



El conde Lucanor, por *Antonio Azorín*
(Rapsodia)

Óscar Carrascosa Tinoco

o_carrascosa@hotmail.com

El primer libro que publica Martínez Ruiz es un folleto cuyo origen se encuentra en una conferencia pronunciada en el Ateneo de Valencia. Se trata de *La crítica literaria en España* (1893), firmado con el seudónimo de Cándido (1). Hasta 1919 le seguirán otros títulos afines en mayor o menor medida a éste: *Anarquistas literarios* (1895), *La evolución de la crítica* (1899), *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Los valores literarios* (1913) y *Al margen de los clásicos* (1915), entre los títulos más significativos (2). En 1919, afirma Donald Shaw, *la producción periodística de Azorín experimenta una alteración casi brusca. Su constante utilización de textos literarios como material para reelaborar le conduce directamente a la crítica literaria. Su deseo de despertar en los lectores el sentido de su tradición cultural nacional apuntaba en la misma dirección* (3).

Para comprender la posición de Azorín como crítico es necesario partir de la situación literaria y crítica de su momento. Shaw, en su acertado estudio sobre la generación del 98, escribe: *el estado de la crítica en España, en 1912, era francamente deplorable. No hubo ni siquiera una adecuada historia de la literatura española, escrita por un español, hasta la de Cejador que apareció en 1922. La colección de Clásicos Castellanos no había comenzado todavía a publicarse. Los libros de texto escolares y universitarios de la literatura española eran escandalosamente malos. En este contexto, a menudo olvidado, debe situarse la crítica de Azorín* (4). A ello hemos de sumar las opiniones de Martínez Ruiz sobre la formación literaria de su tiempo: *podemos asegurar que ninguno de los de los jóvenes del día ha leído a Calderón, a Lope y a Moreto (o al menos si los han leído no los volverán a leer: lo juramos), y que no son pocos los que sienten un íntimo desvío hacia Cervantes* (5). Ante esta situación Azorín asume el papel de introductor y divulgador (papel al que se sienten cercanos algunos miembros de la generación del 98), lo que le lleva a exponer en la introducción a *La evolución de la crítica* (1899): *estos ligeros*

apuntes no tienen valor alguno como estudio sistemático de un género literario; son más bien una guía, un programa para más definitivos trabajos. Y si se publican ahora es como vulgarización de doctrinas ignoradas casi entre nosotros, pero conocidísimas en países más intelectuales que el nuestro (6). Pero los conocimientos sobre crítica de Azorín y su amplio caudal de lecturas no producen una crítica rigurosa y sistemática, sino altamente personal. De hecho, este es un enfoque preliminar establecido por el autor: *En las Lecturas, al igual que en los otros libros, lo que domina es un deseo personal de ver lo que en realidad hay en la vieja valoración de las letras españolas. Nuestro deseo sería, que cada cual, que cada crítico, que cada publicista, es vez de atenerse a un patrón marcado y sancionado, fuese por sí mismo a comprobar si lo que en las cátedras y en los libros académicos se dice que hay en tal autor, tal obra, existe realmente, o no existe. Así que podría formar una corriente de viva apreciación, y la literatura del pasado, los clásicos, sería una cosa de actualidad y no una cosa muerta y sin alma* (7). Pero no hemos de ver esta postura como consecuencia del carácter de su público, como hace D. Shaw (8), y tampoco debemos ver en su crítica las cualidades de *frescura, espontaneidad, simpatía imaginativa, y una aparente simplicidad en el enfoque* (9). Azorín es consciente de la estrecha frontera entre crítica literaria y literatura, y si sus escritos, aparentemente críticos en un primer momento, son leídos actualmente como muestras literarias se debe a una calculada intención, además del conjunto de condiciones pragmáticas que hacen del texto un discurso de uso repetido. Aunque la atención a estas condiciones resultan imprescindibles para el estudio de la evolución de un texto a través de la recepción, será aquí obviada para centrarnos en aquellos mecanismos de la prosa azoriniana que hacen posible tal evolución, sin olvidar en ningún momento la importancia de Azorín como crítico, pues, (...) *si la crítica de Azorín ha sido en tan poco tiempo superada por la erudición, es innegable*

que ha hecho más por la revalorización de la literatura española que ningún otro contemporáneo (10).

Como simple esbozo que requeriría un profundo análisis de la totalidad de la producción azoriniana (tanto crítica como literaria, sin olvidar otros ensayos), hemos elegido para nuestro trabajo “El conde Lucanor”, publicado en 1913 en *La Vanguardia* en cinco partes: la primera incluye “Un retrato imaginario” y “Don Rodrigo” (2-9-1913); la segunda, “Va hede ziat Alhaquime” y “Don Cuervo y don Raposo” (9-9-1913); la siguiente, “Don Illán, el mágico” (16-9-1913); la cuarta “La raposa mortecina” (23-9-1913), y la última “Valor y riesgo de los consejos”, a manera de epílogo (30-9-1913). (11)

Alejado del intento de establecer una biografía rigurosa, titula “Retrato imaginario” a la presentación de don Juan Manuel, a quien lo ubica en su cámara escribiendo:

Ha peleado ardentemente en la guerra contra los moros; muchos años ha pasado en estas lides allí, cerca del mar mediterráneo, en la tierra murciana, donde hay palmeras y granados. Ha entrado ya ahora en senectud; tiene el paso lento, un poco tremulante, y los cabellos canos. Toda su prestancia es de sosiego y nobleza. En la mano derecha, ahora, cuando escribe, vemos lucir una gruesa esmeralda en cerco de oro. Escribe atentamente el caballero, en su cámara, con el gesto sereno de Erasmo retratado por Holbein . (12)

Como sabemos, acudir a la pintura para realizar una descripción, o servirse de ella como apoyo comparativo es común en la literatura azoriniana:

Esta moza tan meticulosa y apañada (piensa Azorín) me recuerda esas mujeres que se ven en los cuadros flamencos, metidas en una cocina limpia, con un banco, con un armario coronado de relucientes cacharros, con una ventana que deja

ver a lo lejos un verde prado por el que serpentea un camino blanco...(13)

Tras esta presentación aparece el primer ejemplo, “Don Rodrigo” (14), correspondiente al Exemplo XVIII de la obra de don Juan Manuel: “De lo que aconteció al don Pero Meléndez de Valdés cuando se le quebró la pierna” .Extrae Azorín este *exempla* a modo de muestra, pero nos advierte su presencia (y por lo tanto manipulación) como autor además de crítico: (...) *el lector nos perdonará si añadimos pinceladas y detalles* (15).

En su tarea de censor, ha de adoptar ante el texto de don Juan Manuel una actitud objetiva o subjetiva, y ha de plantearse también unos criterios de selección sobre los distintos ejemplos que forman el libro y las diferentes informaciones que se ofrecen en cada uno de ellos. Para esta labor decide retomar el texto y contarlo de manera distinta. Ignorando la cuestión del conde que provoca el *exempla*, Azorín se centra en la narración de éste para practicar un ejercicio de *amplificatio*. En primer lugar, se nos informa explícitamente sobre la casa y vida de Menéndez Valdés, lo que no creyó necesario don Juan Manuel: *Vivía holgada y cómodamente. Su casa era ancha y rica; un ancho huerto se abría detrás del edificio. (...) Su mesa mostrábase blanca, limpia y bien abastada* (16). A una *amplificatio* de este tipo, extraña y desde luego prescindible en el texto de don Juan Manuel, estamos acostumbrados en la prosa azoriniana. Realiza la misma operación con la etopeya del protagonista del relato, de quien si en principio sabíamos que *era un cavallero mucho onrado del reino de León (...)* (17), ahora conocemos que: *Don Rodrigo caminaba lentamente: reposados eran sus ademanes. No gustaba en su morada de ruidos turbadores (...) Cuando hablaba nuestro caballero, lo hacía con palabras mesuradas y breves. Su sosiego era inalterable* (18). Como podemos observar, Azorín realiza una recreación a través de la cual acerca el texto a su modo de hacer, lleva a cabo una manipulación cuya consecuencia es un nuevo texto literario, distinto

al primero y muy capaz de no necesitar estar incluido en un volumen de crítica, sino en un conjunto de textos literarios.

Meléndez Valdés se caerá de la escalera y se romperá la pierna, hecho por el que salva la vida. Veamos también cómo Azorín, sabiendo la importancia de la caída de la escalera para la vida del caballero, dilata su narración: *Nuestro caballero, con su sosiego de siempre, se dispuso al viaje. Ya sale de su cámara. Ya va a bajar la escalera. De pronto, da un traspiés, rueda por los escalones y se quiebra una pierna* (19). Confrontémoslo con el original: *Et queriendo cavalgar don Pero Meléndez para se ir para el rey, cayó de una escalera et quebró la pierna* (20). La moraleja será la misma en ambos textos (confiriéndole a la obra el carácter de centón al que se referirá en el epílogo) y las situaciones posibles, referidas por don Juan Manuel, son citadas por Azorín:

Debedes entender que aquellas cosas que acaescen so en dos maneras. La una es, si viene a hombre algún embargo en que se pueda poner por consejo. La otra es, si viene a hombre algún embargo en que se non puede poner consejo alguno (21)

La segunda pare de “El conde Lucanor” de Azorín se titula: *Va hede ziat alhaquime*. Se trata del *exempla* XLIº de la obra de don Juan Manuel: *De lo que contesçió a un rey de Córdoba quel dizían Alhaquem*.

De nuevo Azorín deja a un lado la pregunta del conde y se centra en el ejemplo: lo hará también en el resto de los relatos. De esta manera, Azorín suplanta al narrador original, Patronio (por lo que nos ofrece la narración y la moraleja, tal es su única misión). El proceso de interlocución es ahora concebido como narrador-público (propiciando su concepto dinámico de interpretación, además de la consabida intención de actualizar los clásicos). Nuestro es el interés por conocer el relato, y a nosotros nos atañiría la aplicación del

epifonema: no es pues necesario incluir los pasajes del conde. Sin embargo, esta vez la recreación de la historia se manifiesta de mayor manera que en la anterior: ahora nos encontramos con un narrador olvidadizo cuya imaginación (presentada en futuro hipotético) habrá de suplir a la memoria.

La presentación del rey por parte de don Juan Manuel es la necesariamente requerida para la nominación del personaje:

Señor conde Lucanor -dixo Patronio--, en Córdoba ovo un rey que avía nombre Alhaquim.

A continuación leemos su caracterización:

Como quier que mantenía assaz bien su regno, non se travajava de fazer otra cosa onrada nin de grand fama de las que suelen er deven fazer los buenos reys; ca non tan solamente son los reys tenidos de guardar sus regnos, mas los que buenos quieren seer, conviene que tales obras fagan porrrque con derecho acresçienten su regno et fagan en guisa que en su vida sean muy loados de las gentes, et después de su muerte finquen buenas fazañas de las buenas obras que ellos ovieren fechas. Et este rey non se travajava desto, sinon de comer et folgar et estar en su casa viçioso. (22)

El narrador azoriniano adopta una postura que transforma el texto de manera total. Lejos estamos del rey guloso y holgazán caracterizado negativamente:

Una vez era un rey... Era un rey moro. ¿Dónde vivía este rey? Vivía y reinaba en Córdoba; hace ya de esto muchos siglos. El palacio de este monarca debía de ser espléndido. Serían los pisos de grandes losas de mármol blanco. Se tejerían y destejerían por las paredes arabescos azules, rojos y dorados. Los techos serían de oloroso e incorruptible alerce. Habría

fuentes de ancho tazón en que caería, levemente, un surtidor de agua (Y en que también, en una hora trágica, caería pesadamente, con un sordo ruido, una cabeza ensangrentada.). Encuadrado en el patio, un patio con mirtos, se vería un pedazo de cielo azul diáfano. Por una ventanita de una lontananza, la serranía parda... Alhaquime se llamaba el rey. Debía tener una carne blanca, un poco fofa; unos ojos ensoñadores, de miradas largas y lentas, unos labios sensuales, de hombre que lo ha gustado todo y de todo se ha hastiado. Alhaquime vagaría por las salas anchas y calladas de su palacio. No detendría su mirada en las rosas de los jardines, ni en el cielo azul, ni en los arabescos de los muros. Cuando sus mujeres bailaran una danza lenta y milenaria; cuando los suaves instrumentos tañeran una música melodiosa, Alhaquime, sin parar atención en los movimientos rítmicos, eurítmicos, de las beldades, pondría su mirada a lo lejos, indefinidamente, como hombre abstraído por completo del mundo.(23)

El rey oye un albogón y piensa que su sonido podría perfeccionarse, por lo que le añade un agujero en la parte inferior. Es una reforma beneficiosa para el instrumento, pero una acción de escasa importancia para un rey, por lo que provoca el escarnio. Azorín narra este hecho acentuando el contraste: si habría de poseer poco interés para un rey, el que él describe lo toma como un problema mayor:

Mucho piensa el rey en este problema musical; largos ratos se lleva imaginando cómo el albogón pudiera ser modificado. Al cabo halló la manera (...) (24)

En este momento cita a don Juan Manuel, ejercicio de intertextualidad que contrapone de manera eficaz los dos textos resaltando las variaciones:

Tomó el albugón y añadió en él un forado a la parte del yuso, enderecho de los otros forados, y dende en adelante faría el albugón muy mejor son que hasta entonces fazía (25).

La segunda reacción del rey ante el escarnio popular es acabar la mezquita de Córdoba, pero la primera es diferente en ambos textos:

Et desdeque él esto oyó, tomó por ende grand pesar (...) (26), nos dice don Juan Manuel para, siglos después, leer: *Alhaquime, el rey de la mirada absorta y de los labios sensuales, debió de sonreír. (27)*

El argumento es el mismo, pero cada protagonista está configurado con unos matices que los hacen diferenciarse.

Atendamos ahora a la moraleja: Patronio le dice al conde que ha de hacer cosas grandes, además de las innovaciones introducidas en la caza. Azorín, que nos ha presentado a un rey absorto, pensador e interesado por el arte (lo que le lleva a dedicar largos ratos a la mejora del instrumento), lo utiliza ahora como comparación con los intelectuales de su momento:

Y pensemos ante esta mezquita maravillosa que aquel rey mandó agrandar; pensemos (nosotros, artistas, políticos) que están bien las menudas y pulidas obras, pero que están mejor (y ese debe ser nuestro ideal) las grandes, levantadas, generosas, obras en que pongamos nuestro corazón y nuestra fe (28).

El clásico ha sido actualizado, pero no sólo mediante la adaptación de la moraleja (sobre el valor de los consejos hablará Azorín en el epílogo, del que más tarde trataremos). Da fin a esta parte “Don Cuervo y don Raposo”, a la que seguirán “Don Illán, el mágico” (II) y “La raposa mortecina” (IV). La actitud y procedimientos son iguales a los ya descritos:

“Don Cuervo y don Raposo” (ejemplo quinto de *El conde Lucanor*, “De lo que contesçió a un raposo con un cuervo que tenié un pedaço de queso en el pico”) queda amplificado, principalmente en *detalles*, como los anteriores, por un narrador que sabe más que Patronio:

(...) *el cuervo falló una vegada un grant pedaço de queso* (...)
(29)

Ahora el detalle del hallazgo del pedazo de queso posee para el nuevo narrador, reescribidor consciente, mayor interés:

Un cuervo va volando por el azul. Lleva en el pico un pedazo de queso: un pedazo de queso muy grande. Va contento el cuervo; debe de haber cogido este queso de algún cestillo que llevaba un niño al mercado: los ojos del mozuelo habrán visto, asombrados, cómo, de pronto, el cuervo remontábase a lo alto, llevándose en el pico el queso. Ahora, el cuervo va a darse un suculento hartazgo.(30)

Lo mismo ocurre con el árbol: cuando en el texto medieval se nos informa de que:

(...) et subió en un árbol porque pudiese comer el queso más a su guisa et sin reçelo et sin embargo de ninguno.(31)

Ahora:

Se posa en la rama de un árbol. ¿En la rama de un ciprés? El ciprés es de las cornejas. ¿En la rama de un olivo? EL olivo es de los mochuelos, cada mochuelo tiene su ramita en un olivo. ¿En la rama de un almendro? El almendro es de los cuclillos; en levante, durante las claras noches, en el llano plantado de grandes, sensitivos almendros, los cuclillos tañen su flauta de dos notas. El cuervo se para en un árbol cualquiera; esta estada del cuervo en una rama es accidental. No nos

imaginamos a los cuervos posados serenamente en un árbol, sino volando, volando, volando por los cielos azules o cenicientos, desde donde, bruscamente, descienden a las llanuras rasgadas por interminables surcos paralelos. (32)

El ejercicio de *amplificatio* que sigue en el relato es magnífico, y remitimos al cotejo de ambos textos para observar como sucede. Como en el anterior, dirige la moraleja a los intelectuales de su tiempo.

“Don Illán, el mágico” (ejemplo XIº de don Juan Manuel, “De lo que conteçió a un deán de Sanctiago con don Illán, el grand maestro de Toledo”), presenta las mismas variaciones, pero con una llamada al lector interrumpiendo el relato. El original contiene un caso maravilloso, y Azorín, que le dedica pocas líneas, se ve en la obligación de justificar este hecho, así como su carácter:

Lector: todo esto que nos cuenta un gran aristócrata, nieto de un santo y un rey a la vez -don Fernando--, no tiene nada de irreverente. Todo es una ingeniosa ficción. (33)

La llamada al lector se convierte en el artificio de llamada al autor en “La raposa mortecina” (XXIXº, “De lo que contesçió a un raposo que se echó en la calle et se fizo muerto”), quien es denominado “cronista”, como si la historia de la zorra que se finge muerta aconteciese en el espacio y tiempo de sus lectores. No faltan alusiones a fray Luis de León o citas textuales de Buffon (34).

Comienza Azorín su epílogo a estos cuentos (V, “Valor y riesgo de los consejos”) refiriéndose a su recomposición:

Ya se habrán percatado de ello los lectores. No hemos expuesto fielmente las historias y ejemplos que trae en su libro don Juan Manuel; muchos detalles hemos añadido; a nuestra manera hemos contado los casos que el infante relata. No

hemos sacado tampoco, generalmente, de tales cuentecillos las enseñanzas que el autor pone por contera; diferentes han sido alguna vez los proliquis deducidos. Hemos hecho con el libro de don Juan Manuel lo que se suele hacer con la música de las grandes óperas; de aquí y de allá, tomando este tema y dejando tal otro, hemos compuesto una rapsodia (35).

Si el texto anima a la lectura directa de la fuente, su tarea de recensor ha resultado un éxito; si los lectores *se percatan* tras la lectura de “El conde Lucanor” de Azorín de las diferencias entre ambas obras, sin duda conocían antes el texto medieval y por tanto no es necesaria una incitación en este sentido, sino que se trata de una pura creación artística. Pero no debe extrañarnos: es el común quehacer literario de Azorín. Según Fox, (...) *la lectura para Azorín es su más importante modalidad vital y (...) un estudio de su relación con ella, de su reacción ante ella, se convierte en un tema esencial para un conocimiento básico de su arte* (36), de forma que (...) *en muchas obras de Azorín es difícil saber cuándo el crítico ha dejado de funcionar y el creador comienza la tarea* (37).

A través del somero análisis realizado en este artículo hemos evidenciado los principales mecanismos (dentro de un aprehensividad quizás sólo teórica) utilizados por Azorín para componer un texto que, si en principio puede estar cercano a la crítica, una lectura realizada por un tipo de lector cualquiera culmina su conformación como obra literaria. Azorín ha suplido a Patronio y ha sustituido al conde Lucanor por sus lectores, con las consecuencias estructurales observadas (que alejan la obra del didacticismo de la medieval); tras la eliminación del marco narrativo ha efectuado una selección de capítulos e informaciones de ellos sobre las que ha elaborado una amplificación basada sobre todo en la creación del ambiente (inexistente por lo general en la obra de don Juan Manuel), tomando además interés por los pequeños detalles (tan comunes en la literatura azoriniana) y añadiendo información

sobre los personajes; algunos de ellos han sido reconfigurados, y por último, este nuevo Patronio establece sus enseñanzas según su pensamiento, determinado siempre por sus lecturas y la época en la que vive. Si don Juan Manuel acude a conocidas fuentes medievales (occidentales y orientales), Azorín se basa de igual manera en fuentes, principalmente en él. La disposición de los autores es similar, e iguales son muchas técnicas, pues también usó don Juan Manuel de la *amplificatio* retórica y de la *abbreviatio*. No obstante, Azorín no oculta su fuente, la cita en numerosas ocasiones, poniendo siempre de manifiesto su trabajo sobre ella: característica fundamental de la crítica, sobre la que a veces florece la literatura.

Notas:

[1] *Vid.*, Fox, E. Inman, “Introducción biográfica y crítica” a su edición de Azorín, *La voluntad*, Madrid, Castalia, 1972, p. 9.

[2] Puede realizarse un seguimiento completo de los títulos de Azorín, principalmente de los no recogidos en libros, en la excelente guía de Inman Fox: *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992.

[3] Shaw, Donald, “Azorín: el redescubrimiento de la tradición”, en *La generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 207-234 (p.224).

[4] Shaw, *op. cit.*, pp. 224-225.

[5] Azorín, “Somos iconoclastas”, *Alma española*, nº 10, enero de 1904, citado por Prieto, A., *La generación del 98*, Madrid, Hª 16, 1985, p. 6.

[6] Cito por *OOCCI*, Aguilar, Madrid, 1975, p. 215.

- [7] `Nuevo prefacio´ a la edición de 1920 de "Lecturas españolas", *OOCC I, ed. cit.*, p. 915
- [8] *Su público, era en primera instancia, el lector del diario ABC, y no los especialistas. Por eso no intenta presentar hechos y conclusiones, sino estimular la curiosidad y el interés, y lo hizo transmitiendo su propio interés y entusiasmo por los temas y contenidos.* (op. cit.p. 225).
- [9] *Idem.*
- [10] Fox, E. Inman, "Lectura y literarura (en torno a la inspiración libresca de Azorín)", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 205, 1967, pp. 5-26 (p. 15).
- [11] Posteriormente incluido en su totalidad en *Los valores literarios*, cito por *OOCC I*, pp. 1201-1213, *ed. cit.*
- [12] Azorín, "El conde Lucanor", en *Los valores literarios* . Citamos por Azorín, *OOCC I*, Madrid, Aguilar, 1975, p. 1202.
- [13] Azorín, *Antonio Azorín*, ed. de Pérez López, M.Mª., Madrid, Cátedra, 1991, p.111.
- [14. Posiblemente se encuentra en esta primera parte para asemejar la extensión de los capítulos, publicados, como arriba exponíamos, semanalmente.
- [15] Azorín, "El conde Lucanor", *ed. cit.*, p.1203.
- [16. *Id.*, p. 1202.
- [17] Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, ed. De María Jesús Lacarra, Madrid, Espasa-Calpe (col. Austral), 1987, p.106.
- [18] Azorín, *op. cit.*, p. 1202.

[19] *Id.*, p. 1203.

[20] Don Juan Manuel, *op. cit.*, p. 106.

[21] Azorín, *op. cit.*, p. 1203.

[22] *Id.*, pp. 190-191.

[23] Azorín, *op. cit.*, pp. 1203-1204.

[24] *Id.*, p. 1204.

[25] *Id.*, p. 1204.

[26] Don Juan Manuel, *op. cit.*, p. 191.

[27] Azorín, *El conde....*, p. 1204.

[28] *Id.*, 1204.

[29] Don Juan Manuel, *op. cit.*, p. 72

[30] Azorín, *El conde....*, p. 1204.

[31] Don Juan Manuel, *op. cit.*, p. 72.

[32] Azorín, *El conde....*, p. 1205.

[33] *Id.*, p. 1208.

[34] El escritor y naturalista francés del siglo XVIII fue muy conocido en España, constituyendo su obra parte del plan de estudios de las Sociedades económicas de amigos del país. No es desde luego la primera vez que Azorín cita o toma interés por los naturalistas. Ejemplos encontramos también en *La voluntad* y *Antonio Azorín*. En este último libro, Pérez López anota: *el interés por los estudios naturalistas (...) está muy presente en el ambiente cultural finisecular, y conecta con el auge del*

darwinismo y las teorías evolucionistas, así como con la subversión moral nietzscheana, exaltadora de la voluntad de poder (ed. cit. A Antonio Azorín, p. 113, n.49).

[35] Azorín, “El conde...”, p. 1211.

[36] Fox, E. Inman, *art. cit.* (vid. n. 10), p. 5.

[37] *Idem.*, p. 21.

© Óscar Carrascosa Tinoco 2004

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese 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



editorial del cardo