



UNIDAD IZTAPALAPA

**DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN HUMANIDADES**

**“LOS VALORES MORALES E INTELECTUALES DEL
NEOCLASICISMO EN CUATRO FÁBULAS DE FÉLIX
MARÍA DE SAMANIEGO”**

TESIS

**Para obtener el grado de
MAESTRO EN HUMANIDADES
LÍNEA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN: FILOLOGÍA MEDIEVAL, ÁUREA
E HISPANOAMERICANA DE LOS SIGLOS XVI AL XVIII**

PRESENTA

Pablo Esteban Valdés Flores

Matrícula: 2223802615

Correo: pabvalflo@hotmail.com

Orcid: 0009-0000-3325-7329

DIRECTOR DE TESIS

Dr. Gerardo Román Altamirano Meza

Jurado:

Presidente

Dr. Gerardo Román Altamirano Meza

Secretario

Dr. Juan Pablo Muñoz Covarrubias

Vocal

Dr. Hugo Enrique del Castillo Reyes

**Iztapalapa, Ciudad de México
a 29 de enero 2025**

INTRODUCCIÓN.....	3
1 ESTADO DE LA CUESTIÓN	6
2 MARCO TEÓRICO.....	15
3 COSTUMBRES Y ARQUETIPOS EN EL SIGLO XVIII.....	18
3.1 El Neoclasicismo	21
3.2 Bases morales e intelectuales	26
3.2.1 La prudencia	30
3.2.2 La justicia.....	32
3.2.3 La libertad	35
3.2.4 La racionalización	38
3.3 La revalorización de la fábula	40
3.3.1 Los animales fabulados	47
3.3.2 Mecanismos de personificación	50
4 FÉLIX MARÍA DE SAMANIEGO: PRESENCIA LITERARIA	54
4.1 Elementos neoclásicos en las <i>Fábulas en verso castellano</i>	58
4.1.2 La prudencia en “La Cigarra y la Hormiga”	62
4.1.3 La racionalización en “El León enamorado”	70
4.1.4 La justicia en “El Lobo, la Zorra y el Mono juez”	77
4.1.5 La libertad en “El Perro y el Lobo”	84
Conclusiones.....	91
Apéndice.....	96
Bibliografía.....	102

Dedicatoria

Dedico la presente investigación a mi mamá y mi papá, quienes toda la vida han representado un amor incondicional. De igual modo, incluyo a todos y cada uno de mis profesores, principalmente a Aralia López González —*in memoriam*— y a mi asesor de tesis Gerardo Altamirano Meza, a quien agradezco su amable guía y afable orientación. Igualmente, doy gracias a cada una de las personas conocidas en esta Universidad, de manera particular a Carlos Vázquez, estimado amigo y colega. También, a mi amada Karen Escobedo, compañera de carrera quien me ha impulsado tanto. Por último, doy gracias a CONAHCYT que me permitió culminar este trabajo y continuar mis estudios.

INTRODUCCIÓN

Félix María Serafín Sánchez de Samaniego (1745-1801) es uno de los principales revitalizadores del género fabulístico en España. Debido a ello, su nombre ha adquirido fama como el iniciador de la fábula moderna en lengua castellana. En 1781, bajo el encargo de su tío, Xavier María de Munibe e Idiáquez, X Conde de Peñafiorida, el autor vasco publica una compilación de 105 composiciones bajo el nombre *Fábulas en verso castellano para uso del Real Seminario Bascongado*, inspiradas particularmente en Fedro y Jean de La Fontaine, cuyo modelo de imitación proyecta un apego a la tradición grecolatina.¹ De tal modo, la presente investigación identifica algunos valores morales e intelectuales reivindicados durante la época del Neoclasicismo, los cuales se proyectan en cuatro fábulas de Samaniego tituladas: “La Cigarra y la Hormiga”, “El León enamorado”, “El Lobo, la Zorra y el Mono juez” y “El Perro y el Lobo”. En tal sentido, examino la personificación simbólica de los animales fabulados a partir de sus acciones y expresiones, con el fin de reconocer la importancia de algunas virtudes clásicas, como: la prudencia, la racionalización, la justicia y la libertad.

El trabajo lo divido en cuatro capítulos relacionados con el género fabulístico. El primero compete al estado de la cuestión, donde tomo de referencia algunas fuentes críticas que han seguido de cerca la vida literaria de Samaniego, así como la importancia de sus *Fábulas en verso castellano*... El segundo capítulo corresponde al marco teórico, donde analizo los principales conceptos estéticos y filosóficos en torno al Neoclasicismo. En tal contexto, tomo en cuenta la *Poética* de Ignacio de Luzán, publicada en 1737, cuya relevancia estableció las bases de aquella corriente teórico-literaria, promoviendo la idea de que el arte y la literatura deben seguir reglas racionales apegadas a tres propósitos fundamentales: educar, moralizar y entretener.

En el tercer capítulo abordo algunas de las costumbres y arquetipos sociales en España durante el siglo XVIII, cuya representación fue objeto de burla y de sátira en distintas expresiones literarias. Entre ellas, reconozco la influencia de las modas francesas, así como

¹ En 1781 se publica la *editio princeps* de las *Fábulas en verso castellano para el uso del Real Seminario Bascongado*, la cual incluye un prólogo escrito por Félix María de Samaniego dirigido a los estudiantes del Real Seminario de Vergara. El primer tomo de aquella obra abarcó cinco libros que incluyeron 105 fábulas inspiradas en el poeta latino Fedro y en el francés Jean de la Fontaine. Posteriormente, en 1784 sale a luz en Madrid el segundo tomo que incluye cuatro libros adicionales con 52 composiciones nuevas, las cuales mantienen una influencia de Jean-Pierre Claris de Florian y del inglés Jhon Gay. Asimismo, también hay algunas fábulas originales que componen el noveno y último libro.

las ínfulas de una falsa erudición. Asimismo, analizo las características estéticas, retóricas e ideológicas retomadas por Luzán, cuya visión estética adopta los principios teóricos de Aristóteles y Horacio, basados en el orden, la verdad, el equilibrio y la claridad.² Enfatizando lo anterior, tengo como objetivo principal distinguir en la mentalidad española de aquella época ciertas virtudes recurrentes que sistematizan un orden civilizador, entre ellas: la prudencia o *φρόνησις* —*frónesis*—, la racionalización o *λόγος* —*lógos*—, la justicia o *δικαιοσύνη* —*dikaíosýnē*— y la libertad o *ἐλευθερία* —*elefthería*—. De igual modo, pretendo identificar en las fábulas de Samaniego el funcionamiento retórico de los diversos tópicos, motivos y figuras poéticas, así como su posible efectividad didáctica en aquella época, dadas sus posibles contradicciones filosóficas y complejidades estilísticas.

Como parte del tema, abordo la personificación de ciertos animales arquetípicos — entre ellos: la hormiga, la cigarra, el león, el mono y el lobo—, cuya recurrencia en distintas fábulas ha creado en ellos una asociación simbólica con alguna virtud o defecto humano. De igual modo, analizo las cualidades —pragmáticas y expresivas— de cada personaje en su función literaria, mismas que pueden denominarse con el término de *mecanismos*, cuya relevancia reside en resaltar —por medio de los actos y expresiones de cada criatura— los ya mencionados valores de la prudencia, la racionalización, la libertad y la justicia.

Finalmente, en el cuarto capítulo abordo algunos aspectos significativos sobre la vida literaria de Samaniego, entre ellos su relación con Tomás de Iriarte y José Joaquín de la Rentería, quienes también reivindicaron el género fabulístico por medio de nuevos estilos métricos, así como invenciones temáticas protagonizadas por criaturas parlantes. Tales detalles ayudan a comprender el impacto significativo que alcanzaron las *Fábulas en verso castellano...* en su contexto ilustrado, así como los rasgos estéticos más predominantes amoldados al estilo neoclásico. Referente a ello, analizo en cada una de las cuatro fábulas mencionadas la presencia de la prudencia, la racionalización, la justicia y la libertad, virtudes focalizadas en una estética apegada a la claridad, la brevedad, la sencillez y la dulzura poética.

² La obra de Luzán refleja el pensamiento de las Academias de Nápoles y Palermo. En tal sentido, su principal influencia reside en el clasicismo italiano, así como en la *Art poétique*, de Nicolás Boileau, publicada en 1634. Dicha obra adquirió un impacto significativo durante el Neoclasicismo, debido a que estableció principios claros y reglas estrictas basándose en el análisis de los grandes poetas y teóricos clásicos —como Aristóteles y Horacio—.

Como objetivo principal pretendo distinguir en el comportamiento habitual de los animales fabulados cualidades positivas y negativas. Ante ello, relaciono las ideas críticas de Rousseau respecto a la posible ineficacia pedagógica de la fábula clásica. De tal modo, en “La Cigarra y la Hormiga” identifico en la personificación del primer insecto la prudencia o *φρόνησις* —*frónesis*—, cuyo contraste negativo refleja cierto egoísmo, además de antipatía ante la desdicha ajena. Por otro lado, en el “El León enamorado” resalto el valor de la racionalización o *λόγος* —*lógos*—, el cual resulta sometido o subyugado ante el sentimiento del amor —o en este caso, un deseo pasional no correspondido—. Igualmente, en “El Lobo, la Zorra y el Mono juez” reconozco el valor de la justicia o *δικαιοσύνη* —*dikaíosýnē*—, cuya personificación satírica recae en el mono, que en este caso recibe el apelativo irónico de *juez*. Finalmente, en “El Lobo y el Perro” distingo el valor de la libertad o *ἐλευθερία* —*elefthería*—, cuya simbolización resalta en el carácter indómito de dicho cánido salvaje. Cada una de estas composiciones, pese a su brevedad y aparente sencillez, poseen elementos complejos y significativos que pretendo ahondar, con el fin de construir una mirada crítica que justifique la calidad literaria e intelectual de aquellas composiciones en su contexto político y social.

1 ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1866, Eustaquio Fernández de Navarrete, considerado el primer biógrafo distinguido de Samaniego, da a conocer un texto titulado: *Obras inéditas o poco conocidas del insigne fabulista don Félix García de Samaniego*, en donde detecta distintos aspectos didácticos y morales sobre las *Fábulas en verso castellano*... Tal referencia servirá de punto de partida para la posterior crítica literaria sobre la obra de nuestro autor. Entre tales aspectos, traslucen, por ejemplo, el apego de nuestro autor hacia algunos valores morales e intelectuales de la Ilustración, así como sus influencias de otros fabulistas.³ De igual forma, Fernández de Navarrete reconoce en el género fabulístico un apego directo al tópico horaciano del *docere et delectare*, por lo cual afirma que las fábulas de Samaniego eran concebidas como un instrumento de educación y reformación social, cuyo propósito consistía primordialmente en satirizar vicios y encomiar buenas costumbres.

Tiempo después de publicarse la obra de Navarrete, otros importantes investigadores del siglo XX abordaron la obra fabulística de Samaniego. En este sentido, Ernesto Jareño publicaría en 1969 un estudio introductorio sobre las composiciones de nuestro autor, donde declara que la mayoría de las readaptaciones esópicas reproducidas durante el siglo XVIII resultaban obras predecibles y concebidas como meras reinterpretaciones de los latinos Fedro, Aviano y Babrio. Debido a ello, según expresa Jareño, las fábulas del autor español fueron valoradas no tanto por su originalidad, sino más bien, por el recuerdo afectivo de una que otra frase proverbial que perduró en la memoria colectiva.⁴ De igual manera, tal crítico señala que las *Fábulas en verso castellano*... comenzaron a difundirse entre los círculos académicos y aristocráticos de la Real Sociedad Bascongada; y que, paulatinamente se divulgaron hasta alcanzar una distinción nacional. Pese a ello, vale tener en cuenta la presencia de otros fabulistas contemporáneos a Samaniego, quienes además de difundir el pensamiento ilustrado con un estilo apegado al gusto neoclásico, fueron también reconocidos por su calidad literaria.⁵ Por ello, Jareño comenta, quizá un tanto de manera injusta, que:

³ Navarrete detecta la inspiración del inglés Jhon Gay (1685 -1732) y del francés Jean-Pierre Claris de Florian (1755 -1794). Aunado a ello, vale notar que Samaniego reconoce en el prólogo de sus fábulas la influencia de Esopo, Fedro y Jean de La Fontaine. Ver *Fábulas*, 154.

⁴ Un ejemplo de aquellas particularidades que dieron popularidad a Samaniego, siguiendo a Jareño, se encuentra en la expresión 'estar verdes', que alude a su fábula "La Zorra y las uvas" (IV, 6) y que se ha convertido en proverbial. Ver "Vida y obra de Samaniego...", 11.

⁵ Durante el siglo XVIII varios escritores españoles expresaron el pensamiento objetivo, científico y moralizador del periodo neoclásico. Entre los más representativos se encuentran: Benito Jerónimo Feijoo,

“Samaniego encarna uno de los grandes equívocos de nuestra literatura.” (“Vida y obra de Samaniego...”, 11).

Desde tal enfoque, en 1974, Paul Ilie en un artículo titulado: “Fábulas. By Ernesto Jareño and Félix María Samaniego” refutaría los comentarios de Jareño, señalando tres criterios que justifican el prestigio nacional e internacional del escritor vasco, así como su validación estética en las letras castellanas. Tales distinciones, siguiendo a dicho crítico, se manifiestan por su valor intertextual con otras obras de tradición esópica —aludiendo particularmente a Fedro y Jean de La Fontaine—; por reivindicar el género fabulístico en su época; y finalmente, por su ingenio poético en saber utilizar distintos tipos de versificación. En tal enfoque, Ilie comenta:

In the case of Samaniego's fables, where other editions already exist, Ernesto Jareño is presumably offering a new edition in order to situate Samaniego within the following contexts: (a) comparative literature: the sources of the fables and their changing forms in the hands of different authors; (b) cultural history: the relationship between the fables and the literary or social issues of their day; (c) poetic analysis: the formal or thematic value commending these fables to the modern reader, or at least, justifying their reappraisal by the editor now. These three areas emerge as separate entities in Jareño's edition, despite the poorly written prologue. (“Félix María Samaniego...”, 347).

De esta manera, Emilio Palacios, uno de los más destacados estudiosos sobre la vida de Samaniego, en una obra publicada en 1975, titulada: *Samaniego, fabulista: De la deuda a la originalidad*, identifica en el autor vasco una persona consciente de que su obra sería leída, no sólo por los jóvenes estudiantes del Real Seminario Vasco, sino también por las nuevas generaciones lectoras que lo precedían. De igual manera, Palacios sugiere que Samaniego era un escritor que reconocía la dificultad de introducirse con éxito en el género fabulístico, el cual suele supeditarse al público infantil, debido a distintas particularidades, entre ellas sus personajes ficticios —representados mayoritariamente por animales—, así como por su tendencia a la sencillez, el deleite y la brevedad. Desde tal mirada, cabe añadir que Samaniego afirma en el prólogo de su obra: “Son el primer pasto con el que se debe nutrir el espíritu de los niños.” (*Fábulas*, 153). Aunado a ello, Palacios realiza una distinción sobre la caracterización de los animales en varias de las fábulas del escritor vasco, en donde percibe cualidades que denomina *para físicas* y *psíquicas*, mismas que a su vez involucran la manera

Gregorio Mayans, Nicolás Fernández de Moratín, José Cadalso, Melchor Jovellanos, Tomás de Iriarte, Luciano Francisco Cinnella, Gaspar Závala y Zamora, Juan Meléndez Valdés, Ignacio López de Ayala; entre otros.

de actuar y de pensar de los personajes, cuyo patrón de comportamiento permanece constante en otras readaptaciones de tradición clásica.⁶

Por otro lado, en 1986, Antonio Cascón Dorado publicaría un artículo titulado: “Fedro en Samaniego”, en donde realiza un estudio comparativo sobre algunas composiciones de nuestro autor y del fabulista latino; de quien, como se ha dicho, representó una enorme influencia literaria. En aquella comparación, tal crítico resalta tres aspectos trascendentes que definen el estilo de cada autor. En primer lugar, se encuentran los arquetipos simbólicos que proyectan los animales personificados. Igualmente, se hallan los usos retóricos del lenguaje entre un escritor y otro; y, finalmente, la moraleja que, desde un punto de vista etimológico representa una breve enseñanza relacionada con lo moralmente denominado *bueno o malo*.⁷ Tales cuestiones aportan una mayor perspectiva sobre los valores morales e intelectuales neoclásicos, cuya proyección puede aplicarse tanto en las costumbres de la sociedad española, como en las fábulas de Samaniego.

Cuatro años después, el historiador Ángel del Río publicaría su primer volumen de la *Historia de la literatura española*, obra que permite entender de manera más nítida el desenvolvimiento de dicho género literario en la Península Ibérica. Retomando lo dicho, en un capítulo dedicado al siglo XVIII, tal autor observa en las composiciones fabulísticas de Samaniego una intención pedagógica adaptada al uso de los centros de enseñanza, en donde se educaban los niños y jóvenes allegados de familias aristócratas. Asimismo, del Río identifica algunos de los vicios más criticados en las *Fábulas en verso castellano...*, entre los cuales reconoce: la ambición, vanidad y la hipocresía.⁸ Desde tal enfoque, puede considerarse que aquella obra fabulística pretende satirizar cierto tipo de conductas imperantes que podrían resultar dañinas o perniciosas para uno mismo, así como para la sociedad en donde habita.

Entre las investigaciones más recientes, Alfonso I. Sotelo, en un estudio sobre las *Fábulas en verso castellano...*, dado a conocer en 2019, puntualiza enfáticamente que, aunque varias de las composiciones de Samaniego imitan el estilo de Fedro, Jean de La

⁶ De acuerdo con Palacios, la cualidad denominada *parafrísica* sirve para destacar la ligereza o rapidez de ciertos animales, tales como en el perro, la liebre o el ciervo. Ver *Vida y obra de Samaniego*, 195.

⁷ La palabra *moraleja* proveniente del latín *moralis*. Asimismo, su referencia en griego *êthos* alude al comportamiento o conducta que se ajusta cabalmente a las leyes sociales. Ver *DRAE*, s.v. *moral*. En línea. [Consulta: 23 de abril de 2024], de: <https://apps2.rae.es/DA.html> .

⁸ Ver *Historia de la literatura española*, 81-82.

Fontaine y del inglés Jhon Gay, resulta innegable que las fábulas del autor vasco poseen matices particulares que no sólo revitalizan la composición original, sino que logran diferenciarse de ella.⁹ En tal sentido, dicho crítico recuerda que las composiciones didácticas de nuestro autor representan un tipo de “poesía ilustrada”, cuya intención consiste en difundir verdades útiles e ideales reformistas, así como consideraciones filosóficas y morales, tanto en España, como fuera de ella. De acuerdo con ello, Sotelo menciona:

Sin entrar a discutir la problemática de la periodización literaria del siglo ni de denominación de tendencias, consideramos las fábulas de Samaniego como una vertiente de lo que ha venido en llamarse «poesía ilustrada», desde que Joaquín Arce propuso el término; en su obra, de obligada referencia, señala tres etapas, la última de las cuales, a partir de los 70 años supone la etapa de madurez de la lírica dieciochesca. (*Fábulas*, 51-52).

Además de abordar la estética y la retórica en las fábulas mencionadas, debe considerarse los diferentes valores reivindicados durante el Neoclasicismo. En tal sentido, en 1981 Joaquín Arce daría a conocer su obra titulada: *La poesía del siglo ilustrado*, en donde expone una mirada sociohistórica del quehacer poético del siglo XVIII. Dicho texto abarca varios temas recurrentes, como la crítica social, los tecnicismos científico-filosóficos y, de manera particular, la virtud de la amistad, tema recreado en varias composiciones de tradición clásica.¹⁰ Tal crítico distingue la noción estética del Neoclasicismo en diversos autores, incluyendo Samaniego, en quien identifica un apego a Garcilaso de la Vega y Fray Luis de León. Aunado a ello, puede notarse que en la fábula XIII del libro noveno, titulada “El pastor”, Samaniego alude sutilmente a la égloga primera de Garcilaso por medio de una evocación al nombre de Salicio, el enamorado de Galatea.¹¹ Asimismo, vale notar que en un

⁹ Entre las ediciones críticas más reconocidas de las *Fábulas en verso castellano...* se encuentran las de Ernesto Jareño, dada a conocer en 1969 y la de E. Pascual, publicada en 1984. Más recientemente, en el siglo XXI destacan las ediciones de José Emilio Palacios, publicada en el 2016 y la de Alfonso Ignacio Sotelo, en 2019. Vale agregar que, las cuatro ediciones mencionadas se basan en la tercera edición, publicada en 1787, seis años después de la *editio princeps*, en 1781. Ver “La vida de un ilustrado”, 145.

¹⁰ Cabe decir que la alusión a la amistad en las fábulas de Esopo no refiere a aspectos positivos, sino todo lo contrario. Se muestra la deslealtad de una supuesta amistad ya establecida. Ver “El Águila y la Zorra”, “Los caminantes y el Oso” y “El juramento” en *Fábulas*, 23, 52 y 122. Debido a ello, en el mundo salvaje que recrea la fábula esópica, resulta un hecho casi inadmisibles —con sus ya advertidas excepciones— la fraternidad entre diferentes especies, ya que lo impide un factor en particular: la sobrevivencia. Pese a ello, vale añadir que en los textos de tradición oriental existen claras excepciones, ya que se muestran casos de amistad entre diversas especies. Ver “Del Cuervo, el Ratón, la Tortuga y el Ciervo”, en *Panchatantra*, 135. Asimismo, también se encuentra la fábula “De la Paloma collarada, e del Galápagos, e del Gamo, e del Cuervo; e es capítulo de los puros amigos”. Ver *Calila et Dimna*, 202.

¹¹ La *égloga* primera de Garcilaso recrea dos pastores llamados Salicio y Nemoroso, quienes están respectivamente enamorados de dos pastoras, llamadas Galatea y Elisa. De tal forma, dicho texto comienza:

poema de Fray Luis de León titulado “Oda a la salida de la cárcel” aparece la siguiente frase: “Que viven ni envidiados ni envidiosos”, misma que se halla readaptada en dos fábulas del autor vasco: “El Asno y Júpiter” y “El Pastor y el Filósofo”.¹² Tales evocaciones permiten deducir que Samaniego, como buen ilustrado, reconocía en Fray Luis, no sólo una mera influencia literaria, sino también una figura de autoridad religiosa que podía resarcir parte de las necesidades de una sociedad que a la par de su crisis política y económica se encontraba en pleno desarrollo de su modernización ilustrada.

En otro aspecto, Russel P. Sebold publicaría en 1982 su artículo “Sobre la lírica y su periodización en la Ilustración”, en donde observa la cercanía temporal del Neoclasicismo con otras manifestaciones estéticas y literarias que confluyen durante las últimas dos décadas del siglo XVIII, por ejemplo, el Rococó y el Romanticismo, la primera caracterizada por reivindicar los placeres de la vida, el vino y el amor, a través del género de la anacreóntica, y el segundo, por resaltar la expresividad emotiva del individuo y el énfasis en lo fantástico.¹³ Vale aclarar que, pese a las semejanzas poéticas y retóricas entre el Neoclasicismo y aquellas manifestaciones, existen sutiles diferencias. Sobre tales distinciones, Sebold comenta en otro de sus artículos titulado: “El sentido del término neoclásico” que: “Después de 1770, la tendencia romántica y la neoclásica se presentan, ya mezcladas, ya alternativamente cultivadas incluso por los mismos poetas, ya opuestas entre sí, pero siempre en relación dinámica, fecunda”. (“El sentido del término...”, 318). En dicho contexto, tal crítico propone tres puntos de aproximación al Neoclasicismo en España: la influencia de la *Poética* de

“El dulce lamentar de dos pastores, /Salicio juntamente y Nemoroso, /he de cantar, sus quejas imitando; /cuyas ovejas al cantar sabroso /estaban muy atentas, los amores, /de pacer olvidadas, escuchando”. (*Poesías completas*, 3). De tal manera, en la composición fabulística de Samaniego existe una reminiscencia al nombre de dicho personaje, así como a su actividad pastoril: “Salicio usaba tañer /la zampoña todo el año, /y por oírle, el rebaño /se olvidaba de pacer”. (*Fábulas*, 465). De igual modo, Samaniego muestra su influencia hacia Garcilaso en “El asno sesudo”, donde utiliza la expresión “Marte fiero”, la cual evoca otra expresión “fiero Marte airado”, aparecida en el poema “Oda a flor de Gnido”. Ver *Fábulas*, 207. En tal sentido, en el poema del autor toledano puede leerse: “No pienses que cantado /sería de mí, hermosa flor de Gnido, /El fiero Marte airado, /a muerte convertido, /de polvo y sangre y de sudor teñido”. (*Poesías completas*, 93).

¹² La oda número XXIII de Fray Luis titulada “Oda a la salida de la cárcel” termina de la siguiente forma: “Y con pobre mesa y casa /en el campo deleitoso /con sólo Dios se compasa /y a solas su vida pasa /ni envidiado ni envidioso.” (*Poesía*, 190). En este sentido, Samaniego recrea en “El Asno y Júpiter” la frase “Que viven ni envidiados ni envidiosos”, mientras que en “El pastor y el filósofo” aparece la expresión “Existir ni envidioso ni envidiado”. Ver *Fábulas*, 275 y 371. En tales composiciones emerge un tópico recurrente, el cual evoca el retorno al campo y la naturaleza; es decir, aquella imagen renacentista que proyecta el beatus ille horaciano, como “El Ratón de la corte y el del campo”, “El Filósofo y el rústico” o “La danza pastoril”. Ver *Fábulas*, 174, 379 y 445.

¹³ Sebold define tal concepto como: “una frívola modalidad pastoril, asociada con el género de la anacreóntica”. (“Sobre la lírica y su periodización...”, 299).

Luzán; la acepción concreta del concepto *neoclásico*; y por último, su periodización literaria; es decir, su relevancia sociocultural durante el siglo XVIII.¹⁴

Por otra parte, dos años después de darse a conocer el texto de Sebold, José Antonio Maravall publicaría en 1984 un importante artículo titulado “Notas sobre la libertad de pensamiento en España durante el siglo de la Ilustración”, el cual constituye un amplio estudio historiográfico de la literatura española dieciochesca. En aquel compendio de información, dicho crítico observa que las ideas teórico-artísticas de la ilustración en España fueron asimiladas de manera gradual, por lo que el proceso de modernidad tuvo en realidad una expansión parsimoniosa. Ante esta proposición, tal investigador expresa:

No voy a negar que esa labor intelectual que los escritores del siglo de las ‘luces’ realizan en España se pueda estimar análoga a la que se produce en Francia; pero sí que se muestra emparentada con ella en muchos casos y aun a veces se descubren anticipados vislumbres; pero se trata, en general, de un proceso de paso mucho más lento, de menor alcance y más temerosa manifestación pública. (“Notas sobre la libertad...”, 39).

Ese mismo año, Rinaldo Froldi daría a conocer un estudio basado en las ideas de Maravall, titulado: “Apuntaciones críticas sobre la historiografía de la cultura y la literatura española del siglo XVIII”, en donde expone un rotundo rechazo hacia el Neoclasicismo por parte de un sector español apegado a la estética nacional del *Siglo de Oro*.¹⁵ Debido a ello, dicha manifestación artística significó constantes limitaciones; ya que, de acuerdo con tal crítico, las ideas afrancesadas aplicadas al arte y la literatura no fueron del todo aceptadas por los grupos más conservadores, debido a que las consideraban ajenas al lenguaje, así como a las costumbres vernáculas. Respecto a ello, Froldi comenta:

De tales presupuestos surgió la difundida tendencia a dedicar escasa consideración —por no decir desprecio— a la cultura del setecientos, especialmente la más innovadora, a la que se etiquetó, de un modo aproximativo y genérico, con el término de *neoclasicismo*, limitado, más que nada, a la expresión de valores estilístico-formales; término trocado luego, y con frecuencia, por el afrancesamiento, esta vez con particular referencia a valores ideológico-políticos y con una evidente carga despectiva. (“Apuntaciones críticas sobre la historiografía...”, 60).

¹⁴ Rusell delimita el Neoclasicismo a partir de los años posteriores a 1780, un año antes de la publicación de las *Fábulas en verso castellano*... Ver “Sobre la lírica y su periodización...”, 318.

¹⁵ El *Siglo de Oro* marcó una época de esplendor literario en España. Durante aquella época resaltaron numerosos autores en las letras castellanas, por ejemplo: Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Garcilaso de la Vega, Pedro Calderón de la Barca; entre otros. Parte de la esencia de tales exponentes se reflejará en algunos escritores del Neoclasicismo, quienes reivindicaron varios aspectos morales e intelectuales de la tradición clásica.

Poco después, otros investigadores retomaron su interés al estudio del Neoclasicismo. En tal sentido, el ya citado historiador Ángel del Río, menciona que gran parte de la sociedad ilustrada del siglo XVIII mostraba un interés no sólo hacia la cultura francesa, sino también hacia las perspectivas italianas representadas en teóricos como: Muratori Ludovico, Pietro Metastasio, Carlo Goldoni y Alfieri.¹⁶ Tal aspecto revela un panorama de mayor amplitud sobre las cuestiones normativas que caracterizan los textos denominados *neoclásicos*. Asimismo, del Río expone que al inicio del año 1700 existió en España un doble propósito de renovación cultural; el primero consistía en establecer una mayor conexión con los avances científicos, culturales y artísticos de los países europeos, mientras el segundo buscaba revitalizar la literatura nacional por medio de ciertos autores vernáculos de corte pastoril y bucólico. De igual manera, debe considerarse que a inicios de aquella época, la muerte de rey Carlos II (1700) y la posterior Guerra de Sucesión (1701-1713) generaron una tensión política, económica y religiosa dentro del país, lo cual impidió en gran medida el desarrollo del Neoclasicismo en las regiones españolas.¹⁷ Según comenta aquel historiador:

Así es común estudiar las corrientes literarias como resultado exclusivo en un sentido u otro de la influencia francesa, entronizada por la dinastía borbónica: de un lado el neoclasicismo y enciclopedismo, de origen francés; de otro, la reacción tradicionalista o nacionalista del espíritu castizo contra todo lo extranjero. (*Historia de la literatura española*, 24).

Años más tarde, Helmut C. Jacobs publicaría en 2001 una obra titulada: *Belleza y buen gusto: las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, orientada a definir el término aristocrático del *bon goût* o el *buen gusto* en la literatura neoclásica, el cual ha sido vinculado a ciertos principios de moderación, equilibrio, y adecuación a normas sociales y estéticas. Tomando en cuenta lo anterior, no debe olvidarse que las *Fábulas en verso castellano...* fueron difundidas en el ambiente académico del Real Seminario de Vergara, cuya mayoría de sus miembros eran humanistas e intelectuales pertenecientes a la alta jerarquía académica. De igual modo, aquel investigador vincula tal concepto con una

¹⁶ Tal investigador menciona que las teorías clásicas analizadas por Luzán representan el punto de arranque del Neoclasicismo. Dicha obra, además de tener una marcada inspiración en la *Poética*, de Nicolas Boileau, abarca también la mirada de tales preceptistas italianos. Ver *Historia de la literatura española*, 25.

¹⁷ El último rey de España de la Casa de Habsburgo, Carlos II, apodado *el hechizado*, debido a su enfermedad, no pudo dejar descendencia. De tal modo, según comenta Ángel del Río, durante los años previos a su muerte —en noviembre de 1700— la cuestión sucesoria se convirtió en asunto internacional e hizo evidente que España constituía un botín tentador para las distintas potencias europeas. Ver *Historia de la literatura española*, 26.

legitimación de las bellas artes, en donde los autores buscaban justificar sus obras por medio de algún tipo de enseñanza moral. Según explica Jacobs:

En una época en la que muchos de sus compatriotas se debían a las ideas de la Ilustración, y tenían por ello muy presente la pauta de la utilidad, los artistas españoles se vieron constantemente confrontados con unos argumentos en función de los cuales sus disciplinas aparecían como inútiles o superficiales. Los propios artistas y sus defensores se vieron obligados a justificar la utilidad de las artes, o bien a sustituir con otros criterios la pauta de utilidad. (*Belleza y buen gusto...*, 255).

Aunado a ello, tal crítico afirma que la mayoría de los textos neoclásicos se caracterizan por enfatizar los términos de la *utilidad* y *deleite*, los cuales, desde el punto de vista retórico, remiten a los tópicos horacianos del *miscere utile dulce* y el *prodesse et delectare*; así como al *aurea mediocritas*, cuyo enfoque aristotélico consiste en alcanzar un estado ideal a través de un punto medio entre dos vicios o extremos.¹⁸ Tal perspectiva que motiva a cierta mesura, equilibrio y prudencia, refleja un motivo constante en algunas composiciones contenidas en el amplio repertorio fabulístico, caracterizado por ensalzar la moderación y satirizar el vicio.

Por otro lado, Joaquín Álvarez Barrientos, en el año 2005 daría a conocer una obra titulada: *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, en donde identifica en los textos del siglo XVIII una preponderancia hacia el didactismo y al deleite, así como a determinados valores de encarecimiento didáctico y filosófico. De acuerdo con tal autor, dicha circunstancia se debía a la difusión de todo tipo de conocimientos científicos y artísticos extranjeros, así como al deseo colectivo de modernidad y de progreso racionalista.¹⁹ Aquel auge de renovación intelectual ocasionó una reivindicación de los textos de carácter personal e investigativo, tales como la epístola o el ensayo, y, de forma particular la fábula, considerada comúnmente como un género de arte menor; pero que al mismo tiempo posee un amplio sentido de reflexión moral. Sumado a ello, Barrientos menciona que la mayoría de

¹⁸ Dicho tópico fue revitalizado por varios escritores que además de pretender cierto goce estético, buscaban emitir un provecho práctico. En tal sentido, la *Epístola a los Pisones*, o *Arte poética*, de Horacio, se convirtió en un referente obligado para varios académicos y preceptistas españoles del siglo XVIII. Respecto al mencionado tópico de la utilidad y el deleite, el antiguo poeta latino escribe: “O aprovechar quieren o deleitar los poetas /A un tiempo decir cosas gratas y a la vida adecuadas [...] todo sufragio ganó quien mezcló lo dulce a lo útil /al lector deleitando y amonestando igualmente.” (*Arte poética*, 16). La expresión latina *aurea mediocritas* se traduce como “dorada medianía”. De tal forma, el “término medio” se expresa a través de la noción de la virtud como un equilibrio entre dos placeres o extremos. Cabe añadir que, este concepto resulta central en la *Ética Nicomáquea*, de Aristóteles. De acuerdo con Emilio Lledó Iñigo: “La expresión latina *in medio virtus* ha trivializado aquella teoría aristotélica que constituye una de las piezas fundamentales de la ética”. (“La escritura de Aristóteles”, 103).

¹⁹ En este sentido, debe atenderse el contexto del enciclopedismo de Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert, mismo que promovió la recopilación y difusión del saber universal de una manera pública y general.

los textos neoclásicos contienen una intención política *per se*, la cual justifica el poder legal de las estructuras vigentes. Tal detalle sugiere que varias de las fábulas de nuestro autor, además de enseñar y deleitar, entretejen un propósito encaminado hacia un orden social.

Desde otra perspectiva, Alejandro Higashi, en un artículo publicado en 2007, titulado: “Romanticismo y Neoclasicismo: Dos gustos una métrica”, afirma que la mayoría de los autores líricos del siglo XVIII se valían de alternar diferentes estructuras métricas para transmitir dos elementos específicos: la claridad y la armonía. En este sentido, tal crítico toma como ejemplo las *Fábulas literarias*, de Tomás de Iriarte, quien —al igual que Samaniego— supo transmitir en su sociedad varios de los valores morales e intelectuales clásicos por medio de distintas formas estróficas. Tal detalle resulta interesante, ya que a través de los diferentes modelos métricos usados en España durante aquella época, podría sugerirse una definición más precisa sobre el estilo de versificación neoclásica, en cuanto a los objetivos estéticos que promovían un lenguaje sencillo, libre de paradojas o cualquier artificio que alterara el nivel lógico del habla, todo con el fin de conseguir una sonoridad más clara y armónica.²⁰

A partir de las fuentes recabadas en torno a Samaniego y sus *Fábulas en verso castellano*, pretendo establecer en cada una de las cuatro composiciones seleccionadas una relación literaria, cuyo enfoque interpretativo oscila entre los campos de la estética, la didáctica, la moral y la filosofía predominantemente platónica y aristotélica. Para ello, considero el posible trasfondo que conlleva el término del *buen gusto* en la literatura neoclásica, ya que en él influye la presencia de ciertas figuras poéticas y elementos retóricos; pero también cuestiones de índole racionalista, en donde entran en juego virtudes—morales e intelectuales— que fomentaron las más fervientes aspiraciones del hombre ilustrado, entre ellas: la prudencia, la racionalidad, la justicia y la libertad. De tal modo, a partir del presente *corpus* de orden cronológico propongo refutar algunas de las perspectivas negativas que cuestionan o demeritan la calidad y la originalidad de Samaniego, así como el aparente prejuicio sobre el género fabulístico, cuyos textos —debido a su aparente facilidad nemotécnica y sencillez estructural— suelen supeditarse al público infantil.²¹

²⁰ Higashi plantea una valoración sobre las formas métricas usadas por Iriarte (1750-1791) en sus *Fábulas literarias*. En ellas advierte el uso de las numerosas licencias y de estrofas, como la octava real con temas épicos o la silva con las meditaciones filosóficas. Ver “Romanticismo y Neoclasicismo...”, 212.

²¹ Para un análisis complementario sobre el género de la fábula, así como de las composiciones elegidas de nuestro, propongo un estudio diacrónico y comparativo que aborde las fábulas desde sus orígenes clásicos, hasta finales del siglo XVIII en España.

2 MARCO TEÓRICO

Tras abordar los aspectos más relevantes sobre Samaniego y su obra, vale considerar algunos de los conceptos fundamentales que giran en torno al género fabulístico, así como al contexto del Neoclasicismo. Para ello, tomo en consideración los preceptos teóricos de Luzán recopilados en su *Poética*, publicada en Zaragoza, en 1737 —ocho años antes del nacimiento de Samaniego—. Dicho manual que retoma en gran medida los antiguos consejos literarios —predominantemente de Aristóteles y del poeta latino Horacio— mantiene una especial relevancia con la vida de nuestro autor, ya que representa una autoridad teórica sobre los criterios estéticos, morales e intelectuales más trascendentes del periodo ilustrado.²² Uno de ellos reside en el término subjetivo de *belleza*, concebido a partir de la convergencia de ciertos elementos, como la unidad, la armonía, la dulzura, la verdad y la imitación de la naturaleza. Igualmente, dicho preceptista retoma algunos de los tópicos reivindicados durante el siglo XVIII, mismos que ayudan a comprender el profundo interés educativo y cientificista de aquellos hombres eruditos, en favor de un desarrollo y modernización sociocultural respaldado políticamente por un sistema liberalista, pero que al mismo tiempo respeta la doctrina religiosa, así como las leyes monárquicas vigentes. Ante ello, Luzán aborda otros criterios reivindicados por la estética neoclásica, como: la claridad y la sencillez, cuya perspectiva sintáctica y semántica mantiene un vínculo con el género fabulístico. Por otra parte, también abarca el concepto de *belleza*, cuya relación filosófica mantiene un vínculo con los términos de lo *bueno* y lo *verdadero*. Debido a ello, dicho preceptista expresa:

La belleza no es cosa imaginaria, sino real, porque se compone de calidades reales y verdaderas. Estas calidades son la variedad, la unidad, la regularidad, el orden y la proporción [...] La base, pues y el fundamento de la belleza poética es la verdad, que de suyo tiene el ser variadamente uniforme, regular y proporcionada: circunstancias que la constituyen siempre hermosa. Por el contrario, la falsedad ostenta siempre la frialdad y descompostura de las partes que la componen, en las cuales todo es desunión, irregularidad y desproporción. (*La poética*, 117-120).

²² La obra de Luzán representa una clave para entender el trasfondo histórico y político del Neoclasicismo en España. Pese a ello, cabe decir que, antes de dicho preceptista, hubo otros autores españoles que reivindicaron la poesía por medio de la perspectiva aristotélica y horaciana. Algunos ejemplos son: *El Arte poética española*, de Juan Díaz Rengifo (1592), *La Philosophia Antigua Poética*, de Alonso López Pinciano (1596), *El Libro de la erudición poética*, de Carrillo y Sotomayor (1611) y *Las Tablas poéticas*, de Francisco Cascales (1617). Vale añadir que, no hay testimonio que asegure que Samaniego leyera la *Poética*, de Luzán. Sobre tal detalle no menciona nada Obregón o Emilio Palacios; pese a ello, merece recordarse que el fabulista vasco nació en 1745, ocho años después de publicarse dicha obra en Zaragoza, España.

Retomando lo expresado, cabe afirmar una interconexión entre la moral clásica y el modelo convencional de belleza, cuya manifestación resalta a través de los conceptos de *proporción, simetría y armonía*. De igual modo, destaca el rasgo de la claridad que según la visión aristotélica resultaba por medio de un lenguaje libre de cualquier tipo de rebuscamiento. Tal aspecto conlleva a suponer que los textos neoclásicos recurrían a un uso medido y premeditado de herramientas discursivas que evitaran toda alteración armónica o melódica. Entorno a lo anterior, cabe recordar las palabras del antiguo filósofo estagirita, quien expresa:

Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado, y de ningún modo dejará de advertir las contradicciones. (1455a, 187) [...] También contribuyen mucho a la claridad de la elocución y a evitar su vulgaridad los alargamientos, apócopies y alteraciones de los vocablos; pues por no ser como el usual, apartándose de lo corriente, evitará la vulgaridad, y, por participar de lo corriente, habrá claridad. (*Poética*, 1458b, 210).

De acuerdo con lo dicho, vale añadir que el Neoclasicismo surge en contraposición al estilo barroco, cuyas figuras poéticas, como: la *metáfora*, el *silogismo*, el *quiasmo* o el *hipérbaton* tornaban difuso el mensaje comunicativo. Por tanto, la claridad aristotélica aludía a aquella simpleza que resultaba fácil de interpretar. Pese a ello, hubo también observaciones contrarias, como la crítica de Juan Jacobo Rousseau, quien publicaría en 1762 el *Émile, ou De l'éducation*, en donde asegura que la lectura y memorización de las composiciones fabulísticas de Jean de La Fontaine —autor alabado por Samaniego— resultan incomprensibles por alejarse de los principios de la sencillez, la dulzura y la claridad. Asimismo, dicho filósofo advierte que aquel género didáctico fomenta en la mentalidad infantil un distanciamiento de los valores clásicos, ya que usualmente, las composiciones animalizadas recrean un instinto de sobrevivencia y dominación, lo cual justifica en muchas ocasiones el temor y la injusticia.²³ Ante este aspecto, Rousseau pregunta: “¿cómo se puede ser tan ciego para llamar a las fábulas la moral de los niños? Sin pensar que el apólogo, al

²³ Aparte de la composición pedagógica de Rousseau, debe considerarse la obra de Diderot titulada *Le neveu de Rameau ou La satire seconde*, o *El sobrino de Rameau o la Segunda sátira*, publicada en 1762. Dicho texto no ataca directamente el género de la fábula; pese a ello, sí critica el carácter engañoso de los cuentos ficcionales. Aunado a lo anterior, vale añadir que nuestro autor confiesa en el prólogo de sus *Fábulas en verso castellano...* haber leído *El Emilio, o de la educación*, de Rousseau. Este hecho demuestra una clara influencia ilustrada en sus composiciones. Ver *Fábulas*, 155.

divertirles, los engaña; en que, seducidos por la mentira, dejan de escapar la verdad [...]” (*Emilio, o de la educación*, 155).

Considerando lo anterior, vale admitir que tales afirmaciones dejan latente en el género fabulístico una falta de humanismo, que según el filósofo ginebrino, tiende a normalizar el engaño y la antipatía, en lugar de promover los valores ilustrados.²⁴ Ante aquella perspectiva, puede plantearse que varias composiciones reproducidas por Samaniego, tales como: “La Cigarra y la Hormiga”, “El León enamorado”, “El Lobo, la Zorra y el Mono juez” y “El Perro y el Lobo”, además de proyectar la prudencia, la racionalización, la justicia y la libertad, traslucen al mismo tiempo matices negativos que contradicen varios ideales del pensamiento racionalista. Aunado a ello, cabe enfatizar que la *Poética* de Luzán remite a distintas obras aristotélicas, las cuales reflejan enfoques interpretativos de índole estética y moral. En tal contexto, destacan la *Poética* y la *Ética nicomáquea*, obras de gran trascendencia durante la Ilustración española.²⁵

Considerando los aspectos mencionados, puede afirmarse que la *Poética*, de Luzán, así como el *Emilio*, de Rousseau, representan dos textos fundamentales para comprender el trasfondo didáctico y de utilidad de las *Fábulas en verso castellano...*, así como las implicaciones políticas y estéticas del género fabulístico en su época. De igual modo, dichas obras sirven para indagar su proceso de reivindicación durante el periodo del Neoclasicismo; pero también para proponer —por medio del énfasis de un estilo versificado sencillo, dulce, claro y armónico— una mirada crítica amparada en la visión racionalista, la cual por un lado, reconoce la validez humanística de las virtudes morales e intelectuales más dignas del ser humano, y por otro, satiriza algunas de sus conductas más crueles e insensibles.

²⁴ Ver *Emilio, o de la educación*, 156.

²⁵ También relucen aspectos de zoología sobre la *Historia de los animales*, texto poco estudiado en aquella época, pero de gran relevancia durante la época latina. Las consideraciones zoológicas de Aristóteles fueron retomadas por antiguos filósofos e historiadores, entre ellos Plinio, el viejo, quien escribió su *Historia natural*, en torno al siglo I, la cual muestra diversos conocimientos de botánica, zoología, mineralogía, medicina, etc. Asimismo, los comentarios de Plinio fueron retomados por Claudio Eliano en su obra *Sobre la naturaleza de los animales*, escrita hacia el siglo II, misma que se compone de breves relatos o fábulas noveladas de la antigua tradición helenística. La obra de Plinio —c. 23-c. 79— resulta de gran importancia, ya que contribuyó significativamente al conocimiento de la zoología, incluyendo la taxonomía y la catalogación de especies. Asimismo, Claudio Eliano —c. 175-c. 235— también representó una fuente importante de difusión del género fabulístico. En tal sentido, José María Díaz López comenta: “Hay en la tradición fabulista particularidades consignadas también en Eliano, referidas a costumbres de animales, que inducen a pensar en la existencia de manuales zoológicos aprovechados por los fabulistas y por el prenestino”. (“El estoicismo de Eliano”, 45).

3 COSTUMBRES Y ARQUETIPOS EN EL SIGLO XVIII

A principios del año 1800, tras la muerte del rey Carlos II, el hechizado, comenzó a manifestarse una crisis social en España que condujo a cierta desestabilidad política y económica.²⁶ Este hecho suscitó entre distintos grupos académicos y aristócratas una urgencia de reivindicar ciertos valores morales e intelectuales de transformación colectiva. De tal modo, cabe tener en cuenta que los primeros ensayistas ilustrados de aquel siglo, como Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) o Gregorio Mayans (1699-1781), escribieron una gran cantidad de textos críticos de índole racionalista, con el fin único de corregir supersticiones, prejuicios y costumbres perniciosas de su época. Décadas más tarde, aquella difusión científica motivó a determinados grupos de escritores españoles —entre ellos Samaniego— a conciliar una idea de modernidad por medio de las nuevas tendencias extranjeras; en especial de Francia. Igualmente, hubo un intento constante de revivificar la literatura nacional, la cual, vista desde el enfoque tradicionalista, no deja de evocar una inspiración plenamente grecolatina. Con base en ello, Ángel del Río dice:

El siglo XVIII, pasados los primeros años de completa esterilidad, será un siglo de esforzada ascensión, desde el punto más bajo de la decadencia. El esfuerzo perseguirá un doble propósito: el de establecer un contacto cada vez mayor con los focos de la cultura moderna; es decir, con otro tipo de países europeos, y el de reanimar la tradición nacional, salvando, mediante una revisión meditada, los valores compatibles con el nuevo espíritu racionalista, científico y liberal. (*Historia de la literatura...*, 21).

Retomando la cita, vale aclarar que aquella “completa esterilidad” mencionada por tal crítico manifiesta una ausencia de renovación crítica en España, la cual resulta un hecho sustentado por autores como Rinaldo Froldi, quien —al igual que del Río— utiliza el término *estéril* para referirse al infructuoso intento de modernizar al país por medio de las tendencias culturales, artísticas y enciclopédicas de sus naciones vecinas. Este hecho, tal como aclaran ambos autores, sucedía ya que gran parte de la población —es decir, el sector agrario y obrero— no tenía ningún conocimiento o interés sobre las novedades extranjeras. Asimismo, dicha particularidad se debió a que varios grupos de aristócratas e intelectuales conservaban

²⁶ Algunos de aquellos sucesos que desestabilizaron al país pueden entenderse desde distintos acontecimientos. Por ejemplo, según refiere Ángel del Río, resultan significativas las reformas administrativas y económicas de los Borbones, la Guerra de Sucesión Española (1701-1714) y la expulsión de los jesuitas en 1767 por orden del rey Carlos III de España. Ver *Historia de la literatura*, 21.

una postura nacionalista que se mostraba crítica contra aquellas influencias y, en el último de los casos, indiferente. En este sentido, tal investigador comenta:

No se valorizaban ni la cultura implícita en cada texto ni lo específico literario, sino que se intentaba genéricamente reconocer, por medio de algunos textos —con abundantes olvidos y exclusiones calculadas—, una validez ya referida a la cultura y a las formas del pasado, ya a una cultura o formas que más tarde contribuirían a que España tornara al surco de la que se estimaba su característica —y eterna— dimensión espiritual. Por lo demás, el neoclasicismo era el intento estéril, llevado a cabo por escasos extranjerizantes, de desviar arbitrariamente a España de lo que constituía su esencia. (“Apuntaciones críticas sobre la historiografía...”, 60).

Tomando en cuenta lo anterior, no debe ignorarse que para detectar algunas de las costumbres y arquetipos sociales en aquella época, basta con revisar los diferentes géneros literarios —incluyendo el fabulístico— que recurren de manera frecuente al recurso de la sátira, la cual en este caso critica de manera jocosa ciertos comportamientos de la vida cotidiana. Entre ellos, la predisposición hacia las modas, reflejadas en las emperifolladas vestimentas, la pedrería preciosa, la aplicación de afeites, etc. De tal forma, puede notarse que uno de los vicios relacionados con la clase aristócrata de aquella época era la vanidad.²⁷ En tal sentido, Sarrailh comenta: “El ataque contra las costumbres y las modas extranjeras es más afortunado, pues en este terreno los combatientes dan muestras de tanta convicción como de malicia e ingenio.” (*La España ilustrada...*, 378). Asimismo, dicho crítico reconoce el arquetipo del maestro ignorante, comúnmente llamado *domine*, cuya representación satirizada puede detectarse por medio de su lenguaje hiperbólico de cultismos y latinismos. De tal forma, aquella particularidad que refleja un pomposo conocimiento clásico; pero que rara vez resulta comprendido, suele posicionar a dicho arquetipo ante los ojos del lector —y en ocasiones a los de algún otro personaje— en alguien que se precia de sabio sin realmente serlo.²⁸ Con base en ello, Javier Espino Martín opina:

En el siglo XVIII se mantienen la técnica reductiva y la *pars destruens*, a través de las premisas satíricas carnalescas, en su vertiente tanto fisiognómica como didáctico-moral [...] si bien esto se mantiene en el siglo XVIII, hemos de matizar que durante este periodo se dan dos giros relevantes de este tipo de sátira: una continuista con la tradición que mantiene el aspecto caricaturesco del profesor de latín, pero en lugar de conservar únicamente la *pars destruens*, genera una *pars construens* que busca la

²⁷ El *Diccionario de Autoridades* define el concepto de *vanidad* como: “Presunción, satisfacción de sí mismo, o desvanecimiento propio por las prendas naturales”. *DRAE*, en línea. [Consulta: 16 de julio de 2024] de: <https://apps2.rae.es/DA.html>

²⁸ De acuerdo con otra acepción de dicho término: “Llaman también al que se precia de sabio, no teniendo más que unas cortas noticias de latín.” *DRAE*, s.v. *Pedante*. En línea. [Consulta: 16 de julio de 2024] de: <https://apps2.rae.es/DA.html>

regeneración de la enseñanza de la latinidad a través de la carnavalización y los ataques didáctico-morales. [...] De esta manera, por un lado, el dómine, mal enseñante de latín, pone la semilla de un tipo social determinado que degrada a la sociedad: la enseñanza del latín barroco crea al predicador charlatán —Isla— o bien degrada la educación —Vegas y Quintano—. (“Entre la regeneración educativa...”, 137).²⁹

Desde tal aspecto, la pedantería o falsa intelectualidad representa parte de un fenómeno lingüístico-cultural que cobró un auge particular en la narrativa, el teatro, la poesía y en el género fabulístico.³⁰ De igual modo, otro de los rasgos que reflejan la mentalidad española dieciochesca fue el constante deseo de libertad y autosuficiencia del ser humano. En tal contexto, varios pensadores españoles se familiarizaron con diversas ideas ilustradas que fomentaron la crítica racionalista hacia las estructuras autoritarias.³¹ Tal visión significaba un motivo de rebeldía contra cualquier autoridad despótica —fuera estatal o clerical—. Respecto a ello, Joaquín Arce dice:

La afluencia de libros franceses a España, sobre todo en la segunda mitad del siglo, y a pesar de los obstáculos impuestos por la vigilancia gubernativa e inquisitorial fue enorme. Los puestos y las ciudades fronterizas estaban sometidas a estrecha vigilancia, incrementada a partir de 1789. Todo libro tenía que ser registrado en los inventarios del Santo Oficio, pero la penetración clandestina de los impresos tuvo que ser considerable. (*La poesía del siglo ilustrado*, 52).

Cabe agregar que el pensamiento filosófico y enciclopédico de los autores franceses influyó de manera significativa, pues la sociedad española reinterpretó el concepto de *libertad*. Ante esta perspectiva, Sarrailh distingue que durante la segunda mitad del siglo

²⁹ Las expresiones *pars destruens* y *pars construens* refieren a las diferentes partes de una argumentación. Siguiendo a Javier Espino: “La *pars destruens* se apreciaría por el afán de mostrar lo folclórico, lo escatológico y lo bufonesco que tienen las respuestas de los alumnos y la actitud del profesor, con el objetivo último de hacer reír simplemente, mientras que la *construens* se mostraría en el juicio de la censura de Isla acerca de los disparates que dice su personaje, en un latín absurdo y altisonante cuyo mejor reflejo está en los sermones de Gerundio. (“Entre la regeneración educativa...”, 114-115).

³⁰ Durante el siglo XVIII, algunos de aquellos personajes arquetípicos de lenguaje afectado aparecen en reconocidas comedias de Moratín, como *La comedia nueva* o *El café*, así como *La derrota de los pedantes*. De igual modo, dicho arquetipo se retrata en *Los eruditos a la violeta*, de José Cadalso —inspirada en la comedia francesa *Les Femmes Savantes* o *Las mujeres sabias*, de Molière—. En el caso particular de las *Fábulas en verso castellano*... puede reconocerse “El charlatán”, cuya crítica se orienta contra quienes recurren a una manera de hablar artificiosa, con el fin de causar admiración entre las personas poco instruidas. Aunque etimológicamente un charlatán no es lo mismo que un pedante, ambos tipos de personajes se valen del discurso retórico para simular sabiduría. De tal manera, Samaniego escribe: “Con esta relación un chacharero /Gana mucha opinión y más dinero; /Pues el vulgo, pendiente de sus labios, /Más quiere a un charlatán que a veinte sabios”. (*Fábulas*, 221). Por otra parte, resulta interesante que, desde la visión oriental también se critica dicha falsa sabiduría. Ver “El hombre que quería pasar por sabio”, en *Calila et Dimna*, 92.

³¹ Cabe señalar la influencia que España tuvo de Francia a través de su literatura epistolar. Dos ejemplos considerables podrían ser las *Cartas persas*, de Montesquieu, publicadas en 1721 y las *Cartas filosóficas*, de Voltaire, publicadas en 1734.

XVIII acontece una notoria acusación contra el aumento de poder monárquico, así como de los privilegios clericales. De acuerdo con ello, tal investigador añade:

En una palabra, la religión y la Iglesia española no están ya a salvo de los tiros de sus adversarios. En la misma medida que el mal régimen social y el defectuoso sistema económico, reciben dardos acerados, emponzoñados a veces. Pero repitámoslo, estos dardos no vienen más que de una minoría de españoles de espíritu libre, libertinos unos, creyentes otros, que demuestran, con sus ataques, un afán de reforma, pero que no son ateos. (*La España ilustrada...*, 660).

Considerando lo dicho, vale aclarar que pese a las críticas contra las autoridades políticas y religiosas en España, hubo un respeto general hacia las estructuras legales que perduró durante el siglo XVIII. Por tanto, tal como sugiere Sarrailh, no debe entenderse en el perfil del hombre ilustrado una postura atea y anarquista; sino más bien, una conducta crítica e instruida de las antiguas *studia humanitatis*, al igual que un deseo de modernidad social.³² Teniendo en cuenta aquel hecho, cabe decir que las *Fábulas en verso castellano...* pretenden satirizar determinados vicios con el propósito de deleitar; pero sobre todo, con la firme convicción de corregirlos. Tal es el caso de la influencia por la moda y la falsa intelectualidad.

3.1 El Neoclasicismo

El concepto *Neoclasicismo* mantiene una relación íntima con los principios estilísticos y las formas artísticas de la antigua Grecia y Roma, las cuales eran consideradas como modelos de perfección estética y de razón. Dicha manifestación se enmarca en el contexto de la Ilustración, movimiento intelectual que promulga el progreso artístico, científico y cultural, cuyo racionalismo contradice la ignorancia popular, así como el dogmatismo político y religioso. Bajo este contexto cultural nace la corriente del Neoclasicismo, caracterizada por reflejar parte de los valores morales e intelectuales del Clasicismo, por medio de un lenguaje sencillo, armónico y claro.³³ Considerando lo dicho, hay que notar que, desde el aspecto

³² Vale reconocer que la participación política en aquella época era casi exclusiva de los hombres. Debido a ello, el modelo tradicional de roles de género persistía en la sociedad. Por tanto, la mujer era comúnmente relegada al rol de esposa y madre, responsable del hogar y la crianza de los hijos. Pese a ello, vale decir que hubo casos de autoras españolas que dejaron un legado significativo en las letras españolas; por ejemplo, las dramaturgas María Rosa de Gálvez (1768-1806) y Lorenza de los Ríos (1761-1821), así como las poetisas Josefa de Jovellanos y Jove Ramírez (1745-1807) —hermana del célebre autor español— y Gertrudis de Hore (1742-1081).

³³ Respecto a la influencia grecolatina en España, no debe ignorarse que Horacio recomienda leer a los clásicos; es decir, a los griegos, con el fin de mejorar la calidad estética al momento de componer poesía. De tal manera, el poeta latino expresa: “A los griegos ingenio /a los griegos dio con boca rotunda /hablar la musa, más que de

literario, una obra o autor denominado *clásico* alude también a cierta permanencia en la memoria colectiva, y que por su trascendencia, suele considerarse un referente de autoridad. Debido a ello, el término *neoclásico* no sólo abarca el nombre de los pensadores canónicos griegos o latinos —como Aristóteles u Horacio—, sino que puede aplicarse a otros autores; sean franceses, ingleses, españoles, etc. De tal manera, Russel P. Sebold opina que:

El *Neoclasicismo*, tanto la práctica como el término, significa una renovación de lo nacional a la par que de lo antiguo grecolatino. Se trata, por tanto de un movimiento híbrido por lo que respecta a sus modelos y fuentes. [...] Las poesías de Fray Luis de León son reimpresas en 1761, por primera vez en 130 años, desde 1631. Garcilaso es reimpreso en 1765, por primera vez en 107 años, desde 1658. Median 157 años entre la primera edición del verso de Villegas en 1617 y su edición neoclásica de 1774; y 152 años entre la edición de 1634 de los Argensolas y la edición dieciochesca de 1786. Tan españolamente clásica es la poesía neoclásica española, que si no hubiera sido por estas ediciones, serían desconocidos hoy los versos de los principales poetas del *Siglo de Oro*. (“El sentido del término neoclásico”, 56-57).

Retomando lo dicho, tal movimiento podría identificarse como un concepto *híbrido*, ya que no sólo abarca los modelos grecolatinos, sino que también acapara rasgos nacionales que aluden a numerosos próceres del Siglo de Oro.³⁴ En este sentido, debe identificarse la convergencia con otras expresiones artísticas, como el Barroco y el posterior Romanticismo, las cuales, pese a sus diferencias estéticas y retóricas poseen importantes similitudes. Referente a ello, Sebold comenta que: “después de 1770, la tendencia romántica y la neoclásica se presentan, ya mezcladas, ya alternativamente cultivadas incluso por los mismos poetas, ya opuestas entre sí, pero siempre en relación dinámica, fecunda.” (“Sobre la lírica y su periodización...”, 297). En su investigación, tal crítico propone tres puntos que definen la introducción del Neoclasicismo en España, mismos que permiten a su vez contextualizar el estilo literario de Samaniego en varias de sus fábulas. Entre tales aspectos, Sebold considera la influencia teórica que produjo *La poética*, de Luzán; la acepción concreta del concepto

alabanza, /de nada ambiciosos; los niños romanos con cálculos largos aprenden /a dividir el as en cien partes”. (*Arte poética*, 15). Vale decir que, el concepto *Neoclasicismo*, de acuerdo con Noelia López-Souto, proviene de una obra del crítico Johann Joachim Winckelmann (1717-1798), titulada *Geschichte der Kunst des Altertums* o *Historia del arte de la Antigüedad*, publicada en 1764. Winckelmann utilizó este término para describir un renacimiento de los principios estéticos del arte clásico griego y romano que emergió durante el siglo XVIII, en contraposición al estilo barroco. Según apunta López-Souto: “En esa misma misiva, Azara confiesa ya al amigo su particular interés por la obra dada a la luz por Winckelmann y determinante para la teoría del arte neoclásico: *Historia del arte de los antiguos*: «Questo è un libro mio favorito». En ella se documenta, además, la primera reivindicación de la doble autoría de este libro, que Winckelmann habría de compartir con el también alemán Anton Raphael Mengs. (“José Nicolás de Azara”, 411).

³⁴ Ignacio Luzán nombra algunos de aquellos próceres literarios en su *Poética*. En dicha obra menciona a: Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Calderón de la Barca, Salcedo Coronel, Fray Jerónimo de la Madre de Dios; entre otros.

neoclásico; y por último, su relevancia sociocultural durante la segunda mitad del siglo XVIII. Tales particularidades, según declara aquel crítico, ayudan a identificar las principales características neoclásicas que la distinguen de otras manifestaciones culturales.

Conviene recordar que, Luzán retoma varias de las pautas aristotélicas y horacianas; tales como la belleza lograda a través de la imitación de la naturaleza, o la recomendación retórica de instruir deleitando. Desde tal enfoque, la obra de tal preceptista adquirió una influencia significativa, ya que promovió ciertas normas estéticas que ayudarían a definir el término *Neoclasicismo* en su época. Bajo tal mirada, la importancia de *La Poética* radica en varios aspectos, uno de ellos consiste en la revalorización de la claridad, la sencillez, la armonía y el orden, los cuales surgen en contraposición al exceso de ornamentación del *Barroco*, término en ocasiones descrito de manera despectiva con los adjetivos de *excesivo*, *confuso* o *recargado*.³⁵ Referente a ello; cabe añadir que, los diferentes valores neoclásicos proyectaron una necesidad de renovar el lenguaje, así como de reivindicar una conciencia intelectual, racionalista y liberal. Además, cabe decir que dos de los propósitos centrales de tal corriente artística consisten en: educar y moralizar. Asimismo, el Neoclasicismo —al igual que el Barroco— permeó en un contexto de crisis reflejada en una serie enfrentamientos civiles que desestabilizaron al país. De tal manera, existió un rechazo parcial hacia las tendencias afrancesadas por parte de un sector más nacionalista. Desde aquella perspectiva, Rinaldo Froldi menciona:

De tales presupuestos surgió la difundida tendencia a dedicar escasa consideración —por no decir desprecio— a la cultura del setecientos, especialmente la más innovadora, a la que se etiquetó, de un modo aproximativo y genérico, con el término de *neoclasicismo*, limitado, más que nada, a la expresión de valores estilístico-formales; término trocado luego, y con frecuencia, por el afrancesamiento, esta vez con particular referencia a valores ideológico-políticos y con una evidente carga despectiva. (“Apuntaciones críticas...”, 81)

En tal contexto, debe tenerse en cuenta que durante el siglo XVIII emergió una tendencia liberal orientada al racionalismo y el discurso científico, misma que busca su unidad a partir de una función didáctica y moralizadora. De tal modo, Ángel del Río comenta que el Neoclasicismo puede analizarse en tres niveles; por un lado, está aquel que conforma un

³⁵ Tales características suelen definir al estilo Barroco. De acuerdo con Antonio Maravall, tal fenómeno cultural: “Es una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis, relacionada con fluctuaciones críticas en la economía del mismo periodo”. (*La cultura del Barroco*, 25).

grupo de escritores que adopta la doctrina expuesta por Luzán, así como la de sus inspiradores franceses e italianos. Tal etapa nace con Nicolás Fernández de Moratín —padre de Leandro Fernández de Moratín—, junto con otros escritores como: José Cadalso, Tomás de Iriarte y Samaniego, quienes fueron reconocidos por participar en la famosa tertulia de la Fonda de San Sebastián, concebida para difundir diferentes aspectos teóricos y literarios de la Ilustración.³⁶ La segunda fase del Neoclasicismo, de acuerdo con del Río, evoca un nacionalismo español, así como un conjunto de determinados valores relacionados con la autonomía del ser humano, entre ellos la libertad y la igualdad. Considerando lo dicho, merece recordarse que en el siglo XVIII el pensamiento liberalista español se basaba principalmente en las ideas de François-Marie Arouet, más conocido como Voltaire, Jean-Jacques Rousseau y Charles Louis de Secondat, barón de Montesquieu, las cuales fueron plasmadas tanto en ensayos teórico-filosóficos, como en varias creaciones literarias. Con base en ello, Ángel del Río comenta:

La causa fundamental serán los temores que la revolución francesa desata, que vendrán, por un lado, a templar el entusiasmo por las nuevas ideas en sus propulsores más calificados y, por otro, a hacer que reaccionen con mayor violencia los enemigos de toda innovación. (*Historia de la literatura...*,70).

Finalmente, la tercera generación neoclásica que abarca las últimas dos décadas del siglo XVIII se representa a través del teatro de Moratín y la poesía de Nicasio Álvarez de Cienfuegos, Juan Meléndez Valdés, Blanco Crespo y José Marchena, así como por la prosa de José Francisco de Isla y Rojo. Asimismo, otro de los aspectos importantes del Neoclasicismo, consiste en el contenido filosófico enfocado en la admiración del mundo natural. Retomando lo dicho, Joaquín Arce comenta que en varios textos del siglo XVIII se recogen diferentes motivos contenidos en la filosofía liberalista de Voltaire y Rousseau. De igual modo, debe reconocerse la relevancia de otros pensadores franceses, como: Jacques Necker, Robert Jacques Turgot y Jean-Antoine Nicolas de Caritat, cuya ideología revolucionaria fue vigilada y censurada por el poder inquisitorial. Por tal razón, Arce expresa

³⁶ Aquella reunión intelectual fue celebrada en Madrid. Según apunta Ángel del Río, la Academia del Buen Gusto y la Fonda de San Sebastián fueron dos lugares de congregación y de expresión neoclásica en la época de Samaniego. De acuerdo con ello, el crítico comenta: “En la Fonda de San Sebastián, en cambio, se concentró la plana mayor del Neoclasicismo. Junto a Moratín y a otros escritores sin interés ya para un lector actual, estaban allí Cadalso y Tomás de Iriarte, un poco más jóvenes, y dos italianos muy influyentes en la vida literaria del siglo, Pedro Napoli Signorelli y Juan Bautista Conti”. (*Historia de la literatura...*,72).

que: “La afluencia de libros franceses a España, sobre todo en la segunda mitad del siglo, y a pesar de los obstáculos impuestos por la vigilancia, gubernativa e inquisitorial, fue enorme.” (*La poesía del siglo ilustrado*, 54). De tal manera, hay que mencionar que Samaniego no resulta ajeno a dicha rebeldía, ya que en algunas de sus composiciones fabulísticas resalta la preponderancia de la sabiduría que otorga la vida simple y natural, sobre la enseñanza teórica y académica. Dicha peculiaridad acontece en la fábula “El pastor y el filósofo”, donde por medio de un diálogo entre aquellos personajes, se resalta la importancia de la sabiduría práctica sobre la presunción intelectual.³⁷ Este punto resulta interesante, ya que el autor vasco participó de manera activa en el Real Seminario de Vergara, institución enfocada en promover los ideales de la Ilustración, y que, según comenta Gonzales Obregón, Samaniego: “le tuvo por su presidente con gran placer de los alumnos, a quienes su carácter jovial era muy simpático.” (*Obras poco conocidas*, 71).

De igual modo, desde el punto de vista estético debe considerarse la relevancia sobre el concepto del *buen gusto* que engloba la apreciación de lo bello, lo refinado y lo armónico.³⁸ De acuerdo con Jacobs Helmut: “El término del *buen gusto*, muchas veces relacionado con el término *Neoclasicismo*, surgió como una reacción al arte ornamentado del Barroco, así como su inspiración en las artes clásicas”. (*Belleza y buen gusto...*, 255). Atendiendo lo anterior, vale añadir que, tal concepto pretende mantener un equilibrio armónico, lo cual exige no sólo una cierta disposición —*dispositio*— de palabras, sino también una cuidadosa selección de recursos poéticos y retóricos, así como un modo particular de transmitirlos. Respecto a ello, Álvarez Barrientos comenta que tal concepción se orienta en los elementos de la proporción y la simetría que caracterizan parte de la estética neoclásica y, que; por lo tanto, resultan relevantes para el análisis de *Las fábulas en verso castellano...* En tal sentido, Barrientos menciona que:

Este concepto de *buen gusto* se ha visto aplicado en páginas precedentes a campos que no eran estrictamente literarios. En efecto, el concepto, unido al del *decoro*, a las buenas maneras, se refirió

³⁷ Desde aquella perspectiva, se lee en tal fábula: “Vierte el género humano /en sus libros y escuelas sus errores; /en preceptos mejores /nos da naturaleza su doctrina”. (*Fábulas*, 371).

³⁸ En tal sentido, debe entenderse que la gran mayoría de fábulas clásicas se inclinan a ensalzar la moderación y criticar el exceso. De tal forma, lo *apolíneo* —palabra que proviene de Apolo, el dios griego de la luz, la razón, la armonía— representa la forma, la medida, la serenidad y la claridad; mientras que lo *dionisiaco* —término asociado con Dionisio, el dios griego del vino, la embriaguez y la música— representa la emoción, la intuición, lo irracional y lo caótico.

también a la conducta de las personas, al correcto modo de manejarse en sociedad, y, en este sentido, era el modelo del individuo civilizado. (*Ilustración y Neoclasicismo...*, 198).

De acuerdo con lo dicho, hay que enfatizar que el Neoclasicismo puede caracterizarse al menos desde tres enfoques; por un lado, está su orientación hacia la tradición grecolatina, la cual, desde la mirada literaria retoma los consejos de Aristóteles y Horacio en cada una de sus poéticas. Por otra parte, está la necesidad cosmopolita de conocer las nuevas ideas científicas y culturales que fomentaron el pensamiento liberal; finalmente, se encuentra el aspecto estético basado en ciertos rasgos orientados al concepto aristocrático del *buen gusto*, tales como: la claridad, la sencillez, la armonía y la utilidad, mismos que serán retomados por Luzán. Con base en lo dicho, puede entenderse que las *Fábulas en verso castellano...* comparten una influencia nacional y extranjera sustentada en el sentido métrico, estilístico, ideológico y temático.

3.2 Bases morales e intelectuales

Luego de abordar el concepto *Neoclasicismo*, vale conocer ahora las diferentes bases morales e intelectuales en torno a dicha corriente teórico-artística. Ante lo dicho, hay que considerar de antemano la influencia de las poéticas clásicas —principalmente la de Aristóteles y la de Horacio—, las cuales fueron estudiadas en España por los primeros religiosos influidos por la escolástica medieval.³⁹ De tal modo, cabe añadir que durante aquella época existió una reinterpretación más objetiva del individuo, su ética y sus costumbres, así como el adentramiento a textos de moralidad filosófica, entre ellos los *Diálogos* de Platón o la *Ética Nicomáquea*, de Aristóteles. Igualmente, también fue revitalizado el concepto de *virtud* o en griego *ἀρετή* —*areté*—, cuyo propósito reside en el concepto de la *excelencia* aplicada al momento de realizar o cumplir una función específica, misma que desde la visión helenística produce un estado de felicidad, o *εὐδαιμονία* —*eudaimonía*—.⁴⁰ Desde tal panorama, debe

³⁹ Gran parte de la filosofía platónica fue reinterpretada por Plotino, Proclo y Porfirio, en torno a los siglos II y III d.C. Posteriormente, durante el siglo XIII, las ideas de la escolástica medieval fueron difundidas en España por autores distinguidos, como San Isidoro de Sevilla o San Ildefonso de Toledo, quienes trataron de reconciliar gran parte del pensamiento aristotélico con la fe cristiana.

⁴⁰ No es del todo exacto traducir la palabra *eudaimonía* con el término *felicidad*, tal como afirma Emilio Lledó: “*Eudaimonía* tenía, en principio, que ver con una suerte o un destino que estaba fuera de nosotros, en manos de una especie de duende tutelar. De acuerdo con este destino, nuestra vida podía acoplarse a él, o bien desgarrarse de él. Por ello, *eudaimonía* significó también una cierta actividad más que una especie de placer, aunque el placer y el bienestar puedan acompañarla”. (*Ética Nicomáquea*, 58).

atenderse que la palabra *ética* o *moral* remite a un sistema de convivencia, donde los términos de lo *bueno* y lo *malo* dependen de un contexto determinado.⁴¹ Con base en ello, Fernando Ampudia de Haro comenta:

Para Aristóteles, son las acciones las que deciden el carácter moral del hombre. La virtud moral se adquiere a través del hábito, es decir, a través de la repetición sistemática de actos virtuosos [...] El hábito consistirá en la repetición de actos, los cuales generan una repercusión en la persona, al predisponerla y capacitarla para actos sucesivos y posteriores incrementándose sus posibilidades para, mediante la acción, convertirse en una persona moralmente virtuosa. La virtud moral es un hábito operativo especialmente eficaz en lo relativo a las pasiones. (“Ética y estética de la conducta”, 89).

Respecto a lo anterior, cabe destacar que el concepto de *virtud*, o *ἀρετή* —*areté*—, representa diversos aspectos relacionados con la verdad *ἀλήθεια* —*alétheia*— y la sabiduría *σοφία* —*sofía*—, así como con la práctica de ciertos hábitos guiados por la razón *λόγος* —*logos*—. De acuerdo con ello, José Ferrater Mora menciona que dicho término fue entendido: “en el sentido del hábito o manera de ser de una cosa, hábito que se hace posible por haber previamente en ella una potencialidad o capacidad de ser de un modo determinado.” (*Diccionario de filosofía*, s.v. *Virtud*). Desde tal enfoque, vale distinguir los dos tipos de virtudes aristotélicas; es decir, las *éticas* y las *dianoéticas*, o también morales e intelectuales. Las primeras se producen de manera natural y son las que incitan al ser humano a controlar sus pasiones, puesto que: “ninguna cosa que existe por naturaleza se modifica por costumbre”. (*Ética nicomáquea*. 1107a, 171). Por otro lado, la segunda clasificación refiere al carácter racional, el cual transmite un aspecto de bondad innata y natural, ya que: “todo arte y toda investigación e, igualmente, toda acción y libre elección parecen tender a algún bien; por esto se ha manifestado, con razón, que el bien es aquello hacia lo que todas las cosas tienden”. (*Ética nicomáquea*. 1107a, 171). Bajo tal criterio, ambas virtudes fomentan en el individuo un estado de felicidad o *εὐδαιμονία* —*eudaimonía*— que resulta útil para sí mismo, así como para su entorno social.⁴²

⁴¹ El término *moral* proviene del latín *moralis*, mismo que a su vez es una reproducción de la palabra griega *ethos*. De tal manera, *ética* y *moral* resultan sinónimas, una en su expresión latina y la otra griega. De acuerdo con su definición: “La *moral* pertenece a las costumbres, o a las acciones humanas, en orden a lo lícito, o ilícito de ellas”. *DRAE*, en línea. s.v. *moral*. [Consulta: 16 de julio de 2024] de: <<https://apps2.rae.es/DA.html>>

⁴² De acuerdo con Ferrater Mora, desde la perspectiva clásica el concepto del *bien* o *ἀγαθός* —*agathós*— refiere a un interés mutuo que favorece tanto al individuo como a su prójimo. (*Diccionario de filosofía*, s.v. *bien*).

Retomando lo dicho, cabe identificar en el género fabulístico ciertos valores que poseen una función política de orden social.⁴³ En este sentido, la moral, entendida como un conjunto de costumbres, normas y creencias es concebida como un instrumento civilizador, relacionado con el acatamiento hacia las normas estatales vigentes. Desde tal enfoque, los ideales del Neoclasicismo buscaban unificar el respeto a los dogmas políticos y religiosos de aquella época, hecho que favoreció la asimilación de dicha corriente artística e intelectual entre diversos grupos de la monarquía española.⁴⁴ Respecto a ello, Barrientos menciona:

Es cierto también que, en un intento de alejarse de los modelos barrocos, se quiso que el estilo de lo escrito respondiera más al estilo medio —frente al elevado y al llano—, si bien siempre habría que ajustarse a los requisitos genéricos. Este apoyo del gobierno a un tipo de literatura tenía una implicación política y, desde luego se insertaba en las medidas que tendieron a civilizar España, a instalarla en las corrientes modernas del momento y a contribuir a que el país tuviera parte en los movimientos europeos, pues, esta tendencia que se llama *neoclásica* era la oficial, por el apoyo que recibía de los gobiernos, en la Europa dieciochesca, si bien en Francia lo era desde el siglo XVII. (*Ilustración y Neoclasicismo ...*, 189).

Aquel rasgo civilizatorio propuesto por tal crítico aparece en distintos textos que recurrían a diversos tópicos orientados a una moral religiosa y tradicionalmente clásica.⁴⁵ Sumado a ello, hay que notar que, durante las últimas dos décadas del siglo XVIII; es decir, a finales del Neoclasicismo y en plenos umbrales del Romanticismo, parte de aquellas reminiscencias grecolatinas perduraron tanto en la poesía, como en la fábula —incluyendo

⁴³ Aristóteles clasifica diez virtudes morales, entre ellas: la liberalidad o *φιανθρωπία* —*philanthropia*—, la magnificencia o *μεγαλοπρέπεια* —*megaloprepeia*—, la magnanimidad o *μεγαλοψυχία* —*megalopsychia*—, la ambición o *φιλοδοξία* —*filodoxia*—, la mansedumbre o *πραΰτης* —*prautés*—, la amabilidad o *ευγένεια* —*evyeneia*—, la sinceridad o *ειλικρίνεια* —*eilikrineia*—, la agudeza o *οξύτητα* —*oxytita*—, el pudor o *αἰδώς* —*aidos*— y la justicia o *δικαιοσύνη* —*dikaiosyne*—. Por otra parte, el filósofo griego enumera cinco virtudes intelectuales: el arte o *τέχνη* —*tekne*—, la prudencia o *φρόνησις* —*fronesis*—, la sabiduría o *σοφία* —*sophia*—, el intelecto o *νοῦς* —*nous*— y el entendimiento o *διανοία* —*dianoia*—. Ver *Ética Nicomáquea*, 1119b y 1138b, 208-267.

⁴⁴ Durante el reinado de Carlos III (1759-1788) ocurrió un impulso de reciprocidad cultural que España compartía con Francia. De acuerdo con Ángel del Río, durante el reinado de dicho rey: “Las dos esferas, la ideológica y la literaria, son difíciles de separar porque la economía, la política o la religión, de un lado, y la tragedia neoclásica, la fábula o el idilio sentimental, del otro, tienen en el siglo XVIII una base común”. (*Historia de la literatura*, 68).

⁴⁵ Tales orientaciones hacia el bienestar individual se transmitieron desde el siglo XII en el *Disciplina clericalis*, de Pedro Alfonso de Huesca; y, posteriormente, a mediados del siglo XIII a través de los *exempla* de tradición oriental, como el *Calila et Dimna*, o el *Sendebat*. De igual modo, resultan relevantes otras obras del mester de clerecía, como *El libro del Buen amor*, del Arcipreste de Hita, o en *El conde Lucanor*, de Don Juan Manuel, los cuales insertan en el texto alguna fábula esópica que sirva de énfasis para una acción principal. De igual modo, la fábula se halla presente en la comedia española del Siglo XVII y XVIII, por medio de célebres dramaturgos, como: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca, quienes incluyeron fábulas en varias de sus representaciones.

las composiciones didácticas de Samaniego—. ⁴⁶ Tales evocaciones al estilo clásico podían expresarse por medio de ciertos dioses y héroes épicos de la mitología, los cuales se hallan presentes desde los cantos homéricos; en donde, según Emilio Lledó Íñigo:

Encontramos una primera configuración del comportamiento humano. En este comportamiento imperan los principios de una sociedad dominada por la tensión bélica, y los héroes que en ella destacan van marcados por los impulsos que promueve y nutre esa sociedad agonal. (“La escritura de Aristóteles”, 31).

Retomando lo dicho, cabe distinguir un paralelismo entre el contexto bélico mencionado por Lledó y la crisis sociopolítica en España, misma que se encontraba envuelta en una confluencia entre lo barroco y neoclásico; es decir, lo ornamentado y lo rebuscado, en contraposición a lo simple y lo claro. ⁴⁷ En este sentido, resulta interesante cómo los valores de la prudencia, la racionalización, la justicia y la libertad, confluyeron en ambos estilos artísticos, mismos que fueron asimilándose en un paulatino proceso histórico. De tal manera, aquellas virtudes transmiten una visión general sobre cómo y por qué las personas deberían actuar en la vida pública y privada. Ante ello, hay que señalar que la gran mayoría de los textos neoclásicos estaban orientados en persuadir, instruir o moralizar. Asimismo, varios de los géneros revalorados durante el siglo XVIII —incluyendo el fabulístico— poseían un fin didáctico, cuyo trasfondo promovía el ideal clásico de vivir bien —es decir, vivir apegado a la virtud—, el cual además presuponía la felicidad del individuo en su habitual convivencia. En este sentido, puede entenderse que los valores mencionados fueron teorizados bajo el enfoque clasicista, y, posteriormente, reinterpretados por la perspectiva escolástica entre los siglos XIII y XVI. ⁴⁸

⁴⁶ En algunos títulos de las *Fábulas en verso castellano*... aparecen dioses y héroes de la mitología grecolatina. Aquel hecho refleja innegablemente la influencia del clasicismo en el autor vasco. Algunas de aquellas composiciones son: “El león con su ejército”, “Júpiter y la tortuga” y “El carretero y Hércules” (Ver *Fábulas*, 201, 219 y 342).

⁴⁷ Rinaldo Frolidi reconoce que aquella crisis social reside en un estado mental que se niega a sí mismo su propia autodependencia. De acuerdo con dicho crítico: “Deriva de este cambio de mentalidad —sintetizada por Kant en la fórmula del *sapere aude*— la crisis de la enseñanza religiosa tradicional. Se buscan nuevas ideas pedagógicas, se programan —aunque sólo en parte— las reformas de los colegios y de la universidad. La expulsión de los jesuitas en 1767 —claramente originada por razones políticas que convencen a Carlos III a superar su fuerte pietismo a favor del absolutismo y el regalismo— ayudará al esfuerzo reformista”. (“Apuntaciones críticas...” 67).

⁴⁸ El escolasticismo fue un movimiento filosófico y teológico predominante en la Europa medieval, especialmente durante los siglos XIII al XVII. Este se caracterizó por la aplicación de la lógica aristotélica y la reconciliación de la fe cristiana con la filosofía clásica.

Recordando lo dicho, debe mencionarse que varias instituciones educativas —tales como la Real Academia de Madrid o el Real Seminario de Vergara— difundieron distintos valores clásicos, cuyo objetivo fundamental consistía en formar personas virtuosas y útiles para su sociedad.⁴⁹ Teniendo en cuenta lo anterior, cabe enfatizar que los valores morales e intelectuales defendidos por el Neoclasicismo se sustentan por una parte en el apego hacia los modelos clásicos, así como al canon de tradición cristiana. Con base en ello, Barrientos reconoce en distintas academias españolas —entre ellas el Seminario de Vergara— aquellos principios de orden civilizador, en donde resultaba necesario incluir la moral religiosa. Esta relación entre el pensamiento clásico y cristiano en torno a las bases morales e intelectuales fomentó la creación de lo que aquel crítico denomina una *nueva sociedad*.⁵⁰

3.2.1 La prudencia

Luego de reconocer las bases morales e intelectuales del Neoclasicismo, merece la pena atender algunas virtudes clásicas que fueron reivindicadas por dicha corriente. Una de ellas consiste en la prudencia, o en griego *φρόνησις* —*phrónesis*—, entendida como una actitud de cautela que antecede a “discernir y distinguir lo que es bueno o malo, para seguirlo, o huir de ello”.⁵¹ A partir de aquella definición, vale tener en cuenta la perspectiva moral de ciertos actos considerados “buenos” y “malos” aplicados tanto en el plano individual, como el social. Aquellas cuestiones —vistas desde el punto de vista occidental— adquieren mayor relevancia a partir de Platón, quien reflexionó sobre diversas virtudes racionalistas del ser humano, por ejemplo: la prudencia, la fortaleza, la justicia y la templanza.⁵² En tal contexto, Aristóteles, quien abordó cada uno de aquellos conceptos expuestos por su mentor, reconoce

⁴⁹ Un par de ejemplos de escuelas considerables en esa época fueron la Real Academia de Madrid, fundada en 1713, así como el Real Seminario de Vergara, instalado en 1776. De acuerdo con ello, Sarrahil comenta: “La localidad de Vergara se localiza en la provincia de Gipuzkoa, en el País Vasco. Las escuelas y el seminario de Vergara contribuyeron en buena parte a esa opulencia y a esa felicidad de las provincias del Norte. En todo caso, La Sociedad de Amigos del País disfruta en toda la España ilustrada de tal consideración, que va a servir de modelo a las que se multiplican a partir de 1775”. (*La España ilustrada*, 251).

⁵⁰ Ante lo dicho, vale tener en cuenta las palabras de Barrientos, quien comenta: “De acuerdo con los principios modernizadores y civilizadores de la Ilustración, en este Seminario —Vergara—, donde los alumnos estaban internos, se impartía una enseñanza más amplia de carácter moral e higiénico, sin olvidar la educación religiosa, que tenía que ver con cómo conducirse en la nueva sociedad”. (*Ilustración y neoclasicismo*, 41).

⁵¹ *DRAE*, en línea. s.v. *Prudencia* [Consulta: 23 de abril de 2024], de: <https://apps2.rae.es/DA.html>

⁵² Tales virtudes fueron conocidas como las virtudes cardinales. De acuerdo con Corominas, la palabra *cardinal* proviene del latín *cardo*, que significa *bisagra* o *pivote*. De tal modo, aquellas virtudes pueden considerarse elementos esenciales para el desarrollo de otras virtudes, mismas que conllevan a un estado de felicidad. *DRAE*, en línea. s.v. *Cardinal* [Consulta: 23 de abril de 2024], de: <https://apps2.rae.es/DA.html>

en el hombre prudente la capacidad de “deliberar rectamente sobre lo que es bueno y conveniente para sí mismo, no en un sentido parcial, por ejemplo, para la salud, para la fuerza, sino para vivir bien en general.” (*Ética Nicomáquea*, 1140b, 275). Ante tal declaración, cabe señalar que, el valor intelectual de la prudencia —tal como lo habían sugerido las posteriores escuelas neoplatónicas— se inclina en la protección de uno mismo; es decir, la práctica del camino virtuoso basada en la continua prudencia, racionalización, libertad, justicia, y otros valores clásicos.

Respecto a lo anterior, hay que enfatizar que, bajo el enfoque aristotélico, no sólo basta practicar la prudencia para alcanzar el ya mencionado estado de felicidad, o *εὐδαιμονία* —*eudaimonía*—, sino que resulta necesario la convergencia de otras virtudes intelectuales que complementen su funcionalidad pragmática; es decir, su utilidad social.⁵³ De igual modo, merece la pena añadir que aquellas cualidades se relacionan intrínsecamente con la moral cristiana, la cual resalta de manera particular en el texto bíblico de los *Proverbios*; y, que a su vez, evoca la predilección ilustrada del conocimiento, así como del ideal clásico de vivir bien.⁵⁴ Tal observación resulta relevante, porque si bien, aunque los escritores neoclásicos no ahondaron en temas investigativos —salvo ciertos espíritus científicistas, como Feijoo o Jovellanos—, sí produjeron numerosos textos literarios con el fin de revalorar determinadas virtudes, así como la importancia teórica de las antiguas poéticas—retomadas en Francia por Boileau y en España por Luzán— que contribuyeron a delimitar el concepto del Neoclasicismo en su época. Aunado a ello, vale decir que además de sustentar los cimientos estéticos de dicha corriente estética, los reconocidos conceptos de *claridad*, *armonía* y *proporción* se acoplaban perfectamente con determinados valores ideológicos de la poesía clásica, entre ellos la prudencia o *φρόνησις* —*frónesis*— y la inteligencia o *νοῦς* —*nous*—.⁵⁵ Acerca del tema, Rufino menciona:

⁵³ Cabe aclarar que las virtudes intelectuales, tal como se ha venido enfatizando, ayudan a conocer qué es justo y digno de admiración, mientras que las virtudes morales, tal como aclara Salvador Rus Rufino: “Nos ayudan a hacer lo justo y actos admirables y dignos de consideración”. (Estudio preliminar, XCVI).

⁵⁴ El valor de la prudencia en el libro de los *Proverbios* resulta recurrente, por ejemplo: “Yo, la sabiduría, habito con la prudencia, y he hallado conocimiento y discreción”. (*Proverbios*, 8:12). O bien: “El prudente ve el mal y se esconde, mas, los simples siguen adelante y son castigados”. (*Proverbios*, 22:23) Y finalmente: “El hombre prudente oculta su conocimiento, pero el corazón de los necios proclama su necedad”. (*Proverbios*, 12:23).

⁵⁵ Respecto a la perspectiva clásica sobre la poesía, Ferrater Mora comenta: “En un sentido aproximado al que tiene hoy 'poesía', pero hundiendo probablemente sus raíces en más rico terreno semántico, trataron de poetizar, de la poesía y de lo poético con singular detalle Platón y Aristóteles”. (*Diccionario de filosofía s.v. Poesía*).

La palabra griega *phrónesis*, que traducimos como *prudencia* o *sabiduría práctica*, hace referencia a la percepción que conduce al comportamiento adecuado y esperado en todas las situaciones [...] Una persona que es virtuosa, que posee todas las virtudes morales, sabe qué fines tiene que perseguir y alcanzar, pero sin *phrónesis* esa persona no podrá conocer cuáles son los fines correctos y adecuados que puede conseguir. Aristóteles nos dice que para ser éticamente virtuosos se exige una inteligencia práctica y también una buena disposición. (Estudio preliminar, XCVIII).

Considerando lo dicho, debe añadirse que Luzán distingue en el concepto de *prudencia* un vínculo directo con el intelecto o νοῦς —*nous*— y el entendimiento o διανοία —*dianoia*—, así como con la virtud del arte o τέχνη —*tékne*—, los cuales remiten al carácter intelectual y creativo del ser humano. Dicho aspecto marca un definido matiz sociocultural del siglo XVIII, donde las expresiones literarias denominadas *artísticas* debían apegarse a ciertos estándares de la época.⁵⁶ Ante aquella perspectiva, Luzán comenta: “Porque, por más que se alejen de nuestra vista, siempre van guiados del juicio, asistidos y regidos del arte y de la prudencia, cuyos consejos y órdenes siguen y obedecen en lo más rápido de sus vuelos”. (*La poética*, 310). De tal manera, vale tener en cuenta que el mencionado preceptista pondera el racionalismo de aquellos poetas clásicos, quienes distinguen de manera particular la virtud intelectual de la prudencia en varias de sus composiciones.

3.2.2 La justicia

Tras distinguir la importancia contextual sobre el concepto de *prudencia*, hay que tratar ahora otro de los valores reivindicados durante el Neoclasicismo: la justicia, o δικαιοσύνη —*dikaíosynè*—, definida tradicionalmente como aquella: “virtud que consiste en dar a cada uno lo que le pertenece”.⁵⁷ Bajo la perspectiva clásica, dicha cualidad se relaciona con el cumplimiento adecuado de los roles sociales; lo cual proyecta de manera indirecta su orientación a preservar un orden civilizador. Asimismo, el concepto de *justicia* mantiene un

⁵⁶ Ante este hecho, resultan pertinentes las palabras de Joaquín Arce: “Es evidente, por otra parte, que ni siquiera en este alborar del nuevo clasicismo hubo absoluta uniformidad en la Concepción del ideal artístico, ya que los primeros descubrimientos de la pintura pompeyana favorecían un gusto decorativo y refinado muy compatible con el estilo y la moda rococó. Por eso fue sólo a fines de siglo cuando se pretendió evocar o restaurar el supuesto auténtico gusto de la antigüedad, gusto que se fue haciendo paulatinamente más sobrio, abstracto y esencial”. (*La poesía del siglo ilustrado*, 466).

⁵⁷ *DRAE*, s.v. *justicia*. En línea. [Consulta: 23 de abril de 2024], de: <https://apps2.rae.es/DA.html>.

íntimo sentido de comunicación y colaboración, lo cual deja entrever su función política y social.⁵⁸ De tal forma, Aristóteles comenta:

Es la única, entre las virtudes, que parece referirse al bien ajeno, porque afecta a los otros; hace lo que conviene a otro, sea gobernante o compañero [...] Es la virtud en el más cabal sentido, porque es la práctica de la virtud perfecta, y es perfecta, porque el que la posee puede hacer uso de la virtud con los otros y no sólo consigo mismo. (*Ética nicomáquea*, 1129b, 239).

Retomando la cita, hay que considerar dos aspectos relevantes.⁵⁹ El primero reside en el énfasis del bienestar mutuo, el cual, atañe tanto a los intereses individuales como a los colectivos. Igualmente, el segundo aspecto radica en que —tal como plantea el filósofo estagirita— una persona puede “poseer” y “hacer uso” de aquella virtud moral. Retomando tal observación, debe tenerse en cuenta el trasfondo cultural de la antigua Grecia, en donde existía una definida jerarquía de roles, en donde sólo unos cuantos gobernaban.⁶⁰ Por tanto, hay que entender que la justicia posee un carácter punitivo contra quien incumpla ciertas normas cívicas del orden civilizador. Sumado a ello, cabe añadir que, tal esquema de sometimiento parte de un etnocentrismo racionalista, cuya perspectiva afirmaba que todo quien no fuese o hablara griego era considerado bárbaro.⁶¹ En tal sentido, dicha mentalidad dominante e impositiva posee una estrecha relación con el género de la fábula clásica, en donde, por lo general, se demuestra la supremacía del más fuerte frente al débil. Aquel hecho expone uno de los temas principales de las recreaciones animalizadas: la sobrevivencia. Aunado a ello, resulta pertinente agregar que en el contexto bíblico, la justicia —al igual que

⁵⁸ El término *orden social* fue retomado desde varios enfoques filosóficos. Respecto a ello, Rousseau comenta: “Más el orden social es un derecho sagrado, que sirve de base a todos los demás. Sin embargo, tal derecho no viene de la naturaleza: está, pues, basado en las convenciones”. (*Del contrato social*, 10-11).

⁵⁹ Debe tenerse en cuenta que, desde la visión política aristotélica, la justicia resulta un valor inherente al de la amistad. Con base en ello, Salvador Rus Rufino comenta: “La justicia y la amistad tienen una estrecha conexión, ambas ayudan a que las comunidades humanas se mantengan. Como la justicia, la amistad y la comunidad están relacionadas de forma muy estrecha, es tan malo abusar de un amigo cercano o de un miembro de la familia como alguien que vive en nuestra comunidad”. (“Estudio preliminar”, CX).

⁶⁰ Aquel concepto posee múltiples acepciones. Bajo la perspectiva clásica, mantiene una posición preferencial como una de las cuatro virtudes cardinales. Asimismo, en el sentido religioso existe el término de *justicia divina*, el cual se entiende como la disposición de Dios para castigar las culpas y delitos cometidos por los hombres.

⁶¹ Este punto de vista es compartido por críticos como Manuel García Sánchez, quien profundiza el concepto de *alteridad*, mismo que implica la condición o estado de ser otro o de ser diferente. En tal sentido, dicho crítico comenta que: “Culturalmente, un pueblo forja su identidad diferenciándose respecto a los otros, por oposición, negando o minimizando cualquier préstamo, y los griegos tampoco fueron ajenos a ese mal hábito”. (“Los bárbaros y el bárbaro...”, 34).

la prudencia— mantiene una conexión con otras virtudes clásicas.⁶² Respecto a ello, Sarrailh encuentra cierta relación entre la justicia y la libertad, así como su relevancia ideológica durante el Neoclasicismo. Con base en lo anterior, el crítico francés menciona:

Liberados por la ciencia moderna del yugo de las autoridades consagradas, y deseosos de aplicar a las cuestiones económicas sus hábitos de espíritu, su afán de observación y de precisión, describieron los abusos que afligían a su patria y desearon acabar con ellos. Comprendieron que la libertad y la justicia deberían ser los fundamentos de la economía pública; que, sin perjuicio del interés general, móvil de toda actividad, aún sí debía ser protegido por leyes equitativas; que el escándalo secular de la acumulación de los bienes, y sobre todo de las tierras, en manos de un corto número de privilegiados, debía llegar a su fin. (*La España ilustrada...*572).

Ante lo dicho, vale reiterar que el pensamiento libertario de los franceses; Voltaire, Montesquieu y Rousseau, así como el espíritu crítico e investigativo del enciclopedismo, motivaron el replanteamiento sobre el tema de la justicia, el cual pasó a convertirse en un motivo recurrente entre varios de los autores neoclásicos.⁶³ De tal manera, la presencia de aquella virtud en las *Fábulas en verso castellano...*, por medio de títulos como: “El enfermo y la visión”, “El calvo y la mosca” o “La zorra, el lobo y el mono juez”, mismos que mantienen una concomitancia con su definición de “dar a cada uno lo que le pertenece”.⁶⁴ Igualmente, hay que considerar que el concepto de *justicia* guarda una asociación con el término subjetivo de *verdad*, cuyo valor filosófico representaba una vital importancia, no sólo para los antiguos pensadores griegos, sino también para la teología cristiana. Respecto a ello, Ferrater Mora advierte que:

El vocablo 'verdad' se usa primariamente en dos sentidos: para referirse a una proposición y para referirse a una realidad. [...] Todas estas nociones, incluyendo por tanto la de 'verdades eternas', tienen en común el presuponer que hay una serie de proposiciones, principios, 'verdades', etc., que son incommovibles, absolutamente ciertos, 'universales', etc. Pero la noción de 'verdades eternas', por lo menos tal como se ha usado y formulado en la expresión latina *veritates aeternae*, tiene, además, una connotación que no se

⁶² El vínculo entre la justicia y el concepto del *bien* establece una asociación intrínseca con la divinidad cristiana. La alusión de la justicia aparece en varios libros de las Sagradas Escrituras. Por ejemplo: “No harás injusticia en el juicio; no favorecerás al pobre ni complacerás al rico, sino que con justicia juzgarás a tu prójimo”. (*Levítico* 19:15). O bien: “El rey justo hace prosperar el país, el amigo de impuestos lo lleva a la ruina”. (*Proverbios* 29:4). Y finalmente: “Tú eres un rey poderoso que amas la justicia, tú has establecido lo que es recto, tú ejerces la justicia y el derecho en Jacob”. (*Salmos* 99:4).

⁶³ Existen múltiples referencias literarias sobre la virtud moral de la justicia. Con base en ello, vale decir que desde el Siglo XIII se hallaban obras representativas, como el *Libro de Alexandre*. Posteriormente, en el siglo XV se encontraban el *Fuero de las Leyes*, las *Siete Partidas*, la *Estoria de España* y la *General estoria*, obras compuestas durante el reinado de Alfonso X, el sabio.

⁶⁴ En la fábula “El enfermo y la visión” Samaniego aborda el tema de la justicia de manera indirecta: “Hice que a mi deudor pusiesen preso: /murió pobre en la cárcel, lo confieso; /Mas, en fin, es un hecho de justicia”. (*Fábulas*, 384).

halla, o no se halla siempre, en las otras: la de referirse a proposiciones o principios que son inmutables, necesarios, y siempre —o mejor, eternamente— ciertos no sólo porque son evidentes por sí mismos, sino también, y sobre todo, porque su verdad se halla garantizada por la Verdad, o la fuente de toda verdad, es decir, Dios. (*Diccionario de filosofía*, s.v. *verdad*).

En este sentido, vale tener en cuenta que, además de su importante conexión con el concepto de *verdad*, la justicia se relaciona con el término subjetivo de *belleza*. De tal modo, cabe identificar que en las poéticas aristotélicas y horacianas se hallan varios de los principios teóricos-artísticos que después serán replanteados por numerosos preceptistas. En tal sentido, cabe suponer que, la moral heredada por la cultura grecolatina se encuentra fundamentada en criterios estéticos, en donde el término del *bien* se relaciona con la belleza; en contraposición al mal, vinculado con la fealdad.⁶⁵ Acerca de ello, Luzán expresa que la verdadera belleza poética: “Está fundada en la verdad, y se compone de perfecciones reales, no de desconciertos o ilusiones aéreas. Al entendimiento humano, criado para conocer la verdad, si no está depravado y descompuesto, nunca puede parecer hermoso lo falso”. (*La poética*, 326). Ante dicha declaración, conviene recalcar que, varios de los valores morales e intelectuales que permearon durante el Neoclasicismo ayudaron a promover un enfoque crítico y didáctico ante la sensibilidad racionalista del ser humano.

3.2.3 La libertad

Luego de tener en cuenta las particularidades sobre el valor de la justicia, cabe distinguir el concepto de *libertad*, o *ἐλευθερία* —*elefthería*—, mismo que ha sido reflexionado desde el enfoque filosófico, político y social. Si bien, sus acepciones varían según el contexto histórico, también pueden identificarse algunos elementos característicos, los cuales se asocian de manera directa con el Neoclasicismo. De acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, el término *libertad* se entiende como: “La facultad natural, o libre albedrío, que tiene cada uno para hacer o decir lo que quisiere; menos lo que está prohibido o por fuerza o por derecho”.⁶⁶ Ante lo dicho, vale notar que aquella definición deja entrever un sistema jerarquizado cimentado en una correlación entre dominante-dominado o amo-esclavo, mismo

⁶⁵ Hay que considerar que Aristóteles y Horacio abordaron en sus respectivas poéticas ciertos principios relacionados con el concepto de *belleza*, tales como el orden, la claridad y la armonía.

⁶⁶ *DRAE*, s.v. *Libertad* [Consulta: 23 de abril de 2024], de: <https://apps2.rae.es/DA.html>

que, como se ha dicho antes, representa un motivo recurrente en diferentes géneros literarios, incluyendo la fábula.⁶⁷

Cabe resaltar que, visto desde el enfoque clásico, aquella facultad humana estaba ligada a la capacidad de tomar decisiones orientadas al bien común. Aunado a ello, hay que añadir que Aristóteles no reconoce la libertad como una virtud moral o intelectual; sin embargo, sí detecta en ella un orden político que forma parte íntegra del hombre.⁶⁸ Asimismo, hay que señalar que, para que dicha facultad no se corrompa y pase convertirse en libertinaje; es decir, la falta de restricciones en la conducta; resulta necesario respetar aquel orden civilizador, ya que de no hacerlo habría incertidumbre y desconcierto.⁶⁹ Respecto a ello, Álvarez Barrientos comenta que: “la libertad de pensar y de hacer público el pensamiento era uno de los requisitos para la emancipación del hombre”. (*Ilustración y neoclasicismo*, 93). En este sentido, dicho crítico considera que aquel concepto no sólo involucra una cuestión de índole espacial, sino un aspecto de interioridad individual.⁷⁰ Asimismo, cabe notar la recurrencia de dicha facultad —considerada virtud— en varios autores españoles de aquella época —incluyendo Samaniego—, quienes resaltaron su relevancia como una de las necesidades más imperantes del individuo en su sociedad. De tal manera, el término *libertad* fue reproducido en distintos géneros literarios que abarcan desde la epístola, como *Las cartas eruditas*, del

⁶⁷ Respecto al concepto *libertad*, Ferrater Mora señala que: “Los griegos usaron el término ελεύθερος en un sentido parecido al que tenía *liber* entre los romanos. El hombre que es ελεύθερος es, en efecto, libre en el sentido de no ser esclavo. El hombre libre posee, pues, libertad, ελευθερία, y también libertad de espíritu, ἐλευθεριότης”. (*Diccionario de filosofía*, s.v. *libertad*).

⁶⁸ Para la visión clásica, el concepto de *libertad* estaba vinculado al ejercicio de la razón y la excelencia moral. En este sentido, vale detectar un enfoque político orientado al ya mencionado orden civilizador reivindicado durante el Neoclasicismo.

⁶⁹ Respecto al término *libertinaje*, Ferrater Mora comenta que: “Es posible que desde el momento en que vino a usarse un término como 'libertino' —y el término correlativo libertinaje— *libertinage*— se entendiera ya por él una actitud moral laxa. En efecto, los enemigos de los ‘libertinos’ tenían desde el principio un buen argumento para atacarlos: manifestar que eran realmente ‘disolutos’. Sin embargo, los propios libertinos entendían de modo muy distinto el ‘libertinaje’: como una actitud hostil a toda coacción religiosa o moral y, de consiguiente, como una afirmación de la libertad”. (*Diccionario de filosofía*, s.v. *libertad*).

⁷⁰ Hay que notar que el concepto de *libertad* aparece planteado en varias obras de Rousseau, como el *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, o *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*; así como *El contrato social: o los principios del derecho político*, o *Du contrat social ou Principes du droit politique*. El primero publicado en 1754 y el segundo en 1762. Respecto a ello, dice Rousseau: “El hombre ha nacido libre, y por doquiera está encadenado. Hay quien se cree amo de los demás, cuando no deja de ser más esclavo que ellos [...] Mientras un pueblo esté obligado a obedecer y obedezca, hace bien; tan pronto como pueda sacudir el yugo y lo sacuda, hace aún mejor; porque al recobrar su libertad por él mismo derecho que se la arrebató, o tiene razón al recuperarla, o no la tenían en quitársela”. (*Del Contrato social*, 10).

padre Feijoo; o las *Cartas marruecas*, de Cadalso, hasta la poesía de Juan Bautista Arriaza y Juan Meléndez Valdés.⁷¹

Por otra parte, vale recalcar que varios ilustrados insistieron sobre la modernidad cultural, racionalista e intelectual para combatir la ignorancia y la superstición entre la masa rural, que, de acuerdo con Sarrailh: “Sufre de una miseria espiritual más temible aún que su estrechez económica y qué hace más trágico su destino. En todas partes reinan la ignorancia, la creencia en lo maravilloso, y las supersticiones de toda índole”. (*La España ilustrada*, 55). Dicha modernidad nacional —reconocida por el propio Samaniego— se manifestó a través de las reformas políticas y económicas, así como de las ideas extranjeras que promulgaban la igualdad y la libertad social. De tal modo, a medida que las críticas contra el dogmatismo eclesiástico y el despotismo monárquico aumentaban, iba generándose entre ciertos grupos ilustrados un mayor interés por la libertad individual y colectiva. Asimismo, dicho concepto de *libertad* no sólo se limitaba a aspectos políticos, sino que abarcaba la esfera económica y religiosa, por lo cual, su relevancia era imprescindible.⁷² En tal sentido, aquella facultad natural, entendida desde la perspectiva neoclásica como una virtud racional de orden civilizador, no era ya sólo un privilegio aristócrata, sino un derecho inherente a todos los ciudadanos. Aquel hecho revela una reivindicación de la conciencia humana, cuyo mayor potencial se refleja probablemente en su autonomía derivada de una libertad natural.⁷³

Considerando lo anterior, cabe decir que los escritores de aquella época buscaban explorar nuevas formas de representación creativa; sin embargo, resulta crucial reconocer que, durante el Neoclasicismo el ideal libertario se hallaba sujeto a tensiones civiles y

⁷¹ Desde el aspecto literario, vale tener en cuenta la relevancia de Benito Jerónimo Feijoo y su reconocida obra el *Teatro crítico universal* —publicada entre 1726 y 1739—, la cual se compone de una serie de ensayos que abordan cuestiones científicas y filosóficas contra la superstición social. Asimismo, hay que reconocer en algunos poemas de Meléndez Valdés cierta necesidad de libertad individual. Un ejemplo considerable en su producción creativa sería su composición “La paloma”: “Suelta mi palomita pequeñuela, /y déjamela libre, ladrón fiero; /suéltamela, pues ves cuánto la quiero, /y mi dolor con ella se consuela”. (*Poesías*, 56).

⁷² El concepto *libertad* aparece en determinados contextos bíblicos. Muchas veces se relaciona con la manera de actuar como uno quisiera, sin la conciencia de no dañar al otro. En tal sentido, el texto bíblico dice: “Por eso, si el Hijo les da la libertad, serán verdaderamente libres”. (*Juan* 8:36) O bien: “Todo me está permitido, dicen algunos. Sí, pero no todo es conveniente. Y aunque todo me esté permitido, no me dejaré dominar por nada”. (1 *Corintios* 6:12). Y finalmente: “Es cierto, hermanos, que han sido llamados a la libertad. Pero no tomen la libertad como pretexto para satisfacer sus apetitos desordenados antes bien, háganse esclavos los unos de los otros por amor. Pues toda la ley se cumple, si se cumple este solo mandamiento: Amarás a tu prójimo como a ti mismo”. (*Gálatas* 5:13).

⁷³ El lema de “Libertad, Igualdad y Fraternidad” —“*Liberté, Égalité, Fraternité*”— se asoció con la Revolución Francesa sucedida en el año de 1789. Aunque las reformas ilustradas en España buscaban modernizar la sociedad; pese a ello, la libertad durante este período permanecía en algunos casos, limitada.

políticas que limitaron su total implementación en la Península. Por ello, varias de las obras literarias de aquel contexto reflejan diversos temas inspirados no sólo en el concepto de *verdad*, sino también de crítica social y de emancipación intelectual.⁷⁴ Asimismo, resulta importante mencionar que, durante aquella época, dicha corriente cultural se tradujo en distintas reformas sociales en favor de la justicia y la igualdad; sin embargo, cabe observar que, las estructuras monárquicas no experimentaron un cambio radical.

3.2.4 La racionalización

Tras considerar la importancia de la prudencia, la justicia y la libertad, vale distinguir ahora la virtud intelectual de la *razón*, o en su término griego *λόγος* —*lógos*—, misma que expresa aquella relación con el orden cósmico y la expresión divina.⁷⁵ Respecto a sus numerosas acepciones, el *Diccionario de Autoridades* reconoce en tal concepto cierto: “orden y método de alguna cosa”.⁷⁶ Aunado a ello, vale notar que una de las características esenciales del Neoclasicismo implica el apego a un modelo educativo y civilizador. De tal forma, la mayoría de las ideas racionalistas buscaron instaurar medidas más eficientes en favor del individuo y su desenvolvimiento mutuo. Ante tal cuestión, Barrientos opina que:

El pensamiento racional desvió el interés por las cosas y la vida en el más allá, haciendo que ese interés se girase sobre el presente. En consecuencia, el pensamiento se volvió más laico y los objetivos tangibles: la felicidad pública, la tolerancia, la reforma del entorno, porque se tenía una idea de cuál era la sociedad que se quería y de los medios que había de emplear para llegar a ella. (*Ilustración y neoclasicismo*, 21).

Retomando lo dicho, resulta interesante notar que, la racionalización mantiene una relación intrínseca con el concepto de *felicidad*, tanto en su aspecto individual, como público. Tal aspecto, según dicho crítico, sugiere que el término *ευδαιμονία* —*eudaimonía*—, aplicado en su función política, se encuentra orientado a respetar el poder institucional del Estado, así como sus leyes institucionales. Pese a ello, aunque una de las características del

⁷⁴ El concepto *libertad* se halla de manera implícita y explícita en varias fábulas clásicas que muestran la dominación del hombre frente a la bestia. Entre ellas pueden resaltarse numerosos títulos reproducidos por Samaniego, por ejemplo: “El asno y el caballo”, “El caballo y el ciervo”, o “El cazador y el perro”. Ver *Fábulas*, 232, 237 y 289.

⁷⁵ El término *razón* o *λόγος* —*lógos*— engloba a su vez dos virtudes intelectuales aristotélicas: el intelecto o *νοῦς* —*nous*— y el entendimiento o *διανοία* —*dianoia*—. En este sentido, dicha cualidad que involucra un proceso de conocimiento intelectual debe entenderse como parte integral de los ideales libertarios reivindicados durante el Neoclasicismo.

⁷⁶ *DRAE*, en línea. s.v. *Razón*. [Consulta: 23 de abril de 2024] de: <https://apps2.rae.es/DA.html>

Neoclasicismo resalta en la aceptación y el obedecimiento del orden legal vigente, esto no significaba la completa sujeción ideológica de sus gobernados; ya que, precisamente, la racionalización —entendida como una virtud intelectual— coadyuvó a formar un discernimiento para identificar la desigualdad y la injusticia, tanto de las jurisdicciones eclesiásticas, como del despotismo monárquico.⁷⁷ En tal sentido, el uso de la razón promovió el cuestionamiento hacia cualquier autoridad que reprimiera los ya mencionados ideales de libertad y de justicia. Aquellas ideas libertarias contribuyeron a promocionar los derechos individuales ante la ley, lo cual influyó de manera significativa en la conciencia literaria. Con base en ello, varios autores reconocieron la relevancia intelectual de la razón, como un principio de conciencia y autonomía. Ejemplo de ello puede encontrarse en Feijoo, quien en una de sus cartas eruditas y curiosas comenta:⁷⁸

La razón es manifiesta, porque son infinitas las combinaciones de casos y circunstancias que piden, ya nuevos preceptos, ya distintas modificaciones y limitaciones de los ya establecidos. Quien no alcanza esto, poco alcanza. Yo convendría muy bien con los que se atan servilmente a las reglas, como pretendiesen sujetar a todos los demás al mismo yugo. Ellos tienen justo motivo para hacerlo. La falta de talento los obliga a esa servidumbre. Es menester *numen*, fantasía, elevación para asegurarse el acierto, saliendo del camino trillado. (*Cartas eruditas*, 13-14).

Por otra parte, hay que notar que, la racionalización se manifestó como uno de los principios fundamentales de las instituciones educativas, cuyos objetivos académicos buscaban reivindicar los valores morales e intelectuales clásicos. De igual modo, vale identificar que, en varios de los centros de enseñanza del siglo XVIII—tales como la ya mencionada Academia Real de Madrid o el Real Seminario de Vergara— la perspectiva racionalista mostraba un interés hacia el progreso científico y tecnológico, mismo que contribuyó con el avance de diversas disciplinas como: la medicina, la física y la astronomía. Este aspecto resulta interesante, ya que aquella renovación cultural, así como de desarrollo

⁷⁷ La virtud intelectual de la razón se hallaba vinculada tanto con el concepto de *felicidad*, así como con los ideales de lo bueno y lo verdadero. Conforme a ello, Aristóteles dice: “Nuestro razonamiento está de acuerdo con los que dicen que la felicidad es la virtud o alguna clase de virtud, pues la actividad conforme a la virtud es una actividad propia de ella”. (*Ética Nicomáquea*, 1098b, 144).

⁷⁸ Dicha epístola lleva por título “Introducción de voces nuevas”; es decir, las extranjeras. En tal sentido, el sabio benedictino defiende el hecho de modernizar el lenguaje nacional, reconociendo la importancia estilística que representan los préstamos de otros idiomas. De tal manera, Feijoo prosigue: “Es vicio del estilo la introducción de voces nuevas o extrañas en el idioma propio. Pero ¿por qué? Porque hay muy pocas manos que tengan la destreza necesaria para hacer esa mezcla”. (*Cartas eruditas*, 14).

económico, transmite parte de la esencia de modernidad en aquella época.⁷⁹ Igualmente, debe considerarse que en la ya mencionada virtud intelectual subyace un matiz político, el cual — al igual que la justicia— conlleva a un beneficio individual y colectivo. En tal sentido, Barrientos opina que en el concepto de *razón* se entreteje un criterio de acción política que justificaba —de manera crítica y racional— las bases legales del poder monárquico: “Pues guiarse por la razón era sinónimo, en teoría, de beneficio para todos”. (*Ilustración y neoclasicismo*, 102).

3.3 La revalorización de la fábula

Luego de abordar los valores morales e intelectuales reivindicados durante el Neoclasicismo, hay que tener en cuenta uno de los aspectos más interesantes de dicha época: la revalorización de la fábula, reconocida como un género persuasivo, didáctico y moralizador. Ante lo dicho, vale considerar que, aquel término, según una definición actual: “Se toma también por ficción artificiosa, con que se procura encubrir o disimular alguna verdad filosófica o moral”.⁸⁰ En tal contexto, la primera crítica filosófica hacia los textos fabulísticos se atribuye a Platón, quien mantenía una postura en contra de enseñar algunos mitos a los niños; ya que, según creía, los alejaba del sentido de la verdad o *ἀλήθεια* — *alétheia*—. Ante este hecho, se lee en uno de sus diálogos:⁸¹

—¿No entiendes —pregunté— que primeramente contamos a los niños mitos, y qué éstos son en general falsos, aunque también haya en ellos algo de verdad? Y antes que de la gimnasia haremos uso de los mitos.

—Es como dices.

—Por eso dije que debemos ocuparnos antes en la música que en la gimnástica.

—Correcto —respondió Adimanto.

—¿Y no sabes que el comienzo es en toda tarea de suma importancia, sobre todo para alguien que sea joven y tierno? Porque, más que en cualquier otro momento, es entonces moldeado y marcado con el sello con que se quiere estampar a cada uno.

⁷⁹ Respecto a dicha afirmación Jean Sarrahil comenta: “En este siglo que tanto abundan las contradicciones, en qué se codean el espíritu académico y el espíritu revolucionario, la afición al reglamento y el amor a la libertad, vemos multiplicarse ante todo las discusiones y las agrupaciones literarias o científicas. [...] De estas reuniones saldrá la sociedad vascongada de amigos del país. En Barcelona, algunos de los alumnos del padre Tomás Cerda, jesuita, profesor de matemáticas en el colegio de Cordelles, se congregan para discutir cuestiones de física experimental”. (*La España Ilustrada...*, 230).

⁸⁰ Ver *DRAE*, s.v. *moral*. En línea. [Consulta: 23 de abril de 2024], de: <https://apps2.rae.es/DA.html> .

⁸¹ La palabra *fábula* en griego suele traducirse como *mýthos*, término que alude a aquellas historias, relatos o narrativas que forman parte de la mitología, y que a menudo involucran a dioses y héroes de la tradición homérica. Ante lo dicho, cabe recordar su relevancia como género didáctico mediante el cual, según comenta Helena Beristáin: “Suele hacerse crítica de las costumbres y de los vicios locales o nacionales, pero también de las características universales de la naturaleza humana en general”. (*Diccionario de retórica*, s.v. *Fábula*).

—Así es.

—En tal caso, ¿hemos de permitir que los niños escuchen con tanta facilidad mitos cualesquiera forjados por cualesquiera autores, y que en sus almas reciban opiniones en su mayor parte opuestas a aquellas que pensamos deberían tener al llegar a grandes?

—De ningún modo lo permitiremos. (*República*, 376a, 89-90).

Retomando lo dicho, vale tener en cuenta que, aquellos mitos referidos por Platón aluden a las fábulas de Esopo, reconocido como el fabulista original por antonomasia.⁸² Aunado a ello, dicho personaje legendario representó una gran relevancia para la tradición clásica reivindicada en Roma por Flavio Aviano, Babrio y Fedro, alcanzando este último una mayor resonancia desde la España medieval. Igualmente, cabe distinguir que el citado diálogo refiere al concepto de *verdad*, el cual es retomado en el contexto neoclásico por Ignacio de Luzán, quien —al igual que Platón y Aristóteles— aborda dicho término desde un trasfondo moral que implica cierta concomitancia con la belleza. De tal modo, en aquella correlación de términos, uno de carácter epistemológico y el otro, de sentido estético, se halla una bondad inherente en el ser humano que proyecta una función de utilidad social. Respecto a ello, tal preceptista comenta:

La belleza poética, es de opinión que, como la utilidad es producida por lo bueno, o sea, por la bondad unida con la verdad, así el deleite poético procede de la belleza fundada en la verdad: la verdad de la poesía, adornada de la belleza que a aquella conviene, deleita el entendimiento, y la bondad, unida con la verdad, aprovecha a la voluntad. (*Poética*, 221).

Un aspecto importante entorno a la cita anterior consiste en la confluencia entre diversos términos filosóficos y estéticos que mantienen una íntima conexión con lo divino. En tal sentido, Luzán también distingue en el género fabulístico: “Un hecho falso o fingido. Por eso se da el nombre de fábulas poéticas a las transformaciones que refiere Ovidio, y a todo lo demás que cuentan los poetas gentiles de sus dioses, semidioses, héroes y ninfas”. (*Poética*,

⁸² Dicho género se remonta desde el antiguo oriente. De igual modo, en Grecia existe registro de fábulas escritas antes de Esopo, las cuales se hallan en uno de los poemas de Arquíloco, así como en *Los trabajos y los días*, de Hesíodo. Asimismo, de acuerdo con Carlos García Gual, al menos un total de 350 fábulas esópicas se transmitieron por medio de la oralidad y fueron recopiladas de manera escrita hacia el año 325 a.C. por Demetrio Falero, discípulo del filósofo Teofrasto y director de la Biblioteca de Alejandría. Respecto a lo anterior, Gual reconoce que los primeros estudios sobre la fábula pueden encontrarse en las investigaciones de Perry, en su obra *Fable*, de 1959; y en Nøjgaard, quien publica en 1964 *La fable Antique*. Ambos basados en las observaciones, de G. E. Lessing. Ante este detalle, aquel crítico comenta: “Esopo, desde luego, no fue su inventor ni su introductor en Grecia puesto que ya es sí o dado cuenta la fábula de ‘El Halcón y el ruiseñor’”. (*Trab.* 202-212) en el siglo VIII —varios siglos antes, por tanto, de las primeras fábulas atestiguadas en la India, pues la redacción del *Panchatantra* remonta al siglo II o I a.C.—. La fama de Esopo se debe a que fijó el tipo clásico de la fábula y divulgó la primera colección de las mismas. (“Acerca de las fábulas griegas...” 19).

489). Ante aquella definición, vale identificar que, paradójicamente, aunque la fábula posee por etimología connotaciones de falsedad, también transmite cierta verdad filosófica.⁸³ No por nada, Samaniego, consciente del pensamiento platónico; pero también sobre la utilidad educativa transmitida por aquel género didáctico, escribe en el prólogo de su obra:

Y siendo, por decirlo así, el primer pasto con que se debe nutrir el espíritu de los niños las máximas morales, disfrazadas con el agradable artificio de la fábula, me destinó a poner una colección de ellas en verso castellano, con el objeto de que recibiesen esta enseñanza, ya que no mamándola con la leche, según deseó Platón, a lo menos antes de llegar a estado de poder entender latín. (*Fabulas*, 156).

Recordando el ya citado diálogo, llama la atención el interés particular hacia la enseñanza infantil, la cual guarda una íntima relación con la función didáctica y moralizadora de la fábula. Ante lo dicho, vale la pena replantearse que, aquella manifestación literaria adquiere una revalorización especial durante el Neoclasicismo, debido predominantemente al énfasis obsesivo de los ilustrados por la educación, así como el intento de ajustar el comportamiento —especialmente de las nuevas generaciones— a ciertos valores sociales. En tal contexto, durante el siglo XVIII la fábula mantiene un vínculo particular con la lectura infantil, debido a que, visto desde el enfoque pedagógico, la mentalidad de sus receptores —es decir, los niños— posee una menor restricción lógica —en comparación al adulto— a creer diversos elementos inverosímiles, tales como la personificación de animales y objetos parlantes.⁸⁴ Ante lo dicho, Mireya Camurati opina:

No es un hecho casual que a través de los siglos se haya considerado a la fábula como un medio apropiado para adoctrinar a los niños: ellos aceptan con más natural que el adulto la posibilidad de que los objetos inanimados, las plantas o los animales hablen y actúen como racionales. (*La fábula en Hispanoamérica*, 39).

La fábula posee también otras características que la relacionan con el público infantil. Entre ellas pueden considerarse su brevedad y su carácter doctrinal. De tal manera, la reivindicación de aquella manifestación ficcional sirvió para difundir entre las nuevas

⁸³ Luzán clasifica la fábula en tres categorías. Según dicho preceptista: “Hay 3 especies de fabulas: unas se llaman *racionales*, que contienen algún hecho de hombres o de dioses; otra se llaman *morata* son morales, porque en ellas se introducen solamente brutos con costumbres humanas, como son la mayor parte de las fábulas de Esopo; otras mixtas, donde entran las 2 especies de racionales y de brutos; de este género son también muchas de las de Esopo, como ‘El asno y el hortelano’, la del ‘Hombre y el perro’ y otras semejantes. Las mixtas y las moratas ostentan manifestamente la ficción; pero las racionales la encubren con capa de verisimilitud. Las fábulas épicas y dramáticas son especies de fábulas racionales”. (*Poética*, 491).

⁸⁴ La gran mayoría de personajes en el mundo esópico son animales. Por otro lado, el resto de las personificaciones se conforma de objetos, elementos naturales, humanos y dioses.

generaciones neoclásicas —incluyendo las mentes jóvenes— las ya mencionadas virtudes de prudencia, racionalización, justicia y libertad, las cuales representan un modelo de orden civilizador. Respecto al tema, Lillian von Der Walde, quien detecta las diferentes funciones retóricas del género fabulístico en el siglo XVI, menciona:

Como se sabe, la fábula se inserta en el campo de las concepciones morales al reafirmar, mediante la exposición de comportamientos que, con base en la ideología oficial, son favorecidos o denostados, valoraciones culturales sobre vicios y virtudes. Insiste, pues en lo conocido; remacha las que se proponen como verdades universales que quedan sintetizadas en la moraleja. (“La fábula en preceptivas...”, 272).

Aunado a ello, hay que aclarar que, bajo la perspectiva aristotélica, la fábula no resaltaba como un género literario, sino como una parte complementaria de la retórica.⁸⁵ Tal distinción resulta relevante, ya que demuestra que la transmisión de los textos esópicos — inicialmente de forma oral— no se orientaba a deleitar ni a instruir, sino a convencer por medio del argumento racional. Acerca del tema, conviene recordar que, las fábulas de Esopo y Fedro fueron conocidas en España desde el siglo XII a través de traducciones y adaptaciones de diversas fuentes grecolatinas. Posteriormente, luego de las siguientes etapas de producción literaria, varios títulos fabulísticos fueron readaptándose hasta alcanzar cierta popularidad; sin embargo, no es hasta el Neoclasicismo, —gracias particularmente a Samaniego y Tomás de Iriarte— que dicho género adquiere un matiz distintivo, así como un valor autónomo en las letras españolas; es decir, libre de su dependencia con otro texto base, fuera de su inherente intertextualidad.⁸⁶

Pese a sus objetivos esenciales de brevedad y sencillez, la fábula animalística posee un profundo trasfondo moral e intelectual reflejado en el campo educativo.⁸⁷ Aunado a ello, vale decir que aquella necesidad de instruir deleitando imperó en el espíritu de Samaniego, quien

⁸⁵ Para Aristóteles: “La retórica es una antístrofa de la dialéctica, ya que ambas tratan de aquellas cuestiones que permiten tener conocimientos en cierto modo comunes a todos y que no pertenecen a ninguna ciencia determinada”. (*Retórica*, 1354a, 151).

⁸⁶ El género fabulístico obtuvo una reivindicación durante el Neoclasicismo dentro y fuera de España, tal como escribe García Gual: “Se ha escrito que el XVIII fue el Siglo de Oro de la fábula. Una lista de los fabulistas de XVIII en las diversas literaturas europeas sería larguísima, de modo que bastará con recordar aquí algunos de los más famosos; casi todos autores de fábulas en verso. En Francia, Florian; en España, Iriarte y Samaniego; en Alemania, Gellert y Lessing; en Inglaterra, J. Gay; en Polonia, I. Krazinsky; en Rusia, Krylov, etc.”. (*El zorro y el cuervo*, 14).

⁸⁷ Vale notar que en cada título esópico se menciona el nombre genérico del personaje, representado en alguna persona, animal, árbol, objeto, divinidad, elemento climatológico, partes del cuerpo, etcétera; por tal razón, existen varios tipos de seres posibles de personificación. Asimismo, de acuerdo con Camurati, la fábula puede construirse a través de tres figuras retóricas fundamentalmente: la comparación, la metáfora y la analogía. Ver *La fábula en Hispanoamérica*, 18.

fue consciente de revitalizar el género fabulístico en su contexto, aún con cierta incertidumbre de trascender en ello.⁸⁸ En tal sentido, el Neoclasicismo no determinó una moral específica; sin embargo, sí reivindicó ciertos aspectos del ser humano en relación directa con su función social. Igualmente, hay que reconocer que, parte de la revalorización de la fábula sucede por su propio cuestionamiento crítico. Tal aspecto evoca la ya mencionada perspectiva platónica, reformulada por Rousseau, cuyos tratados inspiraron a numerosos escritores españoles.⁸⁹ Ante lo dicho, vale tener en cuenta la opinión roussoniana que mantiene una posición antipedagógica sobre el género fabulístico:

Un niño no entiende las fábulas que le hacen aprender, porque, por más esfuerzo que hagamos para volverlas sencillas, la instrucción que se quiere sacar obliga a meter en ellas ideas que él no puede captar, y que el giro mismo de la poesía, al hacerlas más fáciles de retener, se las vuelve más difíciles de concebir; de suerte que se compra su agrado a expensas de la claridad. Para no citar esa multitud de fábulas que no tienen nada de inteligible que ni de útil para los niños y que de modo imprudente les hacen aprender junto con las otras porque están todas mezcladas, limitémonos a las que el autor parece haber hecho especialmente para ellos. (*Emilio, o de la educación*, 155).

Retomando lo dicho, vale atender que la crítica central de Rousseau radica en aseverar que los niños no son capaces de entender la retórica poética del género fabulístico; o peor aún, que pueden desarrollar ideas equivocadas sobre sus principios. Esto quiere decir que probablemente optarán por tomar decisiones contrarias al concepto de *virtud* que los llevarían a conductas crueles, egoístas o indiferentes.⁹⁰ Por ello, la fábula clásica posee un carácter controversial, ya que la mayoría de los títulos esópicos eluden —con sus muy escasas excepciones— algunas virtudes aristotélicas, tales como: la solidaridad, la justicia e incluso

⁸⁸ Prueba de ello reside en el prólogo que el mismo Samaniego escribió sobre sus *Fábulas en verso castellano*..., en donde reconoce una inclinación al didactismo, así como la utilidad del género fabulístico. Ver *Fábulas*, 154.

⁸⁹ Algunos autores españoles mostraron un escepticismo hacia el género fabulístico. Por ejemplo, José Cadalso, comenta en una de sus cartas: “Calla, calla, no leas esas fábulas llenas de ridiculeces y barbaridades; y los mozos proseguirían su danza, caza o pesca, sin creer que hubiese en el mundo conocido parte alguna donde pudiesen suceder tales cosas. Prosígase, pues, escribiendo la historia como se hace en el día. [...] Equivóquese la fábula con la historia, sin más diferencia que escribirse ésta en prosa y la otra en verso; sea la armonía diferente, pero la verdad la misma, y queden nuestros hijos tan ignorantes de lo que sucede en nuestro siglo como nosotros lo estamos de lo que sucedió en el de Eneas”. (*Cartas marruecas*, 148).

⁹⁰ Rousseau critica directamente las fábulas de La Fontaine —inspiración de Samaniego— de quien según comenta: “No hay ni uno sólo que las entienda”. Asimismo, el filósofo ilustrado prosigue: “Seguid a los niños que aprenden sus fábulas, y veréis que cuando están en situación de aplicarlas casi siempre hacen lo contrario de la intención del autor, y que en vez de vigilarse sobre el defecto de que se les quiere curar o preservar se inclinan a amar el vicio con que se saca partido de los defectos de otros”. (*Emilio, o de la educación*, 160).

la amistad.⁹¹ Considerando lo dicho, vale identificar un instinto competitivo en aquellas composiciones protagonizadas por animales, donde por lo general resalta la imposición del más fuerte frente al débil; sin embargo, cabe señalar que el rasgo más valorado de dicho género reside en la astucia.⁹² Referente a aquel término, relacionado con el ardid y el engaño, García Gual agrega: “Mediante el buen uso de ella puede el más débil triunfar ante el más fuerte, arrebatarle la presa, sacar provecho o escapar de él. A la postre, es la inteligencia la que decide el conflicto y de ahí el valor didáctico del género”. (*El zorro y el cuervo*, 31). En tal sentido, puede suponerse que, las composiciones de Samaniego —siguiendo las ideas de Platón y Rousseau— poseen cierta deficiencia pedagógica en cuanto a su elaborada retórica, así como a su propósito moralizador; pese a tal advertencia, vale reconocer que, en su contexto neoclásico, surgen varios fabulistas conocedores de aquellas críticas; pero que al mismo tiempo reconocían el valor formativo de dicho género, así como la necesidad educativa de su sociedad.

Por otra parte, la reivindicación fabulística se relacionó con criterios específicos del lenguaje, los cuales involucran sus estructuras métricas. En tal sentido, aunque desde la Edad Media las fábulas esópicas eran reproducidas tanto en verso como en prosa, fue durante el siglo XVIII que adquirieron una mayor relevancia en su forma versificada e independiente. Aunado a ello, aunque durante el periodo neoclásico la mayoría de los poetas utilizaba diversas formas métricas, también conservaron un apego al hexámetro y la anacreóntica.⁹³ Ante tal aspecto Alejandro Higashi comenta que: “una estrofa tan rígidamente técnica como la sáfico-adónica fue bien recibida por casi todos los poetas del XVIII”. (“Neoclasicismo y romanticismo...”, 216). De tal manera, en el caso de las *Fábulas en verso castellano...* pueden encontrarse numerosos títulos que demuestran un apego predominante al heptasílabo, el eneasílabo y el dodecasílabo, los cuales se alejan del uso tradicional del octosílabo,

⁹¹ Aristóteles propone tres tipos de amistad: una basada en la utilidad, otra en el placer y otra en la virtud, siendo esta última la más alta y valiosa. En tal sentido, Emilio Lledó comenta: “En el marco de la vida moral, que tiene que establecer vínculos con el prójimo, la amistad —*philia*— ocupa un lugar excepcional. En ella hay que examinar que es lo que funda la relación amistosa, y si es el placer o la sutilidad, o la bondad; que en la amistad se persigue, y si es un estado, una actividad, una afección”. (“La escritura de Aristóteles”, 65).

⁹² El elemento predominante en la fábula clásica reside en la astucia, la cual sirve para engañar y sacar provecho del otro. Respecto a su definición, el *Diccionario de autoridades* reconoce dicho término como: “Ardid y cautela maliciosa para engañar, usando con sagacidad de medios al parecer no proporcionados al fin que se deséa. Es tomado del Latino *Astutia*, que significa esto mismo.” *DRAE*. s.v. *astucia* En línea. [Consulta: 23 de abril de 2024], de: <https://apps2.rae.es/DA.html>

⁹³ Tal afirmación es retomada por Joaquín Arce. Ver *Poesía del siglo ilustrado*, 264.

considerado desde el Renacimiento el verso español por excelencia.⁹⁴ Aquel hecho revela que las composiciones del escritor vasco contienen una métrica más dinámica y flexible que permite adaptar su cadencia rítmica a diversas situaciones temáticas. En tal sentido, la estética fabulística debía contar con cierto modelo sonoro basado en un determinado conteo de sílabas, el cual no necesariamente requería una estructura rigurosamente rimada.⁹⁵ Asimismo, la reivindicación de dicho género se debió al menos a dos factores; el primero reside en el apego a los valores morales e intelectuales de la prudencia, la racionalización, la justicia y la libertad. Por otro lado, se halla un seguimiento hacia las normas estéticas difundidas por Luzán que remiten a distintas consideraciones estéticas, tales como los principios de claridad, orden, equilibrio y verdad, así como los propósitos retóricos de mezclar lo útil con lo dulce y de instruir deleitando.⁹⁶

Tomando en cuenta lo anterior, hay que señalar que, durante los últimos años del siglo XVIII, el género fabulístico —y en esencia gran parte del pensamiento ilustrado— adquirió un desprestigio por parte de varios exponentes del naciente Romanticismo en España. Tal perspectiva produjo el debilitamiento del Neoclasicismo frente a las nuevas exigencias estéticas, las cuales tendían a ponderar la subjetividad y el carácter emocional frente al discurso lógico y de tendencia racionalista. De tal forma, Camurati detecta a finales de aquella época una descalificación de dicha manifestación artística y cultural, misma que era “conceptuada como prosaica y ajena a todo lirismo”. (*La fábula en Hispanoamérica*, 143). Ante aquella y otras observaciones, hay que tener en cuenta que la revalorización de la fábula trajo consigo la reivindicación de varios animales arquetípicos, los cuales poseen particularidades simbólicas.

⁹⁴ Resultan pertinentes las palabras de Emiliano Díez Echarri, quien expresa que: “El uso del verso octosílabo fue herencia de Italia en España, aunque se desarrolló de varias formas y de manera compleja, en la que abarca los romances y el trocaico puro, frecuente en los Cancioneros, así como la redondilla y el pie quebrado”. (*Teorías métricas del siglo de Oro*, 196).

⁹⁵ El género fabulístico ya había sido revalorado en Francia por La Fontaine; pese a ello, aunque varias de las fábulas de Samaniego son reproducciones del fabulista francés, debe tenerse en cuenta que el autor español utiliza matices propios y originales, los cuales ofrecen una nueva forma expresiva.

⁹⁶ Ante esta perspectiva, cabe preguntarse ¿qué es lo dulce? Según Horacio, tal concepto encierra una cuestión moral relacionada con la empatía. De acuerdo con ello, el poeta latino expresa: “No es bastante el ser bellos los poemas; dulces que sean /y lleven el ánimo del oyente a donde desean. /Cuál ríen con los que ríen, así a quienes lloran se acercan /los rostros humanos; si quieres que yo llore, debes primero dolerte tú mismo; tus infortunios entonces me herirán, Télefo o Peleo; Si mal recitas tu encargo, /o dormitare o reiré”. (*Arte poética*, 5).

3.3.1 Los animales fabulados

Uno de los aspectos clave de la fábula reside en sus personajes simbólicos. Ante esta idea, cabe considerar que, la diversidad faunística de dicho género sirve, según opina Carlos García Gual: “Para resaltar cualidades que los humanos comparten, o parecen compartir con este o aquel animal, en su habitual comportamiento en lucha por la vida”. (*El zorro y el cuervo*, 44). Ante aquella consideración, vale tener en cuenta que, en el mundo fabulístico habita una pluralidad de animales, cuyo carácter convencional, visto bajo el enfoque aristotélico, se manifiesta por medio de sus acciones que reflejan particularmente el comportamiento humano, y proyectan a su vez la divergencia entre el vicio y la virtud. Considerando lo dicho, Mireya Camurati menciona:

En la fábula clásica el león representaba la realeza y el poder, el zorro la astucia, el burro la necedad, el lobo la violencia, y así se estableció una especie de código de correspondencias o simbolismos. Por lo tanto, los fabulistas posteriores a los grandes maestros se encontraron con un esquema bastante rígido y tradicionalmente aceptado. (*La fábula en Hispanoamérica*, 33).

Retomando lo anterior, hay que tener en cuenta que el número de personificaciones en las fábulas esópicas se limita a no más de 60 o 70 animales. En tal contexto, vale decir que la recurrencia de dichas criaturas fue adquiriendo un carácter icónico y convencional entre varios autores.⁹⁷ De aquel modo, algunos seres animalescos se convirtieron en un portador simbólico de cierta virtud o defecto. Tal aspecto resulta llamativo, ya que, tras conocer el valor distintivo de cada personaje —el león con la realeza, el zorro con la astucia, el lobo con la violencia, etc.— permite suponer ciertas temáticas a partir del título de cada texto, el cual remite casi siempre al nombre de sus protagonistas.⁹⁸ Ante lo dicho, resulta pertinente aclarar que aquellos y otros defectos suelen personificarse por medio de animales, cuyo referente mantiene una correlación semántica con el comportamiento satirizado. De tal modo, en el género fabulístico puede hallarse la personificación de la vanidad en criaturas, como el

⁹⁷ Respecto la transmisión de la fábula, vale tener en cuenta las palabras de García Gual, quien explica: “En su larga tradición secular las fábulas se han transmitido con múltiples variantes y adaptaciones de detalle, como era de esperar, dado el carácter de su transmisión, en gran parte oral, y su aspecto de literatura popular”. (“Acerca de las fábulas griegas...”, 20).

⁹⁸ En la fauna fabulística existe una variedad de depredadores como: el halcón, el águila, el lobo, la serpiente, la comadreja y el león; por otro lado, también habitan especies pacíficas, como el gorrión, la liebre, la oveja, el ciervo y la gallina que rara vez perjudican o matan a otros animales. Por lo general, resulta posible predecir el tema de la sobrevivencia en aquellos títulos que presentan de manera conjunta un animal “fuerte” y uno “débil”.

cuervo, el grajo o el mono; pero no en animales imponentes y majestuosos como el león.⁹⁹ También hay situaciones donde la hipocresía o la astucia pueden atribuirse al lobo o al zorro; pero raramente en criaturas mansas e inocentes, como el cordero o el perro. Tal aspecto guarda una íntima relación con el decoro poético horaciano; es decir, el lenguaje apropiado para el tema y para el público receptor.¹⁰⁰ En este sentido, hay que tener en cuenta que varios de los seres antropomorfizados se vinculan de manera intrínseca con los valores clásicos de la prudencia, la racionalización, la justicia y la libertad.

Por otra parte, hay que considerar que en el mundo fabulístico cohabitan animales con cualidades semejantes; es decir, que existen casos donde la astucia —típica del zorro o la serpiente— o la violencia —característica del lobo o el halcón— pueden hallarse en otras especies.¹⁰¹ Aunado a ello, cabe agregar que, entre las diversas reproducciones de una misma fábula, suelen haber situaciones donde un animal es sustituido por otro. Este hecho revela un ejemplo de literatura comparada a partir del *hipotexto* de Esopo que resulta un campo poco explorado por la crítica.¹⁰² Además, resulta llamativo que las criaturas arquetípicas recreadas por Samaniego mantienen una continuidad con los modelos esópicas, los cuales —como se ha dicho— resultan traducciones directas de Fedro y La Fontaine. Asimismo, hay que añadir que, desde la concepción aristotélica, la figura del hombre demuestra —tanto por preferencia

⁹⁹ La vanidad en aquellos animales puede afirmarse en varios títulos de Samaniego, los cuales son readaptaciones esópicas y fébricas. Ver “La Mona corrida”, “El Grajo vano” y “El Cuervo y el Zorro”, en *Fábulas*, 273, 304 y 337.

¹⁰⁰ Respecto al decoro poético, Horacio menciona en su *Ars poética*: “De cada edad deben ser señaladas por ti las costumbres, y debes dar su decoro a los variables estados de los años. El Niño que ya sabe imitar voces y marca la Tierra con pie firme, se deleita en jugar con iguales y la ira toma y depone de prisa, y cámbiase hora tras hora. Imberbe el joven, habiendo al fin alejado al custodio, gozase en caballos, perros y pastos del campo soleado, céreo en plegarse al vicio, con los reprobos violento, tardo previsor de lo útil, pródigo en gastos, altivo y codicioso, e inclinado a dejar lo que ha amado.” (*Arte poética*, 8).

¹⁰¹ Probablemente, los animales más emblemáticos en términos de astucia sean el zorro y la serpiente. Por otro lado, ciertos animales rapaces, como el halcón, el lobo, el águila o el leopardo, se relacionan directamente con el atributo de la violencia. Resulta interesante que desde la perspectiva bíblica, la serpiente también tiene una connotación directa con la astucia. Esto puede verse en libros tanto del Antiguo, como del Nuevo Testamento: “La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que había hecho el señor Dios. Fue y dijo a la mujer: —¿Así que Dios les dijo que no comieran de ninguno de los árboles del huerto?” (*Gen.* 3:1-2). De igual modo: “Pero temo que, así como la serpiente engañó a Eva con su astucia, así también se perviertan los pensamientos de ustedes y los aparten de la sinceridad y pureza que le deben a Cristo”. (*2 Cor.* 11:3). O bien: “Yo los envío como ovejas en medio de lobos; por tanto, sean astutos como las serpientes e inocentes como las palomas”. (*Mt.* 10:16).

¹⁰² Gérard Genette reconoce los conceptos de *hipertexto* e *hipotexto* en un sentido de dependencia, donde un texto principal —*hipertexto*— subordina a otro —*hipotexto*—. De tal modo, dicho crítico menciona: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B —que llamaré *hipertexto*— a un texto anterior A —al que llamaré *hipotexto*— en el que se injerta de una manera que no es la del comentario.” (*Palimpsestos*, 14).

antropológica, como por predilección divina— un dominio natural sobre todos y cada uno de los animales.¹⁰³ De acuerdo con lo anterior, el filósofo estagirita expresa: “también ocurre igualmente entre el hombre y los demás animales, pues los animales domésticos tienen una naturaleza mejor que los salvajes, y para todos ellos es mejor estar sometidos al hombre, porque así consiguen su seguridad”. (*Política* 1254b, 59). Desde tal perspectiva, el mundo fabulístico elabora una marcada distinción de “animales malvados” —como la serpiente o el lobo—, los cuales reflejan distintos defectos —entre ellos el engaño, el hurto o la mentira—. ¹⁰⁴ Considerando lo dicho, resulta posible predecir el tema de la imposición del más fuerte en ciertos títulos clásicos donde aparecen conjuntamente un animal salvaje y violento, en contraposición a otro manso y vulnerable. Al respecto Antonio Garrido menciona:

Para Aristóteles, el personaje es un agente de la acción y es en este ámbito donde se ponen de manifiesto sus cualidades constitutivas, esto es, su carácter [...] Los personajes serán buenos o malos fundamentalmente, mientras que, desde la perspectiva de la acción, es la felicidad o la desdicha lo que les afecta. Los caracteres surgen en el decurso de la acción y por imperativos de ésta en suma, el personaje se revela como carácter en la medida que, como protagonista de la acción, tiene que adoptar decisiones y, consiguientemente, se inscribe en el ámbito de la virtud o el vicio. (*El texto narrativo*, 208).

Por otro lado, hay que considerar que la preferencia por los animales domésticos transmite parte de la visión antropocéntrica que permeó no sólo en España, sino en varias regiones europeas. Además, la criatura dominada posee una mejor naturaleza; pues, siguiendo a Aristóteles, sometida al humano no necesita cazar y obtiene mayor seguridad de no ser cazada. Aquella percepción que justifica la supremacía —física e intelectual— del hombre sobre toda la fauna se comprueba en numerosas fábulas donde aparecen animales tradicionalmente sometidos por el humano.¹⁰⁵ Sumado a ello, desde la visión religiosa, la

¹⁰³ En términos alegóricos, los animales denominados *malvados* representan aquellas personas que desconocen o no respetan las leyes religiosas y políticas. En este sentido, deja entreverse que tales personificaciones animalísticas tienden al aislamiento y la soledad, tales como el lobo o la serpiente. Con base en ello, vale tener en cuenta las palabras de Aristóteles: “Así pues, es evidente que la ciudad es por naturaleza y es anterior al individuo; porque si cada uno por separado no se basta a sí mismo, se encontrará de manera semejante a las demás partes en relación con el todo. Y el que no puede vivir en comunidad, o no necesita nada por su propia suficiencia, no es miembro de la ciudad, sino una bestia o un dios”. (*Política*, 1252b, 52).

¹⁰⁴ Algunos títulos de Esopo resaltan con diversos adjetivos la malevolencia de ciertos animales, tales como: La comadreja, el lobo o la serpiente. Prueba de ello, se encuentra en composiciones esópicas, como: “La Comadreja y el Gallo”, “El ciego”, “El Labrador y el Lobo”, “El Labrador y la Serpiente” y “Zeus y la Serpiente” Ver *Fábulas* 31, 40, 41, 46 y 114. Asimismo, aquel modelo de personificación se halla en Fedro; por ejemplo: “El Lobo y el Cordero”, “El Lobo y la Grulla”, o “La Comadreja y el hombre”. Ver *Fábulas*, 82, 88 y 98.

¹⁰⁵ Varios temas esópicas reflejan un maltrato del hombre hacia las bestias de carga, tales como el burro o la mula. Prueba de ello se encuentra en varios títulos, como: “El Burro juguetón y su amo”, “El Burro y el jardinero”, “El Burro y la Mula”, “El Burro que llevaba una estatua”, “El Burro y el arriero” y “El Burro, el

sujeción de aquellas y otras bestias irracionales también se justifica por medio de la voluntad y el mandato divino. De tal modo, puede encontrarse las Sagradas Escrituras una predilección hacia el ser humano en la jerarquía natural.¹⁰⁶ Además de ello, los aspectos de sometimiento animal presentes en el género fabulístico y en los textos bíblicos proyectan en su descripción alegórica un orden de tinte político. De tal forma, al considerar el sentido simbólico de aquellos animales identificados como “malvados” —es decir, salvajes e indómitos— puede suponerse una relación directa con la conducta humana.

3.3.2 Mecanismos de personificación

Al reconocer algunas recreaciones animalísticas presentes en el mundo fabulístico, vale hablar ahora sobre la construcción de sus acciones y expresiones que pueden considerarse mecanismos básicos de personificación. Respecto a ello José Ferrater Mora reconoce el concepto de *mecanismo* como: “‘Invención ingeniosa’, ‘máquina’ —especialmente ‘máquina de guerra’ y ‘máquina teatral’—. (*Diccionario filosófico*, s.v. *mecanismo*). Teniendo en cuenta lo anterior, habrá que entender tal término como una “invención ingeniosa” para la producción de personajes generalizados, llamados también *arquetipo*. En tal contexto, puede afirmarse que la personificación de los distintos seres fabulados se basa en un sistema estructural que, de acuerdo con Mireya Camurati, involucra tres rasgos fundamentales: las acciones, los pensamientos y las expresiones. Aunado a lo dicho, la crítica reconoce a su vez tres criterios que ayudan a comprender tales rasgos o mecanismos en el género fabulístico. Entre ellos están: la acción, la tipificación y la intención.¹⁰⁷ Respecto al primero, vale recordar que, desde la mirada aristotélica, el concepto de *acción* refiere a una estructura textual con un principio, un medio y un fin. Debido a ello, Camurati describe dicho término

Cuervo y el Lobo”. Ver *Fábulas*, 63, 99, 100, 101, 102 y 103. De igual manera, Samaniego reproduce aquella crueldad hacia el asno en composiciones como: “El Asno y el Cochino”, “El Asno sesudo”, “El Asno y el Caballo”, “El Asno y las ranas”, “El Asno y Júpiter” y “El Asno infeliz”. Ver *Fábulas*, 161-163, 207, 232, 262, 275 y 358.

¹⁰⁶ En algunos libros de del Antiguo y el Nuevo Testamento se encuentran distintas referencias respecto al dominio del hombre sobre la bestia. De tal manera, puede leerse: “Dominen sobre los peces del mar, las aves del cielo y todos los animales que se mueven por la tierra”. (*Gen 1:27*) [...] “Todos los animales de la tierra los temerán y respetarán: las aves del cielo, los reptiles del suelo y los peces del mar están puestos bajo su poder. Todo lo que tiene vida y se mueve les servirá de alimento, lo mismo que los vegetales”. (*Gen 9:2*) O bien: “El justo está cuidando del alma de su animal doméstico”. (*Proverbios 12:10*).

¹⁰⁷ Ver *La fábula en Hispanoamérica*, 18.

como: “un esquema dramatizado, con diálogos en estilo directo o indirecto. Es decir, supone una acción que relata o se produce en el texto”. (*La fábula en Hispanoamérica*, 18).

Por otra parte, el segundo concepto remite a la identificación de los personajes modelos o tipos, los cuales, siguiendo a la mencionada crítica: “Se representan por animales —aunque en muchas fábulas aparecen, como personajes, vegetales, objetos inanimados y seres humanos—.” (*La fábula en Hispanoamérica*, 18). Tales modelos, vale insistir, reflejan por lo general una conducta determinada, la cual posee una mayor adecuación empática y discursiva en los animales, antes que en seres vegetales, dioses, objetos, etc.¹⁰⁸ Por último, el tercer elemento, tal como su nombre sugiere, una intención persuasiva; es decir, una capacidad de influir en la voluntad del oyente —o lector— por medio del argumento racional. En dicho sentido, vale recordar la percepción de Aristóteles, quien afirma que: “las fábulas son apropiadas para los discursos políticos y tienen esto de bueno: que siendo difícil encontrar hechos sucedidos que sean semejantes, en cambio es fácil encontrar fábulas”. (*Retórica*, 1394a, 332). Según lo dicho, cabe tener en consideración que las características de la fábula planteadas por Camurati —acción, tipificación e intención— mantienen una correlación con los tres mecanismos de acción, pensamiento y expresión.

Entre los mecanismos más recurrentes en el género fabulístico se encuentran la acción —efectuada a través de los actos realizados por sus protagonistas— y la expresión —manifestada a través de sus palabras. Por otra parte, vale tener en cuenta que el pensamiento; es decir, el proceso mental que involucra la interpretación de la realidad —en este caso, de cada animal—, no aparece regularmente como una marca discursiva en las traducciones esópicas. Pese a ello, en las posteriores reproducciones latinas, no resultan extrañas las situaciones donde se muestre el pensamiento de sus protagonistas por medio de diversas fórmulas expresivas.¹⁰⁹ Este hecho expone que en varias composiciones fabulísticas se

¹⁰⁸ Mireya Camurati retoma el concepto *tipo* del crítico literario Herbert Thompson Archibald (1874-1917), quien en su obra *The fable as a stylistic test in classical Greek literature* reconoce la personificación de modelos ‘types’, cuyo objetivo consiste en decir o hacer algo para que la acción del relato logre desarrollarse. En el caso de las composiciones animalizadas, la tipificación permite asociar una conducta distintiva en cada ‘tipo’ directamente con algún vicio o virtud propia del ser humano. Ver *La fábula en Hispanoamérica*, 166.

¹⁰⁹ Algunos ejemplos esópicos que muestran los pensamientos de sus protagonistas se expresan por medio de fórmulas expresivas, tales como: *pensó, meditó, reflexionó, vino a su mente, dijo para sí*, etc. Ver “La mujer y la gallina”, “El Ciervo y la fuente” o “El Ciervo tuerto”, en *Fábulas*, 49, 56, 57. Por otra parte, en el caso particular de Samaniego se encuentran distintos títulos, como: “La lechera” —readaptación de La Fontaine (VII, 9) “La Latière et le pota u lait”— y “El Labrador y la providencia” —también inspirada en el fabulista francés (IX, 4) “Le Gland et la citrouille”— Ver *Fábulas*, 205 y 327.

encuentra la presencia implícita de un narrador omnisciente, así como de una determinada clasificación de personajes que, según E. M. Forster pueden organizarse de acuerdo a su evolución, su imagen simbólica o según su narración en la historia.¹¹⁰ De antemano, vale reconocer que, la totalidad de los animales esópicos, además de catalogarse como protagonistas y arquetipos son a su vez, de acuerdo con Forster, estáticos; es decir que no mantienen un desarrollo psicológico. Asimismo, los personajes fabulados resultan planos, ya que la simplicidad de su construcción descriptiva —debido a la brevedad que el género exige— no aporta información detallada sobre sus ni psicológicos, hecho que los convierte en seres simples y básicos.

Considerando lo dicho, cada unidad de personificación puede analizarse en sus tres respectivos niveles.¹¹¹ Por un lado, la acción refiere a un nivel pragmático; es decir, práctico, cuya relevancia suele aportar el mayor dinamismo a la fábula. Por otra parte, la expresión abarca un nivel lingüístico y extralingüístico, donde resalta no sólo el habla particular de cada animal, sino también sus posibles gestos, murmuraciones o cualquier marca paraverbal.¹¹² En torno a ello, hay que recordar que, el modelo de versificación en el género de la fábula no imposibilita el recurso del diálogo; por lo cual, en determinadas ocasiones los personajes pueden expresarse tanto en estilo directo, como indirecto. Finalmente, hay que tener en cuenta que, el elemento del pensamiento resulta quizá el más subjetivo, ya que su enfoque se

¹¹⁰ Aunque las observaciones de Forster aplican específicamente al género novelístico, no por ello resultan irrelevantes para el estudio de las fábulas. En tal sentido, hay que aceptar que la totalidad de los protagonistas fabulados —siguiendo a dicho crítico— son ‘planos’, ya que carecen de descripción evolutiva. Forster comenta sobre aquellos personajes: “Se les reconoce fácilmente cuando quiera que aparezcan. Son reconocidos por el ojo emocional del lector, no por el ojo visual que meramente toma nota de la recurrencia de un nombre propio. [...] una segunda ventaja para electores que son fáciles de recordar después. Permanecen inalterables en su mente porque las circunstancias no cambian; se deslizan inmovibles a través de estas y ello les confiere en retrospectiva un carácter tranquilizador y los mantiene cuando el libro que lo sustenta parece decaer”. (*Aspectos de la novela*, 74).

¹¹¹ Resulta pertinente distinguir los mecanismos de personificación a partir del elemento estilístico de la *prosopopeya*, definida por Helena Beristáin como aquella figura poética que: “Afecta al nivel léxico-semántico de la lengua y que tradicionalmente solía ser descrita como un tropo de dicción o de palabra que se presenta como una comparación abreviada y explícita”. (*Diccionario de Retórica*, s.v. *Prosopopeya*).

¹¹² El análisis sobre los pensamientos y las gesticulaciones de los personajes representa un campo poco estudiado por la crítica literaria. En torno a ello, resultan pertinentes las observaciones de Gustavo Illades, quien en su obra *La «ecuación voz-escritura» en las letras hispánicas* realiza una interesante clasificación de marcas performativas; entre ellas las visuales, de las que distingue principalmente cuatro: la gestualidad, los signos pragmáticos quinésicos, los signos pragmáticos proxémicos y las alusiones a todo tipo de objetos —incluido el vestuario—. Ante ello, dicho crítico comenta: “En el texto vocal-manuscrito vocalizado, la influencia de la escritura es parcial, externa y con retraso. En el manuscrito-vocalizado, la escritura tiende a su autosuficiencia, mientras que la voz se concentra en la difusión aunque influye todavía en la producción, lo cual se refleja en las marcas performativas”. (*La «ecuación voz-escritura» ...*, 258).

orienta a un nivel epistemológico vinculado con el campo del conocimiento, la ciencia y la gnoseología.¹¹³ De tal manera, la personificación funciona por medio de una convergencia entre los actos, el habla y los pensamientos de cada uno de sus protagonistas.

Por otro lado, visto desde el enfoque retórico, los mecanismos de personificación revelan varias figuras típicas del género fabulístico, tal como la *personificación*. En tal sentido, Camurati distingue particularmente tres: la comparación, la metáfora y la analogía.¹¹⁴ Ante lo dicho, vale notar que cada una ellas sugiere una comparación de significado, lo cual exige cierto dominio léxico del lenguaje para una comprensión adecuada. Tal detalle evoca la crítica de Platón replanteada por Rousseau respecto al limitado discernimiento de los niños para captar la alegoría didáctica; pese a ello, tales autores emiten un enfoque sesgado, ya que a primera instancia Platón reconoce que sólo algunos mitos resultan apropiados para los niños, mientras que, el filósofo ginebrino reprocha la complejidad retórica de La Fontaine, luego de leer cinco o seis de sus fábulas.¹¹⁵ Ante ello emergen distintas interpretaciones sobre las *Fables Choisies, mises en vers*, así como de *Las fábulas en verso castellano...* a partir de su posible adecuación; o no, en las escuelas de nivel básico. Este hecho supone un intento del autor vasco por revalorar aquel género didáctico, no sólo desde el plano literario, sino también desde su mirada educativa de utilidad y deleite.

¹¹³ La palabra *conocimiento*, o en griego ἐπιστήμη —*epistēmē*—, significa *conocimiento justificado*. Respecto a ello, Ferrater Mora relaciona la palabra *epistemología* con los términos *ciencia* y *gnoseología*. (*Diccionario de filosofía*, s.v. *Epistemología*).

¹¹⁴ Ver *La fábula en Hispanoamérica*, 18.

¹¹⁵ Tal afirmación supone que varias composiciones fabulísticas de La Fontaine fueron ignoradas o injustamente valoradas por Rousseau, quien apenas menciona los títulos más reconocidos del escritor francés, como: “Le Corbeau et le Renard” (I,2) o “Le Loup et le Chien” (I,5). Ver *Emilio o de la educación*, 155.

4 FÉLIX MARÍA DE SAMANIEGO: PRESENCIA LITERARIA

Antes de abordar los aspectos más relevantes sobre la vida de nuestro autor, así como su contribución a las letras españolas, vale la pena considerar las anotaciones de Eustaquio Navarrete, quien comenta que el inicio de la escritura de Samaniego comenzó con poemas breves de tinte erótico y burlesco. Según opina su distinguido biógrafo, el perfil literato del escritor vasco resultaba más un pasatiempo, y no tanto una rutina comprometida, seria y profesional. Respecto a ello Navarrete comenta:

El joven Samaniego juntaba todas las circunstancias propias para perderse en la descripción de Señorito de aldea: Rico, alegre, guitarrista decididor y poeta. Tenía que ser buscado como excelente compañero por todos. Los aficionados al ruido y las borrascas. Y no podía menos de ser, por la superioridad de su nacimiento y por su gracia, el ídolo de las beldades de pueblo; no precisamente de las nacidas en su clase, a quienes la vigilancia de los padres enseñaba a vivir con gravedad y decoro. (*Obras poco conocidas...*, 16).

Retomando lo dicho, cabe notar que la gran mayoría de los textos líricos de Samaniego reflejan un tono satírico y obsceno. Entre sus manuscritos más conocidos se halla la antología de “versos sucios” que trasmite parte de la personalidad alegre y liberal del autor, en contraposición al carácter moralista reflejado en sus composiciones fabulísticas.¹¹⁶ En tal sentido, resulta un hecho consumado que las *Fábulas en verso castellano...* —más precisamente la segunda edición que contiene ambos tomos— marcaron el éxito rotundo de su compositor a un nivel intercontinental. Ante esta razón, la posterior crítica identificará a Samaniego como el primer español en publicar un compendio específico de fábulas, afirmación que generó una rencilla con Tomás de Iriarte; ya que, según declara el autor madrileño fueron sus *Fábulas literarias*, publicadas en 1782, las que distinguieron aquel hecho significativo.¹¹⁷ Respecto a ello, hay que tener en cuenta que el género fabulístico —fuera de su función persuasiva, didáctica y moralizadora— funcionaba originalmente como

¹¹⁶ Vale tener en cuenta que gran parte de su legado poético fue destruido antes de publicarse, hecho que deja varios vacíos en su producción creativa Ignacio I. Sotelo reconoce que uno de los caprichos del autor vasco fue que quemaran el resto de su obra luego de morir. Según opina Sotelo: “El 11 de agosto de 1801 muere; tenía 55 años. Suele contarse que al confesar, antes de morir, mandó quemar aquellos de sus escritos que pudieran ser escandalosos.” (“Vida de un ilustrado”, 25).

¹¹⁷ Prueba de ello puede notarse en la advertencia del editor —escrita por Tomás de Iriarte— que preludia las *Fábulas literarias*. En dicha advertencia se lee: “Porque empezaban a andar en manos de los curiosos algunas copias diminutas y viciadas de estas fábulas, me pareció que haría un servicio al público literario en pedírselas a su autor, valiéndome de la amistad que le debo, y en dar la salud con su beneplácito. No quiero preocupar el juicio de los lectores acerca del mérito de ellas; si sólo prevenir algo menos versados en nuestra erudición que esta es la primera colección de fábulas enteramente originales que se ha publicado en castellano”. (*Fábulas literarias*, 113).

un instrumento retórico de alabanza, cuyo propósito central consistía en encomiar el nombre de alguna persona soberana o ilustre.¹¹⁸ Hay que aclarar que la disputa entre nuestro autor e Iriarte, lejos de dañar su reputación como escritor, aumentó su fama entre los círculos lectores de aquel momento. Probablemente este hecho lo convierte, según expresa Ignacio Sotelo, en: “uno de los autores más conocidos a nivel popular, aunque desde hace un par de generaciones no precisamente el más leído”. (“Vida de un ilustrado”, 36-37). Pese a ello, no parece existir un registro escrito donde Samaniego recurra al género fabulístico para descalificar; por el contrario, sí cuenta con títulos que generan un tono de admiración a distintas personalidades.¹¹⁹ Tal es el caso de “El León con su ejército” y “El Águila y el Cuervo”, dedicada la primera a su tío Xavier de Munibe y la otra a Tomás de Iriarte.¹²⁰ Respecto a este último título, vale notar cómo nuestro autor demuestra su admiración por los poemas de quien después se convertiría en su más reconocido rival literario. Dicho lo cual, en la estrofa introductoria puede leerse:

En mis versos, Iriarte,
Ya no quiero más arte
Que poner a los tuyos por modelo.
A competir anhelo
Con tu numen, que el sabio mundo admira,
Si me prestas tu lira,
Aquella en que tocaron dulcemente
Música y Poesía juntamente. (*Fábulas*, 241-243).

Considerando lo anterior, resalta la evocación del ya mencionado tema de la amistad sugerido por Joaquín Arce, cuya importancia fue apreciada por varios escritores neoclásicos que demostraban una profunda estimación hacia sus compañeros de profesión, así como a

¹¹⁸ El acto de alabanza hacia alguna autoridad en el campo del arte o del saber representa un tópico literario. Respecto a ello, Ernst Curtius reconoce el nombre de *sobrepujamiento* o *Überbietung*, mismo que enfoca el mismo concepto. Ante ello, dicho crítico explica: “El que desea alabar a alguna persona o encomiar alguna cosa trata de mostrar a menudo que el objeto celebrado sobrepasa a todas las personas o cosas análogas, y suele emplear para ello una forma peculiar de la comparación, que yo llamo *sobrepujamiento* o *Überbietung*. Para probar la superioridad y hasta la unicidad del hombre o del objeto elogiados se les compara con los casos famosos tradicionales”. (*Literatura europea y Edad Media latina*, I, 235).

¹¹⁹ Vale añadir que sí existen folletos y panfletos escritos por Samaniego en contra de Tomás de Iriarte y del poeta Vicente García de la Huerta, los cuales, de acuerdo con Ernesto Jareño: “No ofrecen hoy más que un interés histórico para conocer mejor los entresijos de aquel siglo polemista.” (“Vida y obra de Samaniego” 18).

¹²⁰ Un aspecto interesante sobre las *Fábulas en verso castellano*... es que la primera fábula de los tres primeros libros posee una dedicatoria especial. En el caso de “El León con su ejército” y “El Águila y el Cuervo” —dedicadas a Xavier María de Munibe y a Tomás de Iriarte— puede notarse que cada composición apertura respectivamente el libro II y el III. En este sentido, el libro primero comienza con la fábula “El Asno y el Cochino” que el autor dedica a los estudiantes del Real Seminario de Vergara. Ver *Fábulas*, 161.

sus mentores, quienes representaban un modelo íncito de imitación. Aquel hecho produjo una filiación entre discípulo-maestro que representó un fenómeno sociocultural característico del siglo XVIII.¹²¹ Respecto a ello, Joaquín Arce comenta:

La comunidad de efectos recíprocos, la exaltación del vínculo de la amistad, y el respeto y estima por aquellos que se consideran maestros o iniciadores del saber y del noble actuar son rasgos distintivos de los ilustrados [...] los lazos que unen a los hombres del XVIII pueden tener lugar a nivel horizontal —los amigos—o en la relación vertical de maestro a discípulo. (*La poesía del siglo ilustrado*, 331).

En torno a lo expresado, el resto de la obra de nuestro autor consta de un compendio de cuentecillos profanos y eróticos titulado *El Jardín de Venus*, en los que, en total consonancia con las ideas libertarias de la Ilustración, se exaltan abiertamente los temas del erotismo la sexualidad.¹²² Igualmente, hay que resaltar que en comparación de las *Fabulas en verso castellano...*, aquella composición obtuvo un completo rechazo por varios de los grupos religiosos y conservadores, ya que la consideraban profana y alejada del concepto del *buen gusto*. Pese a ello, durante el contexto histórico del Neoclasicismo existió un importante proceso de liberación sexual que abarcó distintos enfoques literarios. En torno a lo anterior, Emilio Palacios comenta:

En aquel siglo de hegemonía de lo francés, Europa entera rinde pleitesía a sus costumbres, siendo más vidente entre nosotros dada la ascendencia gala de la nueva dinastía. La mujer española libera su cuerpo de la dura penitencia del corpiño y de los paños oscuros. Ahora gusta de los vestidos a la moda que enseñan sus senos en generosos escotes, ama la lencería fina y los afeites. Rechaza la reclusión, casi monacal, en el domicilio familiar y procura lucirse en sociedad. (“Vida y obra de Samaniego”, 42).

Por otra parte, en el caso de las creaciones fabulísticas de Samaniego, cabe recordar la relevancia de Xavier de Munibe, quien exhortó al autor vasco a revitalizar dicho género; y, al mismo tiempo, transmitir entre los estudiantes del Real Seminario de Vergara las diferentes virtudes clásicas, entre ellas: la prudencia, la racionalización la justicia y la libertad. De igual modo, en la figura de nuestro escritor un ingenio particular para reproducir los temas esópicos utilizando los elementos de la claridad, la brevedad y la sencillez. Ante este detalle, Eustaquio

¹²¹ Tal como señala Joaquín Arce, el concepto de *amistad* se trata únicamente de carácter racional e intelectual. Este tipo de relación afectiva, según dicho crítico, se ve reflejada en varios escritores de la época, por ejemplo Moratín exaltando el juicio crítico de Feijoo. Igualmente, Cadalso honrando a Jovellanos y reconociéndolo como “estímulo inicial de su actividad poética.” Ver *La poesía del siglo ilustrado*, 332.

¹²² *El Jardín de Venus* —al igual que las *Fábulas en verso castellano...*— está inspirado en otra obra de La Fontaine titulada: *Cent nouvelles nouvelles*, publicada en 1665.

de Navarrete menciona algunos fabulistas —todos coterráneos del autor vasco— como: José Joaquín Ibáñez de la Rentería, Ramón de Pisón y Vargas o Ángel Casimiro Govantes, quienes también incursionaron en dicha manifestación literaria; pero que no alcanzaron un renombre significativo en comparación a Samaniego.¹²³ Respecto a ello, Navarrete comenta:

El poco éxito de todos estos autores, aunque algunos llenos de talento y de instrucción, manifiesta que este género de poesía, que parece fácil, no lo es, y requiere una reunión de dotes naturales, que no es dado suplir con el estudio. No se logra con este dar a la narración la naturalidad la viveza el gracejo que tanto nos deleitan en Samaniego. (*Obras poco conocidas...*, 71).

Retomando lo anterior, vale notar que el éxito de las *Fábulas en verso castellano...* fue rotundo. Hecho que Ignacio Sotelo identifica como un “Fenómeno editorial”.¹²⁴ Ante lo dicho, puede afirmarse que tanto la popularidad del autor, como el de su obra se debió primordialmente a la motivación de su tío, así como su amplia difusión entre los literatos de las Sociedades Económicas de Amigos del País.¹²⁵ De igual modo, hay que reconocer a Samaniego no como un mero imitador de Fedro y La Fontaine, sino como un escritor original, en cuanto a su ingenio de readaptar varios temas esópicos con una métrica flexible y apegada a una estética neoclásica. Pese a ello, algunos críticos han valorado a Iriarte como un fabulista más original, no sólo por la variedad de versificación, sino también por la creación de sus temas.¹²⁶ Ante este detalle, cabe suponer que el autor vasco fue más renombrado en comparación a su contemporáneo debido a razones cronológicas, más que de valoración estética. En tal sentido, Ángel del Río menciona:

¹²³ Respecto a Ibáñez de la Rentería destacan sus *Fábulas en verso castellano*, publicadas en 1798. Aquella composición consta de dos volúmenes, con 115 fábulas el primero y 64 el segundo. Por otra parte, Casimiro de Govantes publica sus *Fábulas, cuentos y alegorías morales*, la cual aparece en 1833. Finalmente, las *Fábulas originales en verso castellano*, de Pisón y Vargas son publicadas hasta 1819.

¹²⁴ Durante el siglo XVIII se imprimieron seis ediciones de las fábulas de Samaniego; por otra parte, en el siglo XIX, según observa Alfonso Sotelo, se editaron tanto en España como fuera de ella un total de 123 publicaciones, mismas que retomaron casi íntegramente la edición de 1787. Ver “Vida de un ilustrado”, 145.

¹²⁵ En aquellas Sociedades, según declara Jean Sarrahil: “Se preocupan por la enseñanza popular, lo mismo cuando fundan simples escuelas de primeras letras, como en Valladolid, que cuando organizan escuelas patrióticas, especie de institutos de artes y oficios, en los cuales se consagran algunas horas a la enseñanza religiosa y primaria, creados, por ejemplo, en Madrid, en Zaragoza y en Valencia”. (*La ilustración española...*, 78).

¹²⁶ Ante este hecho, Ernesto Jareño menciona que hay otros autores —entre ellos Tomás Navarro— que reconocen una mayor creatividad en Iriarte. Respecto a ello, dicho crítico comenta: “Samaniego, en cambio, nos brinda una gama métrica más monótona y sobre todo menos expresiva, en la que predominan los pareados de endecasílabos y heptasílabos, las estrofas aliradas, los romances, las décimas espinelas, las redondillas y las seguidillas”. (“Vida y obra de Samaniego”, 35).

Normalmente se ha supervalorado injustamente la influencia de La Fontaine. Samaniego, y éste es un principio fundamental, recreó con cierta originalidad y libertad los temas del fabulista francés. También es cierto que en transvase de idiomas quedaron en el español algunas expresiones que son calcos directos de su modelo. Pero en líneas generales entra a saco en el tema suprimiendo o añadiendo donde lo cree conveniente. Quizá el hecho de que estuvieran destinadas a niños podría ser un justificante de su manera de actuar en algunas ocasiones. (*Historia de la literatura*, 234-235).

Retomando lo anterior, vale notar que Emilio Palacios y Antonio Cascón Dorado han demostrado que varias composiciones de las *Fábulas en verso castellano...* mantienen un paralelismo intertextual con Fedro, La Fontaine y Jhon Gay. Esta idea ha ubicado en ocasiones a Samaniego como un simple imitador de los temas clásicos; pese a ello, varias de sus fábulas —incluyendo “La Cigarra y la Hormiga”, “El León enamorado”, “El Lobo, la Zorra y el Mono juez” y “El Perro y el Lobo”— posee una voz métrica distinta, así como un estilo poético y retórico distintivo a sus fuentes originales. Por tanto, hay que tener en cuenta que dichos títulos basados en la tradición esópica pueden analizarse más allá de un mero ejercicio comparativo e intertextual.¹²⁷

4.1 Elementos neoclásicos en las *Fábulas en verso castellano...*

Tras reconocer la influencia de las diferentes poéticas clásicas en España, vale identificar al menos tres características del Neoclasicismo en cada una de las fábulas de Samaniego. La primera consiste en la imitación —*imitatio*— de los modelos grecolatinos, entre los cuales podría mencionarse la personificación arquetípica de los animales, así como de los diversos dioses y héroes mitológicos. De igual modo, también existe el apego a ciertos valores morales e intelectuales de tradición helenística; entre ellos: la prudencia, la racionalización, la justicia y la libertad, mismos que ayudan al individuo a formar su propio criterio de autonomía. El segundo rasgo obedece a un estilo basado en la claridad, la brevedad, la sencillez y la armonía. Este aspecto resulta relevante, ya que retoma elementos esenciales del mismo género fabulístico, el cual, como se ha dicho, se apega tradicionalmente a los tópicos

¹²⁷ Cascón Dorado reconoce 45 títulos de tradición fédrica en Samaniego. Asimismo, Palacios coincide con dicho número, y además distingue un total de 52 composiciones basadas en La Fontaine. Con base en ello, Dorado comenta: “He revisado todas las fábulas de Samaniego de las que existía una versión fedriana, un total de 45. Sin embargo, otras versiones de estos mismos apólogos podían encontrarse en La Fontaine o Esopo, que tal vez constituían la fuente principal de la que se sirvieron Samaniego para la redacción de sus fábulas. Ello me obligó a revisar también la obra de estos autores, comprobando que de las 45 fábulas mencionadas 15 se encontraban en los cuatro fabulistas; 10 en Samaniego, Fedro y La Fontaine; cuatro en Samaniego, Fedro y Esopo, y, en fin, otras 16 únicamente en Samaniego y Fedro.” (“Fedro en Samaniego”, 250).

horacianos del *docere et delectare* y el *miscere utile dulci*. Por último, se halla también un elemento de modernidad basado en el acercamiento a las tendencias culturales y científicas sucedidas en Francia. Tales propensiones mantenían una relación intrínseca con el término aristocrático del *buen gusto* —*bon goût*—, el cual evoca el conocimiento y la aplicación de las teorías grecolatinas en las creaciones literarias. Respecto a ello, cabe aclarar que Samaniego —como buen ilustrado— era completamente consciente del cosmopolitismo que traía consigo aquel impulso de modernidad, cuya visión ideológica representaba la implantación de dichos conocimientos, orientados en combatir la ignorancia, la superstición y el fanatismo religioso.¹²⁸ De tal forma, Ernesto Jareño declara:

Al contrario de tantos escritores españoles, Samaniego tomó prestado de fuera, de Francia, de Inglaterra, y después de vestir ‘de basquiña’ los temas adoptados, los devolvió más allá de las fronteras nacionales, llevando así por Europa y el mundo no sólo su propio nombre sino también el de España. [...] Tan europeo fue Samaniego que volvió a tomar de la tradición extranjera, de La Fontaine, de Gay, fábulas y apólogos que España conocía ya desde la Edad Media, incorporados directamente de las letras clásicas, de Esopo, Fedro y Horacio. (“Vida y obra de Samaniego”, 23).

Otro aspecto neoclásico en las composiciones de Samaniego consiste en la importancia de los elementos de la claridad y la sencillez. El primero entendido como una forma efectiva de expresión, libre de vaguedades y rodeos verbales; mientras que el segundo refiere a toda aquella cualidad que carece de unión y que no se compone de otra cosa.¹²⁹ Respecto a ello, el propio autor declara en el prólogo de sus *Fábulas en verso castellano*... cómo aquellos rasgos retóricos representan un par de cualidades esenciales en su obra:

Confesaré sinceramente que no he acertado a aprovecharme de ella, si en mi colección no se halla más de la mitad de las fábulas que en la claridad y sencillez del estilo no pueda apostárselas a la prosa más trivial. Éste me ha parecido el solo medio de acercarme al lenguaje en que debemos enseñar a los muchachos; pero ¿quién tendrá bastante filosofía para acertar a ponerse en el lugar de éstos, y medir así los grados a que llega la comprensión de un niño? (*Fábulas*, 154).

¹²⁸ Samaniego en su prólogo recurre un par de ocasiones al término *moderno* para aludir indirectamente a dos escritores no muy distantes de su línea cronológica. El primero posiblemente sea La Fontaine y en segundo Juan Jacobo Rousseau. Ver *Fábulas*, 153-157.

¹²⁹ DRAE, s.v. *Claridad*. “Significa también la pureza y modo selecto de hablar, con que se da a entender claramente y sin rodeos lo que se dice y se siente sobre alguna materia, para su cierta y verdadera inteligencia”. En línea. [Consulta: 23 de abril de 2023], de: <https://apps2.rae.es/DA.html>. Asimismo, DRAE, s.v. *Sencillez*. “Significa también simpleza, ignorancia, facilidad de alguno para ser engañado”. En línea. [Consulta: 23 de abril de 2024], de: <https://apps2.rae.es/DA.html>.

Considerando lo dicho, hay que añadir que los atributos de la *claridad* y la *sencillez* se logran por medio de una selectiva economía verbal; es decir, el uso adecuado de modismos, preposiciones, adjetivos, conjunciones, etc., que permitan la unívoca comprensión del mensaje comunicativo —sea oral o escrito—.¹³⁰ Puede aseverarse por tanto, que en cada una de las cuatro fábulas analizadas, Samaniego utiliza —o procura utilizar— un lenguaje conciso, evitando la ornamentación léxica y enfocándose en la síntesis de la moraleja.¹³¹ Igualmente, vale notar la intención particular de persuadir al lector sobre el valor educativo de la obra. En tal sentido, resulta importante definir que las *Fábulas en verso castellano*... —tal como declara su autor— responden a una utilidad retórica; pero también a un deleite estético, el cual —según Luzán— puede conseguirse a través de dos principios fundamentales: la belleza y la verdad. De tal forma, dicho preceptista menciona: “La bondad, pues, y la belleza, unidas con la verdad, son según este autor, las fuentes de donde lo útil y el deleite poético derivan”. (*Poética*, 236).¹³²

Retomando lo anterior, merece resaltar que en su sentido original —es decir, oral—, la fábula no pretendía moralizar ni instruir, sino persuadir; esto significa, convencer a alguien de hacer o creer algo a través del argumento racional. Por ello, con el paso del tiempo, dicha manifestación creativa fue añadiendo artificios a los conocidos temas esópicos, tal como sucede con la moraleja, cuya función consiste en sintetizar la lección didáctica del texto.¹³³

Por otra parte, hay que resaltar otro elemento apreciado por los antiguos grecolatinos y reinterpretado por varios preceptistas —entre ellos Nicolás Boileau en Francia o Luzán en

¹³⁰ *Dulzura y armonía poética* resultan dos conceptos fundamentales en la *Poética*, de Luzán. Con base en ello, Samaniego escribe: “Desde luego di principio a mi obrilla. Apenas pillaban los jóvenes seminaristas alguno de mis primeros ensayos, cuando los leían y estudiaban a porfía con indecible placer y facilidad; mostrando en esto el deleite que les causa un cuentecillo adornado con la dulzura y armonía poética, y libre para ellos de las espinas de la traducción, que tan desagradablemente les punzan en los principios de su enseñanza”. (*Fábulas*, 153-154).

¹³¹ Las moralejas de Samaniego —al igual que las de La Fontaine— aparecen siempre al final de cada fábula; sin embargo, algunos fabulistas latinos como Fedro y Aviano, en ocasiones solían colocar dicha síntesis al comienzo del texto. Para más detalles sobre la moraleja, así como la estructura de la fábula esópica que retoma García Gual, ver “Acerca de las fábulas griegas”, 14.

¹³² Luzán hace referencia en varias ocasiones a Luigi Antonio Muratori, considerado padre de la historiografía italiana. Igualmente, hay que notar que la *Poética* de dicho preceptista representa en sí misma un texto neoclásico, ya que sus anotaciones no sólo abrevan de la tradición francesa de Boileau, sino también de Muratori y otros teóricos italianos.

¹³³ Respecto al tema de la moraleja, Carlos García Gual comenta: “En su larga tradición secular las fábulas se han transmitido con múltiples variantes y adaptaciones de detalle, como era de esperar, dado el carácter de su transmisión, en gran parte oral, y su aspecto de literatura popular [...] incluso las moralejas sugieren, a veces, una readaptación de los temas a una conclusión abstracta.” (*El zorro y el cuervo*, 20).

España—: el concepto de *verdad* o *ἀλήθεια* —*alétheia*—. En este sentido, el propio género fabulístico —al igual que otros textos didácticos y moralizantes, como la parábola o el *exempla*— transmite una enseñanza alegórica no visible a primera instancia; es decir, que para su total comprensión resulta necesario un razonamiento que permita develar aquel saber, tomado a veces como máxima o regla universal. En tal contexto, hay que distinguir que el concepto de *verdad* engloba otros términos relacionados con la ideología ilustrada, tales como la *justicia* o *δικαιοσύνη* —*dikaíosýn*— y la *felicidad* o *εὐδαιμονία* —*eudaimonía*—, así como con algunos de los dogmas de la religión cristiana. Ante esta última noción, vale recordar que la influencia de Rousseau en la mentalidad ilustrada, de alguna manera buscó hermanar el poder político y religioso para fomentar una moral crítica al servicio del Estado.¹³⁴ De acuerdo con ello, Nicola Abbagnano comenta:

El eudemonismo de Rousseau es quizá el más importante y constante de sus criterios educativos. Incluso cuando, quizá insatisfecho de algunas de sus aplicaciones particulares, busca otros fundamentos para la moral en la fe religiosa, la justificación de esta última —contenida en la profesión de fe del vicario saboyano— Sigue siendo, en el fondo, netamente eudemonista. El hombre, para sentirse más a sus anchas sobre la Tierra, para no ser ya torturado por el problema del mal, necesita creer en un Dios creador y providencial y en recompensas y premios ultraterrenos. La demostración de la existencia de Dios, de inspiración entre cartesiana y tomista, que Rousseau nos propone no es muy original que digamos, pero para él lo que cuenta es el testimonio de la conciencia. (*Historia de la pedagogía*, 398).

Respecto a lo dicho, debe tenerse en cuenta que parte de los elementos neoclásicos en las *Fábulas en verso castellano...* radica en aquel espíritu de libertad y crítica social. En este sentido, Ángel del Río identifica en la obra de nuestro autor diferentes vicios y malas costumbres recurrentes en la sociedad dieciochesca. Entre ellos: la ambición, la vanidad y la hipocresía.¹³⁵ Tal afirmación parece acertada, ya que numerosos títulos de Samaniego

¹³⁴ Desde el enfoque religioso, el concepto filosófico de *verdad* guarda una íntima concomitancia con la Divinidad. En este sentido, aquella cualidad se muestra como una representación subjetiva de lo bello, lo bueno y lo perfecto. Dicha concepción escolástica perduró durante la Ilustración, así como sus posteriores etapas históricas. Aquel concepto puede encontrarse en varios libros bíblicos del Nuevo Testamento. Por ejemplo: “Jesús se dirigió entonces a los judíos que habían creído en él, y les dijo: —Si se mantienen fieles a mis enseñanzas, serán realmente mis discípulos; y conocerán la verdad, y la verdad los hará libres.” (*Juan* 8:31-32) O bien: “Yo soy el camino, la verdad y la vida —le contestó Jesús—. Nadie llega al Padre sino por mí.” (*Juan* 14:6) Y finalmente: “El que habla verdad declara lo que es justo, pero el testigo falso, falsedad”. (*Proverbios* 12:17).

¹³⁵ Ángel del Río no menciona ninguna fábula en específico; sin embargo engloba de manera general cada uno de aquellos defectos —la ambición, la vanidad y la hipocresía— en la obra fabulística de Samaniego. Ver *Historia de la literatura española*, 81-82. De igual modo, debe tenerse en cuenta que la ambición o *φιλοδοξία* —*filodoxía*— forma una de las diez virtudes morales analizadas por Aristóteles. En este sentido, debe entenderse que dicha cualidad, refiere a un deseo imperante de lograr o conseguir algo; por tanto, puede concebirse como un defecto cuando aquel deseo pasa a volverse un impulso irrefrenable. De acuerdo con ello,

satirizan aquellos defectos por medio de sus diversas personificaciones animalísticas. Esto sucede por ejemplo en “La Zorra y las uvas” y “El Zorro y el Cuervo”, donde los ya mencionados desperfectos de la ambición y la hipocresía quedan ridiculizados a través de las acciones, los pensamientos y las expresiones de aquel cándido arquetipo de la astucia. Por otra parte, en composiciones como “La moda” y “La Mona corrida”, el vicio de la vanidad se personifica directamente en el mono, cuyo carácter posee una ambivalencia simbólica entre la simpleza y la sabiduría.¹³⁶ Retomado lo dicho, hay que tener en cuenta que en “La Cigarra y la Hormiga”, “El León enamorado”, “El Lobo, la Zorra y el Mono juez” y “El Perro y el Lobo”, existen varios elementos filosóficos, retóricos y estéticos de la tradición neoclásica que pueden abordarse y compararse con otras fábulas.

4.1.2 La prudencia en “La Cigarra y la Hormiga”

Antes de analizar esta fábula —probablemente una de las más reproducidas de la tradición esópica— vale advertir que en dicha composición, a diferencia de otros títulos incluidos en la obra de Samaniego, como “El naufragio de Simónides” o “Los Gatos escrupulosos”, el referido valor intelectual de la prudencia o *Φρόνησις* —*phronēsis*— no aparece de manera textual; por ello, su alusión puede pasar desapercibida a primera vista.¹³⁷ En el caso particular de “La Hormiga y la Cigarra”, la fuente original posee una variación —o *varatio*— de personajes, en donde se sustituye la cigarra por el escarabajo. De tal forma, en los manuscritos recopilados por Demetrio Falero se encontraba el título “La Hormiga y el

el antiguo estagirita comenta: “Respecto del honor parece que existe, además, otra virtud, según dijimos en los primeros libros, que, podría pensarse, está en relación con la magnanimidad, como la liberalidad lo está con la esplendidez. Ambas, en efecto, están alejadas de lo grande, pero nos disponen para actuar como se debe respecto de las cosas moderadas y pequeñas; y, así como en el tomar y el dar dinero hay un término medio, un exceso y un defecto, así también en el deseo de honores es posible el más y el menos de lo debido, e igualmente de donde uno debe y como se debe”. (*Ética Nicomáquea*, 1125b, 224).

¹³⁶ En la fábula de “La Zorra y las uvas” se pretende satirizar el menosprecio de todo aquello que no puede obtenerse fácilmente. En este conocido título, la zorra intenta alcanzar las uvas de una parra; pero al no alcanzarlas, termina diciendo que están verdes; y que por tanto, no valen la pena comerse. Por otra parte, en “El Zorro y el Cuervo” resalta la hipocresía del zorro que adula al cuervo con el fin de engañarlo y quitarle un trozo de queso del pico. Ver *Fábulas*, 282 y 337. Asimismo, en “La Mona corrida” y “La moda” resalta la conducta vanidosa del mono que goza de ser reconocido y elogiado entre los demás animales. Ver *Fábulas*, 273 y 449.

¹³⁷ Hay que decir que Samaniego posee otras composiciones donde aparece textualmente el valor de la prudencia. Por ejemplo, en “El naufragio de Simónides” —basada en la fábula de Fedro “Acerca de Simónides” (IV, 23)— puede destacarse una asociación entre la prudencia y los conceptos *bien* y *ciencia*. Por otra parte, en “Los Gatos escrupulosos”, el valor de dicha virtud se proyecta a través del hecho de actuar de manera adecuada, evitando todo riesgo posible. De tal manera, en el primer título Samaniego escribe: “Tu prudencia infinita/ busca el sólido bien y permanente/en la virtud y ciencia solamente”. (*Fábulas*, 422). Por otra parte, en “Los Gatos escrupulosos”, el autor menciona: “Después de haberse lamido /trataron en conferencia /si obrarían con prudencia /en comerse el asador”. (*Fábulas*, 411).

Escarabajo”. Posteriormente, los fabulistas latinos y sus seguidores sustituyeron tal coleóptero por la cigarra, debido probablemente a su cualidad natural asociada con cantar todo el verano.¹³⁸ Con base en lo argumentado, Alfredo Rodríguez López, quien compara la fábula de Samaniego con la de La Fontaine, comenta:

En la primera fábula, los 22 versos se reparten entre la voz narrativa que nos informa de la situación y los personajes y la resolución dialógica del conflicto en que la promesa inicial de pago hecha por la Cigarra se ve desbarbolada por la incisiva y cruel observación de la Hormiga. La diferencia de tratamiento estético e ideológico se advierte al compararlo con la versión de Samaniego, que usa no menos de 14 versos para el discurso peticionario de su cigarra frente a los 3 versos escuetos de la cigarra francesa. (“Introducción” 10).

Retomando lo anterior, resaltan otro tipo de valores en esta composición, los cuales pese a que no guardan concomitancia con las virtudes morales e intelectuales clásicas, pueden concebirse como un complemento integral de las relaciones humanas.¹³⁹ Entre tales valores destacan el esfuerzo y la responsabilidad, en contraposición a la pereza y la falta de previsión. De tal manera, al reconocer el trasfondo descriptivo de dicho texto, resalta que la despreocupada cigarra pasa todo el verano cantando —hecho frecuente en su naturaleza y en otras composiciones fabulísticas—; mientras que la hormiga trabaja sin descanso recolectando comida —granos de trigo, cebada, etc.—, con el propósito de sobrevivir durante el invierno.¹⁴⁰ De tal manera, al llegar la gélida estación, la cigarra hambrienta acude a la hormiga, de quien sólo recibe ironías e inhospitalarias palabras:

¹³⁸ La fábula esópica “La Hormiga y el Escarabajo” mantiene las características esenciales del tema. Como se ha dicho antes, en lugar de una cigarra cantora, se presenta originalmente un escarabajo. Ver *Fábulas*, 72. Fedro tiene una fábula parecida titulada “La Hormiga y la Mosca”, la cual guarda cierta relación con la composición esópica, pero con un argumento diferente. Ver *Fábulas* 163. Asimismo, Aviano compone “La Hormiga y la Cigarra”. Ver *Fábulas*, 278. Por otra parte, La Fontaine reproduce dicho tema con “La Cigale et la Fourmi”. Ver *Fábulas*, 56. De igual modo, Samaniego traduce literalmente “La Cigarra y la Hormiga”. Ver *Fábulas*, 165.

¹³⁹ Esta fábula, según comenta José Soto Vázquez, posee tintes biográficos que relacionan la situación de esclavitud por la que atravesó Esopo. Con base en ello, dicho crítico comenta: “En primer lugar, la inicial y original de Esopo, en torno al siglo VI a. C. (620- 560), en la que podemos entrever aspectos biográficos, por cuanto fue un esclavo liberado que debió trabajar duramente para conseguir la libertad”. (“Posibilidades didácticas de la Cigarra”, 3).

¹⁴⁰ Esopo presenta a la cigarra como un animal cantor y despreocupado. Tal es el caso de “El Burro y las Cigarras” y “La Cigarra y la Zorra”. Ver *Fábulas*, 101 y 123. Asimismo, en la tradición latina, Fedro escribe que la cigarra molesta con su “canto estridente”. Ver “La Cigarra y la Lechuza”, en *Fábulas*, 135. Por otra parte, en el caso de la hormiga, existen otras fábulas esópicas que evocan el comportamiento codicioso de dicho insecto, tal como sucede en “La Hormiga”, en donde Esopo narra: “La hormiga de hoy antaño era un hombre que, dedicado a la agricultura, no le bastaba con su propio esfuerzo, al contrario, miraba con envidia a los de los demás y no dejaba de robar los frutos de sus vecinos”. (*Fábulas*, 93). En el caso particular de “La cigarra y la hormiga”, pareciera que el mayor protagonismo lo posee la cigarra, cuya referencia aparece en los primeros

«¡Hola! ¿con que cantabas
cuando yo andaba al remo?
Pues ahora, que yo como,
baila, pese a tu cuerpo».¹⁴¹

Ante lo dicho, en esta composición ambos protagonistas muestran conductas opuestas; pero al mismo tiempo complementarias; por un lado, se encuentra un insecto trabajador y previsorio; y por otro, uno holgazán e ingenuo.¹⁴² De tal modo, visto desde el enfoque moral, la cigarra representaría el vicio o el defecto, ya que persigue su propia gratificación sin pensar en las consecuencias a largo plazo; mientras que la hormiga, asociada simbólicamente con la laboriosidad, proyecta la virtud de la prudencia, en donde interviene el discernimiento que reconoce lo bueno para uno mismo; es decir, el hecho de prever y trabajar constantemente para no morir de hambre. En relación con esta composición, José Soto Vázquez, en coautoría con Ramón Pérez Parejo distinguen diferentes tópicos renacentistas, entre ellos el *carpe diem* proyectado en la cigarra feliz y relajada, así como la *fortuna mutabile*, misma que resalta en el cambio de fortuna de aquel insecto que pasa de la alegría veraniega a la desdicha invernal.¹⁴³

Por otra parte, la indiferencia de la hormiga representa una cara opuesta a ciertos valores clásicos, como: la amabilidad o *εὐγένεια* —*evyéneia*—, la liberalidad o *φιανθρωπία* —*philanthropia*—, e incluso la amistad o *φιλία* —*filía*—, misma que de acuerdo con Joaquín Arce fue reivindicada durante el siglo XVIII.¹⁴⁴ Pese a ello, este último concepto rara vez existe en el género fabulístico, donde prevalece el hambre y la imposición del más fuerte. En

versos: “Cantando la cigarra /pasó el verano entero /sin hacer provisiones /allá para el invierno; /los fríos la obligaron /a guardar el silencio /y a acogerse al abrigo /de su estrecho aposento”. (*Fábulas*, 165).

¹⁴¹ Ante dicho final, vale la pena notar la relación intertextual con la fábula de La Fontaine “La Cigale et la Fourmi”, la cual apertura el primer libro de las *Fables choisies, mises en vers*: “Vous chantez? j’en suis fort aise/ Eh bien! dansez maintenant”. (*Fábulas*, 56).

¹⁴² Respecto a la personificación de la hormiga, Jean Chevalier explica: “Es un símbolo de actividad industriosa, de vida organizada en sociedad, de previsión, que La Fontaine eleva hasta el egoísmo y la avaricia”. (*Diccionario de los símbolos*, s.v. *hormiga*). Por otra parte, la cigarra representa un: “Símbolo de la pareja complementaria luz-obscuridad; por la alternancia de su silencio en la noche y sus chirridos al calor del sol. En Grecia estaba consagrada a Apolo. Ha llegado a constituir el atributo de los malos poetas, cuya inspiración es intermitente. Se toma también por la imagen de la negligencia y la imprevisión”. (*Diccionario de los símbolos*, s.v. *cigarra*). Asimismo, Claudio Eliano expresa que dicho animal: “Se alimentan de rocío, están calladas desde el alba hasta el mediodía y, cuando el Sol está en todo lo alto lanzan su típica melopea, —podría considerárselas como laboriosos coreutas—cantando sobre las cabezas de pastores, viandantes y segadores. Y este amor al canto es un don que la naturaleza otorgó a los machos. La cigarra hembra es muda y parece tan calladita como una muchacha pudorosa”. (*Historia de los animales*, 83).

¹⁴³ Ver “Posibilidades didácticas de la Cigarra”, 7-8.

¹⁴⁴ Respecto al motivo de la amistad reconocido por Joaquín Arce. Ver nota 10.

este sentido, cabe tener en mente las críticas antipedagógicas de Platón y replanteadas por Rousseau, quienes reconocían un aspecto controversial tanto en el uso didáctico de aquellas narraciones ficcionales o *μύθος* —*mýthos*—, como en las diversas personificaciones simbólicas que las componen. En el caso particular de la hormiga, el filósofo francés omite las cualidades positivas que representan tal insecto —como la constancia y el esfuerzo—; y, en cambio, se concentra en resaltar sus atributos negativos, como la avaricia, la altanería y el egoísmo. Aquel hecho revela que dicha fábula posee dos enfoques antitéticos. El primero sería el del animal trabajador—ejemplo de virtud; y por tanto, de lo bueno—; mientras que el segundo correspondería al insecto perezoso—distintivo del vicio; y por ende, lo malo—. En tal contexto, puede leerse en el tratado de la educación de Rousseau:

Creéis darle a la cigarra por ejemplo; nada de eso: elegirán la hormiga. A nadie le gusta humillarse: siempre adoptarán el papel bueno; es lo que elige el amor propio, y es una elección muy natural. Y ¡qué horrible lección para la infancia! El más odioso de todos los monstruos sería un niño avaro y duro que supiese lo que se le pide y lo que él niega. La hormiga hace más todavía, le enseña a burlarse de sus negativas. (*Emilio o de la educación*, 160).

Aquellas afirmaciones cuestionan la efectividad pedagógica de la fábula, debido a que, según creía el pensador ginebrino, normaliza en la mentalidad de los niños el engaño y la indiferencia, en lugar de promover los principios morales y humanistas de la Ilustración. Teniendo en cuenta lo dicho, cabe enfatizar que desde la perspectiva clásica, el comportamiento laborioso y previsorio se considera moralmente “bueno”, en cuanto a su relación implícita con el concepto de *prudencia*, donde interviene un proceso de discernimiento sobre lo conveniente para uno mismo, no en un sentido parcial, sino general.¹⁴⁵ En este sentido, tal virtud se refleja en el arduo trabajo de la hormiga, cuya descripción recibe un único epíteto: *codiciosa*.¹⁴⁶ Ante lo dicho, aquel concepto —relacionado con la avaricia— evoca un deseo desmesurado de riqueza, poder o bienes materiales; pese a ello, en el caso particular de la hormiga, esta no acumula alimento por

¹⁴⁵ Aristóteles reconoce en el hombre prudente la capacidad de deliberar rectamente sobre lo que es bueno y conveniente para sí mismo, no en un sentido parcial, sino para vivir bien en general. Ver *Ética*, 1140b, 275.

¹⁴⁶ Desde la perspectiva aristotélica, el concepto de *codicia* o *avaricia* representa el extremo de la liberalidad, misma que refiere a aquella virtud de distribuir bienes sin esperar recompensa. En tal sentido, el antiguo filósofo griego expresa: “En relación con el dar y recibir dinero, el término medio es la *liberalidad*, el exceso y el defecto son, respectivamente, la prodigalidad y la tacañería. En estos dos vicios, el exceso y el defecto se presentan de manera contraria: el pródigo se excede en gastarlo, y se queda atrás en adquirirlo; el tacaño se excede en la adquisición, y es parco en el desprendimiento”. (*Ética*, 1107b, 171).

ambición, sino por un instinto de sobrevivencia. En este sentido, pese a que tal criatura himenóptera es descrita por Samaniego como *codiciosa*; no habría que dejar de lado su carácter previsorio, su constancia, y; sobre todo, su imparable productividad.¹⁴⁷ Igualmente, hay que tener en cuenta que además de su codicia, la hormiga muestra una total desconfianza ante la cigarra, pese a que aquella promete retribuir el favor con ganancias. Tal aspecto proyecta un hecho importante, el cual reside en el ofrecimiento de la palabra a modo de juramento o garantía. De tal forma, en aquel insecto cantor se recrea una intencionalidad de no pedir favores gratuitos, sino de retribuir mediante una promesa de pago:

«No dudéis en prestarme;
que fielmente prometo
pagaros con ganancias,
por el nombre que tengo.»

Considerando lo anterior, cabe añadir que el acto de pedir auxilio representa un motivo recurrente en la tradición esópica, el cual, pese a recrearse en escenarios distintos, así como con otras personificaciones, expresa fundamentalmente un mismo tema.¹⁴⁸ Pese a lo comentado, vale aclarar que la necesidad de la cigarra no tiene el mismo nivel de gravedad que una criatura vulnerable ante su depredador, tal como sucede en “El Halcón y el Gorrión”, de Hesíodo; o en “El Ruiseñor y el Gavilán”, de Esopo.¹⁴⁹ En el caso particular de la fábula

¹⁴⁷ Ciertas fábulas esópicas como “El cobarde que se encontró un León de oro” y “El Avaro” ridiculizan aquel arquetipo que centra su amor en la riqueza. Ver *Fábulas*, 54 y 116. Asimismo, la personificación de dicho vicio fue satirizada por el dramaturgo y humorista Jean-Baptiste Molière —contemporáneo de La Fontaine— en su comedia *L'Avare* —*El avaro*—. Tal asociación resulta relevante, ya que retoma parte de la influencia neoclásica en España por medio de dicho arquetipo social.

¹⁴⁸ Este hecho se refleja cuando la presa suplica a su captor dejarla en libertad, con el fin de serle de mayor provecho en un futuro. En cierto sentido, la acción de la criatura vulnerable consiste en prolongar su vida, y, finalmente, salvarse de ser devorado. Tal circunstancia puede apreciarse en distintos títulos esópicos, por ejemplo: “El Pescador y el Boquerón” y “El Perro dormido y el Lobo”. Ver *Fábulas*, 32 y 80. Asimismo, Samaniego reproduce dichos temas en: “El Pescador y el Pez” y “El Lobo y el Perro flaco”. Ver *Fábulas*, 217 y 354. Tal recurrencia de fábulas permite suponer una clasificación basada en dicho motivo clásico. Con base en ello, hay numerosos ejemplos fabulísticos donde entra en juego el motivo de ayuda que pide una especie a otra; entre ellos: “El Lobo y la Cigüeña” o “El León y el Ratón” —ambos de tradición esópica y reproducidos por Samaniego. Ver *Fábulas*, 212 y 293—. Pese a ello, el caso de la “Hormiga y la Cigarra” resulta particular, ya que refleja una petición por causa del hambre, no por el riesgo a perder la vida ante algún depredador.

¹⁴⁹ Estos dos títulos reflejan el mundo cruel y salvaje del género fabulístico, en donde un animal vulnerable suplica a su captor que lo libere. De tal manera, cabe recordar la descripción de Hesíodo, en *Los trabajos y los días*: “Ahora narraré un cuento a los reyes, aunque ellos sean sabios. Así un gavilán habló a un ruiseñor de polícromo cuello alto asaz en las nubes llevándolo, aferrado en las uñas, y éste, lastimeramente, por las corvas uñas pasado, gemía; mas aquél, con prepotencia, palabra le dijo: “Mísero, ¿qué lloras?, te tiene, sí, uno mucho más fuerte, y allí irás, doquier yo te lleve, por buen cantor que tú seas, y te haré mi comida, si quiero, o te soltaré”. (*Los trabajos y los días*, 7). Aunado a ello, la fábula de Esopo “El ruiseñor y el gavilán” recrea un

de Samaniego, la cigarra busca sobrevivir, no por causa de algún captor, sino por el hambre que la oprime. En este aspecto, puede suponerse que el sufrimiento del animal necesitado — a comparación del gorrión o el ruiseñor que presenta Hesíodo y Esopo— resulta menos fatídico; pero a la vez más desolador; debido a que, aunque tal escenario no aparezca textualmente, cabe suponer que la ignorada cigarra muere de inanición, mientras la hormiga se regocija en su hormiguero. Ante este hecho, resultan pertinentes las opiniones de Rousseau para cuestionarse: ¿la hormiga —que tenía abundancia de comida— actuó de manera prudente al no ayudar a la famélica cigarra? Indudablemente, la criatura cantora debía asumir cierta responsabilidad por su desidia y pereza —ya que en eso reside la lección moral—; pero ¿era realmente conveniente o necesario que el insecto trabajador se negara también a aceptar su promesa pago?

Retomando lo anterior, en dicha composición destaca la ausencia de ciertos valores morales clásicos, tales como la amabilidad o *εὐγένεια* —*evyéneia*— o la amistad, misma que desde el enfoque del siglo XVIII no se refleja en la solidaridad fraterna; sino, más bien, en un afecto de empatía intelectual.¹⁵⁰ En dicho contexto, la hormiga demuestra una total antipatía ante la petición de auxilio, así como a la promesa de pago. De tal forma, en la irónica respuesta del insecto trabajador se muestra parte de su mezquindad, cuyo énfasis aumenta al esconder tras su espalda las llaves del granero; es decir, el lugar donde guarda su alimento.¹⁵¹ Con base en ello, cabe retomar la terminología de Camurati respecto a los mecanismos de personificación —*acción, pensamiento y expresión*— para definir mejor el comportamiento de la hormiga, así como su cualidad inherente de prudencia. En este sentido, puede notarse la confluencia de distintas acciones realizadas por el animal trabajador, en donde resalta su dinamismo por acumular comida. De igual modo, se hace presente el mecanismo de la *expresión*, proyectado de manera particular en los movimientos corporales realizados por la

tema similar; pero con una variación —o *variatio*— de personajes, en donde ambos animales protagónicos son sustituidos por un ruiseñor y un gavián. Ver *Fábulas*, 25.

¹⁵⁰ Ver nota 120.

¹⁵¹ Con base en ello, debe considerarse las marcas visuales en la hormiga, cuyos distintos gestos y movimientos resaltan aún más su codicia. Ante lo dicho, José Soto Vázquez, reconoce el tópico del *exclusus amator* en el momento en que la hormiga cierra la puerta frente a la cigarra. Respecto a ello, tal crítico comenta: “Podemos deducir una revisión, un tanto arriesgada y propia, del tópico del *exclusus amator* —*paraclausithyron*— que realiza la hormiga ante la cigarra al cerrarle la puerta de su casa e impedirle que entre a gozar con ella, como si de enamorados se tratase”. (“Posibilidades didácticas de La cigarra y la hormiga...”, 9).

hormiga al ocultar las llaves del granero.¹⁵² Ante lo dicho, vale atender que desde el enfoque aristotélico, ambos extremos repercuten de manera negativa en la conducta humana; en el primer caso, la excesiva laboriosidad desarrolla un instinto de individualismo e inclemencia ante el sufrimiento ajeno; mientras que, el desmedido descanso podría encausar a un comportamiento holgazán y desprevenido. Resulta por tanto necesario identificar en la personificación de ambos protagonistas el concepto aristotélico del *punto o término medio*, el cual ayude a delimitar un equilibrio entre el trabajo excesivo y la completa relajación.

Por otra parte, resulta interesante cómo las nuevas ediciones de esta composición pueden llegar a modificar el final esópico, debido a que al parecer el mensaje moral no resulta apto para la sensibilidad o la comprensión infantil. Este hecho que depende de factores externos al plano literario escinde completamente el motivo de la sobrevivencia de dicho género didáctico, en donde la depredación resulta una actividad constante; pese a ello, aquellos cambios textuales de alguna manera compensan las críticas de Platón y Rousseau, ya que muestran una versión más compasiva y misericordiosa del conflicto en cuestión, tal como García Gual plantea:

De modo semejante, en versiones modernas para niños de la cigarra y la hormiga esta acaba compadeciéndose de la holgazana cantora y le da cobijo y comida, mientras aquella ameniza con sus cantos la rutinaria faena del hormiguero. Así se dulcifica la lógica y cruel conclusión del relato. (“Acerca de las fábulas griegas...”, 23).

Al considerar lo anterior, emerge la posibilidad de concebir nuevos desenlaces en esta y otras composiciones esópicas, cuya readaptación muestre una mirada más fraternal, en contraposición de la antigua moral clásica, donde suele representarse el instinto de supervivencia, y en donde necesariamente la virtud resulta recompensada, mientras el vicio o el defecto debe castigarse. Ante ello, vale enfatizar el comportamiento individualista de la hormiga, debido a que este proyecta una posible crítica hacia el ya mencionado individualismo del hombre ilustrado, mismo que desde el contexto español del siglo XVIII resulta concebido no tanto como un autodistanciamiento, sino más bien como una facultad del sujeto racional para adquirir conocimiento, tomar decisiones éticas y contribuir de manera

¹⁵² Hay que tener en cuenta que esta fábula no posee marcas textuales que indiquen el pensamiento de los distintos personajes.

útil al progreso de la sociedad.¹⁵³ Igualmente, hay que notar una posible crítica hacia la modernización colectiva, así como del capitalismo incipiente en España promovido en gran medida por la Sociedad Vascongada de Amigos del País, cuyo aporte educativo, tal como recuerda Sarrahil, favoreció enormemente a la difusión de varios de los valores morales e intelectuales por medio de una enseñanza religiosa y primaria.¹⁵⁴ Asimismo, la influencia de estos grupos académicos respaldados por el apoyo estatal, ayudó a impulsar la conciencia cívica en distintos sectores —entre ellos el agrícola, el manufacturero y el industrial— como una herramienta útil para mejorar la calidad de vida entre la sociedad. De tal modo, puede plantearse que en aquella época existía en mente un prototipo de trabajador que respondiera al modelo de modernización ilustrada, es decir, alguien disciplinado, eficiente y consciente de su contribución al progreso económico, científico y cultural.

Retomando lo dicho, puede afirmarse que la intención de Samaniego no consiste en renovar ni alterar ninguno de los motivos clásicos o comportamientos de los animales arquetipo, por tanto el individualismo de la hormiga que retrata nuestro autor plasma fielmente una forma de trabajo desmedido y excesivo que cae en la propia avaricia, ya que dicho insecto labora para mantenerse a sí mismo sin preocuparse por nadie más. Al retomar lo anterior, cabe suponer que en esta y otras composiciones que componen la obra de nuestro autor, no podría esperarse un final alegre y emotivo, sino, más bien, una sensación de zozobra, desconfianza y temor por parte de alguno de los protagonistas, en donde por lo general impera el tema de la sobrevivencia y la depredación del animal más fuerte sobre el débil, o en este caso, la postura egoísta que pregona la frase popular de *primero yo, después yo y siempre yo*.

¹⁵³ El concepto de *individualismo* reside en una forma de pensar por uno mismo, alejado de la ferviente credibilidad los dogmas religiosos y las autoridades políticas, o como detecta Frolidi, en un estado mental que se niega a sí mismo su propia autodependencia, la cual remite al *sapere aude* propuesto por Kant. Ver nota 47.

¹⁵⁴ Ver nota 126

4.1.3 La racionalización en “El León enamorado”

Luego de analizar la cualidad de la prudencia en “La Hormiga y la Cigarra”, merece la pena abordar otra fábula titulada “El León enamorado”, la cual se relaciona directamente con la virtud intelectual de la razón o *λόγος*—*lógos*—. Ante esto, hay que tener en cuenta que aquel título esópico propone dos temas centrales: el amor y el miedo, mismos que destacan desde el comienzo del texto:

Amaba un León a una zagala hermosa;
Pidióla por esposa
A su padre, pastor, urbanamente.
El hombre, temeroso mas prudente,
Le respondió: «Señor, en mi conciencia,
Que la muchacha logra conveniencia;
Pero la pobrecita, acostumbrada
A no salir del prado y la majada,
Entre la mansa oveja y el cordero,
Recelará tal vez que seas fiero. (Fábulas, 253)

Por otro lado, el enamoramiento animal representa un motivo usual en otras fábulas, así como en las antiguas enciclopedias zoológicas de tradición clásica.¹⁵⁵ Ante lo dicho, hay que resaltar que en el género fabulístico, existen casos que proyectan la imposibilidad amorosa entre el humano y la bestia. Este hecho resulta interesante, ya que revela que la reciprocidad de tal pasión afectiva —la cual consistiría en un acto de zoofilia— no podría consumarse de manera biológica ni convencional; por tal razón, en “El León enamorado” el personaje del pastor —es decir, el padre de la zagala—, tras simular su consentimiento pide al león limar sus dientes y cortar sus afiladas garras; ya que, supuestamente provocan terror a la joven deseada.¹⁵⁶ De tal forma, en la aceptación un tanto sumisa y condescendiente de

¹⁵⁵ Otro caso particular de enamoramiento en las fábulas esópicas es “La Comadreja y Afrodita”. Ver *Fábulas*, 46. El tema del enamoramiento de un animal también se halla en la tradición oriental. Ver “La Ratoncilla transformada en muchacha”, en *Panchatantra*, 244. Asimismo, “La Rata transformada en niña”, en *Calila et Dimna*, 244. Cabe notar que, entre las enciclopedias zoológicas de tradición latina destacan las observaciones de Plinio, el viejo, quien comenta el caso de distintos delfines enamorados de jóvenes y niños: “Con anterioridad a esto, se recuerdan hechos similares de un niño en la ciudad de Jaso: un delfín que se había distinguido desde hacía tiempo por quererlo, por el ansia de seguirlo cuando se dirigía a la costa, se vio arrastrado a la playa y murió”. (*Historia natural*, 241). De igual modo, Claudio Eliano afirma: “He oído decir que un perro se enamoró de Glaucé, la citarista. Otros dicen que no fue un perro, sino un cordero, y, según otros un ganso. Y en Sólos de Sicilia un perro se prendió de un muchacho llamado Jenofonte. En Esparta una grajilla enfermó de amores al contemplar la belleza de otro chico primaveral”. (*Historia de los animales*, 75).

¹⁵⁶ El tema original se encuentra en Esopo. Ver “El León enamorado”, en *Fábulas*, 82. Igualmente, Babrio compone “El León enamorado de una muchacha”. Ver *Fábulas*, 274. Asimismo, La Fontaine (IV, 1) escribe “Le Lion amoureux”. Ver *Fábulas*, 209-213. Ante lo dicho, hay que tener en cuenta la moraleja del fabulista francés: “Amour, amour, quand tu nous tiens, On peut bien dire: Adieu prudence”. (*Fábulas*, 213). Vale agregar

aquel animal —contraria a su condición de magnificencia— puede notarse que el concepto de *razón* o *λόγος* —así como las virtudes dianoéticas del intelecto o *νοῦς* y del entendimiento o *διανοία*— queda anulado, por decirlo de algún modo, ante los influjos del amor; o mejor dicho, del deseo pasional no correspondido. De tal manera, en aquella composición se resalta un contraste entre emoción *versus* razón, en donde termina imponiéndose la emotividad del felino, cuyo estado obnubilado cede a las falsas promesas del pastor. En este sentido, el león, ejemplo simbólico de poder y de realeza, pasa a renunciar voluntariamente a sus armas naturales para después morir a causa de dos perros de cacería.¹⁵⁷ Ante en tal suceso, Sagrario Ruiz Baños reconoce desde una perspectiva feminista el motivo del hombre sometido a la voluntad de la mujer, cuya representación alegórica resulta en este caso funesta para la criatura enamorada. De tal manera, la crítica menciona:

Basándome en la configuración del tema, he podido comprobar cómo el esquema de la actuación sumisa del hombre frente a la mujer —hombre que, naturalmente, hace gala de una fortaleza y un valor tradicionalmente asociados a su sexo, pero que paradójicamente queda anulado ante la dama—, queda polarizado en 2 pautas de conducta aparentemente contradictorias: la fiera por un lado y por otro la mansedumbre como efecto del amor. Desde este punto de vista parece acertado el tópico procedente de la fábula histórica que reúne ambos extremos en el león, el cual renegando de su fiera naturaleza consiente en dejarse cortar las uñas y limar los dientes —atributos externos de su salvaje condición—, por amor a una muchacha. (“El león y el unicornio...”, 1238).

Teniendo en cuenta lo anterior, vale la pena destacar que Samaniego construye la personificación del león por medio de cuatro epítetos: *fiero*, *grande*, *manso* y *enamorado*.¹⁵⁸ Ante este hecho, cabe suponer por qué Esopo, así como la posterior tradición fabulística incluyó a dicho animal antes que otra criatura poderosa —como el lobo o el toro— o mansa

que dicho final posee ligeras variaciones en comparación al texto de Samaniego: “Deja, Fabio, el amor, déjalo luego; /Mas hablo en vano, porque, siempre ciego, /No ves el desengaño, /Y así te entregas a tu propio daño”. (*Fábulas*, 253).

¹⁵⁷ Respecto al simbolismo arquetípico del león, resultan pertinentes las palabras de García Gual, quien comenta: “El león ocupa el más alto en la escala de la fuerza. Ese el poderoso por excelencia. Aunque sin el título del ‘rey de la selva’ ejerce como tal. Con él conviene saber guardar las distancias, cómo hace la zorra, y no pretender tomarlo como socio en ningún reparto. Pero es interesante notar que también el león pasa a veces hambre y necesita de otros. E incluso, el león viejo llega a fingirse enfermo para traer a su cueva y devorar a los incautos. Es decir, incluso el león quiere, con el apuro, emular las astucias del zorro”. (*El zorro y el cuervo*, 52). Pese a la observación de Gual, cabe agregar que desde la perspectiva oriental y occidental, el mono también ostenta en ocasiones el papel de rey sobre su propia especie. Este hecho sucede en Esopo Ver “El Mono elegido rey y la zorra”, en *Fábulas*, 59. Igualmente en el *Calila et Dimna*. Ver “*Del Galápagos et del Ximio*”, 253.

¹⁵⁸ Vale señalar que la versión de La Fontaine de “El León enamorado” realiza una crítica contra el comportamiento de la zagalá —objeto deseado por el león—, la cual no aparece textualmente en la fábula de Samaniego. De tal manera, la composición del fabulista francés satiriza ciertos ademanes de la joven pastora, quien se muestra provocativa ante ciertos amantes: “Car outre qu’en toute manière /La belle était pour les gens fiers, /Fille se coiffe volontiers /D’amoureux à longue crinière”. (*Fábulas*, 210- 211).

—como el burro o el caballo—. Probablemente, esto se deba a que tales personajes, pese a que también resultan susceptibles a enamorarse, no cubren otro tipo de cualidades descriptivas; es decir, criaturas hipotéticas como el lobo o el toro —al igual que el león— cuentan con un gran tamaño y fiereza; pero debido a su carácter violento, no se considerarían mansos ni obedientes. Asimismo, el burro y el caballo resultan seres grandes y dóciles; pero debido a aquella docilidad, casi nunca mostrarían fiereza ante el humano; por tanto, no significan una amenaza. En cambio, el león además de imponer una conducta natural de ferocidad también demuestra en ocasiones el valor moral de la mansedumbre o *πραῦτης* —*prautés*—, cuya función ofrece cierta coherencia y verosimilitud al texto. De igual modo, hay que apreciar la apariencia física de dicho felino, cuya presencia resalta a través de su distinguido pelambre parecido al color dorado, así como su majestuosa melena, la cual concede a tal espécimen—al menos desde el enfoque literario oriental y occidental— la cualidad inherente de realeza.¹⁵⁹

Por otra parte, hay que destacar que, en la personificación del pastor resalta el valor de la prudencia o *φρόνησις* —*frónesis*—, la cual se proyecta por medio de su hábil respuesta ante la petición de la bestia. De igual modo, dicha conducta que representa lo bueno para sí mismo —no sólo para él, sino también para su hija—, se transmite en el acto de despojar al león de sus colmillos y garras afiladas, ya que representan una amenaza latente.¹⁶⁰ En tal sentido, dicho pacto entre el hombre y la bestia —en este caso por motivos nupciales— puede sugerir ciertos estereotipos equívocos en dicha criatura. De tal manera, Santiago Talavera Cuesta advierte que aquel animal: “No es tonto, como piensan muchos autores, sino que ha seguido los dictados de Amor; el peligro está, pues, en dejarse arrastrar por ese enemigo del

¹⁵⁹ Además de la ya mencionada fábula, existen otros títulos esópicos que conceden al león un símbolo de realeza. Ver “El León y el Delfín”, en *Fábulas*, 84. Igualmente, Fedro reproduce “Del León rey” y “Rey de las fieras”. Ver *Fábulas*, 154 y 155. Asimismo, en Babrio “El reinado del León justo”. Ver *Fábulas*, 176. Por otra parte, en la tradición oriental dicha criatura también guarda relación con la realeza. Ver “El León y la Liebre”, “El León, el Tigre, el Cuervo, el Chacal y el Camello” y “El León, el Chacal y el Asno”. En *Panchatantra*, 75, 92 y 233. De igual modo, en el *Calila et Dimna* se halla un capítulo titulado “Del León et del Buey” que reconoce a tal animal como “Rey de todas las alimañas”. Ver *Calila et Dimna*, 124. Igualmente, Samaniego resalta la realeza y el poder de dominio de dicho felino en “El León con su ejército”. Ver *Fábulas*, 201.

¹⁶⁰ La fábula de Samaniego califica a dicho personaje arquetípico como *temeroso*, pero al mismo tiempo de *prudente*. Dicha prudencia, conviene recordar, consiste en impedir el propósito nupcial del león con la zagala. Asimismo, cabe añadir que, la intercesión del padre entre el enamorado y su pretendiente refleja un aspecto cultural de aquella época, en donde las jóvenes en edad marital eran usualmente solicitadas por el enamorado, ya sea al progenitor o la progenitora de la hija.

entendimiento que es Amor, el cual nos puede llevar a nuestra perdición”. (*La fábula esópica en España*, 472).

Al retomar lo anterior, cabe identificar que el concepto del *amor* —visto desde el enfoque planteado en esta fábula— se relaciona con una conducta ingenua y condescendiente que conduce al enamorado a su autodestrucción. De este modo, los efectos ilusorios de aquel sentimiento unilateral motivan paralelamente una evasión de todo juicio racionalista, así como cualquier tipo de reflexión que motive la duda o la sospecha. En tal contexto, puede suponerse que si el león hubiera actuado de manera racional y prudente —es decir; discerniendo en lo que es bueno para sí— habría percibido la engañosa proposición del pastor, en lugar de creer ciegamente en sus palabras.¹⁶¹ En este sentido, dicho felino no podría calificarse —al menos en esta situación— de *prudente* o *racional*, ya que al estar cegado por su pasión no resulta capaz de discernir sobre lo que es bueno para sí mismo; en este caso, su sobrevivencia. Bajo tal enfoque, aunque las bases morales e intelectuales del Neoclasicismo mantienen sus cimientos en un contexto crítico y racionalista —donde convergen los valores del *intelecto* o *vous* y del *entendimiento* o *διαvoία*—, no por ello dicha corriente teórico-artística permaneció indiferente o impasible al sentimentalismo.¹⁶² Aunado a lo anterior, vale tener en cuenta las palabras de Barrientos, quien comenta:

La Ilustración, por tanto, es razón más sentimiento o sensibilidad. El individuo se entiende como una mezcla de ambos, en la que, eso sí, el puesto dominante lo ocupa la razón, pero tanto ésta como la sensibilidad sirven para conocer la realidad y ejercer sobre ella cambios necesarios. (*Ilustración y neoclasicismo*, 103)

¹⁶¹ Vale considerar que si tal criatura hubiera intuido el engaño del pastor, otro habría sido el escenario final. Ante lo dicho, hay que agregar que aquel elemento de la duda representó una parte fundamental del racionalismo cartesiano. Igualmente, hay que decir que el *Discurso del método* o *Discours de la méthode*, de René Descartes (1596-1650) fue publicada en Holanda en el año de 1637 —un siglo antes de *La Poética*, de Luzán—. En dicha obra el pensador francés reconoce al animal —al igual que al humano— como una criatura biológica y fisiológica que funciona a partir de un sistema mecánico y repetitivo. En tal sentido, vale tener en cuenta las palabras de dicho filósofo, quien comenta: “Y en este punto me detuve particularmente para mostrar que, si hubiera máquinas tales que tuvieran los órganos y la figura de un mono o de cualquier otro animal irracional, no tendríamos medio alguno para reconocer que las máquinas no eran exactamente de la misma naturaleza que estos animales; mientras que, si las hubiese semejantes a nuestros cuerpos e imitasen nuestras acciones tanto como moralmente fuese posible tendríamos siempre dos medios muy seguros para reconocer que no por eso eran verdaderos hombres”. (*Discurso del método*, 78-79).

¹⁶² Durante los últimos años del siglo XVIII, la ideología racionalista y científica impulsada por el Neoclasicismo poco a poco fue declinando hacia las cuestiones sentimentales del individuo. De tal forma, durante el apogeo del Romanticismo, varios de los escritores españoles tendían a valorar más la imaginación sobre la razón, así como a desafiar las normas ideológicas establecidas por la Ilustración.

Considerando lo dicho, hay que agregar que esta fábula guarda una estrecha semejanza con otra composición de Samaniego titulada “El León vencido por el hombre”, cuyo trasfondo ideológico —sugerido por el propio título— plantea un escenario típico de la dominación humana sobre la bestia.¹⁶³ Asimismo, la representación simbólica del león remite a su autoridad de “rey de la selva”. Ante ello, vale notar que desde el modelo tradicional, dicho animal recibe tal epíteto debido a diferentes factores, como su fuerza y su conducta impositiva, antes que por su valor o sus acciones dignas y justas. En este sentido, en el león resalta —al igual que la hormiga— una conducta moral ambivalente. De igual modo, hay que notar que, por un lado, algunas composiciones esópicas exponen a tal felino realizando actos de cobardía, así como de injusticia o engaño con el fin de conseguir su alimento. Pese a ello, merece la pena enfatizar que otros textos muestran en tal criatura virtudes morales, tales como la clemencia o la amabilidad o *εὐγένεια* —*evyéneia*—.¹⁶⁴ En este sentido, la representación simbólica del león—visto en su sentido de realeza— puede representar una crítica implícita al poder absolutista monárquico; pese a ello, vale añadir que dicho

¹⁶³ Aquella fábula muestra cómo las representaciones visuales cambian según la perspectiva del artista. El tema original se encuentra en Esopo en “El cazador y el león”. Ver *Fábulas*, 264. De igual modo, en Aviano “El pintor y el león”. Ver *Fábulas*, 269. Ante lo dicho, vale atender que la fábula de Samaniego comienza: “Cierta artífice pintó /Una lucha, en que valiente /Un Hombre tan solamente /A un horrible León venció”. (*Fábulas*, 172). Asimismo, hay que reconocer ciertas similitudes con la readaptación de La Fontaine “Le lion abattu par l’Homme” (IV, 1), dedicada a mademoiselle de Sévigné: “Un Lion de haut parentage, /En passant par un certain pré, /Rencontra Bergère à son gré: /Il la demande en mariage”. (*Fábulas*, 209).

¹⁶⁴ Existen varios títulos de Esopo que comprueban la cobardía del león, entre ellos: “El León y la Rana”, “El León que tuvo miedo de un Ratón”, “El León y el Asno cazan juntos”, “El León, Prometeo y el Elefante”. Ver *Fábulas*, 83, 85, 87 y 130. De igual manera, en Babrio encontramos “El León ofendido por un Ratón”. Ver *Fábulas*, 265. Aunado a ello, existe un caso particular donde se muestra la injusticia del León por medio de la forma inequitativa de repartir una ganancia mutua. Esto resalta en la fábula esópica “El León, el Asno y la Zorra”. Ver *Fábulas*, 86. Igualmente, existen casos donde el engaño de aquel animal podría interpretarse como astucia. En tal sentido, en distintas fábulas esópicas el león se muestra intentando engañar a otras criaturas con intención de devorarlas. Tal es el caso de “El Ciervo y el León en una cueva”, “El León viejo y la Zorra” y “El León y el Toro”. Ver *Fábulas*, 57, 83 y 84. Por otra parte, existen títulos fabulísticos que resaltan aspectos positivos de dicho animal, tales como la clemencia y el perdón. Esto puede encontrarse en Esopo con “El León y el Ratón agradecido”. Ver *Fábulas*, 86. De igual modo, Babrio compone “El León y el Ratón”. Ver *Fábulas*, 278. Dicho tema también es reproducido por Juan Ruiz en su “Enxienplo del León e del Mur”. Ver *Libro de buen amor*, 362. Asimismo, La Fontaine (II, 11) escribe “Le Lion et le Rat”. Ver *Fábulas*, 133. De igual modo, Samaniego compone “El León y el Ratón”. Ver *Fábulas*, 293. Por otro lado, resultan relevantes las palabras de Plinio, el viejo, quien cuenta cómo aquella criatura puede mostrarse clemente al solicitar ayuda. Con base en ello, dicho autor romano comenta: “También hay ejemplos fortuitos de su clemencia. En Siria, el siracusano Mentor, al hallarse de frente con un león que daba vueltas, suplicante ante él, atónito por el terror, puesto que la fiera se ponía delante de él cuando intentaba huir y le lamía los pies, como si le suplicase, observó en su pata una herida hinchada; tras extraer la espina, lo libró de su mal”. (*Historia natural*, VII-IX, 142).

sentimiento afectivo, visto desde la concepción clásica conlleva la mayoría de las veces a situaciones funestas para el enamorado.¹⁶⁵

Por otro lado, aquella fábula resalta algunos elementos estéticos reivindicados en la *Poética* de Luzán, los cuales abarcan diversas consideraciones que permiten un vínculo con su contexto neoclásico. Asimismo, respecto al uso de figuras poéticas, cabe notar el gusto por la sencillez y la claridad optado por nuestro autor. Debido a ello, resulta hasta cierto punto obvia la ausencia o escasas de tecnicismos, así como de tropos que alteren el orden lógico o sintáctico del texto. Además, visto desde el enfoque retórico, puede encontrarse en tal composición una sinécdoque por medio de la expresión: “Un cuarto apostaré a que en este instante”, la cual enfatiza una parte —es decir; “un cuarto”— por el todo. Igualmente se halla la figura de la *antonomasia*, cuya función en tal sentido sustituye el nombre común —en este caso el de un par de perros cazadores— por el de uno propio —*Matalobos* y *Atrevido*—.¹⁶⁶ De igual modo, por medio de la voz del pastor se resalta en el tópico horaciano del *beatus ille*, cuya función evoca la belleza natural de los prados y las majadas, así como de ciertos animales característicos de la poesía bucólica, entre ellos la oveja y el cordero.¹⁶⁷

Fuera de la importancia de los tópicos y figuras retóricas que enriquecen esta fábula, vale considerar también sus detalles métricos. En tal sentido, cabe añadir que este título —compuesto de un total de 28 versos— mantiene una rima alternada de pareados consonánticos entre el primero y el segundo, el tercero y el cuarto, y así sucesivamente. Dicho aspecto resulta relevante, ya que remite al concepto de *armonía*, cuyo enfoque teorizado por Luzán

¹⁶⁵ Para los antiguos griegos existían distintos tipos de amor. En este sentido, algunas importantes consideraciones sobre dicho sentimiento afectivo se encuentran en los diálogos platónicos de *El banquete* y el *Fedro*. Respecto al tema, Marcos Martínez Fernández comenta: “Ahora bien, la doctrina del amor presentada en *El Banquete* deja varias preguntas sin contestar: por qué deseamos la inmortalidad, por qué este deseo se satisface en la Belleza, por qué esta es el fin de la iniciación amorosa, etc.”. (“Naturaleza y originalidad del diálogo”, 155).

¹⁶⁶ Luego de quedar vulnerable el león, la fábula continúa de la siguiente forma: “Da luego su silbido: /Llegan el Matalobos y Atrevido, /Perros de su cabaña; de esta suerte /Al indefenso León dieron la muerte. /Un cuarto apostaré a que en este instante /Dice hablando del León, algún amante, Que de la misma muerte haría gala, /Con tal que se la diese la zagala”. (*Fábulas*, 253). Con base en la expresión “un cuarto apostaré...”, en el Diccionario de Joan Corominas encontramos: “Soliéndose emplear cuatro como expresión de un número poco crecido, pero indeterminado —decir cuatro palabras, etc.—, también se ha usado el ordinal partitivo cuarto para expresar una división de un objeto, aunque no sea exactamente en cuatro partes”. (*Diccionario crítico*, s.v. *cuatro*). Por otra parte, Helena Beristain relaciona directamente la figura de la *antonomasia* con la sinécdoque. Ver *Diccionario de Retórica*, s.v. *antonomasia*.

¹⁶⁷ Dicho tópico que exalta la tranquilidad y la belleza del ambiente natural aparece a partir del séptimo verso: “Pero la pobrecita, acostumbrada /A no salir del prado y la majada, /Entre la mansa oveja y el cordero, /Recelará tal vez que seas fiero”. (*Fábulas*, 253).

representaba un elemento reivindicativo durante el Neoclasicismo, dado a su variedad sonora, así como por sus cadencias rítmicas que ofrecían un aspecto de modernidad literaria. De tal manera, resulta necesario recordar los comentarios de Alejandro Higashi —basados en Joaquín Arce y Sebold—, quien reconoce en la época del XVIII:

Un siglo de búsqueda constante en que se acuñan monóstrofes, polímetros, estrofas antes infrecuentes y triunfan artificios en apariencia insignificantes como la rima asonante, novedades que poco o nada tienen que ver con la imagen que a menudo nos formamos de nuestros escritores ilustrados como un grupo de aburridos preceptistas. (“Neoclasicismo y romanticismo...”, 211).

Al tener en cuenta lo anterior, resulta notorio en *Fábulas en verso castellano...* un mérito significativo, no sólo por adaptar varias de aquellas formas métricas al género fabulístico, sino también por saberlas transmitir a través de los elementos neoclásicos de la sencillez, la claridad y la armonía, así como por medio de los tópicos de la utilidad, la enseñanza y el deleite. Ante este hecho, vale agregar que parte de la reivindicación de dicho género didáctico en el contexto ilustrado, se debió no sólo a su reconocimiento como un texto literario libre e independiente, sino también por aportar un amplio repertorio de sonoridades, lo cual trajo consigo múltiples opciones de versificación al momento de recrear fábulas.¹⁶⁸ Aunado a ello, puede resaltarse que en el caso particular de “El León enamorado”, donde la temática central podría ser el amor impetuoso, existe una unidad rítmica —construida a partir de una alternancia de heptasílabos y endecasílabos—, la cual obedece a una situación específica, y por tanto, a un modelo métrico distintivo. En tal perspectiva, cabe suponer que en “El Lobo, la Zorra y el Mono juez”, en donde el tema es la justicia, o en “El Perro y el Lobo”, donde resalta la temática de la libertad, las formas métricas estarán construidas de diferente manera, ya que se presentan otros motivos y el asunto del conflicto varía.

Luego de analizar algunos detalles pertinentes de esta fábula, como el concepto del *amor*, las figuras poéticas o el uso simbólico de realeza que transmite el león, cabría también

¹⁶⁸ Hay que notar que “La Hormiga y la Cigarra”, “El León enamorado”, “El Lobo, la Zorra y el Mono juez”, así como “El Perro y el Lobo” poseen diversas estructuras métricas que responden a un tema particular. En el primer caso encontramos una composición donde domina el heptasílabo, con una ocasional alternancia de rima consonántica en cada uno de los versos impares (abcb). En el caso de “El León enamorado” se halla una alternancia de heptasílabos y endecasílabos con una rima recurrente de pareados. Por otro lado, en el tercer ejemplo se muestra un empleo de endecasílabos con una rima consonántica mixta entre el primer y el cuarto verso, así como el segundo y el tercero. (ABBA) Por último, en “El Perro y el Lobo” la estructura es similar a la de “El León enamorado”; es decir, una alternancia de heptasílabos y endecasílabos de arte mayor y menor, con una rima recurrente de pareados.

comparar el comportamiento de dicho felino cegado por su deseo, en contraposición, por ejemplo, a la prudencia de la hormiga, quien sabe lo que es bueno para sí. Por ello, vale notar que el mensaje subyacente de dicha composición radica en que la razón debe dominar las pasiones, un ideal central en la ética y la estética ilustrada. De tal modo, el texto advierte sobre los peligros de abandonar la prudencia y la racionalidad, lo cual refleja la oposición neoclásica a la exaltación del sentimiento, típica del Romanticismo surgido en los albores del siglo XIX. Por tanto, aunque esta fábula posee un matiz sencillo, subyace una clara crítica social que sugiere dos motivos centrales, por un lado la desconfianza hacia el impulso de las pasiones que doblégan la razón, y con ella, la medida; y por otro, el matrimonio organizado por el padre, es decir, el personaje del pastor —progenitor de la zagala—. En este sentido, vale notar el elemento de la sátira hacia la convención social del matrimonio arreglado, mismo que resalta como una característica frecuente en varias obras del Neoclasicismo.¹⁶⁹ Retomando lo dicho, al analizar la siguiente composición puede notarse otro tipo de convención social: el juicio, el cual evidentemente contará con otro tipo de motivos, así como una métrica diferente, pero sin dejar de aplicar la sátira ni el referente simbólico que representa cada uno de sus personajes, en este caso un mono, un lobo y una zorra.

4.1.4 La justicia en “El Lobo, la Zorra y el Mono juez”

Tras reconocer la importancia de la racionalización en “El León enamorado”, vale considerar otra fábula titulada “El Lobo, la Zorra y el Mono juez”, cuyo valor moral reside en la justicia o *δικαιοσύνη* —*dikaíosýnē*—. Ante lo dicho, resulta pertinente aclarar que aquella composición —al igual que las otras dos ya analizadas— fue popularizada por diversos autores de tradición latina, medieval y neoclásica, lo cual refleja su impacto y trascendencia.¹⁷⁰ Por tanto, aunque dicha trama fabulística resulta sencilla —y más breve en

¹⁶⁹ Una de las obras más renombradas probablemente sea *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, publicada ya a principios de 1800. Cabe notar que este título mantiene una influencia de Molière y su obra *L'école des femmes*, estrenada en 1662. Asimismo, Ramón de la Cruz escribe en 1770 su sainete *El viejo burlado o Lo que son criados*, obra que aborda la misma situación de un matrimonio arreglado por los padres.

¹⁷⁰ Desde la tradición clásica Fedro escribe “El Lobo, la Zorra con el Lobo juez”. Ver *Fábulas*, 90. De igual modo, Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, reinterpreta dicha fábula esópica bajo el título “Aquí fabla del pleito qu’el lobo e la raposa ovieron ante Don Ximio, alcalde de Bugia”. Ver *Libro de buen amor*, 84. Igualmente, tal composición fue reinterpretada por La Fontaine (II, 3). Ver “Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe” o “El Lobo en litigio con el Zorro ante el Simio”. En *Fábulas*, 115. Igualmente, dicho tema aparece en Samaniego (V,15) con el título “El Lobo, la Zorra y el Mono juez”. Ver *Fábulas*, 345.

comparación con las dos anteriores—, este título transmite un complejo trasfondo político que abarca el campo legal y penal. Respecto a ello, María Rosa Lida de Malkiel comenta:

La fábula o el teatro de figurón no individualizan al zorro, al lobo, al avaro, al hipócrita, precisamente porque se proponen representarlos como tipificaciones convencionales de la conducta humana, pero autores que son grandes artistas —como Juan Ruiz, don Juan Manuel, Lope de Vega, La Fontaine; dramaturgos como Alarcón, Ben Jonson, Moliere—, apoyan sus obras didácticas en la riqueza concreta que han intuido libremente fuera de la convención esquematizada hora del género. (*Dos obras maestras españolas...* 38).

Retomando lo dicho, resalta que desde el contexto jurídico, cada personificación animalizada posee un rol específico. En este sentido, el argumento central es el siguiente: un lobo acusa a una zorra de robar su alimento. Para solucionar el conflicto, ambos acuden al mono, que en este caso desempeña el papel social de juez.¹⁷¹ De tal manera, el lobo adquiere la función jurídica de acusador o demandante, pues demanda a la zorra por cometer el supuesto latrocinio. Por otra parte, dicho animal arquetípico de la astucia representa la figura del demandado o acusado, ya que recibe la acusación directa. Por último, el mono desempeña el mediador de la justicia, aunque al parecer no del todo justa, ya que su decisión, es decir, su sentencia, no se basa en pruebas comprobables y fidedignas, sino en la mala reputación generalizada tanto del lobo, como de la zorra.¹⁷² Por ello, en esta fábula el concepto de *justicia* parece apegarse a un modelo atávico e inflexible; pero finalmente, funcional. Pese a ello, cabe suponer una ambivalencia moral en aquel sistema de orden civilizador que decreta la culpabilidad y la inocencia; ya que, por un lado dicho acto cívico —el juicio contra la zorra— pretende otorgar a cada uno lo que le pertenece; sin embargo, hay que observar que a veces —tal como sugiere dicha composición— pareciera que la ley favorece de manera parcial. Ante aquella perspectiva, merece la pena recordar los comentarios de García Gual, quien expresa: “la visión del mundo, es decir, de la sociedad de las bestias parlantes que las

¹⁷¹ La figura del mono también resulta ambivalente, ya que en ocasiones muestra valores morales como la prudencia; y en otras, defectos como la necedad, la vanidad y la ridiculez. Prueba de ello puede encontrarse en títulos esópicos como “El Delfín y el Mono”. Ver *Fábulas*, 55. De igual modo, el tema aparece en Babrio. Ver “Zeus y la Mona madre”, en *Fábulas*, 253. Por otra parte, en el *Panchatantra* dicha criatura es tipificada con una conducta torpe, necia e insensata. Ver “La hembra del Gorrión y el Mono” y “El rey y los Monos”, en *Panchatantra*, 121 y 292. Pese a ello, también hay excepciones donde tal primate representa sabiduría. Ver “El Mono y el monstruo marino”, en *Panchatantra*, 223.

¹⁷² Los epítetos que caracterizan las cualidades morales e intelectuales de cada uno de estos animales personificados. De tal forma, Samaniego describe a la zorra con el adjetivo de *astuta*, al mono *docto* y al lobo *perverso*. Ver *Fábulas*, 345.

fábulas pintan, es conflictiva, pragmática y feroz. En esa sociedad casi nunca hay justicia ni compasión hacia el débil”. (*El zorro y el cuervo*, 91).

Por otra parte, cabe notar que “El Lobo, la Zorra y el Mono juez” refleja un aspecto importante en la tradición fabulística: la enemistad entre ciertas especies. Este hecho resulta un motivo usual en la perspectiva oriental y clásica, mismo que proyecta aquella división política e ideológica enmarcada de manera particular durante los comienzos del siglo XVIII. Prueba de queda respaldada en la enemistad ancestral entre distintos animales que recrea la tradición fabulística, tales como el lobo y el zorro, así como el grajo y el cuervo.¹⁷³ Aquellas enemistades suelen alegorizar las rivalidades y conflictos entre personas o grupos sociales. Prueba de ello sucede con algunos ejemplos comunes en la tradición de Esopo recreados por Samaniego, en donde frecuentemente ocurren conflictos de poder y jerarquía social, por ejemplo en “El Cordero y el Lobo” o “El lobo y la Oveja”, dicho cánido representa al poderoso que busca pretextos para oprimir al débil, mostrando la injusticia y el abuso de autoridad. Igualmente en otra composición titulada “El gato y los ratones”, aquellos roedores buscan diversas formas de protegerse de su enemigo natural que los acecha, hecho que refleja la dinámica entre opresores y oprimidos.¹⁷⁴ Retomando lo mencionado, Tabares Plasencia identifica en “El Lobo, la Zorra y el Mono juez” un trasfondo jurídico-legal que permite analizar el texto a partir de tres conceptos clave: *acción*, *jurisdicción* y *proceso*. En tal sentido, dicha crítica argumenta:

Teniendo en cuenta que el asunto es el juicio por hurto del lobo y la zorra ante el juez mono, permítasenos utilizar la terminología jurídico-procesal para establecer la estructura de las fábulas. En todas ellas, podemos hablar de tres partes que se corresponden, a su vez, con los tres conceptos fundamentales del Derecho procesal: la «acción», la «jurisdicción» y el «proceso», que termina con la «sentencia». (“La tradición fabulística grecolatina en la literatura española medieval”, 309).

¹⁷³ Tal particularidad puede encontrarse en varias fábulas esópicas. Por ejemplo, “El Grajo y los Cuervos” y “El León viejo, el Lobo y la Zorra”. Ver *Fábulas*, 76 y 129. Asimismo, el tema es reproducido por Fedro en “La Zorra y el Águila”. Ver *Fábulas*, 102. De igual modo, La Fontaine (VIII, 3) escribe “Un Lion, un Loup, et un Renard”. Ver *Fábulas*, 441. Igualmente, Samaniego compone “El León, el Lobo y la Zorra”. Ver *Fábulas*, 316. Aunado a ello, vale decir que en la tradición oriental también ocurre la enemistad entre especies, tal como sucede con los búhos y los cuervos. Ver “Los Cuervos y los Búhos”. En *Panchatantra*, 183. Dicho tema es reinterpretado en *Calila et Dimna*. Ver “De los Cuervos y de los Búhos”, 224. De igual modo, Don Juan Manuel, basándose en las traducciones orientales escribe “De lo que aconteció a los cuervos con los búhos”. Ver *El conde Lucanor*, 58. Respecto al tema, Claudio Eliano reconoce la amistad y enemistad entre animales, tanto de la misma como de otras especies: “Las cornejas y las lechuzas mantienen perpetua guerra, una guerra, por así decirlo, no declarada. Enemigos también son el milano y el cuervo, el piralis y la tórtola, el brento y la gaviota, Así como el verderón y la tórtola, los buitres y las águilas, los cisnes y las serpientes. Los leones son enemigos de antílopes y toros [...]”. (*Historia de los animales*, 247).

¹⁷⁴ Ver *Fábulas*, 233, 257 y 321.

Tomando en cuenta lo anterior, vale resaltar que en el texto de Samaniego el concepto jurídico de la *acción* aparece resumido en la acusación del lobo. De igual modo, ocurre el proceso de *jurisdicción* —es decir, el reconocimiento de la mala fama del demandante— realizado en el momento en el que el mono rememora los antecedentes del caso; y, finalmente, el *proceso*, cuyo acontecimiento sucede cuando el juez dictamina la sentencia, misma que desacredita tanto al demandante como al demandado, produciéndose, de tal forma, un efecto contradictorio.¹⁷⁵ Con base en ello, hay que considerar que desde la perspectiva del acusante, el concepto de *justicia* no se ejerce, al menos no en un sentido etimológico que consiste en dar a cada uno aquello que le pertenece.¹⁷⁶ En este caso, cabe preguntarse ¿existe la justicia en esta composición? Ante tal interrogante surgen dos respuestas que dependen tanto del punto de vista del agraviante, como del agraviado; por un lado, podría decirse que sí hubo justicia, ya que debido a la falta de pruebas cabría suponer la probable inocencia de la raposa —pese a que también es reconocida por sus mentiras—. Igualmente, en el mundo fabulístico el lobo posee una reputación de mitomanía; por tanto, resulta lógico deducir que dicha criatura mentía al momento de realizar su acusación. Respecto a lo dicho, Tabares Plasencia comenta:

Don Simio se ampara en su condición de funcionario real y en su capacidad de arbitrio —no arbitrariedad— por razones de justicia material, esto es, por equidad. Efectivamente, la avenencia, en el pleito del lobo y la raposa, hubiera sido la solución más justa, ya que ambos eran de la misma calaña y nada tenía que reprochar el uno al otro. (*Literatura y derecho...* 140).

¹⁷⁵ Dicha contradicción forma parte de la sátira textual. De acuerdo con tal interpretación, vale tener en cuenta las palabras de Tabares Plasencia, quien comenta: “La «acción penal», como el ejercicio del derecho a pedir el castigo de un delito, se verifica, en este caso, en la acusación del lobo a la zorra por el delito de hurto. [...] La «jurisdicción». Éste es el momento en que la cuestión litigiosa es elevada al juez competente. [...] El «proceso». El proceso es el instrumento de que se vale el juez para resolver los conflictos jurídicos. Pero para que el juez pueda decidir sobre el conflicto, a través de una sentencia, normalmente es necesario que, primero, tanto el órgano jurisdiccional como las partes lleven a cabo una serie de actos. Esta cadena rituarial de actos se denomina «procedimiento» y es la vertiente formal del proceso”. (“La tradición fabulística grecolatina en la literatura española medieval”, 309-311).

¹⁷⁶ Esta breve definición delimita la profundidad del concepto de *justicia* ο δικαιοσύνη —*dikaíosýnē*—. Con base en ello, hay que tener en cuenta que desde la perspectiva aristotélica el concepto de *justicia* puede entenderse como *distributiva*, *universal*, *particular* y *correctiva*. Pese a ello, vale agregar que, para efectos analíticos de esta fábula —contextualizada en la época de nuestro autor— resultan ante todo pertinentes las palabras de Aristóteles sobre los términos de lo *justo* y lo *injusto*. De tal modo, el filósofo estagirita comenta: “Vamos a considerar los diversos sentidos de la palabra «injusto». Parece que es injusto el transgresor de la ley, pero lo es también el codicioso y el que no es equitativo; luego es evidente que el justo será el que observa la ley y también el equitativo. De ahí que lo justo sea lo legal y lo equitativo, y lo injusto, lo ilegal y lo no equitativo. Puesto que el injusto es también codicioso, estará en relación con los bienes, no todos sino con aquellos referentes al éxito y al fracaso, los cuales, absolutamente hablando, son siempre bienes, pero para una persona particular no siempre. (*Ética Nicomáquea* 1129b, 237).

Al retomar la pregunta planteada, podría también pensarse que no hubo justicia. Esto se deduce ya que la conducta típica de la zorra—al igual que la del lobo— se relaciona frecuentemente con la mentira.¹⁷⁷ Ante esta disquisición, cabe conjeturar una excepción en donde aquella criatura indómita dijera la verdad; pese a ello, su mala reputación parece una condena indeleble. Aunado a ello, vale resaltar el concepto de la *fama*, el cual la *Real Academia Española* define como la opinión que la gente tiene de la excelencia de alguien en su profesión o artes.¹⁷⁸ En este caso, dicho recurso retórico no recrea una reputación encomiable, como la de los antiguos héroes o conquistadores, sino una fama condenable característica de animales “malvados”. Igualmente, merece conferirse una distinción entre la cultura griega y la latina, cuya presencia deja entrever una separación secular de tradiciones y costumbres que permite suponer porqué el Neoclasicismo no logró consolidarse en España, fuera de los ya mencionados grupos académicos liberales y aristócratas. Ante lo dicho, el reconocido preceptista del siglo XVIII, Ignacio de Luzán declara que el valor de la justicia significaba una cualidad poco usual en su época.¹⁷⁹ Respecto a ello, tal preceptista comenta:

Para penetrar bien y entender claramente lo que hemos dicho hasta ahora de la diferencia entre los poetas griegos y latinos, será bien observar de más cerca la notable diversidad que hay en la *Ilíada*, de Homero, y en la *Eneida*, de Virgilio, cuanto a las costumbres, y lo que otros llaman carácter propio de las personas principales de uno y otro poema, sin embargo de ser todas de un mismo tiempo, esto es, de la guerra de Troya. [...] No había aún, en la historia ni en otros libros, rastro alguno de virtud moral; y como los hombres no conocían entonces mayores enemigos que los monstruos y las fieras, no necesitaban de otra cosa que de robustez de miembros y vigor de brazos para blasonar de héroes, ignorando que había otros enemigos mucho más temibles, que eran sus propias pasiones y deseos; y, la moderación y la justicia no eran aún virtudes muy conocidas en un siglo tan bozal y tosco. (*La poética*, 185).

Por otro lado, destacan otras fábulas en donde el lobo no sólo desempeña el rol jurídico de demandante, sino también el de avalista; es decir, aquel que avala la garantía de una deuda,

¹⁷⁷ Por lo general, uno de los animales más asociados a tal maestría es el zorro. Ejemplo de ello se encuentra en varias fábulas esópicas donde dicha criatura aprovecha su inteligencia para engañar o notar el engaño de otros animales. Entre los títulos más característicos están: “La Zorra y el Cabrón en el pozo”, “El León viejo y la Zorra” y “El Cuervo y la Zorra”. Ver *Fábulas*, 28,83,77. Igualmente, Babrio reproduce “El Lobo y la Zorra veraz”, “El Cuervo y la Zorra” y “El Mono y la Zorra”. Ver *Fábulas*, 252, 264 y 265. De la misma forma, Fedro traduce “La Zorra y el Cuervo” y “La Zorra y la Culebra”. Ver *Fábulas*, 92 y 160. Asimismo, Aviano compone “El Leopardo y la Zorra”, Ver *Fábulas*, 284. Por otra parte, Samaniego reinterpreta: “El León y la Zorra”, “La Zorra y la Gallina”, “El Gallo y el Zorro” y “El Cuervo y el Zorro”. Ver *Fábulas*, 186, 249, 297 y 337.

¹⁷⁸ Ver *DRAE*, s.v. *fama*. En línea. [Consulta: 23 de abril de 2024], de: <https://apps2.rae.es/DA.html>.

¹⁷⁹ Ante esta situación, merece enfatizarse que aquel aspecto de crisis refleja las incipientes bases morales e intelectuales en la sociedad de nuestro autor. En cierta forma, Luzán hace una distinción entre dos tipos de valores, los cualidades morales e intelectuales. Ver *La poética*, 185.

o el cumplimiento contractual de un tercero. Prueba de ello se encuentra en ciertas composiciones fédricas que atribuyen diversos adjetivos despectivos contra dicho animal, tales como *tramposo* y *mentiroso*.¹⁸⁰ Considerando en aquellas y otras referencias clásicas —las cuales influyeron significativamente en La Fontaine y Samaniego—, Antonio Cascón Dorado clasifica varias composiciones fabulísticas en donde incluye “El Lobo, la Zorra y el Mono juez” como un texto constitutivo de los apólogos animalescos, es decir, creaciones personificadas por más de dos animales —en las que puede aparecer ocasionalmente un humano—.¹⁸¹ Referente a ello, tal crítico comenta:

En algunas fábulas aparece un tercer personaje, animal u hombre, que hace las veces de juez en la disputa, dando la razón a uno u otro, e, incluso estableciendo premios y castigos es lo que ocurre en —III,13— ‘Las abejas los zánganos y la avispa juez’ y —V,4— ‘El asno y la cebada del cerdo’. (“La fortuna de Fedro”, 26).

Al tener en cuenta lo anterior, hay que notar que en las composiciones referidas por Cascón Dorado —reinterpretadas por La Fontaine (I, 21) y Samaniego (I,1)—¹⁸² existen distintas personificaciones que coinciden en ciertos valores y defectos. Por ejemplo, en el caso de las abejas y los zánganos, recreados por Fedro, hay cierta similitud simbólica con la hormiga trabajadora y la cigarra holgazana. Ante lo dicho, vale tener en cuenta los diferentes finales de cada texto, mismos que muestran tal contradicción de no creer a ninguno de aquellos animales caracterizados por su embustería. De tal manera, en el texto de Fedro la sentencia del primate reprende al lobo de la siguiente forma: “«tú no pareces haber perdido lo que pides; en cuanto a ti, creo que has robado lo que a alegremente niegas.»” (*Fábulas*, 90). Por otra parte, en La Fontaine encontramos: “je vous connois de longtemps, mes amis, /Et tous deux vous paierez l'amende; /Car toi, Loup, tu te plains, quoiqu'on ne t'ait rien pris; /Et toi, Renard, as pris ce que l'on te demande.” (*Fábulas*, 116).¹⁸³ Finalmente, Samaniego escribe: “«no consta que te falte nada, Lobo; y tú, Raposa, tú tienes el robo.» Dijo, y los despidió de su presencia”. (*Fábulas*, 345).

¹⁸⁰ Ver “La Oveja, el Ciervo y el Lobo” y “La Oveja, el Perro y el Lobo”, en *Fábulas*, 95 y 96.

¹⁸¹ Vale tener en cuenta los tres diferentes aspectos que Cascón Dorado utiliza para su clasificación: En primer lugar, se encuentran los personajes que protagonizan el apólogo. Por otro lado, están también las situaciones, descripciones o alusiones dadas en él y el paralelismo en el lenguaje. Finalmente, se halla la expresión y el contenido de las moralejas. Ver “Fedro en Samaniego”, 521.

¹⁸² Ver “Les Frelons et les mouches à miel” o “Los Abejorros y las Abejas”, en *Fábulas*, 99-102. Para consultar la composición de Samaniego titulada “El Asno y el Cochino”, ver *Fábulas*, 161.

¹⁸³ “Los conozco desde hace mucho tiempo, amigos míos/ Y ambos pagarán la multa; /Porque tú, Lobo, te quejas, aunque no te hayan quitado nada; /Y tú, Zorro, has tomado lo que se te pide.” La traducción es mía.

Al reconocer el desenlace anterior resaltan algunos aspectos poéticos que merecen destacarse. Por ejemplo, la personificación; es decir, la atribución de propiedades humanas —incluyendo roles jurídicos— a animales, objetos o entes inanimados. Por ello, no resulta gratuito que la primera letra del nombre de cada protagonista aparezca en mayúscula. Asimismo, destaca el uso repetitivo del pronombre personal *tú*, cuya función gramatical resalta el vocativo de la oración. De tal forma, la frase "y tú, Raposa, tú tienes el robo" podría interpretarse un polisíndeton que enfatiza cada elemento mencionado.¹⁸⁴ Por otra parte, en la expresión "tú tienes el robo" parece ocurrir una metonimia al aludirse el carácter astuto de la raposa, con el fin de referirse al animal en su totalidad. Igualmente, destaca el uso del imperativo *dijo* —proyectado en la sentencia del mono—, la cual indica un mandato que concede al discurso un tono autoritario. Por último, cabe señalar un hipérbaton en la frase "No consta que te falte nada, Lobo"; ya que, desde la perspectiva sintáctica, existe una alteración en el orden habitual de la oración, cuyo propósito busca predominantemente producir cierta cadencia poética.¹⁸⁵

Al tener en cuenta lo anterior, vale afirmar que "El Lobo, la Zorra y el Mono juez" combina varios elementos poéticos que justifican su calidad estética; pese a ello, dicha calidad no se logra mediante el uso aleatorio de diversas figuras del lenguaje, sino por su premeditada selección de recursos —aspecto relacionado desde el punto de vista retórico con la disposición o *dispositio*— que permitan transmitir en primera instancia los propósitos neoclásicos de la claridad y la sencillez.¹⁸⁶ De igual modo, cabe distinguir que parte del reconocimiento estético en esta composición —y por extensión en la mayoría de las fábulas de nuestro autor— se relaciona con la caracterización simbólica de ciertos personajes arquetípicos —como el lobo, la hormiga y el león—, los cuales representan una conducta

¹⁸⁴ Según Beristain, dicha figura literaria: "Consiste en repetir los nexos coordinantes con cada uno de los miembros de una enumeración. Hace más patentes y distintos entre sí los términos enumerados. Los nexos más usuales en esta figura son las conjunciones *y, ni, pero, o*". (*Diccionario de retórica y poética*. s.v. *polisíndeton*).

¹⁸⁵ En este caso, el hipérbaton se produce ya que el sustantivo aparece al final de la frase comunicativa; es decir, antes del complemento de objeto directo. Ante esta alteración se produce un cambio en el nivel léxico del habla, el cual no cambia o varía su significado.

¹⁸⁶ Entre las cinco fases que componen el discurso retórico —*inventio, dispositio, elocutio, memoria y pronuntiatio*— que distingue Henrich Lausberg, vale tener en cuenta la *dispositio*, la cual se encarga de organizar las ideas de la *inventio*. Respecto a ello, dicho crítico comenta: "La *dispositio* o *οἰκονομία* es la elección y la ordenación favorables, en el discurso concreto, de los pensamientos —*res*— de que dispone el orador en la *copia rerum*; de las formulaciones lingüísticas —*verba*—, de que dispone en la *copia verborum*, y de las formas artísticas —*figurae*—, de que dispone en la *copia figurarum*". (*Elementos de retórica literaria*, 37).

ambivalente que incluye aspectos positivos y negativos. Ante ello, vale la pena hacer un pequeño paréntesis sobre la rivalidad entre especies que perdura en el mundo fabulístico.

4.1.5 La libertad en “El Perro y el Lobo”

Luego de verificar el valor moral de la justicia o *δικαιοσύνη* —*dikaíosýnē*— en “El Lobo, la Zorra y el Mono juez”, hay que considerar ahora el concepto de *libertad*, o *ἐλευθερία* —*elefthería*—, cuya personificación reside por lo general en el lobo.¹⁸⁷ Tal aspecto no resulta casual, ya que, tanto en el mundo natural, como en el canon fabulístico, dicho animal destaca por su convicción de no someterse al dominio del hombre. Asimismo, vale recordar que, la tradición clásica ha desprestigiado a aquella criatura asociándola únicamente con el hurto, la violencia, el engaño y otro tipo de cualidades negativas. Pese a ello, en esta fábula resalta un rasgo positivo reivindicado en el contexto neoclásico: el espíritu de libertad.¹⁸⁸ Aunado a ello, merece la pena agregar que Samaniego continúa aquella línea tradicional que distingue a tal criatura —al igual que la víbora o la serpiente— como un ser malévolo que perjudica directa o indirectamente al ser humano.¹⁸⁹ Con base en lo anterior, el tema de la fábula recreado por nuestro autor es el siguiente: Un lobo “muy flaco y muy hambriento” se encuentra con un perro doméstico y bien alimentado. Ante el encuentro, la criatura famélica pregunta a dicho can cómo puede verse “tan relleno, tan lucio, sano y bueno”, a lo cual, el animal responde que esto se debe a que goza de comida regular y protección humana. De tal

¹⁸⁷ Este título guarda similitud con una fábula de Esopo titulada “El Asno salvaje y el doméstico”. Ver *Fábulas*, 101. De igual modo, el tema aparece en Fedro. Ver “Un Perro a un Lobo”, en *Fábulas*, 125. Asimismo, dicha composición se encuentra en La Fontaine (V,1) “Le Loup et le Chien”. Ver *Fábulas*, 61. Samaniego también reproduce literalmente el título del autor francés. Ver “El Lobo y el Perro”, en *Fábulas*, 363.

¹⁸⁸ Existen bastantes ejemplos esópicos en los cuales se presenta al lobo como un ser malvado. Algunos títulos son: “El Labrador y el Lobo”, “Los Lobos y las Ovejas”, “El Lobo y el Caballo”, “El Lobo y el Cordero”, “El Lobo y la Garza”, “El Lobo y la Cabra”, “El Lobo y la Oveja”, “El Lobo y el Cordero”. Ver *Fábulas*, 59, 109, 110, 111, 112 y 156. También en Fedro: “El Lobo y el Cordero”, “El Lobo y la Grulla”, “La Oveja el Ciervo y el Lobo”, “La Oveja, el Perro y el Lobo” y “La Nodriza y el niño”. Ver *Fábulas*, 82, 88, 95, 96 y 247.

¹⁸⁹ Hay casos donde el hombre llega a confiar en animales malvados —como el lobo o la serpiente—, con resultados funestos para él. Prueba de ello resalta en varios títulos de Esopo, como: “El Lobo y el Pastor” y “El Pastor y el Lobo criado con perros”. Ver *Fábulas*, 120 y 133. Aquel hecho también sucede con la serpiente. En este sentido, también hay textos esópicos que muestran la muerte del hombre por cuidar de tal animal rastrero, o simplemente, por tener contacto directo con él. Ver “El Pajarero y el Áspid” y “El Caminante la Víbora”, en *Fábulas* 73 y 98. Igualmente, Fedro compone “La Serpiente que mató al hombre misericordioso”. Ver *Fábulas*, 159. Asimismo, Babrio reinterpreta “El Campesino y la Víbora”. Ver *Fábulas*, 297. De igual manera, La Fontaine (X, 1) escribe “*L’Homme et la couleuvre*” Ver *Fábulas*, 589-594. Dicho tema es literalmente reproducido por Samaniego. Ver “El hombre y la culebra”, en *Fábulas*, 215.

manera, el perro invita al lobo a abandonar la vida salvaje y ofrecer su servicio al hombre; para que, con tal condición pueda cubrir su hambre:

El Perro respondió: «Sin duda alguna
lograrás, si tú quieres, mi fortuna.
Deja el bosque y el prado;
retírate al poblado;
servirás de portero
a un rico caballero,
sin otro afán ni más ocupaciones
que defender la casa de ladrones». (*Fábulas*, 363).

Ante lo mencionado, cabe recordar la visión aristotélica, así como la concepción divina que justifican el dominio del hombre sobre todos los animales.¹⁹⁰ Tales aspectos resultan significativos, ya que no sólo proyectan un vínculo filosófico y religioso respecto al sometimiento animal, sino que reflejan un motivo recurrente del género fabulístico. Retomando el hilo textual, merece destacarse que el lobo acepta honestamente —es decir, libre de hipocresía o engaños— la propuesta del perro; sin embargo, tras observar el pescuezo descarapelado del animal manso, este descubre que el resto del tiempo se halla encadenado, lo cual lo hace cambiar de parecer. En tal sentido, vale advertir que, aunque el cánido doméstico tiene alimento garantizado, así como un lugar seguro donde pernoctar, el lobo prefiere vivir libre en la naturaleza, aunque esto signifique afrontar hambre y las inclemencias de la intemperie. Finalmente, el lobo expresa:

'Es así'. 'Pues, amigo,
la amada libertad que yo consigo
no he de trocarse de manera alguna
por tu abundante y próspera fortuna.
Marcha, marcha a vivir encarcelado;
no serás envidiado
de quien pasea el campo libremente,
aunque tú comas tan glotonam
pan, tajadas, y huesos; porque al cabo,
no hay bocado en sazón para un esclavo'. (*Fábulas*, 363)

Al considerar lo anterior, vale notar que en esta fábula el concepto de *libertad* se refleja de forma indirecta por medio del símbolo de la cadena, cuyo matiz semántico alude a

¹⁹⁰ Ver nota 103.

una forma de opresión y esclavitud.¹⁹¹ En este sentido, el lobo, quien se niega rotundamente a soportar dicho objeto férreo sobre su cuello, representa una genuina figura de libertad que resalta sobre otras criaturas domésticas. En tal contexto, Juan Eduardo Cirlot identifica aquel animal como:

Símbolo del valor entre los egipcios y romanos. Aparece también como guardián en gran número de monumentos. En la mitología nórdica hace su aparición un lobo monstruoso, Fenris, que destruía las cadenas de hierro y las prisiones, siendo por fin recluso en el interior de la tierra. (*Diccionario de Símbolos*, s.v. *lobo*).

Teniendo en cuenta lo anterior, al notar la personificación simbólica del lobo resalta a su vez un instinto de autonomía relacionado con la individualidad del hombre ilustrado. Respecto a ello, el concepto de *libertad* contextualizado en la época de nuestro autor evoca temas de índole político y social reflejados en una libertad expresiva —oral y escrita—. Respecto a ello, Antonio Maravall comenta:

En estas condiciones precarias en que se mantenía la libertad política, de la que no cabe decir que informara el régimen de coexistencia de los españoles, pero tampoco que fuera olvidada por éstos, ni que dejaran incluso de esforzarse en su práctica, aunque fuera parcial y encubiertamente, cabe representarse la importancia que alcanzaba una de las libertades individuales integradas en el haz de la libertad política. Me refiero a la libertad de pensamiento, o de expresión del pensamiento, emitido oralmente o por escrito; libertad desdoblada y, consiguientemente, conjugada, con la libertad de reunión y con la libertad de imprenta. (“Notas sobre la libertad de pensamiento en España...”, 37).

Por otra parte, la fábula de “El Perro y el Lobo” posee cierta similitud con otra composición esópica —reproducida por La Fontaine y Samaniego— titulada el “Lobo flaco y el Perro gordo”.¹⁹² En dicho texto, el tema central no consiste específicamente en la

¹⁹¹ Desde el enfoque simbólico, la cadena posee distintas connotaciones semánticas que la relacionan no sólo con la esclavitud, sino también con la divinidad. Respecto a ello, Chevalier comenta sobre tal objeto: “Símbolo de los lazos y las relaciones entre el cielo y la tierra, y de modo general entre dos extremos o dos seres. Platón alude a la cuerda luminosa que encadena el universo. Cumple a tal cadena ligar el Cielo a la Tierra. [...] Debe también recordarse a propósito de este símbolo las cadenas que atan a los mortales en la caverna platónica. Éstas aluden al enganche de la mente respecto del mundo fenoménico, mundo de sombras reflejadas en la pared del oscuro antro. Las cadenas impiden aquí a los prisioneros percatarse de la vanidad de las sombras, descubrir los modelos vivientes que a éstas dan forma, ver la hoguera central que ilumina el conjunto, y ascender desde ella a la luz del día por la rendija que se abre en la sumidad de la cueva”. (*Diccionario de símbolos*, s.v. *cadena*).

¹⁹² En el título original de Esopo que retoma Demetrio Falero aparece con el nombre “El Perro dormido y el Lobo”. Ver *Fábulas*, 80. De igual modo, La Fontaine (IX,10) escribe “Le Loup et le Chien maigre”. Ver *Fábulas*, 549. Por otro lado, Samaniego reproduce literalmente el “El Lobo y el Perro flaco”. Ver *Fábulas*, 354. Ante lo dicho, vale agregar que esta composición guarda un parecido textual con “El León enamorado”, ya que en ambas composiciones aparece un perro llamado *Matalobos*. En el primer caso, vale recordar que un cánido del mismo nombre —acompañado de otro, llamado *Atrevido*— mata al león, luego de que este se despojara voluntariamente de sus garras y sus colmillos afilados. Ver *Fábulas*, 253.

libertad, sino en la astucia del animal vulnerable para engañar a su depredador, y de tal forma, salir ileso. Pese a ello, dicha composición refleja el mismo motivo del hambre que atormenta al cánido salvaje —tal como sucede al insecto cantor de “La Hormiga y la Cigarra”—, cuya necesidad sólo parece cubrirse ante la sumisión hacia el humano. Igualmente, cabe distinguir en ambas composiciones un trasfondo pesimista en la personificación del perro, que —como la mayoría de los animales fabulísticos— posee una conducta ambivalente, ya que; por un lado su servilismo puede considerarse un aspecto de resignación o conformismo; pese a ello, podría también interpretarse en dicho cánido el valor de la lealtad, así como las virtudes aristotélicas de la mansedumbre ο *πραῦτης* —*prautés*— y la amabilidad ο —*εὐγένεια*— que demuestra al querer ayudar al lobo.¹⁹³ Respecto a ello, Rousseau comenta:

En la fábula del ‘Lobo flaco y del perro gordo’, en vez de la lección de moderación que se le pretende dar, toma una de licencia. Jamás olvidaré haber visto llorar mucho a una niña a la que habían desolado con esa fábula a la vez que le predicaban docilidad. Que costó mucho saber la causa de su llanto, por fin se supo. La pobre niña se enojaba por hallarse encadenada: sentía su cuello pelado; lloraba por no ser lobo. (*Emilio*, 161).

Al considerar tal anécdota —sea verdadera, o no—, cabe replantearse la crítica sobre la efectividad pedagógica de las fábulas, ya que, por un lado —tal como plantea el texto de Samaniego—la libertad implica dificultades y riesgos; sin embargo, resulta preferible afrontar aquella circunstancia de responsabilidad propia, a optar por una seguridad lograda a expensas de la independencia y la autonomía.¹⁹⁴ Por tanto, la mencionada composición invita a reflexionar sobre las decisiones que afectan la libertad personal, así como las concesiones que uno realiza por obtener cierto confort. Ante este tipo de contexto, cabe decir que el lobo

¹⁹³ Existen títulos de Esopo donde la fidelidad de dicho cánido se respalda por el alimento que recibe del hombre. Ver “El Pastor y el Perro”, en *Fábulas*, 109. Asimismo, hay excepciones donde el perro decide abandonar a su amo; pero esto es debido no por deslealtad, sino por defender su propia vida. Ver “El Labrador y los Perros”, en *Fábulas*, 47. Por otra parte, Fedro retoma dicha cualidad en “El Perro leal”. Ver *Fábulas*, 99. Asimismo, Aviano compone “El Perro mordedor”. Ver *Fábulas*, 253. Igualmente, Claudio Eliano en su perspectiva zoológica documenta: “Todo perro experto en la caza se complace en coger por sí mismo la salvajina, y considera a su presa como un premio siempre que la amo consienta en dársela. Pero si no es así, la conserva viva hasta que llegue el cazador y decide lo que quiere que se haga con ella. Si encuentra el perro una liebre o un jabalí muertos, No los tocará porque no quiere adjudicarse méritos ajenos y porque rehúsa apropiarse de lo que no le pertenece”. (*Historia de los animales*, 346).

¹⁹⁴ Cascón Dorado reconoce en esta fábula una relación directa con Fedro y Esopo. Respecto a ello, dicho crítico comenta: “La versión esópica es notablemente distinta a la de los demás fabulistas. Se halla protagonizada por un asno salvaje y otro doméstico y, aunque la intención del relato es similar, el desarrollo argumental es muy distinto al que apreciamos en Fedro, en quién, sin duda, se basan tanto La Fontaine como Samaniego”. (“Fedro en Samaniego”, 266).

quizá no proyecte algunas virtudes aristotélicas, como la mansedumbre o *πραῦτης* — *prautés*—; sin embargo reluce otro tipo de cualidades como la sinceridad o *εὐλικρίνεια* — *eilikríneia*—, la prudencia o *φρόνησις* —*frónesis*— e incluso la valentía o *ἀνδρεία* — *andréia*—. ¹⁹⁵ En este sentido, puede decirse que aquella criatura muestra una conducta sincera, ya que reconoce su propia naturaleza indómita; y por tanto, decide expresarse ante el perro de manera franca y honesta. De igual modo, puede interpretarse que dicho animal actúa de forma prudente, ya que tras comparar su condición con la del perro, sabe inmediatamente lo que es bueno para sí mismo; en este caso, su ferviente deseo de libertad.

Ante lo dicho, vale agregar que en este título aquel cánido resulta un personaje complejo, en comparación a otros animales —denominados por Forster *básicos* o *planos*—. Tal razón se sustenta cuando el lobo cambia repentinamente de opinión, ya que no desea subyugarse a cambio de alimento. ¹⁹⁶ De tal modo, tras un proceso de discernimiento, aquel animal —a diferencia del perro manso— ejerce su propia libertad, cuyo consabido precio consiste en enfrentar constantes vicisitudes que incluyen hambre, peligros y soledad. Vale destacar que el género fabulístico contribuyó a fomentar las distintas asociaciones negativas en torno dicha criatura salvaje; sin embargo, cabe advertir que aquella percepción ampliamente difundida en el territorio occidental no resulta precisa. Respecto a ello, el naturalista Félix Rodríguez de la Fuente comenta:

Desde tiempos inmemorables, los seres humanos han acostumbrado a depositar en ciertos animales virtudes o vicios que, realmente, sólo a nuestra propia especie pertenecen. El águila real ha sido siempre el símbolo de la nobleza, aunque objetivamente esta rapaz no sea más noble ni más villana que el cuervo o el halcón. El león ha personificado siempre el valor, sin tener en cuenta que otros muchos carnívoros son tan temerarios o cobardes como el llamado rey de los animales. Esta línea de etiquetar la fauna con matices del comportamiento humano se ha venido tildando al lobo de cruel durante siglos. Todo lo abominable, como la sed de sangre, la traición, la cobardía, se ha atribuido al lobo por la mente popular. Sin embargo, este cánido salvaje, por ser un animal social, resulta sumamente cooperativo, rígidamente jerarquizado y con una inteligencia que lo supera, seguramente, a la de cualquier otro carnívoro salvaje. (*Enciclopedia Salvat...* 199).

¹⁹⁵ Aristóteles reconoce en el concepto de *sinceridad* un punto medio entre los conceptos de la *jactancia* y la *ironía*. Acerca de ello, el antiguo filósofo comenta: “Pues bien, el jactancioso se cree que es el que pretende reputación en cosas que no le pertenecen, o en mayor medida de lo que le pertenece, mientras que el irónico niega lo que le pertenece o le quita importancia. El término medio, contemplando la situación como es, parece ser un hombre sincero, tanto en su vida como en sus palabras, que reconoce que posee lo que tiene, ni más ni menos”. (*Ética Nicomáquea*, 1127a, 230).

¹⁹⁶ Para consultar la terminología planteada por Forster, ver nota 111.

El comentario anterior resulta relevante, ya que muestra algunos de los grandes equívocos literarios que pueden perdurar en la crítica actual. Asimismo, el comentario de Félix Rodríguez debe tenerse en cuenta ante las asociaciones simbólicas de los animales fabulados, ya que en su personificación existen conductas inverosímiles o incompatibles en torno a su equivalencia natural. De igual modo, resulta interesante que desde la visión grecolatina, el lobo queda renegado a un arquetipo cruel y sanguinario; pese a ello, la perspectiva oriental rescata un caso en particular en donde dicha criatura aparece como un animal pacífico.¹⁹⁷ Fuera de aquella y otras posibles excepciones, la cultura occidental relaciona por lo general a tal criatura con la maldad, debido a su violencia intempestiva. Además, desde el pensamiento aristotélico, el distanciamiento de aquel cánido indómito proyecta de manera alegórica un alejamiento de la ciudad o *πόλις* —*polis*—, lo cual denota en él un estado proscrito de las leyes sociales. Aunado a ello, cabe tener en cuenta el término clásico de *animal político*, o *ζῷον πολιτικόν*, cuya expresión refiere a una tendencia humana de vivir en comunidades políticas y participar en actividades sociales. Respecto a ello, Rodríguez de la Fuente enfatiza que:

En fábulas, en relatos literarios y hasta en escritos científicos se pintó al tigre, al león, al lobo o al águila como fríos y perversos asesinos, sedientos de sangre, mientras que la gacela, el corzo, el cordero o la paloma eran símbolos de la bondad y la inocencia. (*Enciclopedia Salvat...*, 46).

Al considerar lo anterior, puede afirmarse que la conducta simbólica del lobo resulta ambivalente, ya que, por un lado, posee una fama de mitomanía y cleptomanía; pero por otro, una reputación de coraje y autonomía que lo distingue de otros animales. Asimismo, vale notar que la representación del hombre permanece implícita en el texto; pese a ello, su referencia evoca aquel atávico sistema basado en la correlación de amo-esclavo. Esta razón permite afirmar que uno de los motivos más resaltantes de dicho género literario —además del hambre y la sobrevivencia— consiste en la imposición humana sobre la bestia. Ante ello, merece la pena replantearse, si el lobo representa un personaje malvado, sólo por su instinto de indocilidad, así como por mostrar inclemencia ante sus presas. Asimismo, cabe señalar que el concepto de *libertad* implica un deseo de autonomía e independencia, así como de

¹⁹⁷ Un caso particular aparece en uno de los capítulos del *Calila et Dimna*, a través de título “Del León et del anjahar religioso.” De tal modo, en dicha obra puede leerse: “Et dixo el filósofo: — Dizen que en tierra de India avía un lobo çerval, et fazía vida de religioso et de casto. Et en biviendo con los otros lobos çervales et con las gulpejas, non fazía lo que ellos fazían, nin robava, así commo ellos robavan, nin vertía sangre, nin comía carne”. (*Calila et Dimna*, 306).

liberación, lo cual podría interpretarse desde diferentes sentidos literarios.¹⁹⁸ De tal modo, resultan pertinentes las observaciones de Luzán respecto al proceso de creación poética:

Las musas son libres y aborrecen las estrechas prisiones de las escuelas. Todo lo que sabe a puerilidad escolástica ofende el genio brioso de la poesía y estorba sus libres pasos, quitándole al mismo tiempo gran parte de su airoso despejo. La conexión, pues, que encargamos al poeta ha de ser compatible con esta libertad de las musas: ha de enlazar los objetos sin que sus nudos embaracen o afeen. La más artificiosa conexión es la más oculta, y la más oculta es la mejor. Los objetos deben estar con tal arte unidos y conexos que se descubran ellos primero que su unión, no primero su unión que ellos. (*La poética*, 347).

Al considerar lo expresado, parece un hecho consumado que cada una de las cuatro fábulas de Samaniego —así como sus diferentes reproducciones—, supone la presencia de diferentes variaciones al momento de su creación, en cuanto a su construcción métrica, su personificación y su desenlace. Aquel hecho, deja entrever —no sólo en tales títulos aludidos, sino por extensión en el género fabulístico— un amplio estudio investigativo sobre la influencia intertextual, así como de literatura comparada que merece la pena analizarse.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Ver Joaquín Arce, en *La poesía del siglo ilustrado*, 52.

¹⁹⁹ Sobre las variaciones de dicha composición, Cascón Dorado comenta: “La fábula de Fedro en la que se narra como el lobo prefiere la libertad a las comodidades del perro guardián (III, 7) se separa considerablemente de la versión de Babrio. Sobre el mismo argumento, Fedro hace un canto a la libertad, enfatizando en el desprecio de los bienes materiales e encadenan al hombre; Babrio, en cambio, lo cuenta como una chanza, una broma en la que no hay moraleja. El relato es un buen exponente de las distintas concepciones que tienen ambos autores sobre el género fabulístico: uno, empeñado en extraer el mayor contenido ético-ideológico de cada narración, el otro, interesado, por lo general, en narrar con gracia, dejando al lector la oportunidad de descubrir las ideas encerradas en sus apólogos”. (“La fortuna de Fedro”, 48).

Conclusiones

Al tener en cuenta los diferentes apartados que giran en torno a nuestro autor y su obra, puede plantearse que las *Fábulas en verso castellano...* responden a criterios estéticos y retóricos específicos, en donde intervienen tópicos, motivos y figuras orientadas a la sencillez, la claridad y la armonía; pero también al didactismo, al deleite, y sobre todo, la utilidad. Tales cuestiones ayudan a suponer las posibles razones por las que el escritor vasco recurriera al género fabulístico, no sólo para buscar el entretenimiento de sus lectores, sino también para promover las bases morales e intelectuales de una sociedad más docta e ilustrada, mismas que resaltan en diversas virtudes —entre ellas la prudencia, la razón, la justicia y la libertad—. En tal contexto, cada una de las fábulas analizadas no sólo refleja tales cualidades por medio de la simbología animal, sino que también transmite un trasfondo de convivencia política y academicista en España, cuyo fin esencial pretende establecer un orden civilizador sustentado en una jerarquía aristocratizada y capitalista, ya que las expresiones artísticas de tintes *neoclásicos* —incluidos los textos escritos— fueron favorecidas no sólo por la autoridad del Estado, sino también por las altas esferas económicas, las cuales veían en tales principios estéticos y morales una forma inquebrantable de reafirmar su validez como nación ilustrada, así como para consolidar su prestigio cultural entre las otras naciones europeas.

Considerando lo anterior, puede concluirse de manera general que la trascendencia de Samaniego en las letras españolas se debió al menos por tres razones significativas:

- 1) Por ser el primer autor español en otorgar autonomía e independencia al género fabulístico, ya que antes del siglo XVIII la fábula seguía formando parte de un texto complementario a otro principal. Probablemente, este hecho sumado a otros factores teóricos y retóricos halla consagrado tajantemente a dicha representación didáctica y moral como una expresión de arte menor.
- 2) Por reivindicar el género fabulístico entre los círculos académicos que conocían las antiguas poéticas de tradición grecolatina, cuyo enfoque revalorado desde la época medieval permitió el desarrollo del humanismo ilustrado, cuyo estandarte ideológico de racionalismo, criticó la presunción, las supersticiones, así como las opiniones no fundamentadas por el método científico. De igual modo, parte de la trascendencia literaria que alcanzó Samaniego se debió gracias al apoyo de su tío Xavier María de Munibe, quien no sólo conectó a nuestro autor con el medio

cultural y literario, sino que fue gracias a este culto representante de la Sociedades de Amigos del País que su sobrino dedicara su tiempo a componer su obra.

- 3) Finalmente, cabe reconocer el ingenio del propio Samaniego, quien resulta completamente consciente de su innovación reivindicadora sobre el género fabulístico, mismo que conectaba con los ideales morales e intelectuales del Neoclasicismo. Igualmente, la trascendencia del autor reside en que pese a su inseguridad respecto a la calidad de sus *Fábulas en verso castellano...* supo cumplir con precisión la exigencia estética e ideológica del buen gusto, cuyo enfoque implicaba por un lado cuestiones de estructura y sonoridad, y por otro, reflexiones políticas y filosóficas. De tal modo, al emular las fábulas esópicas a través de una versificación armónica, amena, sencilla y humorística, Samaniego logra que cada una de sus creaciones resulten accesibles a un público amplio, incluyendo lectores sin formación académica. De esta manera, el autor vasco representa un vehículo que ayuda a democratizar el pensamiento racional, en especial de las nuevas generaciones consientes de la modernización de su país.

Al considerar las presentes valoraciones, merece la pena añadir que las bases morales e intelectuales de la sociedad española del siglo XVIII residen en un conjunto de virtudes encaminadas a un progreso cultural, cuya vertiente no sólo representaba la exaltación de la prudencia, la razón, la justicia y la libertad, sino también la crítica de cierto tipo de vicios generados por el fanatismo y la ignorancia. Por ello, la sátira y la ironía representaron dos elementos imprescindibles de la fábula, ya que la *pars destruens*, o la parte destructiva, resultaba fundamental para cuestionar o dismantelar ideas absolutistas —de tinte político y religioso—, así como de estilos literarios recargados de metáforas y complejas paradojas, promoviendo en su lugar un ideal de sencillez, claridad y orden. Por tanto, puede suponerse que en cada una de las cuatro fábulas abordadas, la satirización de ciertos vicios recrean parte de un posible panorama sociocultural que perduró en España durante la época del autor.

En otro sentido, cabe subrayar que la sencillez en las fábulas de Samaniego luce por medio de distintos enfoques, entre ellos una estructura breve y concisa, un lenguaje simple y directo, y particularmente, una representación simbólica, didáctica y moral de los personajes animalísticos, cuyo comportamiento resulta en la mayoría de los casos invariable y predecible, como la astucia del zorro, la laboriosidad de la hormiga, la fuerza del león, la

crueledad del lobo, etc. Igualmente, habría que destacar que en el género fabulístico, tanto la virtud como el vicio poseen una perspectiva un tanto maniquea, ya que siempre se presenta una relación indirecta con los conceptos de lo *bueno* y lo *malo*—, dicho esto no tanto en términos religiosos, sino políticos que evocan aquella idea de orden civilizador. Ante ello, pese a la supuesta simpleza de estos personajes, hay que notar en su construcción prototípica un doble enfoque interpretativo, el cual permite suponer que detrás de una aparente virtud se esconde una conducta contradictoria con el humanismo ilustrado. Por ejemplo, en "La cigarra y la hormiga" no sólo resalta la prudencia —o *phrónesis*— del insecto trabajador, sino también su avaricia y egoísmo, cuya alegoría proyecta el individualismo de una sociedad capitalista en favor de la explotación y la acumulación de riqueza.

Por otro lado, al tener en mente "El león enamorado" hay que notar que la virtud intelectual de la racionalidad —o *logos*— queda sometida al sentimiento del amor —*amor ferus*—de aquel felino. Por ello, la crítica moral va en contra de los impulsos irracionales o excesos emocionales, cuyo matiz se contrapone con el ideal de la razón, en la que los ciudadanos ejercen un autocontrol orientado hacia el bien común. Tal idea revela que aquella virtud, en términos aristotélicos, permite evaluar las decisiones basándose en la lógica y la prudencia, evitando que las emociones obnubilen el juicio. Por ello, dicha criatura reconocida en la tradición literaria como "rey de la selva" no racionaliza adecuadamente su situación, al dejar que su pasión lo domine, llevándolo a actuar en contra de su propia naturaleza. Ante ello, cabe decir que la racionalización, así como la prudencia, resultan virtudes intelectuales estrechamente relacionadas, ya que ambas persiguen en un sentido general un bien en sí mismo. Igualmente, vale añadir que tales cualidades — *phrónesis* y *logos*— pueden representarse en otros animales de la tradición esópica, por tanto, no hay que olvidar que en el carácter simbólico de aquellas criaturas fabulísticas existe una ambigüedad abierta a distintas interpretaciones sobre los mecanismos de personificación, y al mismo tiempo, sugiere una interesante línea investigativa en literatura comparada.

En la tercera fábula analizada, "El Lobo, el Zorro y el Mono juez" el valor de la justicia —o *dikaiosynè*— resulta satirizado por medio de dicho primate, quien imparte con cierta parcialidad la resolución del conflicto. Desde tal enfoque, las acciones y expresiones de los dos personajes que jurídicamente representan al *acusante* y al *acusado*, es decir, el Lobo y el Zorro, no sólo reflejan sus valores simbólicos en la tradición fabulística —la

mentira y la astucia—, sino que ayudan a comprender un tipo de justicia basada en los antecedentes de una buena o una mala fama. En este caso, la conducta cleptómana y mitómana que suele caracterizar tanto al Lobo y al Zorro es reconocida por la inteligencia —*nous*— del Mono juez, quien percibe el engaño y no teme castigar a ambos cánidos de ser necesario para restaurar el orden y la moralidad. En dicha perspectiva, la crítica social en el contexto neoclásico apunta a una necesidad de justicia, entendida en un aspecto aristotélico de dar a cada uno lo que le corresponde, pero sobre todo encaminada a una búsqueda de la verdad. De tal manera, la descripción arquetípica del Lobo —al igual que el Halcón, la Serpiente u otro tipo de depredadores— resulta completamente estigmatizada en el mundo fabulístico, ya que generalmente suele catalogarse como un ser ruin y despiadado.

Finalmente, en “El Perro y el Lobo” la facultad de la libertad —*elefthería*— es también comprendida como un valor implícito que subyace en el ideal de justicia y racionalidad, pues dicho animal considera que la autonomía vale más que cualquier bien material que pudiera obtener renunciando a ella. En este caso, la seguridad de alimento y protección, a cambio de sometimiento al hombre. Ante lo dicho, vale notar que este mensaje se inscribe en un contexto de Ilustración, donde la libertad individual y la autonomía eran valores muy celebrados. De tal modo, aquel concepto resulta indispensable para que los individuos actúen conforme a su razón y sus principios morales. Por ello, Samaniego, al defender dicha facultad humana como una virtud o valor, también expresa una crítica implícita hacia las jerarquías y estructuras de poder de su tiempo. Asimismo, esta composición deja ver tres temas centrales del género fabulístico que merece la pena considerar: el hambre, la sobrevivencia y la dominación del hombre sobre la bestia.²⁰⁰

Lejos de cuestionar la calidad estética, así como la congruencia moral de las *Fábulas en verso castellano...*, cabe tener en cuenta una aparente falta de humanismo en varios títulos, los cuales demuestran aspectos alejados de la amistad y hospitalidad que no eran ajenos a la antigua cultura clásica. Este hecho conlleva a distinguir una enemistad natural

²⁰⁰ En tal sentido, resultan pertinentes las palabras de Aristóteles, quien reconoce que la única manera para evitar el conflicto, así como la desconfianza y la clemencia, consiste en cubrir la necesidad básica del hambre: “Mas todavía: la totalidad de los animales están en guerra con los otros carnívoros, y éstos con todos los demás, pues su alimentación está formada por los animales. De estas relaciones entre los animales obtienen los adivinos los presagios de discordia a los animales que atacan, y de concordia a los que mantienen relaciones pacíficas. Y hasta me atrevería a afirmar que, si hubiera abundancia de comida, los animales que ahora temen a los hombres y que son feroces por naturaleza se mostrarían tranquilos con ellos y de la misma manera entre sí mismos”. (*Historia de los animales*, 477).

entre varios de sus personajes animalizados, lo cual de manera alegórica pone en evidencia varios problemas sociales que fueron suscitándose durante la crisis política y económica a comienzos del siglo XVIII, tales como el individualismo, la desconfianza y la antipatía. Aquellos aspectos—meditados por Platón y reivindicados durante la Ilustración por Rousseau— reflejan aquella sobrevivencia del mundo animal, donde el hambre muchas veces es cubierta por la violencia, y en otras, por la astucia. Dicha circunstancia propone una crítica a partir de ciertas virtudes personificadas, como la prudencia de la hormiga, la racionalización del león, la justicia del mono o la libertad del lobo, mismas que poseen una cara doble que expone por un lado las cualidades más dignas del ser humano, y por otro, algunas de sus conductas más crueles e indiferentes. Ante este hecho, vale notar una posible reconsideración del género fabulístico en cuanto a su reconocimiento como texto exclusivo para niños, así como su efectividad pedagógica y humanística en las escuelas de formación elemental, lo cual deja abierto un panorama de discusión en torno a la didáctica escolar.

Al considerar lo anterior, cabe decir que la moral fabulística justifica el castigo del vicio o el defecto —y con él la posible vergüenza o sufrimiento— para que la lección didáctica sea aprendida. Desde tal punto de vista, hay que agregar que de nada sirven los ruegos de la Cigarra hambrienta para compadecer a la mezquina Hormiga, como tampoco funcionan los argumentos —ni las acciones— del León enamorado, o las acusaciones del Lobo ante el Mono que invalida sus argumentos por su fama de ladrón. De tal modo, no hay que olvidar que en “La Cigarra y la Hormiga”, “El León enamorado”, “El Lobo, la Zorra y el Mono juez” y “El Perro y el Lobo” Samaniego propone aquella modernización cultural por medio de la reivindicación de varios tópicos y motivos orientados al plano didáctico y de corte racionalista, los cuales claramente se oponen de manera ideológica y estética ante aquellas perspectivas de subjetividad y exaltación de los sentimientos que traerá más tarde el siguiente movimiento cultural en España.

Apéndice

“La Cigarra y la Hormiga”

Cantando la cigarra
pasó el verano entero
sin hacer provisiones
allá para el invierno;
los fríos la obligaron
a guardar el silencio
y a acogerse al abrigo
de su estrecho aposento.
Viose desproveída
del precioso sustento:
sin mosca, sin gusano,
sin trigo y sin centeno.
Habitaba la hormiga
allí tabique en medio,
y con mil expresiones
de atención y respeto
la dijo: «Doña hormiga,
pues que en vuestro granero
sobran las provisiones
para vuestro alimento,
prestad alguna cosa
con que viva este invierno
esta triste cigarra,
que, alegre en otro tiempo,
nunca conoció el daño,
nunca supo temerlo.
No dudéis en prestarme,
que fielmente prometo
pagaros con ganancias,

por el nombre que tengo».

La codiciosa hormiga
respondió con denuesto,
ocultando a la espalda
las llaves del granero:
«¡Yo prestar lo que gano
con un trabajo inmenso!
Dime, pues, holgazana,
¿qué has hecho en el buen tiempo?».

«Yo», dijo la cigarra,
«a todo pasajero
cantaba alegremente,
sin cesar ni un momento».

«¡Hola! ¿con que cantabas
cuando yo andaba al remo?
Pues ahora, que yo como,
baila, pese a tu cuerpo».

“El León enamorado”

Amaba un León a una zagala hermosa;
Pidióla por esposa
A su padre, pastor, urbanamente.
El hombre, temeroso mas prudente,
Le respondió: «Señor, en mi conciencia,
Que la muchacha logra conveniencia;
Pero la pobrecita, acostumbrada
A no salir del prado y la majada,
Entre la mansa oveja y el cordero,
Recelará tal vez que seas fiero.
No obstante, bien podremos, si consientes,
Cortar tus uñas y limar tus dientes,
Y así verá que tiene tu grande

Cosas de majestad, no de fiereza.»
Consiente el manso León enamorado,
Y el buen hombre lo deja desarmado;
Da luego su silbido:
Llegan el Matalobos y Atrevido,
Perros de su cabaña; de esta suerte
Al indefenso León dieron la muerte.
Un cuarto apostaré a que en este instante
Dice, hablando del León, algún amante,
Que de la misma muerte haría gala,
Con tal que se la diese la zagala.
Deja, Fabio, el amor, déjalo luego;
Mas hablo en vano, porque, siempre ciego,
No ves el desengaño,
Y así te entregas a tu propio daño.

“El Lobo, la Zorra y el Mono juez”

Un lobo se quejó criminalmente
de que una zorra astuta lo robase.
El mono juez, como ella lo negase,
dejolos alegar prolijamente.
Enterado, pronuncia la sentencia:
«No consta que te falte nada, lobo;
y tú, raposa, tú tienes el robo.»
Dijo, y los despidió de su presencia.
Esta contradicción es cosa buena;
la dijo el docto Mono con malicia.
Al perverso su fama lo condena
aun cuando alguna vez pida justicia.

“El Lobo y el Perro”

En busca de alimento
iba un Lobo muy flaco y muy hambriento.
Encontró con un Perro tan relleno,
tan lucio, sano y bueno,
que le dijo: "Yo extraño
que estés de tan buen año
como se deja ver por tu semblante,
cuando a mí, más pujante,
más osado y sagaz, mi triste suerte
me tiene hecho retrato de la muerte"
El Perro respondió: "Sin duda alguna
lograrás, si tú quieres, mi fortuna.
Deja el bosque y el prado;
retírate a poblado;
servirás de portero
a un rico caballero,
sin otro afán ni más ocupaciones
que defender la casa de ladrones"
"Acepto desde luego tu partido,
que para mucho más estoy curtido.
Así me libraré de la fatiga,
a que el hambre me obliga
de andar por montes sendereando peñas,
trepando riscos y rompiendo breñas,
sufriendo de los tiempos los rigores,
lluvias, nieves, escarchas y calores"
A paso diligente
marchando juntos amigablemente

varios puntos tratando en confianza,
pertenecientes a llenar la panza.
En esto el Lobo, por algún recelo,
que comenzó a turbarle su consuelo,
mirando al Perro, le dijo: "He reparado
que tienes el pescuezo algo pelado.
Dime: ¿Qué es eso?" "Nada".
"Dímelo, por tu vida, camarada".
"No es más que la señal de la cadena;
pero no me da pena,
pues aunque por inquieto
a ella estoy sujeto,
me sueltan cuando comen mis señores,
recíbenme a sus pies con mil amores:
ya me tiran el pan, ya la tajada,
y todo aquello que les desagrada;
éste lo mal asado,
aquél un hueso poco descarnado;
y aún un glotón, que todo se lo traga,
a lo menos me halaga,
pasándome la mano por el lomo;
yo meneo la cola, callo y como"
"Todo eso es bueno, yo te lo confieso;
pero por fin y postre tú estás preso:
jamás sales de casa,
ni puedes ver lo que en el pueblo pasa"
"Es así" "Pues, amigo,
la amada libertad que yo consigo
no he de trocarla de manera alguna
por tu abundante y próspera fortuna

Marcha, marcha a vivir encarcelado;
no serás envidiado
de quien pasea el campo libremente,
aunque tú comas tan glotonamente
pan, tajadas, y huesos; porque al cabo,
no hay bocado en sazón para un esclavo.

Bibliografía

- Anónimo. *Calila et Dimna*. Madrid: Castalia, 1984.
- . *Panchatantra o series de cuentos*. Buenos Aires: Partenón, 1949.
- Arce, Joaquín. *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid: Alhambra, 1981.
- Aristóteles. *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*. Madrid: Gredos, 1985.
- . *Historia de los animales*. Madrid: Akal, 1990.
- . *La poética*. Madrid: Gredos, 1974.
- . *Política*. Madrid: Gredos, 1988.
- . *Retórica*. Madrid: Gredos, 1999.
- Barrientos, Joaquín Álvarez. *Ilustración y neoclasicismo en las letras españolas*. Madrid: Síntesis, 2005.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 1995.
- Biblia de América. Madrid: *La casa de la biblia*, 1994.
- Cadalso, José. *Cartas marruecas*. Barcelona: Bruguera, 1967.
- Camurati, Mireya. *La fábula en Hispanoamérica*. México: UNAM, 1978.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1995.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.
- Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano*. Madrid: Gredos, 1984.
- Cuesta, Santiago Talavera. *La fábula esópica en España en el siglo XVIII*. España: Universidad de Castilla La Mancha, 2007.
- Curtius, Ernst. *Literatura europea y Edad Media latina, I* México: FCE, 1955.
- De la Fontaine, Jean. *Fábulas*. Madrid: Cátedra, 2016.
- De la Vega, Garcilaso. *Poesías completas*. México: Porrúa, 1993.
- Del Río, Ángel. *Historia de la literatura española v.2*. Barcelona: Ediciones B, 1990.
- Descartes, René. *Discurso del método*. Madrid: Tecnos, 2008.
- Domínguez, Antonio Garrido. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 2007.
- Dorado, Antonio Cascón. «Fedro en Samaniego.» *Revista de filología románica*, IV (1986): 249-270.
- Dorado, Antonio Cascón. «La fortuna de Fedro.» *Fedro. Fábulas*. Madrid: Gredos, 2005. 9-72.
- Echarri, Emiliano Diez. *Teorías métricas del siglo de Oro*. Madrid: Síntesis, 1970.
- Eliano, Claudio. *Historia de los animales*. Madrid: Gredos, 1984.

- Elvira, Jiménez Sánchez y Almudena Alonso Miguel. «La obra biológica de Aristóteles.»
Aristóteles. Partes de los animales. Marcha de los animales. Movimiento de los animales.
Madrid: Gredos, 2000. 9-45.
- Esopo. *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, Madrid: Gredos, 1978.
—. *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Vida de Babrio*. Madrid: Gredos, 1985.
- Española, Real Academia. *Diccionario de Autoridades* - Tomo II (1729). 10 de mayo de 1729.
<<https://apps2.rae.es/DA.html>>.
- Fedro. *Fábulas*. Madrid: Gredos, 2005.
- Feijoo, Benito Jerónimo. *Cartas eruditas* t.4. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- Fernández, Emilio Palacios. «Samaniego, fabulista: De la deuda a la Originalidad.» Rico,
Francisco. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Grijalbo, 2005. 234-237.
- Fernández, Emilio Palacios. «Vida y obra de Samaniego.» Samaniego, Félix María de. *El jardín de
Venus*. Madrid: Biblioteca nueva, 2004. 9-91.
- Forster, E. M. *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, 1900.
- Froldi, Rinaldo. «Apuntaciones críticas sobre la historiografía de la cultura y de la literatura
española del siglo XVIII.» *Nueva Revista de Filología Hispánica*. T. 33, No. 1 (1984): 59-
72.
- Fuente, Félix Rodríguez de la. *Enciclopedia Salvat de la Fauna* t. 1 Pamplona: Arrieta, 1980.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos*. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1982.
- Gual, Carlos García. «Acerca de las fábulas griegas como género literario.» Esopo. *Fábulas de
Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*. Madrid: Gredos, 1978. 7-188.
- . *El zorro y el cuervo*. Estudios sobre la fábula. México: FCE, 2016.
- Hernández, Marcos Martínez. «Naturaleza y originalidad del diálogo.» Platón. *Diálogos III. Fedón.
Banquete*. Fedro. Madrid: Gredos, 1988. 145-184
- Higashi, Alejandro. «Neoclasicismo y Romanticismo: dos gustos y una métrica.» Martha Elena
Venier, Luis Fernando Lara, Martha Lilia Tenorio. *De amicitia et doctrina*. México:
COLMEX, 2007. 207-224.
- Ilie, Paul. «Félix María Samaniego. Fábulas. By Ernesto Jareño and Félix María Samaniego.»
Hispanic Review, Vol. 40, No. 3 (1972): 34

- Illades, Gustavo. *La ecuación voz-escritura en las letras hispánicas (del Cantar del Mio Cid al Quijote y el Persiles)*. Zaragoza: Pórtico, 2022.
- Íñigo, Emilio Lledó. «La escritura de Aristóteles.» *Aristóteles. Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*. Madrid: Gredos, 1985. 7-119.
- Iriarte, Tomás de. *Fábulas literarias*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Jacobs, Helmut C. *Belleza y buen gusto: Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- Jareño, Ernesto. «Vida y obra de Samaniego.» *Samaniego, Félix María. Fábulas*. Madrid: Castalia, 1973. 11-42.
- Lausberg, Henrich. *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1983.
- León, Fray Luis de. *Poesía*. Madrid: Cátedra, 2016.
- López, Alfredo Rodríguez. «Introducción.» *Fontaine, Jean de La. Fábulas*. Madrid: Cátedra, 2016. 9-43.
- Luzán, Ignacio de. *La poética*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Malkiel, María Rosa Lida de. *Dos obras españolas: El libro del buen amor y La Celestina*. Argentina: Editorial universitaria de Buenos Aires, 1966.
- Manuel, Don Juan. *El conde Lucanor*. México: Porrúa, 1991.
- Maravall, José A. «Notas sobre la libertad de pensamiento en España durante el siglo de la Ilustración.» *Nueva Revista de Filología Hispánica* T. 33, No. 1 (1984): 34-58.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975.
- María, Díaz López José. «El estoicismo de Eliano.» *Claudio, Eliano. Historia de los animales*. Madrid: Gredos, 1984.
- Martín, Javier Espino. «Entre la regeneración educativa y las polémicas literarias: la "sátira gramatical" y la figura del profesor de la latinidad en escritores y "hombres de letras" del siglo XVIII español.» *Nueva revista de filología hispánica* Num 1 t. LXV (2017): 101-141.
- Meléndez Valdés, Juan. *Poesías*. Madrid: Escalpe, 1973.
- Mora, José Ferrater. *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- Navarrete, Eustaquio Fernández de. *Obras inéditas o poco conocidas del insigne fabulista don Félix María de Samaniego*. Vitoria: Imprenta de los hijos de Manteli, 1866.

- Plasencia, Encarnación Tabares. «La tradición fabulística grecolatina en la literatura española medieval.» *Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas* N° 13 (2002): 295-317.
- . *Literatura y derecho en el Libro de buen amor: la fábula del lobo y la raposa*. Sevilla: Doble j, 2005.
- Platón. *Diálogos IV. República*. Madrid: Gredos, 1986.
- Plinio, el viejo. *Historia natural*. Madrid: Gredos, 2003.
- Real Academia Española. *Diccionario de autoridades*. 28 de diciembre de 2023. <<https://apps2.rae.es/DA.html>>.
- Rousseau, Jean Jacques. *Del Contrato social*. Madrid: Alianza, 1991.
- . *Emilio, o de la educación*. Madrid: Alianza, 2007.
- Rufino, Salvador Rus. «Estudio preliminar.» Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Tecnos, 2015. XIX-CXXXIX.
- Ruiz Baños, Sagrario. «El león y el unicornio: variaciones narrativas.» *Estudios románicos* (1989): 1237-1257.
- Samaniego, Félix M. *Fábulas*. Madrid: Cátedra, 2019.
- Sánchez, Manuel García. «Los bárbaros y el bárbaro identidad griega y alteridad persa.» *Faventia* No. 29 (2007): 33-49.
- Sarrailh, Jean. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. México: FCE, 1957.
- Sebold, Russell P. «El sentido del término neoclásico.» Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. Madrid: Grijalbo, 1980. 52-58.
- . «Sobre la lírica y su periodización durante la Ilustración española.» *Hispanic Review* Vol. 50, No. 3 (1982): 297-326.
- Sotelo, Alfonso I. «Vida de un ilustrado.» Samaniego, Félix María. *Fábulas*. Madrid: Cátedra, 2019. 45-57. Vázquez, José Soto y Ramón Pérez Parejo. «Posibilidades didácticas de La cigarra y la hormiga. Una (re)lectura.» *Álabe: Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura* N°. (2011): 2-17.
- Visalberghi, Nicola Abbagnano & A. *Historia de la pedagogía*. México: FCE, 1964.

Walde, Lillian Von der. «La fábula (cuento) en preceptivas retóricas españolas del siglo XVI en Retórica aplicada a la literatura medieval y de los siglos XVI y XVII.» Grupo Destiempos (2016): 265-274.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

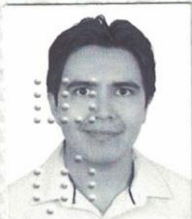
No. 00472

Matrícula: 2223802615

LOS VALORES MORALES E
INTELECTUALES DEL
NEOCLASICISMO EN CUATRO
FÁBULAS DE FÉLIX MARÍA DE
SAMANIEGO.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 12:00 horas
del día 29 del mes de enero del año 2025 en la Unidad
Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los
suscritos miembros del jurado:

DR. GERARDO ROMAN ALTAMIRANO MEZA
DR. HUGO ENRIQUE DEL CASTILLO REYES
DR. JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS



Pablo Valdes

PABLO ESTEBAN VALDES FLORES
ALUMNO

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de
Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen
de Grado cuya denominación aparece al margen, para la
obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: PABLO ESTEBAN VALDES FLORES

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del
Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad
Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado
resolvieron:

Aprobar

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al
interesado el resultado de la evaluación y, en caso
aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

Sonia
DRA. SONIA PEREZ TOLEDO

PRESIDENTE

Gerardo
DR. GERARDO ROMAN ALTAMIRANO MEZA

VOCAL

Hugo
DR. HUGO ENRIQUE DEL CASTILLO REYES

SECRETARIO

Juan Pablo
DR. JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS