



Ecos cancioneriles en poetas novohispanos del siglo XVII

Rocío Olivares Zorrilla
Universidad Nacional Autónoma de México

En un sentido figurado, una de las páginas que todavía están a medio escribir en la historia de la poesía novohispana es aquella referente a las innumerables arterias que conectan a nuestros autores con el contexto general de la literatura española de los siglos XVI y XVII. Siempre se alude a las figuras capitales: Lope, Góngora, Quevedo, y muy contados estudiosos, entre

los que descoya don Alfonso Méndez Plancarte, han calado el amplio conjunto de obras producidas por incontables seguidores de los grandes, y cuyos nombres han quedado, a la larga, sumidos en la oscuridad fuera de los ámbitos especializados. En otra vertiente de esta problemática se encuentra la gran popularidad de romanceros y cancioneros tanto en la metrópoli como en los reinos americanos. ¿Cómo explicar el regodeo de Sor Juana en romancillos exasílabos hechos expresamente para cantar y hasta para bailar, como los dedicados a Belilla y a Gila, o en temas jocosos y atrevidos como los de sus sonetos satírico-burlescos? En *el Laberinto amoroso*, famoso cancionero editado en 1618¹, encontramos, por ejemplo, muy afines al soneto "Aunque eres, Teresilla, tan muchacha..."², los siguientes versos³ sobre la mujer "del escrivano": "Al marido ayuda / a lleuar la carga, / y los aranzeles / tiene ya en estampa..." o "Haze el tinta fina / que gastar en casa: / y ella en su escritorio / de la agena gasta."⁴ ¿Y cómo aproximarnos más allá de la lectura hedonista, por ejemplo, a "El baño de Procris", de Agustín de Salazar y Torres⁵, sin hacernos cargo de que el poeta se ensaya en el encarecido tópico de Glauco? Góngora elevó este tema a su máxima expresión en el *Polifemo* y fue cultivado con igual deleite, ya serio, ya satírico por Lope de Vega y muchos más. Sin embargo, son los cancioneros los que difunden estos motivos que los poetas italianos han extraído de los clásicos y, en las canciones hispánicas, los encontramos, por ejemplo, en *Flor de romances, glosas, canciones y villancicos*, de 1578⁶, en cuya canción "Vide a Ioana estar lauando..."⁷, el anónimo poeta describe untuosamente: "Buelto el oro a sus espaldas / las dos piernas despojadas, / en pura leche quajadas, / mostrauan las cortas haldas / de azules rayas vetadas..." mientras "suspendido mirando", el poeta exclama: "Ay Ioana, su ardiente fragua / ha puesto en mi el niño ciego, / pues tu donayre y sossiego / hazen arder en esa agua / mil coraçones de fuego...". Antonio Rodríguez Moñino, el moderno editor de esta *Flor de romances*, observa que esta canción figura ya en el cancionero *Guisadillo de amor*, editado en Valencia, en 1573⁸. La versión barroca de Salazar y Torres abundará en sinestias sobre el oro del cabello y la blancura de las piernas, para llegar al final, también, a la figura de Cupido: "Las alas vagarosas / al aire entrega el niño Dios Alado, / y en las ondas hermosas / a Procris entregado, / manchaba el vuelo leve: / ¿quién vió batir a Amor plumas de nieve? Y, pues, al verla, ciego, las ondas fueron en mi pecho fuego."⁹ Luis de Sandoval Zapata cultiva a su vez este tópico en su soneto "Clori dormida junto a un arroyo"¹⁰, sólo que su versión se convertirá en un verdadero teorema sobre la idea de la cópula entre el agua y la piel de Clori. Pero es otro soneto de Sandoval Zapata el que quiero ahora analizar a la luz de unas quintillas anónimas en un romancero del siglo XVII.

En su prólogo a la edición valenciana, de 1954, de *Primavera y flor de los mejores romances escogidos por el Licenciado Arias Pérez*, que se publicó en Madrid, en 1621¹¹, José Fernández Montesinos menciona repetidas veces las circunstancias especiales de este cancionero. Surgido a partir del *Romancero general* de 1604, de Pedro de Moncayo, para la fecha de su edición tanto público como poetas sentían ya cansancio del género del romance, el cual, según él, sufre una involución¹². De hecho, Montesinos habla del "fin del romance" como un hecho paralelo y aparentemente paradójico al de las múltiples ediciones de esta y otras colecciones de

romances¹³, muchas de las cuales debieron alcanzar tierras americanas. El fenómeno contradictorio se explica porque el público se ha dividido entre los que buscan romances para leer y los que prefieren romances para cantar. Este último grupo termina por apropiarse del género. Mientras, el *Laberinto amoroso*, de 1618, y la *Primavera* ofrecen ya un nuevo tipo de romance, más ligero y accesible que los de antaño¹⁴, ligereza que comparten otras formas estróficas cancioneriles emparentadas con los romances. El anonimato de estos nuevos poemas ha sido arduamente combatido por los filólogos, quienes coinciden en el liderazgo de Lope y Góngora, con algunas atribuciones de romances jocosos y satíricos a Quevedo. Sin embargo, las quintillas que ahora nos ocuparán, "Si dormís, señora, tanto..."¹⁵, incluidas en la *Primavera*, permanecen entre los poemas definitivamente anónimos. El recopilador, Pedro Arias Pérez, con ser un personaje oscuro del que no se ha sabido gran cosa, logró que su colección fuese sumamente popular durante casi cincuenta años, es decir, aproximadamente hasta 1670. Irradiadas desde Madrid, las cinco ediciones conocidas de la *Primavera* llegan a todos los centros urbanos de su tiempo en la Península, algunos de los cuales darán a luz numerosas reediciones. El gusto por la poesía culta es indiscutible, porque de hecho en estos cancioneros es el poeta cortesano, identificable o anónimo, el protagonista. Otra característica aparentemente contradictoria es que al lado de la novedad de estos poemas pastoriles se conserve un cierto arcaísmo de muchos de ellos, lo que explica Montesinos como un remanente del llamado por él pre-petrarquismo del siglo XV¹⁶. Considero que esta característica que señala nuestro filólogo de la *Primavera* puede explicar la familiaridad de las quintillas que traeré a cuento¹⁷ con los temas de un poeta italiano de origen catalán, Benet Garret, conocido por todos como el Cariteo, famoso en Italia y España a fines del siglo XV por su poemario titulado *Endimión*¹⁸, donde dio múltiples giros a este mito célebre del *alunado*. Es curioso y digno de señalarse que hay más de una identidad entre los poetas novohispanos y el Cariteo. Gutierre de Cetina nombra a uno de sus interlocutores poéticos precisamente Cariteo, y en el poema responde a otro de ese Cariteo ficticio donde Cintia, o la Luna, es la amada en cuestión¹⁹. Además, Cetina tiene también un poema que alude al mito de Endimión²⁰. Por su parte, Eugenio de Salazar parece ser el más permeado por el *Endimión* de Cariteo²¹ pues su amada es constantemente aludida como *Luna*, una luna que es a la vez sol porque sobrepuja al Sol real con la luz de su belleza. Vayamos de lleno, pues, a las quintillas de la *Primavera*:

Si dormís, señora, tanto
como velan mis sentidos,
sospecharé que a mi llanto
tapays vuestro dos oydos,
como el aspid al encanto.
Vuestro condicion infamo
quando os llamo con suspiros,
pero si temeys que os llamo,
sabed que es para deziros
que más que mi vida os amo.
Ya, con la luz parecida,
os hazen las aues salua,

pero quando estays dormida,
dizen que ha nacido el alua
para noche de mi vida.
Por veros despierta muero,
y tanto el sueño en vos tarda,
que hemos de morir primero
el sol sin la luz que aguarda
y yo sin la luz que espero.
No escondays las luzes bellas
dexandome sin consuelo,
porque, como son estrellas
y vos sola soys mi cielo,
me influys vida con ellas.
Ya el sol le ha traydo Dios
para contigo en mis ojos,
y esperamosle los dos,
yo para ver vuestro ojos,
y el sol para verse en vos.
Ya sale la luz y el gallo
os despierta, y es razon
que cante mientras y callo
en la muerte y la passion
en que yo por vos me hallo.

Desde la primera estrofa nos percatamos de que se trata, como es usual, de la expresión de un deseo de aparición de la amada. En este caso ella duerme, y su despertar será como el amanecer. Se trata, por tanto, de un poema crepuscular. Este tema se conserva hasta la tercera estrofa, donde ya es posible emparentar la alusión de la salva matutina de las aves y, sobre todo, los dos últimos versos de esa tercera quintilla con dos poemas de don Luis de Sandoval Zapata. Uno de ellos es aquel donde se menciona el "gemir" de una aurora sin discurso, es decir, el canto de las aves; es el soneto titulado "*Amor a un imposible grande*"²². Mas son esos dos últimos versos ("*dizen que ha nacido el alua / para noche de mi vida*"), los que remiten a uno de los sonetos de Sandoval más celebrados por Alfonso Méndez Plancarte: "*Belleza a un balcón del ocaso*"²³, y en especial me refiero al verso "*luna era que mi vida madrugaba*", donde el planteamiento es opuesto de manera casi exacta al del anónimo cancioneril. Hasta aquí parecería sólo una aislada coincidencia contrastante, si no fuera porque en las cuatro quintillas que siguen el anónimo poeta parece dar la pauta para que Sandoval Zapata haga con puntualidad una metamorfosis barroca de una serie de temas petrarquistas. En primer lugar, en la cuarta estrofa aparece ya la identidad entre el Sol y el poeta, pues ambos mueren por verla a ella y por gozar de su luz. A pesar de la calidad solar potencial de la durmiente, que en la sexta estrofa servirá para una metáfora especular entre ella y el Sol, en la quinta estrofa el poeta no descarta la calidad lunar de la amada, pues su soledad celestial al lado de las estrellas es bastante clara en este sentido. Es precisamente en esta quintilla donde se percibe el influjo de Cariteo. En la sexta, como dije, el poeta afirma que el Sol quiere verse en ella y que él mismo espera su luz ocular con impaciencia. Lo notable de esta sexta estrofa

es que hay un juego complejo de usos pronominales, algo que también será característico de la poesía de Sandoval Zapata. Dios trae al Sol para ponerla a ella en los ojos del poeta ("*para contigo en mis ojos*"), y tanto el Sol como el poeta esperan ansiosos el despertar femenino. La confrontación entre ella y el Sol se asemeja a la de la Luna y el Astro Rey en el amanecer natural y podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que la mención que el poeta hace de sus propios ojos mirándola lo convierten en un nuevo Endimión. Finalmente, en la última quintilla el poeta se sume en un silencio apasionado y sacrificial, en esa muerte continua de la contemplación petrarquista. Este desenlace es el que Sandoval Zapata trasciende notablemente en su soneto después de retomar la mayor parte de los motivos mencionados. Veamos el soneto de Sandoval:

Iluminando al occidente estaba
quien para oriente de beldad nacía,
para detener lo que a expirar corría
la esfera de este ocaso el sol buscaba.

Yo que en el occidente luz rondaba,
en un morir enamorado ardía;
l último período de mi día
luna era que mi vida madrugaba.

Desde occidente estás al sol ganando,
él da heridas fatales, fugitivo,
tú das inmóvil de salud heridas,

Orientes para piras está dando
y tú desde el ocaso, sol más vivo,
estás enamorando para vidas.

Aquí presenciamos el crepúsculo opuesto, el ocaso. La ambigüedad de sujetos, tan distintiva de la poesía de Sandoval, la degustamos ya desde el primer cuarteto, donde ella, "*quien para oriente de beldad nacía*", está situada frente al Sol poniente. En los dos últimos versos de este primer cuarteto es prácticamente imposible determinar si el hipébaton expresa que el Sol busca a la esfera (o luna) de este ocaso para reflejarse en ella y no morir del todo, o que la esfera lunar busca al Sol para beber sus reflejos ("*para detener lo que a expirar corría*"). Esta reciprocidad es evidentemente intencional y uno de los primeros rasgos conceptuosos del soneto. En el segundo cuarteto aparece el poeta, quien también está en ese punto occidental, con los otros dos personajes, buscando o "*rondando*" luz. En ese acto está muriendo en el fuego del amor, un fuego que lo identifica con los rayos fatales, intensos en su paroxismo, del Sol poniente. En los dos últimos versos de este segundo cuarteto aparece el elemento inesperado que propone Sandoval: las últimas horas, o "*período*", de ese día en que ella aparece al balcón, serán una noche, o luna, que renovarán su vida ("*luna era que mi vida madrugaba*"). En el primer terceto ella absorbe la vitalidad solar mientras el astro se extingue. La inmóvil autoafirmación de la vitalidad femenina se contrapone a la presurosa huida y desaparición del Sol. A la vez,

esa vitalidad o "*salud*" es capaz de herir al poeta por su intensidad, como si ella fuese el Sol del día. El soneto concluye en un contraste entre la luz atemperada del Sol que ya se ha metido, similar al de una fogata o "*pira*" fúnebre lanzando sus últimas llamaradas, y el "*sol más vivo*" que es ella, adueñada ya del orbe y del poeta, a quien enamora "*para vidas*", es decir, a quien alumbra, nutre y revivifica.

Lejos de ser un mero capricho de quien esto escribe el cotejo de ambos poemas, el parentesco entre ellos se advierte, primero, en los tres protagonistas -la amada, el Sol y el poeta-; igualmente en el marco cosmogónico del amor humano; en el carácter crepuscular, aunque de manera opuesta, matutina y vespertina; en la contraposición de la vida y la muerte como objeto del deseo, como estado o como resultado, y en la calidad lunar/solar de la figura femenina. Pero como hemos visto, los poemas son diametralmente contrarios en su planteamiento: las quintillas, más tradicionales, soslayan la tan deseada aparición de la faz solar de la amada, y devuelven al poeta al estado agónico característico del petrarquismo:

Ya sale la luz y el gallo
os despierta, y es razón
que cante mientras yo callo
en la muerte y la passion
con que yo por vos me hallo.

El soneto novohispano infunde vida al moribundo de amor gracias al advenimiento exultante del nuevo astro humano. Además, en el soneto es el Sol quien muere en lugar del poeta. Los vocablos *expirar*, *morir*, *último*, *fugitivo*, *heridas fatales*, *piras*, son harto elocuentes en el soneto y contrapeso suficiente a la imagen crística, alusiva al Viernes Santo, del poeta en la quintilla final del poema anónimo. En el precedente cancioneril, el deseo se da en medio de la noche como esperanza de luz; al llegar el día permanece sólo la certeza de la pasión no correspondida, como si todo hubiese sido un sueño. En el soneto de Sandoval también puede percibirse una atmósfera onírica, pero el poeta no despierta a una realidad cruda, sino que el sueño parece volverse gozosa realidad. En él, por virtud del crepúsculo, la amada queda inseminada del Sol, tal como San Agustín²⁴ o Ficino²⁵ describen el *logos spermatikos*, nombre que los estoicos dieron al *Espíritu*²⁶: la Gracia que impregna a la materia "*como la miel al panal*", en palabras de Tertuliano²⁷. De esta suerte ella es Luna, es Sol y es Tierra o materia prima, lo que *ha de ser o convertirse* gracias a un agente externo que la transformará. A su vez, la catábasis solar elimina al tercero en discordia después de que éste imprime su sello luminoso en el objeto del deseo, quedando solos el poeta y la amada. La misma aparición contigua de ella y el Sol en el primer cuarteto es una manifestación similar a la *coniunctio* alquímica o unión de los principios contrarios, la que a su vez lleva a la *nigredo* o muerte y a la resurrección. Desde otro ángulo, el alunamiento del poeta parece ser el efecto de un eclipse solar, símbolo frecuente de la *coinunctio*. La imagen melancólica del sol negro, tan significativa entre los símbolos propios del Renacimiento tanto en la mística²⁸ como en la alquimia²⁹, es justamente la que parece estar en el fondo de la alegoría en el

soneto de Sandoval, quien no era ajeno ni al pensamiento estoico ni al simbolismo alquímico, como puede apreciarse en su *Panegírico a la paciencia*³⁰. El alcance del soneto de Sandoval es arquetípico: la figura femenina se asemeja al emblema de la gran diosa o sirena³¹ de cuyos pechos mana ya leche y sangre, ya oro y plata; como en el solsticio de invierno, la declinación y muerte del padre se trastocará en el nacimiento y bonanza del hijo.

En la poesía de Cariteo, precedente de estos dos poemas, ya aparecían las alusiones alquímicas como connotaciones que contribuían a su decodificación³². Por su parte, Pilar Manero Sorolla observa cómo Cariteo enfatiza la naturaleza a la vez lunar y solar de la amada, es decir, satelital³³. En cambio, vienen directamente de Petrarca la imagen de Laura como "*sol vivo*"³⁴, así como sol que infunde su calor al poeta en la noche³⁵. El estado sombrío en el que Petrarca queda tras la muerte de Laura lo compara él con un sol oscurecido en la Tierra³⁶. Ya en el petrarquismo del siglo XV, Cariteo se queja de que su Luna se muestra tan despiadada a la luz del Sol, que él sólo puede esperar una "*vida oscura*"³⁷. Como parte de la tradición petrarquista debemos prestar especial atención a la poeta Chiara Matraini, quien le otorga al Sol el estatuto de Espíritu, es decir, Dios mismo, y a la Luna el del alma humana que recibe la luz divina³⁸. Tampoco esta decodificación a lo divino es ajena al soneto de Sandoval, quien sustituye al poeta mártir y esclavo de la última quintilla con un poeta redimido por el principio femenino: sol negro inhabitado, lleno de potencia germinal.

La elaboración barroca de la poesía petrarquista está basada en la amplia difusión de determinadas fórmulas que ya se han ido fosilizando a la par que se han alejado de su fuente. Al topicalizar la fórmula³⁹, los poetas barrocos la convierten en un mero motivo apto para ser aprovechado con amplia libertad formal. Hemos visto cómo las anónimas quintillas del cancionero ofrecen todo su encanto ceñido a la fórmula hierática del amor imposible. La necesidad de romper las limitaciones de la tradición y, a la vez, responder a ella como una noble herencia se patentiza en casos como este soneto de Luis de Sandoval Zapata, en que el *humus* de la poesía de los cancioneros ha dado un brote sorprendente por su decidida afirmación universal y por los calculados procedimientos y dosificaciones que el poeta ha seguido para llegar a ella. La *parousía* del principio femenino realiza al poeta espiritualmente y cumple su ciclo generador en el poema, haciéndonos partícipes también de su rara lumbre.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA:

Bartra, Roger. *El siglo de oro de la melancolía. Textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma*. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia, 1998.

Cetina, Gutierre de. *Obras*. Introd. y notas Joaquín Hazañas y la Rúa. Presentación de Margarita Peña. México, Porrúa, 1977. (Sepan cuántos..., 320).

Ficin, Marsil. *Théologie platonicienne. Del'immortalité des âmes*. Vol. 1. París: Les Belles Lettres, 1958 (Les Classiques de l'Humanisme).

La Enciclopedia Católica (The Catholic Encyclopedia), Vol. 1. Robert Appleton Company, 1907. Knight, Kevin, Edición digital. ACI-PRENSA, 1999. [

Flor de romances, glosas, canciones y villancicos (Zaragoza: 1578). Fielmente reimpresso del ejemplar único, con un prólogo de Antonio Rodríguez-Moñino. Valencia: Castalia, 1954.

Gandolfo, Francesco. "Mística, ermetismo e sogno in una figura allegorica: Endimione", en *Il "Dolce Tempo". Mística, ermetismo e sogno nel Cinquecento*. Prefacio de Eugenio Pattisti. Roma: Bulzoni Editore, 1978. (Centro Studi "Europa delle Corti". Biblioteca del Cinquecento, 5).

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas*. I. Lirica personal. Ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte, 2ª. reimp., 1988.

Klossowski de Rola. *The Golden Game. Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*. Londres: Thames and Hudson, 1997.

Laberinto amoroso de los mejores romances que hasta agora han salido a la luz. Recopilado por Juan de Chen (Barcelona: 1618). Ed. de José Manuel Blecua. Valencia: Castalia, 1953.

Manero Sorolla, Pilar. *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.

———. "Relámpagos por risas: nuevos precedentes en la lírica petrarquista italiana anterior de Quevedo." *Anuario de Filología* 8 (1982): 297-309.

Poetas novohispanos. (1621-1721), II. Parte primera. Ed., introd, y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: Imprenta Universitaria, 1943.

Primavera y flor de los mejores romances escogidos por el Licenciado Arias Pérez (Madrid: 1621). Reimpresso directamente de la primera edición con un estudio preliminar de José F. Montesinos. Valencia: Castalia, 1954.

Roob, Alexander. *Alquimia y mística*. Trad. de Carlos Caramés. Colonia: Taschen, 1997 (El Museo Hermético).

Sandoval Zapata, Luis de. *Obras*. Estudio y edición de José Pascual Buxó. México: Fondo de Cultura Económica, 1986 (Letras Mexicanas).

Segarra Añón Isabel. "A propòsit d'una lectura sobre Benet Garret «II Cariteo» (1450-1514) (Giovanni Parenti)", en *Faventia* 20/1, 1998 85-94.

Notas:

[1] Ver bibliografía.

[2] Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, I, 285.

[3] José Manuel Blecua nos informa de su atribución ya sea a Juan de Salinas, a Francisco de Quintana o a Francisco de la Cueva. *Op. cit.*, XXVI.

[4] *Op. cit.*, 91-95. Los versos citados están en 92.

[5] En *Poetas novohispanos*, II, 130-133.

[6] Ver bibliografía.

[7] *Op. cit.*, 175-177.

[8] *Op. cit.*, XIV.

[9] *Poetas novohispanos*, II, 131.

[10] Sandoval Zapata, 93.

[11] Ver bibliografía.

[12] *Op. cit.*, IX.

[13] *Op. cit.*, X, n. 2.

[14] *Op. cit.*, XVIII-XIX.

[15] *Op. cit.*, 69-70.

[16] *Op. cit.*, LX.

[17] *Op. cit.*, 69-70.

[18] Ver Francesco Gandolfo, "Mística, ermetismo e sogno...", en *Il "Dolce Tempo"...*, *passim*.

- [19] Gutierre de Cetina, *Obras*, CXLIII, 130. Ver Segarra Añón, "A propòsit d'una lectura sobre Benet Garret...", 93.
- [20] *Op. cit.*, CCXII, 187.
- [21] Ver Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, 519.
- [22] *Op. cit.*, 91.
- [23] *Op. cit.*, 92.
- [24] En *De trinitatis*, IX, vii. Ver "Logos", *Enciclopedia Católica*, en bibliografía.
- [25] *Théologie platonicienne*, III, 1, 128.136. Al final de este capítulo, Ficino ejemplifica la iluminación divina del alma con la luz del Sol sobre la Luna, 136.
- [26] Ver "Logos" en *La Enciclopedia Católica*, bibliografía.
- [27] En "Adv. Hermogenem", 44, *Apología contra los gentiles*. Ver *op. cit.*
- [28] Ver Roger Bartra, "La noche oscura de la melancolía", en *El siglo de oro de la melancolía*, 107-128.
- [29] Ver Alexander Roob, *Alquimia y mística*, 227, 231, 234, 235, 241, 251, 463, 517.
- [30] *Op. cit.*, 121-142.
- [31] Ver emblema 341 en "Philosophia Reformata", de Johann Daniel Mylius, en *The Golden Game*, 178.
- [32] Gandolfo realiza un análisis de la poesía de Cariteo a la luz de los principios alquímicos, 66-68.
- [33] *Op. cit.*, 502.
- [34] *Op. cit.*, 496-497.
- [35] *Op. cit.*, 497.
- [36] *Op. cit.*, 499.
- [37] *Op. cit.*, 517.
- [38] *Op. cit.*, 504.

[39] Ver Pilar Manero Sorolla, "Relámpagos por risas...".

© Rocío Olivares Zorrilla 2003

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

