*. Unamuno quiere definirse como persona única y al mismo tiempo conmover a la sociedad para que conceda mayor cabida a la vida del espíritu y a su desarrollo. Hay en estas pocas páginas profundas dudas sobre la existencia de Dios, y un eco de esperanza.

Cuenta Unamuno que el ensayo lo originó una carta que le llegó de Chile: *“Me escribe un amigo desde Chile diciéndome que se ha encontrado allí con algunos que, refiriéndose a mis escritos, le han dicho: ‘Y bien, en resumidas cuentas, ¿cuál es la religión de este señor Unamuno?’”*

Dice el gran vasco que pregunta análoga se le ha dirigido varias veces. Agrega que no pretende contestarla, sino *“plantear algo mejor, el sentido de tal pregunta”*. Algunos amigos le aconsejan no responder al de Chile: *“Hay amigos, y buenos amigos, que me aconsejan que me deje de esta labor y me recoja en hacer lo que llaman una obra objetiva, ‘algo que sea, dicen,*

definitivo, algo de construcción, algo duradero. Quieren decir algo dogmático” ¹.

En parte, sólo en parte, Unamuno hace caso a las observaciones de sus amigos y escribe bellos y profundos párrafos sobre el sentimiento religioso y la existencia de Dios.

I

El hecho religioso

El hecho religioso es un sentimiento muy primitivo que enlaza con las primeras frases de la Biblia: En el principio Dios, dice la Sagrada Escritura ². Este Dios no era ateo, era un Dios creyente, un ser religioso. Es decir, antes de la creación de la primera pareja humana la religión ya existía. Esto ha llevado a considerar al hombre como un animal religioso. Si se ha definido al ser humano por la razón, hay que definirlo también por la religión, por lo que cabría decir que ese ser humano es un animal racional-religioso.

En opinión de Jaime Balmes, clérigo y filósofo católico del siglo XIX, *“la humanidad entera se ha ocupado y se está ocupando de la religión; los legisladores la han mirado como el objeto de la más importancia; los sabios la han tomado por materia de sus más profundas meditaciones; los monumentos, los códigos, los escritos de las épocas que nos han precedido nos muestran de bulto este hecho que la experiencia cuida de confirmar; se ha discurrido y disputado inmensamente sobre la religión; las bibliotecas están atestadas de obras relativas a ella”* ³.

Escribiendo en primera persona sobre esta potencia armonizadora que es la religión, Unamuno hace este planteamiento: *“Se me dirá, ¿cuál es*

tu religión? Y yo responderé: Mi religión es buscar la verdad, aún a sabiendas de que no he de encontrarla mientras viva”.

“Buscad y hallaréis, llamad y se os abrirá. El que busca halla”.
Jesucristo ⁴.

Para el gran vasco, como me gusta llamarle, la religión es la lucha agónica que él sostenía para llegar a la comprensión del misterio: *“Mi religión es lucha incesante e incansablemente con el misterio”.*

Y luchar con Dios: *“Mi religión es luchar con Dios desde el romper el alba hasta el caer de la noche”.*

Se resiste a que los curiosos o los enemigos le encasillen: *“Quieren que les de un dogma, una solución en que pueda descansar el espíritu en su pereza. Y ni esto quieren, sino que buscan poder encasillarme y meterme en uno de los cuadrículados en que colocan a los espíritus”.*

Dicen que dicen de él: *“Es luterano, es calvinista, es católico, es ateo, es racionalista, es mítico, o cualquier otro de estos mote, cuyo sentido claro desconocen, pero que les dispensa de pensar más”.*

Para Unamuno, la religión constituía el significado de todo lo que no podía explicar. Creía que el sentimiento religioso estaba más allá de su razón: *“En el orden religioso apenas hay cosa alguna que tenga racionalmente resuelta, y como no la tengo, no puedo comunicarla racionalmente, porque sólo es lógico y transmisible lo racional”.*

Depende. En otra ocasión dijo que el triunfo supremo de la razón es poner en duda su propia validez. Según el novelista ruso Fedor Dostoiewski, jamás la razón estuvo capacitada para definir lo malo y lo bueno, porque siempre se equivocó.

II

La existencia de Dios

Según el filósofo y matemático francés René Descartes (cito de memoria), la existencia de Dios es más cierta que el más cierto de todos los teoremas geométricos. Unamuno no lo tiene tan claro. En el ensayo sobre su religión que estoy comentando, dice: *“Confieso sinceramente que las supuestas pruebas racionales –la ontología, la cosmología, la ética, etc., etc.– de la existencia de Dios no me demuestran nada; que cuantas razones se quieren dar de que existe un Dios me parecen razones basadas en paralogismos y peticiones de principio”*.

En el siguiente párrafo de la página 261 rebaja el tono. La imposibilidad en que se encuentra de probar que Dios no existe prueba su existencia. Así lo escribe: *“Nadie ha logrado convencerme racionalmente de la existencia de Dios, pero tampoco de su no existencia; los razonamientos de los ateos me parecen de una superficialidad y futilidades mayores aún que los de sus contradictores. Y si creo en Dios, o por lo menos, creo creer en Él, es, ante todo, porque quiero que Dios exista, y después, porque se me revela, por vía cordial, en el Evangelio y a través de Cristo y de la Historia. Es cosa de corazón”*.

“Dios estaba en Cristo”. San Pablo ⁵.

Doy aquí paso al filósofo vasco Xavier Zubiri, quien fue catedrático de Historia de la Filosofía en la Universidad de Madrid y discípulo de Ortega y Gasset, al igual que Julián Marías.

Zubiri estuvo toda su vida empeñado en asimilar las vías demostrativas de la existencia de Dios. Cuando trata de su verdad afirma que Dios es *“realidad absolutamente absoluta.... Dios es distinto de las*

cosas existentes por razón de su mismo existir.... En Dios son idénticas la esencia y la existencia... Dios es también esencialmente uno y único, porque como fundamento del mundo no puede ser tampoco más que uno y único.... Dios es vida absoluta porque es persona.... En Dios inteligencia y voluntad son momentos intrínsecamente necesarios de su realidad sustantiva.... Dios no está presente en el mundo sólo porque lo está en todas y cada una de las cosas, sino que está presente en el mundo precisa y formalmente porque toda cosa real es esencial y constitutivamente mundanal”⁶.

En el ensayo sobre su religión Unamuno concluye con fuerza filosófica y espiritual tratando de despertar la conciencia del hombre a las realidades del espíritu, superiores a los clamores de la materia: *“Espero muy poco para el enriquecimiento del tesoro espiritual del género humano, de aquellos hombres o de aquellos pueblos que, por pereza mental, por superficialidad, por cientecismo, o por lo que sea, se apartan de las grandes y eternas verdades del corazón.... Sólo espero de los que ignoran, pero no se resignan a ignorar. De los que luchan sin descanso por la verdad y ponen su vida en la lucha misma más que en la victoria”.*

Recordando al amigo chileno, le envía este mensaje en las últimas líneas del ensayo: *“Ya sabe, pues, mi buen amigo el chileno lo que tiene que contestar a quien le pregunte cual es mi religión. Ahora bien: Si es uno de esos mentecatos que creen que guardo ojeriza a un pueblo o una patria cuando le he cantado las verdades a algunos de sus hijos irreflexivos, lo mejor que puede hacer es no contestarles”.*

Las de *Mi religión y otros ensayos* no son las únicas páginas donde Unamuno plantea la cuestión de sus creencias religiosas. Quien conozca su ingente producción literaria sabe que ese tema está presente,

prácticamente, en toda la obra del pensador vasco. Negando en algunas ocasiones su eficacia y exaltándolas otras, la verdadera religión le merece respeto y reconocimiento. En un artículo sobre Benedetto Croce, *“nuestro amigo, amigo de España”*, publicado el 25 de marzo de 1932 en *El Sol*, de Madrid, Unamuno dice *“que la religión comporta no ya una mera concepción, sino un sentimiento y una intuición de la realidad de la vida universal de la historia”* ⁷.

1. O. C., tomo III. Puesto que el ensayo sobre la religión de Unamuno ocupa sólo cinco páginas en el tomo, de la 259 a la 263, al nombrar otros párrafos del mismo evitaré continuar citando la procedencia.
2. Génesis 1:1.
3. Jaime Balmes, *El criterio*, Editorial Juventud, tercera edición, Barcelona 1954.
4. Mateo 7:7-8.
5. Segunda a los Corintios 5:19.
6. Xavier Zubiri, *“Algunos caracteres de la realidad de Dios”*, en *El hombre y Dios*, Alianza Editorial, Madrid 1984, páginas 165 a 178.
7. O. C. tomo IV, página 1.118.

APÉNDICE

TEMAS DE UNAMUNO

Algún tiempo atrás escribí para Internet tres artículos sobre Miguel de Unamuno que aquí los reproduzco. Contienen pensamientos y reflexiones que figuran en otras partes de este libro. Algunas ideas, creo, no se exponen en las páginas anteriores. Este Unamuno es tanto Unamuno que así él como sus temas son inagotables.

ANSIAS DE INMORTALIDAD

El ansia de inmortalidad que henchía el cerebro y el corazón de Unamuno queda expresado en este grito: “No quiero morir, ni quiero quererlo”.

Sobre el tema de la muerte y la inmortalidad en la obra de Unamuno se han realizado tantos estudios que poco queda por decir. Para Emilio del Río, el ansia de inmortalidad es la clave de toda su obra. El jesuita recuerda palabras del Maestro: “Yo necesito la inmortalidad de mi alma; sin ella, sin la fe en ella, no puedo vivir, y la duda, la incredulidad de haber de no lograrla, me atormenta”.¹

En carta a Jiménez Illundain en 1905 le decía: “Cada vez me siento más cristiano, más creyente en la otra vida”. En *Letras Alemanas*, criticando a Nietzsche, quien “*se jactaba de haber arrancado del alma del pueblo la fe en otra vida*”, comenta: “*Desgraciado del pueblo al que no le dejan soñar con los ojos puestos en el cielo de la noche y mirarlo más allá de las últimas estrellas*”.²

La idea de la muerte le obsesiona, le produce un quebrantamiento interior que sacude todo su ser y da el tono desgarrado a su obra, incluyendo la poética. Unamuno nunca pintó la muerte con esas caricaturas horribles heredadas de la Edad Media. Pero el pensamiento de la muerte se asocia en él a la idea de ruptura del compuesto humano, a la tristeza de una amistad rota. En el segundo capítulo de *El sentimiento trágico de la vida*, reflexiona: “*¿Por qué quiero saber de dónde vengo y adónde voy, de*

*dónde viene y adónde va lo que me rodea, y qué significa todo esto? Porque no quiero morirme del todo, y quiero saber si he de morirme o no definitivamente. Y si no muero, ¿qué será de mí?; y si muero, nada tiene sentido. Y hay tres soluciones: a) o sé que me muero del todo, y entonces la desesperación irremediable, o b) sé que no muero del todo, y entonces resignación, o c) no puedo saber ni una ni otra cosa, y entonces la resignación en la desesperación o ésta en aquella, una resignación desesperada, o una desesperación resignada, y la lucha".*³

La muerte y la inmortalidad cubren muchas páginas en los libros de Unamuno. En algunos de sus escritos deja claro que suprimir la vida futura viene a ser lo mismo que suprimir la idea de Dios: *"Si del todo morimos todos, ¿para qué todo? ¿Para qué? Es el ¿para qué? de la Esfinge, es el ¿para qué? que nos corroe el meollo del alma, es el padre de la congoja".*⁴

Ese ¿para qué todo? ha sido la pregunta de los siglos; ya torturaba el alma de Salomón cuando escribió el Eclesiastés, unos tres mil años antes de que Unamuno naciera.

El aguijón de la temporalidad humana, que desde el paraíso ha venido constituyendo una idea doliente para el hombre de todos los tiempos, también inquieta a Unamuno: *"Me sucede, hace ya algún tiempo, una cosa pavorosa, y es que el corazón parece haberseme convertido en un reloj de arena; y me paso los días y las noches dándole vueltas. Jamás sentí de tal modo el correr del tiempo. Sabía, si –¿quién no lo sabe?–, lo sabía; pero no lo sentía como lo siento ahora. Ya no es que se me agranda mi pasado; es que se me achica el porvenir, que disminuyen mis esperanzas".*⁵

Esta carrera del tiempo que disminuye el penacho de humo al que llamamos vida es, según San Agustín, una carrera hacia la muerte. A todo lo

que pasa en el tiempo llamó Cristo “*un poquito*”. Y este poquito angustiaba a Unamuno. El joven del ensayo *Paz en la guerra* se debatía en el mismo dilema: “*Tener que pasar del ayer al mañana sin poder vivir en toda la serie del tiempo!... Era un terror loco a la nada, a hallarse sólo en el tiempo vacío, terror loco que sacudiéndole el corazón en palpitaciones, le hacía soñar que falto de aire, ahogado, caía continuamente y sin descanso en el vacío eterno, con terrible caída*”.⁶

Unamuno, lector asiduo de la Biblia, maestro de la exposición bíblica, nunca llegó a entender que desde el punto de vista divino el tiempo es camino a la eternidad. Un día de tiempo menos en la tierra es un día de tiempo más hacia lo eterno. Estas preocupaciones nunca las tuvo claras. Hacía dramas de ellas. Las convertía en tragedia, razón de casi toda su obra, especialmente en *El sentimiento trágico de la vida*, *La agonía del cristianismo*, *La esfinge*, *San Manuel Bueno*, etc.

Cuando la razón se imponía en él a la fe, negaba la inmortalidad. En el citado *Mi religión y otros ensayos*, confiesa: “*Yo no aseguro ni puedo asegurar que haya otra vida; no estoy convencido de que la haya*”.

Terminando el ensayo sobre su religión, admite que la inmortalidad es una “*espinas en lo más profundo del corazón. No puedo resignarme a volver un día a la inconciencia. Tengo sed de eternidad*”.⁷

Esa sed le desborda. El agua de vida se le escapa por todos los agujeros del alma. Y desde lo más íntimo y escondido de su ser lanza un grito desesperado y casi animal: “*No quiero morirme, no, no quiero, ni quiero quererlo; quiero vivir siempre, siempre, siempre, y vivir yo, este pobre yo que me soy y me siento ser ahora y aquí, y por esto me tortura el problema de la duración de mi alma, de la mía propia*”.⁸

*“Yo necesito la inmortalidad de mi alma, la persistencia indefinida de mi conciencia individual; la necesito. Sin ella, sin la fe en ella, no puedo vivir; y la duda, la incredulidad de haber de lograrla, me atormenta”.*⁹

Notas.

1. Ver Emilio del Río, *La idea de Dios en la Generación del 98*, pág. 47
2. Obras Completas, tomo IV, pág. 1375
- 3 y 4. Obras Completas, tomo VII, págs. 129 y 134
5. Obras Completas, tomo III, pág. 270
6. Obras Completas, tomo II, pág. 128
7. Obras Completas, tomo III, pág. 365
8. Obras Completas, tomo VII, pág. 136
9. Ensayos VII, confrontar Julián Marías, obra citada, pág. 193.

33

ANTICLERICALISMO Y CRISIS DE FE

A nadie puede sorprender el anticlericalismo de Unamuno. Fue hijo de su época. Vivió entre dos generaciones de escritores, 1898 y 1927, en las que casi todos sus componentes estuvieron en contra de la Iglesia católica. Además de Unamuno, anticlericales fueron Ganivet, Valle-Inclán, Benavente, Blasco Ibáñez, Baroja, Azorín, Antonio Machado, Juan Ramón

Jiménez, García Lorca, Alberti y otra lista no pequeña de filósofos, poetas, ensayistas de aquellos años.

El filósofo y jurisconsulto Francisco Giner de los Ríos escribió así cuando agonizaba el siglo XIX: *“La vida entera de nuestro siglo parece radicalmente divorciada de la religión católica, en la ciencia como en el arte: no son católicos sino muy pocos de sus grandes poetas, ninguno de sus insignes filósofos. Por todas partes se enciende una cruzada formidable contra la Iglesia”*.¹

Confirmando lo escrito por Giner de los Ríos, años más tarde el italiano Alfonso Botti, profesor de Historia de Europa en la Universidad de Urbino, Italia, añadía: *“El anticlericalismo español se ubica en la ola secularizada que se manifiesta en todos los países del área católica europea (Francia, Bélgica, Italia, Portugal). El anticlericalismo español, antes y después del 98, alcanzó niveles de violencia sin término de comparación en el área católica mediterránea”*.²

Ser anticlerical no es ser ateo ni agnóstico. Anticlericalismo, agnosticismo y ateísmo no son sinónimos. Unamuno va más lejos. Reclama que *“se puede muy bien ser religioso, cristiano, anticlerical y anticatólico”*.³

Miguel de Unamuno fue religioso. Profundamente religioso. La religión vivía en su corazón. La religión cristiana estaba enraizada en el íntimo sentimiento de su conciencia. Tenía claro que la religión es la explicación del destino humano. En *San Manuel Bueno, mártir*, novela que escribió cuando tenía 68 años, Unamuno hace un retrato de sí mismo, de sus luchas y honda preocupación religiosa.

Cuenta Charles Moeller, citando textos del autor, que a los ocho años Unamuno *“era un chico devoto en el más alto grado, con devoción que picaba en lo que suelen llamar misticismo”*.⁴

En carta a su amigo Jiménez Ilundain, fechada el 25 de diciembre de 1898, Unamuno recuerda: *“Siendo yo casi un niño, en la época en que más imbuido estaba de espíritu religioso, se me ocurrió un día, al volver de comulgar, abrir al azar un Evangelio y poner el dedo sobre algún pasaje. Y me salió este: “Id y predicad el Evangelio por todas las naciones”*. Me produjo una impresión muy honda; lo interpreté como un mandato de que me hiciese sacerdote”.

No se hizo sacerdote. Escribió mucho contra los sacerdotes. Creció fascinado y obcecado por la religión. La vivió. La padeció. De tanto en tanto la duda nublaba su mente. Se quejaba, interrogaba al Padre. Hasta lo culpaba de sus claudicaciones espirituales. Soberbio ese Salmo 1, basado en Éxodo 33:20.

*—¿Por qué, Señor, nos dejas en la duda,
duda de muerte?
¿Por qué te escondes?
¿Por qué encendiste en nuestro pecho el ansia
de conocerte,
el ansia de que existas,
para velarte así a nuestras miradas?
¿Dónde estás, mi Señor; acaso existes?
¿Eres Tú creación de mi congoja,
o lo soy tuya?
¿Por qué, Señor, nos dejas*

*vagar sin rumbo
buscando nuestro objeto?
-Señor, ¿por qué no existes?,
dónde te escondes?
Te buscamos y te hurtas,
te llamamos y callas,
te queremos y Tú, Señor, no quieres
decir: ¡vedme, mis hijos!*⁵

Las dudas provocaban en él largos períodos de crisis espiritual. Se ha escrito mucho de estas crisis. Una de ellas fue decisiva en sus ideas y en su vida. La que le acosó en 1897, con sólo 33 años.

Nadie ha descrito esta crisis con tanta naturalidad y realismo como lo hace el catalán Pedro Corominas, político, novelista y ensayista, amigo íntimo de Unamuno. En un artículo publicado en Santiago de Chile en *Atenea* en julio de 1938, poco después de la muerte de Unamuno, Corominas escribía: *“Su crisis religiosa, más bien mística, de 1897 le había dejado al enfriarse un espíritu calcinado...Duró unos cuantos años pero su intensidad fue decreciendo... En una carta me explicó la crisis como una descarga fulminante que le hirió en medio de la noche. Ya hacía horas que no podía dormir y se (sic) daba vueltas desasosegadamente en su lecho matrimonial, donde su esposa le oía... De súbito le sobrevino un llanto inconsolable... Entonces la pobre mujer, vencido el miedo por la piedad, lo abrazó y acariciándole le decía: ¿Qué tienes, hijo mío? Al día siguiente Unamuno lo abandonaba todo e iba a recluirse en el convento de frailes dominicos de Salamanca, donde estuvo tres días. Algunos años después me*

mostró el convento y el lugar donde pasó las primeras horas rezando de cara a la pared”.

El retroceso a la fe fue lento y paulatino. Unamuno llegó a ver en aquél episodio una llamada de Dios. Compara su drama espiritual con la conversión de San Pablo. Como la protagonista de *El Cantar de los Cantares*, vivía dormido, pero su corazón velaba. De aquellos años de muerte espiritual brotó una nueva vida, una preocupación sin límites por todo lo relacionado con la religión. *“Cada día que pasa –escribe- me dedico más a estudios religiosos y sólo lo que a religión se refiere me atrae”*⁶. A tal punto, que según Vicente Marrero *“en la literatura española contemporánea ningún otro autor laico escribe, como él, soliloquios espirituales o da conferencias como la que pronunció en el Ateneo de Madrid sobre Nicodemo, el fariseo”*⁷.

El pensamiento religioso de Unamuno impregna casi toda su obra. María José Abella Maeso lo ve así: *“El sentido crítico de don Miguel se agudiza cuando se trata de hablar de la teología revelada. En lo religioso ve Unamuno el lenitivo más eficaz contra el sufrimiento, pero sobre todo la más clara expresión del anhelo de vida, de sobrevida, que empuja al hombre, y con él a la historia y al universo, hacia su plena realización. La religión ha sido la encargada de custodiar y preservar el impulso renovador que ha mantenido activa y despierta a la humanidad durante siglos, aquel que le ha permitido ‘comenzar de nuevo tantas veces como sea necesario’”*⁸.

1. Citado por Juan López-Morillos en *Hacia el 98; literatura, sociedad, ideología*, página 145.

2. Alfonso Botti, *Memoria del 98, iglesia, clericalismo y anticlericalismo*, página 313.
3. *Obras Completas*, tomo V, página 1374.
4. Charles Moeller, *Literatura del siglo XX y cristianismo*, Editorial Gredos, Madrid, tomo VI, página 217.
5. *Obras Completas*, tomo VI, página 217.
- 6 y 7. Vicente Marrero, *El cristo de Unamuno*, páginas 22 y 24.
8. María José Abella, *Dios y la inmortalidad. El mundo religioso de Unamuno*, páginas 22 y 24.

34

DIOS NEGADO Y AFIRMADO

¿Creía Unamuno en Dios? ¿Creía firmemente? A estos grandes pensadores es imposible arrancarles una confesión clara, absoluta, contundente en la existencia de Dios. Unamuno es complicado. En unas páginas se declara agnóstico y en otras discurre sobre la fe y la esperanza como lo haría cualquier comentarista del Viejo o del Nuevo Testamento. Tiene momentos en los que niega a Dios con furia y otros momentos en los que lo abraza con pasión. A ratos pide la inmortalidad con desesperación y a ratos afirma que la muerte es el fin de todo y si todo ha de acabar en el sepulcro, para qué todo.

Uno de los biógrafos que con más seriedad y lucidez ha penetrado en el alma de Unamuno es Julián Marías, varias veces citado. Este discípulo de Ortega y Gasset dice que en literatura, poesía y religión Unamuno parece estar luchando en cada frase. Y añade: *“Intentar clasificar a Unamuno sería tan absurdo como vano”*. ¿Por qué? Porque Unamuno *“salta sin cesar de un tema a otro, y de cada uno sólo nos muestra un destello”*¹.

El propio Unamuno da la razón a Marías: *“Es cosa terrible la inteligencia”* –dice-. Y añade segundos después: *“Mi idea de Dios es distinta cada vez que la concibo”*².

En un paréntesis entre la razón y la fe, entre la especulación del cerebro y los clamores del alma, escribe en su *Sentimiento trágico de la vida*: *“No es, pues, necesidad racional, sino angustia vital lo que nos lleva a creer en Dios. Y creer en Dios es ante todo y sobre todo, he de repetirlo, sentir hambre de Dios, hambre de divinidad, sentir su ausencia y vacío, querer que Dios exista”*³.

Rechazo de plano, hasta con vergüenza intelectual, esta frase del sacerdote Caminero, recogida por Sánchez Barbudo: *“¿Qué hay en el fondo de las prolijas disertaciones teológicas de Unamuno? Sencillamente, un descreimiento absoluto en Dios. Hablando para entendernos, debemos decir que Unamuno era un ateo... el Dios cordial unamunESCO solamente existe en la fantasía de Unamuno”*⁴.

¿Ateo Unamuno? Para mí tengo que Caminero leyó a Unamuno con un ojo tuerto y el otro con retina desprendida. ¿Puede ser ateo un hombre que escribe estas palabras?:

*“De pie y con los brazos bien abiertos
y extendida la diestra a no secarse,*

*haznos cruzar la vida pedregosa
-repecho de Calvario- sostenidos
del deber por los clavos, y muramos
de pie, cual Tú, y abiertos bien los brazos,
y como Tú, subamos a la gloria
de pie, para que Dios de pie nos hable
y con los brazos extendidos. ¡Dame,
Señor, que cuando al fin vaya rendido
a salir de esta noche tenebrosa
en que soñando el corazón se acorcha,
me entre en el claro día que no acaba,
fijos mis ojos de tu blanco cuerpo,
Hijo del Hombre, Humanidad completa,
en la increada luz que nunca muere;
¡mis ojos fijos en tus ojos, Cristo,
Mi mirada anegada en Ti, Señor! ⁵*

En la catedral de Toledo, famosa por tantos conceptos, conforme se entra por la puerta principal, a mano izquierda, está enterrado el cardenal Portocarrero, político y cardenal de la Iglesia católica. En su lápida figura este escrito: “Aquí yace polvo, ceniza y nada”. En el nicho donde fue enterrado Unamuno, en la Salamanca de sus amores y sus dolores, destacan las palabras de un poema que aquél hombre muerto había escrito muchos años antes y que termina así:

*“Méteme, Padre eterno, en tu pecho,
misterioso hogar,*

*dormiré allí, pues vengo deshecho
del duro bregar”.*

Si el epitafio en la tumba del cardenal parece propio de un ateo, el de Unamuno proclama la firmeza de un creyente cuya fe desborda el tiempo y la materia, vence la duda, contempla los brazos amorosos de Dios esperándolo en la puerta de la eternidad:

*Agranda la puerta, padre,
porque no puedo pasar;
la hiciste para los niños,
yo he crecido a mi pesar.*

*Si no me agrandas la puerta,
achícame, por piedad
vuélveme a la edad bendita
en que vivir es soñar ⁶.*

Contradictorio o no, creyente unas veces, incrédulo otras, Unamuno confiaba, como en el poema de José Hierro, que Dios recogiera sus palabras y le diera justo destino.

Notas.

1. Julián Marías, obra citada, pág. 12
2. *Obras completas*, tomo VII, pág. 162
3. *Obras completas*, tomo VII, pág. 218

4. Antonio Sánchez Barbudo, *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, pág. 92

5. *Obras completas*, tomo VI, pág. 492

6. *Obras completas*, tomo VI, pág. 957