



Russell P. Sebold

# **Neoclasicismo y creación en la «Raquel» de García de la Huerta**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Russell P. Sebold

# Neoclasicismo y creación en la «Raquel» de García de la Huerta

Melpomene tragico proclamat moesta boatu.

(Geoffroy Linocier, Mythologia musarum.)

Según la opinión más recibida, la Raquel de Vicente García de la Huerta (1734-1787) es una tragedia neoclásica tan sólo en la apariencia, por ser en el fondo, se dice, una comedia heroica a lo Calderón, Diamante o Candamo, o bien un drama romántico antes del romanticismo. Aunque tales ideas no se apoyan en un examen detenido de la obra, se han impuesto fácilmente; porque hasta ciertos adelantos historiográficos todavía muy recientes, neoclásico y tragedia eran palabras sucias para el hispanista. Pero la perspectiva histórica de Huerta era muy diferente de la nuestra de hace algunos años; y además, parece muy arriesgado fiarse de un juicio literario emitido sin tener en cuenta la intención y los criterios estéticos del autor de la obra que se estudia.

En la Introducción poética que Huerta hizo para el estreno de la Raquel, hay algunas reflexiones autocríticas que han sido tan mal comprendidas como la misma tragedia:

Hoy a escuchar los trágicos acentos

de española Melpómene os convido,

no disfrazada en peregrinos modos,

pues desdeña extranjeros atavíos;

vestida sí ropajes castellanos,

severa sencillez y austero estilo.

Huerta ve su obra como tragedia; nos lo dice con las palabras «trágicos acentos». Aludiendo a la triste hija de Mnemósine y Zeus, nos dice que en la composición de esa tragedia ha procurado ajustarse a las normas milenarias del género. Con el adjetivo española -«española Melpómene»- queda implícita la absoluta seguridad de Huerta ante un hecho del que tampoco dudó ningún otro neoclásico, pero que los hispanistas modernos hemos tardado más de cien años en entender; hecho que debía ser evidente para todos, a saber: que las reglas no son después de todo un invento de los franceses, y la manera neoclásica de hacer teatro no puede considerarse sino natural y lícita en cualquier país que comparta la herencia cultural grecolatina. Los versos restantes de la cita no son sino una paráfrasis de las observaciones de Aristóteles sobre el estilo trágico: la «severa sencillez y austero estilo» de Huerta es el estilo claro, pero no bajo, que Aristóteles exige al poeta trágico; se refleja la censura aristotélica [237] del estilo afectado lleno de enigmas y barbarismos, en el desdén huertiano por los «peregrinos modos» y «extranjeros atavíos»; desdén que, por otra parte, era un tópico de la campaña antibarroca de los neoclásicos. [238] Vamos a tratar ahora de precisar la relación funcional entre el credo neoclásico de Huerta y los méritos artísticos que ha conseguido en la Raquel.

Parece mentira que quienes elogian calurosamente la técnica «moderna» de un Buero Vallejo, de un Albee, de un Beckett, de un Genêt, de un Weiss, sigan insistiendo en la supuesta nocividad de las tres unidades para la libertad de la imaginación creadora durante la época neoclásica. Todos los dramaturgos actuales que he mencionado tienen obras en las que se acatan, ya dos de las unidades, ya todas tres. Me refiero a obras tan conocidas como: Hoy es fiesta, Madrugada, Historia de una escalera, ¿Quién teme a Virginia Woolf?, Esperando a Godot, Los Negros, El Marat/Sade, etc. Se me dirá que el dramaturgo actual observa las unidades sólo en casos especiales para subrayar, ya sea el extraño carácter fatídico de cierto día, ya el deprimente hermetismo alcohólico de la vida social de ciertos profesores universitarios; o ya la angustia del hombre actual, que viviendo encerrado en su espíritu, puede conocer todas las formas del tedio vital lo mismo en veinticuatro horas y un solo sitio que en toda una vida de interminables traslados, etc. Mas según ya veremos, también se dan obras neoclásicas en las que las unidades, lejos de ser meras convenciones arbitrarias, funcionan como símbolos o cumplen otro fin orgánico dentro de la estructura artística de la obra.

Refiriéndose a la estructura del poema dramático, Aristóteles dice que ha de componerse, «colocando las partes... [239] de modo que, trastrocada o removida cualquiera parte, se transforme y mute el todo, pues aquello que, ora exista, ora no exista, no se hace notable, ni parte es siquiera del todo». En la Raquel las unidades vienen a ser unas irremplazables partes integrantes como las que describe Aristóteles; porque además de fijar los cotos del medio espacial-temporal en que se mueven los personajes, se aúnan las tres en

una unidad superior, convirtiéndose así en un genial símbolo de la motivación unanimita de toda la acción de la Raquel; pues la obra de Huerta ofrece uno de los contadísimos ejemplos del unanimismo en el teatro dieciochesco. Todo esto se hará claro si empezamos el análisis de las unidades en la Raquel por la del tiempo.

Don Antonio de Sancha, primer editor de las Obras de Huerta, dice que «el autor de la Raquel... reduce a un solo acto toda su tragedia; pues aunque está dividida en tres jornadas, si se examina con reflexión, se verá que ni se interrumpe la acción, ni cabe tiempo de una a otra jornada, ni menos se abandona el teatro en los tránsitos de unas a otras». Y en efecto: toda esta tragedia contiene menos acción de la que hay en un solo acto de cualquier comedia del Siglo de Oro, debido a lo cual no parece transcurrir en ella mucho tiempo, ni hacen falta medios violentos para lograr la unidad de tiempo. Se encuentra tres veces en el texto la voz hoy (págs. 21, 22, 88), mas ésta no posee virtud delimitante. Martínez de la Rosa cree que Huerta puede haber decidido desarrollar la acción de su obra en el aniversario de las Navas de Tolosa siguiendo una idea de Corneille, que recomienda que el poeta trágico [240] escoja algún día solemne, y esto indirectamente quizá sugiera el límite de veinticuatro horas. Pero Huerta nunca se ve en la angustiosa necesidad en que se encuentra Montiano en el acto cuarto de su Ataúlfo al hacer que un personaje salga corriendo, todo sudado y desalentado, a gritar: «No toca el fin de su carrera el día». Huerta se libra de esto no sólo porque hay poca acción en la Raquel, sino también porque el tiempo dramático de ésta está limitado desde dentro de un modo completamente orgánico.

La primera acción propiamente dicha es la aparición de Alfonso VIII pidiendo venganza por los insultos de los toledanos (pág. 30); aparición que es seguida momentos después por una voz salida de la multitud amotinada, que está en las mismas puertas del alcázar: «¡Muera Raquel, para que Alfonso viva!» (pág. 33). La plebe sigue manifestándose en la jornada segunda aunque con menos furor. Y en la tercera se oye gritar tres veces al pueblo las mismas palabras casi en tono de coro griego: «Ya sufrir no puede / la lealtad sin nota de vileza» (págs. 88-89). Ahora bien la única acción que sigue a estos gritos es la que ellos motivan directamente, es decir, las muertes de Raquel y Rubén, lo cual quiere decir -y subráyese esto- que la acción representada en escena y la manifestación callejera simulada entre bastidores son sincrónicas durante casi todo el transcurso de la obra. Y he aquí el tiempo dramático limitado por la misma contextura de la acción, porque ¿cuánto tiempo dura una manifestación callejera? A lo sumo, diez, doce horas, pues aun cuando la gente quiera renovar sus quejas al día siguiente, suele irse antes a casa a descansar.

La función unificadora del motín popular se acusa en [241] el caso de la acción, supliendo la motivación de toda ésta e imprimiéndole un tono también unitario. Fuera de la muerte de los intrigantes, toda la acción se reduce a una serie de frenéticas salidas y entradas, y repentinos cambios de idea, que responden siempre al flujo y reflujo del ánimo popular. Sacudidos por la furia de la plebe, es como si los personajes se hallaran en una de esas casas de papel japonesas, y amenazara fuera un ciclón; pues todos cruzan una y otra vez el escenario, al parecer sin más motivo que un desesperado deseo de escaparse de la manera que sea, de un desastre que se siente ya inminente. Por ejemplo -un solo ejemplo entre muchos posibles-, Rubén está para abandonar a Raquel cuando el motín sólo la amenaza a ella; pero momentos después, cuando se ven amenazados todos los judíos por la

sentencia de destierro que el pueblo cristiano ha pedido, el traidor vuelve al lado de la triste amante por ver ya en ella la única arma que le queda contra el rey (páginas 33, 48-49).

Resta decir algo sobre la unidad de lugar y su simbolismo. El que toda la acción de la Raquel se desenvuelva en el salón del trono demuestra una vez más la importancia del papel unificador del motín popular; pues habiéndose producido por el interés del pueblo en la cuestión de quién va a ejercer el poder del trono, dicho motín determina también el lugar de la acción, que es el santuario de esa autoridad, según queda dicho. En fin, todas las unidades surgen orgánicamente del móvil unánime de la acción, y son a su vez los medios más eficaces de que dispone el poeta para hacer sentir la terrible resolución del pueblo. Si no oprimiera tanto la poca duradera paciencia de la plebe -unidad de tiempo-; si los diversos personajes no se vieran incapaces para obrar sino respondiendo al vario ánimo popular -unidad de acción-; y si la multitud no tuviera a los personajes [242] cercados en un sitio tan angosto -unidad de lugar-, no se notaría por toda la obra ese tono de extrema angustia tan esencial para la representación de las últimas horas de los amores de Alfonso VIII y su bella hebrea.

Se les critica a Huerta y a Ignacio López de Ayala, autor de la Numancia destruida, el hecho de que, desde el mismo principio de sus tragedias, se sabe lo que va a pasar al final, por lo cual se dice que no entretienen. Mas tal crítica parte de un desconocimiento absoluto de los fines de la tragedia. A diferencia del comediógrafo del Siglo de Oro, el poeta trágico no se propone templarle la cólera al español representándole «en dos horas / hasta el Final Juicio desde el Génesis». Aristóteles y Horacio recomiendan que las tragedias se basen en historias y leyendas muy conocidas como medio de asegurar la verosimilitud; y Boileau, comentando la técnica práctica que se sigue a esta recomendación, dice «Le sujet n'est jamais assez tôt expliqué». Pensando en este precepto milenario de la tragedia, Huerta dice, en la loa de su Agamenón vengado, que si ha tratado un tema archiconocido, «elección meditada y preferencia / ha sido, no penuria del ingenio»; porque para el trágico la originalidad no consiste en la invención de un argumento nuevo, [243] sino en la elaboración artística de la acción y, sobre todo, de los personajes como intérpretes del conflicto dramático. En el teatro del Siglo de Oro los personajes son tan agitados por el enorme número y complicación [244] de los episodios, que muchas veces no parecen respecto de los términos del conflicto de la obra en que aparecen -la concupiscencia contra el deber señorial, el amor contra el deber filial, el libre arbitrio contra la predestinación, etc.-, sino lo mismo que las sombras en el mito platónico de la cueva respecto de los seres reales o tipos eternos que pasan por detrás de los prisioneros subterráneos. En cambio, en la tragedia neoclásica, el conflicto entre absolutos se medio interioriza en los personajes, tiende a hacerse inmanente como las esencias en la ontología aristotélica. De resultas de ello, el personaje trágico posee una aguda conciencia de su condición y una capacidad introspectiva que aun cuando no le doten de la autonomía del personaje novelístico, lo singularizan frente al personaje de la comedia lopesca o calderoniana. Se ha dicho alguna vez que la ocupación principal del héroe trágico es un *Au recherche du temps perdu* personal, una contemplación de las propias acciones pasadas y los motivos de éstas en relación con las circunstancias que de momento le hacen imposible la vida. (Dicho sea entre paréntesis que, de lograrse bien este aspecto de la tragedia, se siguen como consecuencia natural las unidades, porque casi no hacen falta sino un [245] escaño para sentarse y el breve rato necesario para meditar un poco.)

El conflicto ideológico entre Cristianismo y Judaísmo que Huerta resume en los versos: «¿Será razón que el castellano brío / obedezca las leyes de una hebrea?» (página 75), se interioriza en la contextura vital de Raquel, estallando en el momento de ocupar ésta el trono que le ha cedido Alfonso VIII: «¿Qué es aquesto, fortuna? -pregunta Raquel-. ¿Quién ha visto / tan extrañas mudanzas en su suerte? / ¿Qué afectos hasta aquí no conocidos / el corazón combaten? La venganza / me inspira indignaciones y castigos; / y este asiento, que es centro de justicia, / contiene mi furor cuando me irrito» (pág. 72). Es interesante también la interiorización del conflicto en el ricohombre Hernán García de Castro, héroe del pueblo. Enfrentándose éste con la usurpación ya dicha, y viéndose obligado a un mismo tiempo a obedecer a su rey y a salvaguardar la institución monárquica desobedeciendo a su rey, afirma que cuando los castellanos lleguen a dar muerte a Raquel, se verá «la mayor lealtad en la osadía; / pues hay casos tan raros y exquisitos, / en que es más fiel el menos obediente, / y más leal el que es menos sumiso» (pág. 75). Mas la espantosa visión del caos que podrían ocasionar tan nuevas formas de obediencia lleva a un abatimiento del ardor de García y una pausa introspectiva en su actividad que los castellanos se equivocan en ver como descuido y desidia (página 76). Tal pausa durante la cual García contempla los antiguos lazos que le unen a su señor, en relación con la situación del momento, le lleva a razonar que «males de esta clase / los remedia el consejo, no la fuerza» (página 78) - raciocinio nada típico de una comedia heroica-; tal pausa aún le lleva a idear una solución en parte favorable para Raquel, según la cual «su vida esta infeliz también conserva» (pág. 82). Más complejo, mucho [246] más humano ya que el tipo genérico del vasallo leal, García es tirado por simpatías contrarias: quiere a un mismo tiempo servir al rey en cuanto monarca, servir al rey en cuanto hombre enamorado, y hasta salvar la vida al instrumento de la debilidad regia; pues el personaje trágico es capaz incluso de compadecerse de su adversario.

También en Raquel y Alfonso hay claros ejemplos de tal compasión al adversario, mas lo que interesa señalar ahora es que esto produce entre Raquel y García un inesperado acercamiento espiritual, que es una de las mayores perfecciones del arte trágico huertiano. Según Aristóteles, el poeta puede estimular en el público la compasión resquisita de la tragedia, no cuando el suceso trágico se produce entre enemigos o personas neutrales, sino sólo «cuando las atrocidades se cometen entre personas amigas». La compasión que Huerta logra estimular con esta técnica es tanto más conmovedora, cuanto que depende de una estima poseída de toda la delicadeza de la amistad naciente; pues según Raquel y García, van habiéndose cargo cada uno de la sinceridad de la otra y de las probables consecuencias de su difícil relación, [247] se le va insinuando al lector la idea de que he aquí una mujer y un hombre que por su noble carácter, en otros tiempos, en otras circunstancias, habrían sido dignos el uno de la otra. Merced, en parte, a este afecto en potencia, Huerta logra dotar a la muerte de Raquel del patetismo y grandeza propios de la tragedia, porque hace que la triste hebrea, ya moribunda, salve el abismo ideológico que aún la separa de García, para corresponder a la estima de éste, pronunciando, en el mismo momento de expirar, las palabras: «Sólo Hernando es leal» (página 101). ¡Cuán lejos estamos ya de la Raquel unidimensional y casi caricaturesca de la comedia de Diamante, la cual, en una escena con Alfonso, dice aparte, en tono de traidor de vulgar melodrama: «¡Ahora, ambición, ahora / importa que ciega arrojes / a su oído tu ponzoña»!

Sólo quedan por esclarecer dos aspectos del carácter de Raquel y la relación de la psicología de Alfonso con el papel de la hebrea. Se suele tachar la caracterización huertiana de Alfonso VIII de borrosa, y se echa de menos en ella la grandeza de alma que era de esperar, se dice, en el vencedor de las Navas de Tolosa. Pero esta crítica resulta infundada. Fuera del evidentiísimo hecho de que el hombre de carácter ejemplar no se deja sujetar durante siete años a los menores caprichos de una concubina, importa no olvidar que, en palabras de Aristóteles, [248] «no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido». El notar de débil la caracterización de Alfonso parece motivado no tanto por la frustración de un deseo romántico de ver representarse en las tablas los ideales de la Edad Media como por un intento fracasado de hallar en Alfonso el papel principal de la tragedia. Aunque el papel titular corresponde a Raquel, no se ha podido creer que una usurpadora, es más, una mujer que por su nacimiento y fe no podía pertenecer a la nobleza, pudiera reunir en sí las cualidades que la poética exige al héroe trágico. Después de satisfacer brevemente a estas dudas en cuanto a las dimensiones trágicas de Raquel, echaremos una ojeada a la meditada técnica con que Huerta deliberadamente caracteriza de débil a Alfonso VIII.

Se acostumbra observar que Raquel resulta sincera, fuerte, convincente en su amor por el rey y bien trazada, a pesar de estar dominada al principio por Rubén. Nunca se ha echado de ver que no es a despecho, sino a causa de este dominio, por lo que la Raquel de Huerta llega a tener un auténtico carácter trágico. «Yo te he criado -Rubén le dice al principio de la jornada primera-; / por mi astucia, Raquel, y mi doctrina / te has dirigido en toda tu privanza» (pág. 28). Merced a ser Rubén responsable de todas las maquinaciones de Raquel, ésta no deja de reunir las cualidades morales del héroe trágico, [249] que, según Aristóteles, es el que no es «derrocado de la fortuna por malicia y maldad suya, sino por yerro disculpable». El yerro disculpable, que no la malicia, de Raquel consiste en su debilidad al seguir los consejos de Rubén. Hacia el final de la obra, Huerta hace que Raquel reconozca la responsabilidad de Rubén, con lo cual también queda implícita la distinción que hay que hacer entre la cara exterior de ciertos actos de la heroína y su carácter esencialmente positivo. «¡Oh, caduco traidor! -Raquel dice a Rubén- ¡Qué tarde llego / a conocerte! Tus inicuas reglas, / tus consejos mi mal han producido» (pág. 89). El que Raquel haya caído por un error, más bien que por un delito, viene a confirmarse simbólicamente en el hecho de que Rubén, constreñido por los castellanos, es quien le da la puñalada fatal. Al hacerlo puede decirse que Rubén, en cierto sentido, se ha suicidado antes de matarle Alfonso, porque lo que el traidor ha matado no es tanto el carácter en conjunto positivo de la heroína como la efigie de su propia maldad, o sea, la criatura que la debilidad de Raquel, al escuchar sus consejos, le ha permitido crear en ella.

Raquel no es «de antigua y esclarecida prosapia», condición que Aristóteles busca en los héroes trágicos y que ofrecen la mayoría de los héroes de las tragedias griegas, romanas y francesas. Empero, Raquel no es por esto un personaje concebido sin arte, según se decía entonces. Con la decadencia política de fines del siglo XVII, la nobleza española entró en un período de crisis; durante el siglo del reformismo se añoraba la virtud de esas primeras generaciones de las familias nobles que habían recibido sus títulos como premios de excepcionales servicios al reino: los monarcas borbónicos, sobre [250] todo Carlos III, reconocían los singulares servicios públicos de ciertos burgueses, creando para ellos nuevos títulos nobiliarios, y los escritores hacían una crítica severa de esa inútil nobleza basada tan

sólo en el accidente del nacimiento. «Nobleza hereditaria -apunta Cadalso- es la vanidad que yo fundo en que ochocientos años antes de mi nacimiento muriese uno que se llamó como yo me llamo y fue hombre de provecho, aunque yo sea inútil para todo». Ahora bien, Huerta se aprovecha de este concepto crítico de la nobleza para el ennoblecimiento de Raquel. Contra «el frívolo accidente del origen, / que tan injustamente diferencia / al noble del plebeyo... -dice Raquel-, no hay calidad, sino el merecimiento: / la virtud solamente es la nobleza» (pág. 86). Con tal ajuste del esquema tradicional del héroe trágico al concepto de nobleza imperante en la nueva época, tenemos también otro indicio de esa perenne adaptabilidad de las formas clásicas.

Ya se ha dicho que la situación humana representada en la Raquel sería inconcebible sin que el rey fuera un [251] hombre débil; mas Huerta convierte esto en un mérito artístico, creando en Alfonso un retrato maestral y en realidad muy moderno del hombre de carácter abúlico, vacilante, sugestionable, escapista, atormentado por tendencias suicidas. Además de que Alfonso de las Navas era ya viejo, se le pinta como inepto e indeciso desde la primera escena: «Sólo son sus desaciertos / equívocas señales de su vida» (pág. 23). Se hace el contraste entre «lo inculto de los montes de Castilla», cuna de los viriles ganadores de «la libertad de España» y el blando lujo de Toledo, donde ahora Alfonso «guerras de amor sólo sustenta» (págs. 26-27). García implora al rey que sacuda «ese infeliz letargo» (pág. 40); pero Alfonso es incapaz de tomar una decisión; es una perfecta veleta, cambiando de idea dos o tres veces en cada escena, según el viento que sople. No es que Alfonso sea insensible; igual que García y Raquel, él llega a comprender a través de la introspección todas las posibles consecuencias del conflicto entre su amor y la razón de Estado, mas, en un personaje tan carente de fuerza volitiva, la introspección no sirve sino para subrayar su debilidad. «Et que l'amour, souvent de remords combattu, / paraisse une faiblesse et non une vertu», había sugerido Boileau.

La genialidad clásica de Huerta vuelve a manifestarse al aprovecharse éste incluso de las posibilidades simbólicas de ciertos estilos poéticos para completar su retrato del débil Alfonso. Sintiendo incapaz para cualquier acción ante el conflicto entre los castellanos y la mujer amada, el rey exterioriza su deseo escapista de estar lejos de tan angustiosa situación, rompiendo a monologar en la vena del clásico elogio horaciano de la vida retirada del campo: «¡Oh fortuna envidiable del villano, / contento en la humildad de su bajeza, / y libre [252] de los sustos y desvelos / que de continuo al poderoso cercan! / ¡Oh mesa venturosa, que guarnece / grosero plato de paterna herencia, / que convierte en sabroso y delicado / aquel placer que a tu contorno vuela!», etcétera (págs. 58-59). Siempre se ha dicho que en medio de tantos resentimientos y peligros es inverosímil que Alfonso deje las riendas del poder a Raquel y salga de caza (páginas 70, 85); mas esto no sólo no es inverosímil, sino que es la reacción más lógica que cabe, dado el patrón escapista de toda la conducta del rey.

Engrana con tal patrón escapista ese jamás entendido deseo de muerte que es una constante de la psicología de Alfonso. Alfonso ruega a García Manrique que le dé muerte: «Con tu acero / abre este pecho, rómpeme las venas; / mi espíritu desata de estos lazos; / dame, dame la muerte» (pág. 60). Apostrofa al dolor impetrando lo mismo: «Acábame, oh dolor: dame la muerte; / serás piadoso esta vez siquiera» (pág. 62). En ademán de [253] echarse sobre su espada, Alfonso reconviene a la bella hebrea: «Y tú, Raquel, si quieres



testimonios / de mi constante amor ciertos y fijos, / pues no oyes mi razón, estas alfombras / te los ofrezcan con mi sangre escritos» (página 69). Un personaje de psicología tan realista no se crea sin que el escritor observe detenida y minuciosamente «la Naturaleza, que -según Horacio- el modelo / es de la humana vida y moral trato»; palabras reveladoras de la universalidad del credo literario clásico, que contiene los granos de todos los demás.

En conclusión, parece a estas alturas un poco ridículo -por no decir tonto- seguir afirmando que, por haber acatado las reglas, Huerta encorseta en una forma lamentablemente estrecha y antiespañola lo que habría podido ser una estrella de primera magnitud en el firmamento teatral de España de haberse escrito un siglo antes o después. El españolismo de Huerta y su inteligente interpretación del clasicismo son evidentes incluso en un detalle como la elección de la versificación utilizada en la Raquel: el romance heroico, verso manejado quizá por primera vez por Fernando Valenzuela en la segunda mitad del siglo XVII. El endecasílabo, asociado [254] en España desde el siglo XVI con formas de ascendencia clásica antigua, se casa felizmente con lo más acendradamente hispánico al recibir esa rima asonante que caracteriza a la poesía épica española y los romances viejos. Así, tanto el enlace estético estructural de la Raquel con la larga tradición occidental del género trágico como su abolengo temático español se recapitulan simbólicamente en los elementos de la versificación: el parentesco con la tradición occidental de la tragedia, en el uso del endecasílabo; el tema medieval español, en el uso de la rima asonante. Se escribieron incontables obras maestras en las épocas barroca y romántica, pero en ninguna de las dos pudo componerse una auténtica tragedia neoclásica española como la de Huerta.

---

### [Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#).

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



**editorial del cardo**