

LECTURA Y LITERATURA DIDÁCTICA MORAL: UNA LECTURA COMPARADA DE TRES FÁBULAS MITOLÓGICAS DE FÉLIX MARÍA DE SAMANIEGO Y SUS IMPLICACIONES DIDÁCTICAS

ANTONIO ROMERO LÓPEZ
Universidad de Granada

LUCÍA ROMERO MARISCAL
Universidad de Almería

«Dans un siècle qui cultive les petites formes poétiques, dans un siècle qui aime à moraliser, dans un siècle qui pratique avec fureur les jeux de l'esprit, dans un siècle qui découvre la pédagogie, dans un siècle admirateur de La Fontaine, comment la fable en serai-elle pas développée?»

Jean-Noël Pascal

RESUMEN

En este trabajo se analizan tres fábulas mitológicas de Samaniego, comparadas con los textos análogos de otros fabulistas como Esopo, Babrio, Fedro o La Fontaine. Las originales versiones del escritor español nos sirven para reflexionar sobre las posibilidades creativas de la lectura en el aula mediante el ejercicio de la comparación y de la emulación.

Palabras clave: Literatura comparada, Enseñanza de la literatura, Educación literaria.

ABSTRACT

In this study we analyse three mythic fables written by Samaniego, compared with the similar texts by Aesopus, Babrius, Phaedrus and La Fontaine. The original versions of the Spanish writer help us to reflect on the creative possibilities of attentive reading at school and tasks such as comparisons of texts and emulation.

Key words: Comparative Literature, Literature teaching, Literary education.

1. INTRODUCCIÓN

A sabiendas de que una lectura comparada de las fábulas mitológicas de Samaniego nos llevaría a analizar no sólo el contenido mítico de cada una de ellas sino también la forma misma de la fábula en que tal enunciado se inscribe, hemos de hacer constar que un comen-

tario pormenorizado de las mismas excedería nuestras más modestas pretensiones; pese a ello, en este trabajo, y en la medida que se ha estimado necesario, se han tenido en cuenta tales consideraciones.

Sobre cuanto se refiere a definición, desarrollo histórico, tipología y características formales de la fábula existen estudios, introducciones y monografías sumamente útiles al caso, pero que no parece que sea necesario citar, pues ello nos llevaría demasiado lejos del tema que nos ocupa. Sí nos centramos, sin embargo, por una parte, en todos aquellos elementos que se puedan constatar como pertinentes respecto al objeto de este trabajo, esto es, las fábulas mitológicas de Félix María de Samaniego, y, por otra, en las implicaciones didácticas que de las mismas puedan derivarse para el trabajo en el aula, sobre todo con alumnos y alumnas de enseñanza secundaria.

2. LAS FÁBULAS MITOLÓGICAS DE FÉLIX MARÍA DE SAMANIEGO

Las *Fábulas en verso castellano para uso del Real Seminario Vascongado* de Samaniego fueron publicadas en Valencia en el año 1781, con un total de ciento cinco fábulas, distribuidas a lo largo de cinco libros e inspiradas por las de fabulistas anteriores como Esopo, Fedro y La Fontaine. Más tarde, en 1784, se publicará un segundo volumen con cincuenta y dos fábulas más, contenidas en otros cuatro libros y cuya influencia habrá pasado a deberse en gran medida al británico John Gay, además de a los anteriores autores, sobre todo al maestro francés.

Se trata, pues, de una colección de fábulas al modo tradicional en el que éstas solían ya desde antiguo aparecer, esto es, en la forma no integrada¹, sino de recopilación en forma de libro, cuya finalidad última había variado a lo largo del tiempo en sus diferentes empleos concretos, pero que, en cualquier caso, se remitía siempre al uso instructivo². Esta perspectiva utilitaria de la fábula como *parádeigma*, ya retórico, ya pedagógico, se sentirá como inherente al sentido propio de la misma y la acompañará siempre, aun cuando la forma narrativa destaque de forma ponderada sobre el contenido en manos del autor.

Samaniego escribirá sus fábulas con la finalidad de contribuir a la educación de los alumnos del Real Seminario Vascongado. Pese a todo, el fabulista español no desdeñará el cuidado por la forma poética en la que envuelve los distintos temas, fiel a la tradición horaciana de mezclar *utile dulci, lectorem delectando pariterque monendo*, y, sobre todo, a la del más cercano al género fabulístico, Fedro, con su *duplex libelli dos est: quod risum movet et quod prudenti vitam consilio monet*.

Las ficticias historias de las fábulas poseen, según su propia definición, un contenido de especial sabiduría. A la descodificación de dicho principio binario contribuyen no sólo el argumento narrativo sino los personajes que lo ejecutan, prototipos morales y sociales que,

(1) Según la terminología de Pierre Brunel, quien entiende por *fable intégrée* aquella que ya desde la literatura antigua "peut faire partie d'un texte plus long et plus complexe, dont elle n'est qu'artificiellement détachée". Cfr.: BRUNEL, P.: «La fable est-elle une «forme simple»?», *Revue de Littérature Comparée* Numéro spécial(1996), p. 9.

(2) A modo de breve resumen diacrónico citaremos las palabras de Ben Edwin Perry, quien, en la introducción a la edición de las fábulas de Babrio y Fedro de la editorial Loeb Classical Library, dice que "Before Phaedrus, fables written in Greek prose were gathered into collections intended to serve primarily as repertoires of rhetorical materials, comparable to a collection of proverbs or apothegms of famous men, which would serve the needs of speakers or writers in quest of illustrations to be used within the context of an oration, a history or an essay of some kind. Such a fable-collection, written in prose, was informative in theory and purpose, rather than literary or artistic, although its author, might, and usually did, take pains in the stylizing of it, so as to give it in reality a literary value apart from its utilitarian *raison d'être*", p. xi.

como explica G. Morocho Gayo, “se expresan en un lenguaje alegórico y son, en la mayoría de los casos, un reflejo de la sociedad humana en cuanto encarnan virtudes y vicios de los hombres. (...) Nos hallamos en la fábula ante una hermenéutica que procede muy en consonancia con los esquemas básicos de una exégesis moral”³. Por otra parte, como señala C. García Gual, “estos personajes suelen estar caracterizados, esquemáticamente, de acuerdo con ciertos rasgos fijos”⁴, como suele ser fijo también el esquema compositivo de la narración de la fábula misma. Caracterizados por su astucia o torpeza, fortaleza o debilidad, etc., los protagonistas de las fábulas son recompensados o castigados, dejando clara, mediante los resultados de su actuación, la lección concreta de sabiduría práctica que de ella se deriva.

En las fábulas míticas, los personajes protagonistas suelen ser, además de hombres y animales dotados de cualidades humanas, dioses. La denominación de las divinidades es siempre la derivada de la tradición clásica latina, cuyo correlato y modelo originario suele encontrarse en alguna fuente helénica anterior. La divinidad que más veces aparece es la que detenta el poder absoluto en ambos panteones clásicos, *i. e.*, Júpiter o Zeus; pero no es la única divinidad que aparece en los poemas del fabulista español; en ellos encontramos también a la diosa del Amor, Venus o Afrodita, al héroe Hércules o Heracles, o a la Fortuna o Tyché, cada uno de ellos en la representación de las atribuciones que convencionalmente desde antiguo se le concedían como propias. Todos ellos colaboran a ilustrar de forma más plástica lo que la fábula, cercana al mito, quiere comunicar.

La inferencia moral que se puede derivar de cada *fabulosa* historia viene expresada de forma explícita en los últimos versos de la forma poética —en lo que se conoce como *moralaja* o *epimitio*— y de forma implícita en su mismo desarrollo narrativo. Consciente, pues, de las posibilidades instructivas y creativas de este género, Samaniego recrea los argumentos de las fábulas antiguas, escogidas según la temática educativa y aliñadas con la impronta de su personal estilo: un simpático y omnipresente sentido del humor y una expresión sencilla, cotidiana y de un innegable sabor hispánico.

2.1. *El hombre y la pulga (III. X.)*

El modelo directo sobre el que parece inspirarse Samaniego es el poema de La Fontaine titulado, como el del español, *L'Homme et la Puce*. Sin embargo, las fuentes del poeta neoclásico las encontramos, como en la mayor parte de las veces, en la colección de fábulas atribuidas a Esopo⁵.

La fábula de Esopo tiene como protagonista no a un hombre indeterminado, sino a un atleta, quien, pese a sus esfuerzos, no puede dar muerte al insecto que le ha picado en un pie. De dicha suerte no sabemos más detalles: simplemente la pulga rehuye el zarpazo del hombre de un salto y éste se lamenta quejoso contra el héroe divinizado Heracles mediante una

(3) MOROCHO GAYO, G.: Introducción a *Esopo y Babrio. Antología de Fábulas griegas*. Universidad de León, 1994, p. 39.

(4) GARCÍA GUAL, C.: Introducción a *Fábulas de Esopo – Vida de Esopo – Fábulas de Babrio*. Madrid, Gredos, 1978, p. 12.

(5) **La pulga y el atleta**: En una ocasión una pulga, de un salto, fue a posarse en el pie de un atleta que hacía ejercicio, la pulga, en su salto, le dio un mordisco. El atleta, irritadísimo, tenía prestas las uñas para aplastar a la pulga. Pero ella, con un impulso natural, dio un salto, se escapó y se libró de la muerte. Entonces el atleta lamentándose dijo: “¡Heracles!, cuando me has ayudado así contra una pulga, ¿qué ayuda me vas a dar contra mis rivales?”

La fábula nos enseña que no hay que invocar enseguida a los dioses por cuestiones sin importancia e inofensivas, sino por necesidades más apremiantes. (Trad. de P. Bádenas de la Peña y J. López Facal).

interrogativa un tanto ingenua. La desproporción de la queja, implícita en el vocativo, se hace explícita en la añadida moraleja final. Héroe sufridor de descomunales esfuerzos y que libró numerosos trabajos y arduas empresas, su apelación ante un motivo tan insignificante pone en ridículo el recurso parecido que muchos hombres hacen de los dioses en circunstancias similares.

Esta alegoría metonímica representada por el atleta fue comprendida perfectamente por La Fontaine, quien la llevará a los límites extremos de la ridiculización: el protagonista humano no será ya un atleta, ni siquiera un *hombre* —como anticipa el título del poema— sino sencillamente un *Sot*; e, incluso, para una mayor comprensión, lo que en Esopo era la fábula no será ahora más que un simpático ejemplo de extensión igual a la explicación enunciativa que, a modo de largo promitio, lo precede.

L'HOMME ET LA PUCE

Par des vœux importuns nous fatiguons les Dieux :
Souvent pour des sujets même indignes des hommes.
Il semble que le Ciel sur tous tant que nous sommes
Soir obligé d'avoir incessamment les yeux,
Et que le plus petit de la race mortelle,
A chaque pas qu'il fait, à chaque bagatelle,
Doive intriguer l'Olympe et tous ses citoyens,
Comme s'il s'agissait des Grecs et des Troyens.
Un Sot par une puce eut l'épaule mordue.
Dans les plis de ses draps elle alla se loger,
Hercule, se dit-il, tu devais bien purger
La terre de cette Hydre au printemps revenue.
Que fais-tu, Jupiter, que du haut de la nue
Tu n'en perdes la race afin de me venger ?
Pour tuer une puce il voulait obliger
Ces Dieux à lur prêter leur foudre et leur massue.

La degradación ridícula del tema que se critica y del personaje que lo ejemplifica en la ficción narrativa corre pareja a otro elemento estilístico que coopera con ella en igual sentido: la ironía. A los explícitos términos explicativos del promitio —como *vœux importuns*, *sujets même indignes*, *à chaque bagatelle*— se une una dicción altisonante que contrasta vivamente con aquéllos y que produce un efecto formal idéntico al del contenido argumental. La elevada erudición clásica —*race mortelle*, *l'Olympe*, *des Grecs et des Troyens*— resulta tan impropia respecto al tema de las banalidades humanas como la imprecación de Hidra respecto a una pulga o la advocación de divinidades como Hércules o Júpiter por una picadura de insecto.

Las diferencias de detalle respecto al original griego son, pues, importantes pues destacan aún más la ridícula actitud humana que se critica. Aparte del hecho de que este hombre *tontorrón* recibe el picotazo no en el pie sino en el hombro mientras está en el lecho, es significativa la mención de una nueva divinidad; ya no es sólo el dios de los esforzados trabajos el que es invocado sino incluso su padre, el soberano de los dioses. La ponderación de las divinidades se consume, además, en la alusión a un nuevo detalle original que contribuye a aumentar la dimensión del absurdo: la referencia a las armas características de cada uno

para combatir al insecto. El protagonista del poema de La Fontaine ruega a los dioses que exterminen a la Hidra de la pulga uno con sus rayos y otro con su maza.

Samaniego sigue la lectura de La Fontaine en cuanto a los nuevos detalles que el francés introduce en la anécdota de la fábula; el tratamiento formal de los mismos será, en cambio, distinto. Como suele ser habitual en el autor español, la erudición cede ante el lenguaje cotidiano, más expresivo y diáfano para el público al que van dirigidas las composiciones fabulísticas. Por otra parte, Samaniego elude las explicaciones introductorias con las que iniciara su poema La Fontaine; la fábula ahora comienza directamente con la intervención exclamativa del protagonista, que se queja ante el picotazo de la pulga.

EL HOMBRE Y LA PULGA (III. X)

«Oye, Júpiter sumo, mis querellas,
Y haz, disparando rayos y centellas,
Que muera este animal vil y tirano,
Plaga fatal por el linaje humano;
Y si vos no lo hacéis, Hércules sea
Quien acabe con él y su ralea».
Este es un hombre que a los dioses clama
Porque una Pulga le picó en la cama;
Y es justo, ya que el pobre se fatiga,
Que de Júpiter y Hércules consiga,
De éste, que viva despulgando sayos;
De aquél matando pulgas con sus rayos.

*Tenemos en el cielo los mortales
Recurso en la desdicha y en los males;
Mas se suele abusar frecuentemente
Por lograr un antojo impertinente.*

La intervención directa del personaje, sin previa presentación, produce un cierto suspense en el lector que interpreta de forma literal sus palabras. La explicación posterior por parte del *narrador* destacará, por inversión, lo hiperbólico de la queja. En esta ocasión el protagonista tampoco es un atleta, sino simplemente un hombre, como quedará especificado una vez terminada su imprecación. El animal calificado como *vil y tirano*, / *Plaga fatal para el linaje humano* y contra el que han de dirigir sus fuerzas y armas Júpiter y Hércules no será revelado al lector hasta el verso octavo, donde será identificado como una pulga. La ironía ya constatada en La Fontaine se vuelve a hacer manifiesta aquí en forma doble, no sólo por el contraste entre forma y contenido, sino también entre personaje y *narrador omnisciente*, es decir, entre el punto de vista del sujeto alegórico y el del poeta que lo pone en evidencia: tras la intervención directa del *hombre* que se expresa con un lenguaje *quasi* épico y absolutamente hiperbólico, el poeta interpreta las palabras de aquél remitiéndolas a su justo lugar, con un lenguaje llano que denuncia con burla irónica la exageración de las mismas: «*Este es un hombre que a los dioses clama / Porque una Pulga le picó en la cama*».

La ironía no cede y, así, Samaniego prosigue alternando la expresión del hombre con la realidad vulgar que motiva dicha expresión:

«Y es justo, ya que el pobre se fatiga,
Que de Júpiter y Hércules consiga,
De éste, que viva despulgando sayos;
De aquél, matando pulgas con sus rayos»

La moraleja final, expresa en primera persona de un plural general, colectivo, amplía a su dimensión universal la lección ejemplificada por la anécdota particular de la fábula. Ausente ya la ironía y la dicción elevada, el lenguaje denotativo y el tono enunciativo concluyen la clara intelección del contenido, del que hacen partícipes, por inserción, tanto al lector como al autor.

2.2. La mona corrida (IV. I.)

Este poema, que da comienzo al libro IV de las fábulas y que lleva la dedicatoria *El autor a sus versos*, tiene la finalidad concreta –aparte de la de instruir a los estudiantes del Real Seminario Patriótico Vascongado– de servir de modélico ejemplo al propio autor. Esto supone que, frente a la tónica general de hacer derivar una moraleja final de alcance universal a partir de la fábula particular, en esta ocasión la aplicación de la fábula se hará sobre una contingencia determinada: el orgullo adquirido por el poeta después de la publicación de tres libros de poemas fabulísticos. La inferencia, pues, no será de carácter general, quedando implicado el propio autor que aplica el epíteto a su propia persona.

Samaniego dice que la fuente de inspiración le viene del *jobado Esopo*. Sin embargo, en la transmisión textual que de las fábulas atribuidas a este autor nos ha llegado no aparece ninguna composición de este tema. Es Babrio el autor que en lengua griega versifica esta fábula que ningún otro de los grandes autores posteriores ha recreado a excepción de Samaniego⁶.

Babrio informa parcamente que Zeus estableció premios para todos los animales en competición por el hijo más bello. Para ello, el divino juez miraba a todas las crías. Se presentó también la mona llevando en su regazo a un macaco lo que provoca la risa general de los dioses. La mona, despechada, responde a tal gesto con palabras sinceras: la divinidad sabrá a quién corresponde la victoria de tal concurso, pero para ella es su hijo el más hermoso. La reflexión que el autor antiguo deriva de dicha anécdota es una confirmación de las palabras de la mona.

El poema de Samaniego llena de expresivos detalles el argumento sobriamente narrado en los versos de Babrio.

LA MONA CORRIDA (IV. I)

Fieras, aves y peces
Corren, vuelan y nadan,
Porque Júpiter sumo
A general congreso a todos llama.

(6) **Zeus y la mona madre:** Zeus fijó premios para aquel de entre todos los animales que tuviese hijos más hermosos y a todos los observaba con mirada crítica. Llegó también la mona, creyéndose madre de una belleza, alzando en su regazo un macaco chato, desnudo. Estalló la risa entre los dioses por aquello y la madre dijo para sí: “Zeus sabrá de quién es la victoria, pero para mí que éste es el más hermoso de todos”. Para mí esta fábula parece revelar que todo el mundo juzga hermoso al suyo. (Trad. de P. Bádenas de la Peña y J. López Facal).

Con sus hijos se acercan,
Y es que un premio señala
Para aquél cuya prole
En hermosura lleva la ventaja.
El alto regio trono
La multitud cercaba,
Cuando en la concurrencia
Se sentía decir: «La Mona falta». . .
«Ya llega», dijo entonces
Una habladora urraca,
Que, como centinela,
En la alta punta de un ciprés estaba.
Entra rompiendo filas,
Con su cachorro ufana,
Y ante el excelso trono
El premio pide de hermosura tanta.
El dios Júpiter quiso,
Al ver tan fea traza,
Disimular la risa,
Pero se le soltó la carcajada.
Armóse en el concurso
Tal bulla y algazara,
Que corrida la Mona,
A Tetuán se volvió desengañada.

*¿Es creíble, señores,
Que yo mismo pensara
En consagrar a Apolo
Mis versos, como dignos de su gracia?
Cuando, por mi fortuna,
Me encontré esta mañana,
Continuando mi obrilla,
Este cuento moral, esta patraña,
Yo dije a mi capote:
¡Con qué chiste, qué gracia
Y qué vivos colores
El jorobado Esopo me retrata!
Mas ya mis producciones
Miro con desconfianza,
Porque aprendo en la Mona
Cuánto el ciego amor propio nos engaña.*

Frente a los tiempos de pasado utilizados por el autor antiguo, el escritor español da comienzo a su fábula con presentes descriptivos sumamente vívidos. Samaniego nombra a los concursantes por las especies a las que pertenecen, uniéndoles en el verso inmediato el verbo de la acción correspondiente a cada especie con la impresión de celeridad propia de la yuxtaposición asindética: «*Fieras aves y peces / corren, vuelan y nadan*».

Las razones de tan plástica descripción aparecen más tarde; el tema del concurso de belleza de hijos —que es lo primero que se nos refiere en la composición de Babrio, anulando cualquier tipo de suspense—, queda retardado aquí hasta el verso quinto. Al igual que en la fábula antigua, Júpiter es el que convoca a los animales y el que los examina, pero, a diferencia de aquélla, son los propios animales los que echan en falta la presencia de la mona. Un nuevo personaje ausente de la anécdota antigua interviene para hacer más realista la escena: una *habladora urraca* divisa a la mona desde *la alta punta de un ciprés*. El detallismo ambiental no se agota aquí. Aunque no menciona el aspecto físico del macaco, Samaniego se entretiene en describirnos la vanidosa entrada de la mona en las estancias reales («entra rompiendo filas») e incluso hace a la orgullosa madre reclamar el premio mediante una expresión no exenta de ironía («el premio pide de hermosura tanta»).

Según Babrio, son los dioses en general los que se ríen de la ingenuidad de la mona; en este caso el protagonismo es detentado de forma exclusiva por la divinidad suprema que intenta primero *disimular la risa*, pero que finalmente no puede contener la carcajada. La reacción de la mona no es la de la respuesta despechada pero sincera, sino la de una irreprimible vergüenza que la hace huir desengañada a Tetuán.

La larga moraleja final, dirigida a su público en forma de interrogación retórica, constituye una aplicación particular del ejemplo fabulístico sobre la vanidad propia del autor. Samaniego se incluye en primera persona extrapolando el juicio estético de la mona por su hijo a los versos nacidos del poeta. La mención erudita de Apolo no es más que un artificioso adorno dispuesto para contrastar aún más la pretenciosa actitud que el autor se reprocha a sí mismo. La mención de Esopo constituye, al mismo tiempo, una afirmación de lo que su propia obra aspira a ser, del sentido formal y funcional de sus propias fábulas: pinturas alegres y graciosas, llenas de vivos colores, de las que aprender. La lección aprendida por el poeta de este *cuento moral*, semejante por otro lado a la inferida también por Babrio —*Cuánto el ciego amor propio nos engaña*— es, a su vez, la lección que el poeta brinda con su humilde pero sabrosa poesía al lector para el que sigue publicando.

2.3. *La gata mujer* (V. XVI.)

El modelo sobre el que parece basarse esta fábula mitológica de Samaniego es una mezcla del tratamiento distinto que de ella hicieron en lengua griega Esopo, en prosa, y Babrio, en verso. La Fontaine escribió también una versión algo especial de este tema titulada *La Chatte metamorphosée en Femme*, de la que destaca, respecto a los originales antiguos, la ausencia de la divinidad, conceptualizada en el abstracto del destino⁷.

Según la versión de Esopo, Afrodita, diosa del amor⁸, se compadeció de una gata que se había enamorado de un bello joven, por lo que la transformó en mujer. Al ver a la nueva dama el joven queda también prendado de ella y se la lleva a casa. Una vez en el dormitorio

(7) **La comadreja y Afrodita:** Enamorada una comadreja de un joven muy apuesto, pidió a Afrodita que la metamorfosease en mujer. La diosa se compadeció de su pasión y la cambió en una hermosa muchacha, y así que el joven la vio quedó enamorado de ella y la condujo a su casa. Estaban ya en el dormitorio cuando Afrodita, queriendo saber si la comadreja mudando de cuerpo había mudado de instinto, lanzó un ratón en medio de la estancia. La comadreja se olvidó de su estado presente, se levantó de la cama y se puso a perseguir al ratón con la intención de comérselo. La diosa se irritó contra ella y la devolvió a su antigua naturaleza.

Así, también los malos por naturaleza, aunque cambien de estado, no mudan desde luego de carácter. (Trad. de P. Bádenas de la Peña y J. López Facal).

(8) En su tratamiento de esta fábula Babrio la llamará, de hecho, ηθ ποσθων μηθηρ.

rio, quiso la diosa saber si junto con el cambio corporal se había producido un cambio de carácter en el animal transformado en ser humano. Coloca, pues, un ratón en medio del dormitorio y la mujer, no pudiendo contener su natural instinto, olvidándose de su nueva condición salta sobre la presa con la intención de devorarla. La diosa, enfadada, devuelve a su antiguo estado a la muchacha.

El tema ilustrado por la ficción de la fábula es el tan recurrente en la cultura griega de la oposición *physis / nómos*, como expone de forma moral el epimitio esópico: puede cambiar la apariencia externa, mas no el carácter.

Basado en la tradición esópica, el poema de Babrio debe todo su hilo argumental a la composición atribuida a Esopo que acabamos de comentar; sólo la ambientación de la escena final supondrá una modificación original y, por otra parte, fructuosa en cuanto a la influencia posterior.

Al igual que en la narración de Esopo, en el poema de Babrio es la gata la que se enamora de un bello joven y es la diosa Cipris la que transforma al animal en mujer, aunque el poeta ahora destaca la belleza especial de la nueva dama⁹. Es también al verla en cuanto se enamora el muchacho que, en lugar de llevarla directamente a casa, decide desposarla. Un genitivo absoluto introduce sin más especificación, es decir, sin atribuir responsabilidad alguna a la diosa, el incidente del ratón. La reacción de la novia es inmediata: salta del bien tapizado asiento para perseguir a su presa. La moraleja, que se mantiene explícitamente ligada a la fábula, evoca implícitamente el contenido del epimitio esópico: el amor fue vencido por la naturaleza.

Como ya hemos señalado, es el tratamiento del poeta francés el que más se distancia de los originales antiguos. En la versión moderna es el hombre el que está enamorado de la gata y no el animal de aquél.

LA CHATTE MÉTAMORPHOSÉE EN FEMME (II. XVIII)

Un Homme chérissait éperdument sa Chatte ;
Il la trouvait mignonne, et belle, et délicate,
 Qui miaulait d'un ton fort doux.
 Il était plus fou que les fous.
Cet Homme donc, par prières, par larmes,
Par sortilèges et par charmes,
Fait tant qu'il obtient du destin
Que sa Chatte en un beau matin
Devient femme, et le matin même,
Maître sot en fait sa moitié.
Le voilà fou d'amour extrême,
De fou qu'il était d'amitié.
Jamais la Dame la plus belle

(9) **La comadreja novia:** A una comadreja que una vez se enamoró de un hombre guapo la sagrada Cipris, madre de los deseos, le concedió cambiar de forma y adquirir la de mujer, de una mujer tan hermosa que ¿quién no desearía poseerla? Al verla él se dispuso a casarse con ella, pues a su vez se había quedado prendado. Al levantarse el banquete pasó corriendo un ratón y la novia saltó del asiento, bien tapizado, y se puso a perseguirlo. Se deshizo así el banquete de bodas y Amor se marchó después de haber jugado bien su partida. Pues resultó derrotado por la naturaleza. (Trad. de P. Bádenas de la Peña y J. López Facal).

Ne charma tant son Favori
 Que fait cette épouse nouvelle
 Son hypocondre de mari.
 Il l'amadou, elle le flatte;
 Il n'y trouve plus rien de Chatte,
 Et poussant l'erreur jusqu'au bout,
 La croit femme en tout et partout,
 Lorsque quelques Souris qui rongeaient de la natte
 Troublèrent le plaisir des nouveaux mariés.
 Aussitôt la femme est sur pieds :
 Elle manqua son aventure.
 Souris de revenir, femme d'être en posture.
 Pour cette fois elle accourut à point :
 Car ayant changé de figure,
 Les souris ne la craignaient point,
 Ce lui fut toujours une amorce,
 Tant le naturel a de force.
 Il se moque de tout, certain âge accompli :
 Le vase est imbibé, l'étoffe a pris son pli.
 En vain de son train ordinaire
 Qn le veut désaccoutumer.
 Quelque chose qu'on puisse faire,
 Qn ne saurait le réformer.
 Coups de fourche ni d'étrivières
 Ne lui font changer de manières;
 Et, fussiez-vous embâtonnés,
 Jamais vous n'en serez les maîtres.
 Qu'on lui ferme la porte au nez,
 Il reviendra par les fenêtres.

La Fontaine insiste, además, con especial énfasis en la caracterización del enamorado sin ocultar, por otra parte, su propia opinión despectiva al respecto, tachando al joven de loco (*Il était plus fou que les fous*) y de tonto (*Maître sot*). El caso es que al final, «*par prières, par larmes, par sortilèges et par charmes*» obtiene del destino que la gata se convierta en mujer. La presencia clave de la diosa del amor es sustituida aquí por el más impersonal «*destin*» y la milagrosa metamorfosis del animal aparece motivada por tonos más mágicos que deíficos.

El amor de la nueva pareja es descrito con parsimonioso detalle, lo cual acentuará la desilusión final provocada por la anécdota del ratón. Los felices enamorados, unidos en amorosa compañía desde el mismo instante en que las súplicas del joven fueron escuchadas, viven un romántico idilio hasta que la mujer es tentada por la presencia, familiar en su vida anterior, de ratones *qui rongeaient de la natte*. La condensación dramática de la rápida yuxtaposición de episodios en los fabulistas antiguos se demora aquí en la descripción de una prolongada convivencia en casa de los amantes. Tampoco la reacción de la mujer es inmediata; el recuerdo de la vida anterior y la tentación del cebo ratonil pueden sobre el nuevo estado de la dama, que cede ante el exquisito bocado que se pasea sin temor ante su presencia.

La moraleja final es igualmente explícita en todo lujo de detalles. Abarca trece versos y constituye una amplia reflexión sobre la invariabilidad del carácter y de la natural condición humana, sobre todo cuando a ella se une el lastre de los años y de la costumbre inveterada.

Samaniego hará también una versión singular de esta fábula, especialmente conseguida con vistas al público infantil y juvenil al que iba dirigida. El humor, la ironía, el realismo de la descripción y la sencillez estilística conforman un tratamiento ameno y pedagógico cercano al relato popular. Pese al reconocido débito respecto a los modelos antiguos, la originalidad desborda desde los primeros versos.

GATA LA MUJER (V. XVI)

Zapaquilda la bella
Era gata doncella,
Muy recatada, no menos hermosa;
Queríala su dueño por esposa,
Si Venus consintiese,
Y en mujer a la Gata convirtiéndose.
De agradable manera
Vino en ella la diosa placentera,
Y ved a *Zapaquilda* en un instante
Hecha moza gallarda, rozagante.
Celébrase la boda;
Estaba ya la sala nupcial toda
De un lucido concurso coronada;
La novia relamida, almidonada,
Junto al novio, galán enamorado;
Todo brillantemente preparado,
Cuando quiso la diosa
Que cerca de la esposa
Pasase un ratoncillo de repente.
Al punto que le ve, violentamente,
A pesar del concurso y de su amante,
Salta, corre tras él y échale el guante.

*Aunque del valle humilde a la alta cumbre
Inconstante nos mude la fortuna,
La propensión del natural es una
En todo estado, y más con la costumbre.*

Si en los fabulistas anteriores la gata había aparecido siempre como personaje innominado, en el poema de Samaniego aparece con nombre propio, como suele ser habitual en la prosopografía de los cuentos infantiles. El nombre de la gata-mujer, *Zapaquilda*, resulta, por otra parte, adecuado al animal doméstico, por lo que será un simpático recordatorio de la animalidad inmanente al personaje que parecen olvidar todos.

El único rasgo que comparte con La Fontaine es el hecho de que sea el dueño del animal el que se enamora de la belleza que en la gata encuentra, pero, como en las versiones

antiguas será la diosa Venus la que opere en el felino la metamorfosis. Una vez satisfecho el deseo del joven, se celebra la boda, como ocurriera en la composición de Babrio. La ironía típica de Samaniego juega, burlona, con la duplicidad del personaje de *La Gata Mujer*: «*La novia relamida, almidonada / Junto al novio, galán enamorado*».

El siguiente momento narrativo es similar al que encontrábamos en la prosa esópica: de repente la divinidad quiere comprobar si la naturaleza de la antigua gata ha cambiado junto con su figura. El diminutivo del ratón pondera aún más la ridícula evidencia de la esposa, que reacciona al instante, olvidándose de los asistentes al banquete nupcial e incluso de su amante, y «*salta, corre tras él y échale el guante*».

La moraleja final posee igualmente un toque distintivo, el de la crítica o reflexión social. El tema de lo indeleble del carácter natural y de los hábitos adquiridos atañe no sólo a lo ético sino también a lo socioeconómico.

3. IMPLICACIONES DIDÁCTICAS

Es cierto que, quizá en ocasiones, la adaptada sencillez de estas fábulas de Samaniego pueda resultar un vuelo poético de menor altura que el de La Fontaine. La elección de la forma poética no le viene sólo impuesta por su admiración a este fabulista, sino también por las posibilidades mismas de dicha forma. Como justamente reconoce M. Beynel: “L’art de Samaniego n’est pas un art de pure imitation comme on l’a trop souvent cru, dit er écrit”¹⁰.

Lo mismo ocurre respecto a los modelos en los que pudiera haberse inspirado para la elección y recreación de sus composiciones, respecto a los cuales el fabulista español suele siempre despegar por el nuevo tratamiento con que reviste la original forma de un contenido casi idéntico. Por lo general, lo que en los autores antiguos es narración en estilo indirecto pasa a ser ahora una especie de dramatización del *mito*; el sobrio laconismo descriptivo a los efectos de detalle y a la ambientación del espacio; la objetividad a la ironía y al humor.

Si la ausencia de erudición poética separa a Samaniego del más literato La Fontaine, cuya consciencia y orgullo de escritor lo asemejan al fabulista latino Fedro, la primacía de la finalidad instructiva, junto con la sencillez y el buen humor acercan al español al preceptor de corte Babrio, quien consideraba este ejercicio literario como un *grato pasatiempo*¹¹ y cuyo estilo, “a pesar de los ecos literarios”, era “claro, sencillo, popular”¹².

La tendencia de las fábulas a reflejar costumbres de cierto arraigo y su tono generalmente festivo y jocoso, la convierten, como a otros géneros de la literatura didáctico-moral tales como el apólogo o la parábola, en lecturas de gran capacidad de atracción para la infancia y la juventud, quizá aparte o por encima de su mayor o menor valor propiamente literario y hasta de su tendencia excesivamente moralizadora. El hecho de que las fábulas sean composiciones sencillas y, por lo general, breves de fuerte componente alegórico e instructivo y el hecho de que, además, posean un carácter animado y muy en consonancia con el modo de entender de niños y jóvenes, suele convertirlas en textos especialmente motivado-

(10) BEYNEL, M.: «La Fontaine et les fabulistes ibériques du XVIII^e siècle. – Le Texte et l’Image», *Revue de Littérature Comparée* Numéro spécial(1996), p. 111.

(11) MOROCHO GAYO, G.: Introducción a *Esopo y Babrio. Antología de Fábulas griegas*. Universidad de León, 1994, p. 20.

(12) GARCÍA GUAL, C.: Introducción a *Fábulas de Esopo – Vida de Esopo – Fábulas de Babrio*. Madrid, Gredos, 1978, p. 295.

res para la lectura y la declamación, a pesar de ese tan patente componente moralizador no siempre libre de pesada aridez y hasta de falta de sana bondad.

No cabe duda de que, como expresa la gran maestra Gabriela Mistral, una enseñanza moral para niños y niñas que se sustenta en la astucia puede no sólo parecer perversa sino hasta sin atractivo para un pueblo o una raza generosa. Sin embargo, lo mismo que otros componentes de la poesía didáctica tales como los consejos, los refranes y las aleluyas, las fábulas han sido leídas y aprendidas con verdadero interés y hasta con nada oculta pasión por los escolares durante varios siglos, en los que la tradición fabulística ha gozado de un indiscutible éxito.

Y es que, a pesar de hasta lo ridículo que pueda suponer para un niño o un joven una moral tan distanciada de sus vivencias, y a pesar también de las severas críticas de las moralejas (por lo general acomodadas a la cultura, la sensibilidad y la ideología del autor), no es la fábula un género desaparecido o muerto, ni puede ser ésta la razón de su desaparición, pues ni existe literatura neutra ni lector sin capacidad crítica. Sin embargo, las fábulas nos brindan la posibilidad tener en cuenta algo que debe asumirse como necesario para la formación de buenos lectores: la necesidad de enfrentar, con la debida cautela, a los escolares con los diferentes saberes reflejados en la literatura, para que, de esta manera, hasta lo que puede ser considerado como moralina dieciochesca pueda ser sometido a la capacidad crítica del lector bien formado, pues no existe cosa peor que una pedagogía basada en el miedo, en la prevención sin límites y en la anulación de la capacidad de discernimiento.

Por otra parte, la fábula constituye por sí misma un género literario de indiscutible valor tanto para el profesor como para el alumno de literatura. La fábula es una especie de microrelato o novela condensada que permite una lectura pronta de un texto completo en su significado. El carácter sucinto del género fabulístico evita, por un lado, las dificultades generadas por la lectura y comentarios prolongados de otros géneros literarios más prolijos como el cuento o la novela; su forma sintética, por otro, acentúa la intensidad expresiva, analítica y emotiva del texto fabulado.

Gracias a la fábula, el *aprendiz* de literatura se familiariza con recursos literarios y expresivos como la prosopopeya —como en el caso de *La mona corrida*—, de la etopeya —con la amplia gama de *caracteres* prototípicos que este género suele desarrollar, como se ve en el caso de *La gata mujer*— o de la variabilidad de estilos: narrativo, dramático, e, incluso, en ocasiones, lírico. Al mismo tiempo, el ejercicio de comentario y reproducción de un texto fabulístico facilita la comprensión de su estructura compositiva, del valor diegético de un marco introductorio y de un nudo y desenlace que, por la celeridad de su desarrollo, se hace mucho más intenso. Al mismo tiempo, la *moraleja* final, aparte de la enseñanza moral que pretenda deducir, constituye una parte más de la estructura singular de la fábula, la parte última que facilita al lector el tránsito de la ficción a la realidad, de la literatura al pensamiento. Las fábulas concluyen con una síntesis de su propio contenido, con la emisión explícita del juicio enunciativo que todo lector realiza de la obra literaria.

El ejemplo de Samaniego, pues, nos puede ser muy útil para reconsiderar las posibilidades didácticas de las fábulas en el ámbito escolar. La breve muestra de literatura comparada que revela la analogía de estas tres fábulas seleccionadas aquí con las similares de Esopo, Fedro, Babrio y La Fontaine nos muestra el gran bien que fue capaz de producir en el ilustrado un conjunto de lecturas reconocido y una clara motivación de original emulación compositiva. Brindar al alumnado de educación secundaria la posibilidad de leer las fábulas

de este autor, comparándolas con los modelos de la tradición precedente en este género, podría suponer numerosas ventajas formativas en relación con las posibilidades didácticas derivadas del *curriculum* de lengua y literatura: en principio, los alumnos y alumnas tendrían la posibilidad de aprender a emitir juicios más críticos respecto a la lectura de textos literarios que gozan de una tradición inagotable que clava sus raíces en la antigüedad clásica y que se continúa hasta la actualidad; por otra parte, esta estimulante motivación podría incidir, a su vez, directa o indirectamente en la incentivación hacia la reescritura de similares temas por parte de los propios alumnos, con todas las variantes estilísticas que deseen escoger: poesía o prosa, estilo directo o indirecto, etc.; por fin, el insoslayable contenido moral inherente a la fábula, ya aparezca de forma implícita, ya explícita, podría dar lugar a los oportunos debates en el aula en torno a su pertinencia o no desde el enjuiciamiento de los escolares, es decir, a la defensa o crítica oral y razonada de sus planteamientos morales, lo que completaría y enriquecería el ámbito de mayor importancia de cuantos componen la competencia discursiva, el de la comunicación oral.

La producción fabulística de Samaniego podría constituir un ejemplo nada desdeñable de las posibilidades didácticas que aporta la literatura didáctico-moral y de las oportunidades educativas que ofrece este tipo de lectura en el *curriculum* integral de enseñanza. Las fábulas de Samaniego son muestra de lecturas anteriores sobre las que se inspiran, en las que redundan y a las que recrean; sus potencialidades didácticas no se restringen a la simple lectura o recitación sino que pueden incidir en todas las facetas expresivas y comprensivas de la comunicación, y su valor pedagógico no se agota en la dudosa moralidad de su contenido o en la impresión estética de su creatividad, sino también, e incluso, en la repercusión de una rica tradición inagotable que sigue invitando a su continuidad, y que, además, hace posible, quizá con mayor facilidad que otros textos, llevar a cabo con el alumnado la importante tarea de la ejercitación en la emulación y superación creativa en la composición de textos, consecuencia que, considerada desde su vertiente didáctica, debe convertirse en tarea cuasi-ineludible de toda lectura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEYNEL, M.: "La Fontaine et les fabulistes ibériques du XVIII^e siècle. Le Texte et l'Image", *Revue de Littérature Comparée*. Numéro spécial (1996), pp. 99-118.
- BRUNEL, P.: "La fable est-elle une «forme simple»?", *Revue de Littérature Comparée*. Numéro spécial (1996), pp. 9-19.
- CASO GONZÁLEZ, J. M.: *Ilustración y neoclasicismo*, en RICO, F. (dir.): *Historia y crítica de la literatura española*. Ed. Crítica, Barcelona, 1983
- CIORANESCU, A.: "Sobre Iriarte, La Fontaine y fabulistas en general", *Estudios de literatura española y comparada*. Universidad de la Laguna, 1954, pp. 197-204.
- Fábulas de Esopo: Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*. Introducción general, Carlos García Gual, introducciones, traducciones y notas de P. Bádenas de la Peña y J. López Facal.
- GARCÍA GUAL, C.: "Historia y ética de la fábula esópica", *Actas del V Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid, 1978.
- GARCÍA GUAL, C.: "Ideología y estructura de la fábula esópica", *Estudios ofrecidos a E. Alarcos*. Oviedo I(1977), pp. 309-322.
- JAREÑO, Ernesto (ed.): Félix María de Sarmiento, *Fábulas*. Castalia, Madrid, 1969.
- LIDA DE MALKIEL, M. R.: "La tradición clásica en España", *Nueva Revista de Filología Hispánica* V(1951), pp. 183-223.
- LOSADA-GOYA, J. M.: "La réception de La Fontaine en Espagne. La poétique d'Iriarte", *Revue de Littérature Comparée*. Numéro spécial (1996), pp. 85-97.
- MARTÍN GARCÍA, F.: *Antología de fábulas esópicas en los autores castellanos: hasta el siglo XVIII*.

- Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1996.
- MOROCHO GAYO, G.(introd.): *Esopo y Babrio. Antología de fábulas griegas*. Universidad de León, 1994.
- NISS, R. J.: "A study of the influence of Jean de la Fontaine on the works of F. M. Samaniego", en *University of Minnesota Summaries*, III(1943), pp. 158-162.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, E. : "Caracterización de los personajes en las fábulas de Samaniego", en *Boletín de la Institución Sancho el Sabio XVI*(1972), pp. 169-189.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, E. : *Vida y obra de Samaniego*. Caja Municipal de Ahorros, Vitoria, 1975.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, E. (ed.): Félix María Samaniego, *El jardín de Venus y otros jardines de verde hierba*. Ediciones Siro, Madrid, 1976.
- PASCAL, J-N.: "La Fable au Siècle des Lumières 1715-1815", en *La Société française d'Étude du XVIII^e siècle*, n° 3, Université de Saint-Étienne, 1991.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F.: *Historia de la fábula grecolatina*. Madrid, vol. I., 1979.
- RUIZ CAMPOS, A. M.: *Literatura infantil. Introducción a su teoría y práctica*. Ed. Guadalmena, Sevilla, 2000.
- SANTOYO, J. C.: "John Gay: su influencia en las fábulas de Samaniego", en *El doctor Escoriaza en Inglaterra y otros ensayos británicos*. Instituto Sancho el Sabio, Vitoria, 1973, pp. 87-132.
- SCHOETTKE, S.: "De la «source» à l'«envol»: Esope et Socrate dans le dispositif liminaire des *Fables* (1668) de La Fontaine", *Revue de Littérature Comparée*. Numéro spécial (1996), pp. 45-67.
- TRIGO CUTIÑO, J. M. (dir.): *El niño de hoy ante el cuento (Investigación y Aplicaciones Didácticas)*. Ed. Guadalmena, Sevilla, 1997.

EDICIONES

- CHAMBRY, E. (ed.): *Esope. Fables*. París, Les Belles Lettres, 1927.
- LA FONTAINE, J. de: *Fables*. Garnier-Flammarion, París, 1966.
- PERRY, B. E. (ed.): *Babrius and Phaedrus*. London, Cambridge, Massachusetts, The Loeb Classical Library, 1965.
- SAMANIEGO, F. M^a. de: *Fábulas*. Madrid, Alba, 1998.
- » » : *Fábulas*. Ed. I. Sotelo. Madrid, Cátedra. 2000.