

PRUDENCE AND FREEDOM IN TWO FABLES BY FÉLIX MARÍA DE SAMANIEGO

PABLO ESTEBAN VALDÉS FLORES

ORCID.ORG/0009-0000-3325-7329

Universidad Nacional Autónoma de México

pabvalflo@hotmail.com

Abstract: *In the present research I deal with two fables by Félix María de Samaniego, entitled “La Hormiga y la Cigarra” and “El Perro y el Lobo”. In those didactic-moral compositions I analyze two virtues weighted by classical thought, which represented a couple of recurring themes in the fabulous world: prudence and freedom. The objective is to reassess from a critical point of view the ethics of this genre, which is usually subject to children. In this way, I intend to recognize the ideological background of those fables, which, as suggested by Plato in his Republic or Jean-Jacques Rousseau in his Emilio o de l'Education, could produce in children's mentality a detachment from important values; among them prudence or freedom, and which ultimately leads to the normalization of cruel and individualistic behaviour.*

KEYWORDS: NEOCLASSICISM; MORALITY; DIDACTISM; CLARITY; CIVILITY

RECEPTION: 01/12/2024

ACCEPTANCE: 23/03/2025

LA PRUDENCIA Y LA LIBERTAD EN DOS FÁBULAS DE FÉLIX MARÍA DE SAMANIEGO

PABLO ESTEBAN VALDÉS FLORES

ORCID.ORG/0009-0000-3325-7329

Universidad Nacional Autónoma de México

pabvalflo@hotmail.com

Resumen: En la presente investigación analizo dos fábulas de Félix María de Samaniego, tituladas “La Hormiga y la Cigarra” y “El Perro y el Lobo”. En estas composiciones didáctico-morales examino dos virtudes ponderadas por el pensamiento clásico, que representaron un par de temas recurrentes en el mundo fabulístico: la prudencia y la libertad. El objetivo consiste en revalorar desde una mirada crítica la ética de dicho género supeditado habitualmente al público infantil. De tal modo, pretendo reconocer el trasfondo ideológico de aquellas fábulas, el cual —tal como sugería Platón en su *República* o Rousseau en su *Emilio o de la Educación*— podría producir en la mentalidad de los niños un distanciamiento de valores importantes, entre ellos, la prudencia o la libertad, y que conlleve a normalizar en ellos una conducta cruel e individualista.

PALABRAS CLAVE: NEOCLASICISMO; MORALIDAD; DIDACTISMO; CLARIDAD; CIVILIDAD

RECEPCIÓN: 01/12/2024

ACEPTACIÓN: 23/03/2025

INTRODUCCIÓN

Félix María Serafín Sánchez de Samaniego (1745-1801) ha adquirido fama literaria como el primer fabulista moderno en lengua castellana.¹ En 1781, bajo el encargo de su tío, Xavier María de Munibe e Idiáquez, X Conde de Peñafloreda, el autor vasco publicaría una compilación de 105 composiciones bajo el nombre de *Fábulas en verso castellano para uso del Real Seminario Bascongado*, inspiradas de manera particular en el poeta latino Fedro (ca. 14 a. C. - ca. 50 d. C.) y en el francés Jean de La Fontaine (1621-1695).² Dicho género didáctico y moralizador tuvo una importante reivindicación en España debido, en gran medida, a la publicación de Samaniego, la cual, además de otorgar autonomía a tal expresión literaria, exponía en su construcción métrica la tendiente estética del neoclasicismo o nuevo clasicismo, corriente teórico-crítica cuya esencia retoma algunos principios retóricos expuestos por Aristóteles y Horacio en sus poéticas, como la sencillez, el equilibrio, el orden y la claridad, y que, de acuerdo con Antonio Maravall, posee ciertas concomitancias y contraposiciones con el periodo cultural del Barroco.³

- ¹ En 1782, un año antes de que el madrileño Tomás de Iriarte publicara sus *Fábulas literarias*, Samaniego se autodeclara con cierta falsa modestia en el prólogo de su propia obra como “el primero en la nación que ha abierto el paso a esta carrera” (Samaniego, 2019: 156).
- ² El primer tomo abarcó cinco libros, que incluyeron 105 fábulas inspiradas en Fedro y La Fontaine. Posteriormente, en 1784 sale a la luz pública el segundo tomo de cuatro libros adicionales con 52 nuevas composiciones. Éstas mantienen una influencia de Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794) y del inglés John Gay (1685-1732). Asimismo, hay 19 fábulas originales que componen el noveno y último libro.
- ³ Maravall reconoce un fuerte carácter conservador entre el Barroco y el Neoclasicismo. Respecto al primer concepto, tal autor toma en cuenta la presencia de una cultura “dirigida”, es decir, impulsada y controlada por las élites políticas y religiosas —representadas por la monarquía y la Iglesia católica—. Por otra parte, el Barroco, en comparación con el Neoclasicismo, se encuentra marcado por un profundo sentimiento de pesimismo, producto de las crisis de la época. Este pesimismo se refleja en tópicos como la fugacidad de la vida (*tempus fugit*), la vanidad de las glorias terrenales (*vanitas vanitatum*), el desprecio del mundo (*contemptu mundo*) y la inevitabilidad de la muerte (*memento mori*). Respecto al concepto de *sencillez*, aplicado en la poesía barroca de Francisco de Quevedo (1580-1645) o Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), el crítico declara: “El autor barroco puede dejarse llevar de la exuberancia o puede atenerse a una severa sencillez. Lo mismo puede servirle a sus fines una cosa que otra. En general, el empleo de una u otra, para aparecer

Respecto a lo dicho, cabe reconocer en “La Cigarra y la Hormiga” y “El Perro y el Lobo” dos virtudes ponderadas por la tradición clásica que adquirieron alta resonancia en la España del siglo XVIII: la prudencia (en griego *φρόνησις*, *frónesis*) y la libertad (*ελευθερία*, *elefthería*). Aquellas cualidades ejemplificadas en la personificación de la Hormiga y el Lobo responden a un modelo ideológico-moral relacionado de forma íntima con la *Ética a Nicómaco*, de Aristóteles (384 a. C. - 322 a. C.), cuyo enfoque teórico orientado en la virtud (*ἀρετή*, *areté*), la felicidad (*εὐδαιμονία*, *eudaimonía*) y la razón práctica (*λόγος*, *lógos*) se alineaba directamente con los ideales ilustrados de progreso social.⁴

En relación con lo anterior, debe considerarse que otro de los factores clave para la trascendencia de las *Fábulas en verso castellano...* reside en las posturas culturales y academicistas de la Ilustración, ya que traían consigo aquel progreso o modernidad, cuyo motor principal era la educación emancipadora y libertaria. Sobre ello, Marina Garcés cuestiona la narrativa hegemónica de aquel movimiento cultural usualmente asociado con el aparente progreso racionalista —plenamente patriarcal— y la emancipación humana, pero que internamente encubre una “servidumbre cultural” y una “inteligencia delgada”, debido a que aquellos ideales de justicia y libertad han sido cooptados por el imperante capitalismo y el colonialismo, perpetuando de tal manera formas exclusivas de dominación (Garcés, 2017: 40).⁵ Este detalle resulta relevante,

como barroco, no requiere más que una condición: que en ambos casos se produzcan la abundancia o la simplicidad, extremadamente” (Maravall, 1975: 153 y 319).

⁴ Durante el siglo XVIII, varios escritores españoles expresaron un didactismo moralizador característico del periodo ilustrado. Entre los más representativos se encuentran: Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), Gregorio Mayans (1699-1781), Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780), Ignacio López de Ayala (1739-1789), José Cadalso (1741-1782), Melchor Jovellanos (1744-1811), Tomás de Iriarte (1750-1791), Luciano Francisco Cinmella (1751-1812), Juan Meléndez Valdés (1754-1817), Gaspar Zavala y Zamora (1762-1813), entre otros.

⁵ Frente a esto, Garcés propone la presencia de una “Ilustración radical” que no se limite a repetir los postulados del siglo XVIII, sino que los reformule desde una perspectiva crítica y transformadora. Esta nueva Ilustración debe ser un proyecto colectivo que cuestione las estructuras de poder actuales y busque formas de vida más justas y equitativas. De tal manera, Garcés plantea que, con la Revolución científica durante los siglos XVI y XVIII,

pues deja ver una de las caras más impositivas del género fabulístico, la cual reside en el tendiente dominio del hombre sobre la bestia, así como la constante depredación del animal fuerte sobre el débil.

Por otro lado, vale agregar que, en España, antes del siglo XVIII —época donde convergen el Barroco y el Neoclasicismo—, ya había existido una valoración teórica sobre la perspectiva aristotélica y horaciana desde hace más de 200 años. En este sentido, abundan ejemplos de obras preceptistas anteriores a la de Luzán, publicada en 1737, como *El Arte poética española*, de Juan Díaz Rengifo, dada a conocer en 1592; La *Philosophia Antigua Poética*, de Alonso López Pinciano, publicada en 1596; *El Libro de la erudición poética*, de Carrillo y Sotomayor, expuesta a luz pública en 1611, y *Las Tablas poéticas*, de Francisco Cascales, aparecida en 1617.⁶ Es necesario tener en cuenta que aquellas obras de tradición grecolatina adquirieron notable distinción; sin embargo, la *Poética* de Luzán alcanzó una mayor aceptación social porque supo adaptarse a las necesidades de su época, incorporando las ideas estéticas del neoclasicismo, así como el pensamiento didáctico y racionalista de la Ilustración, ofreciendo un enfoque pedagógico *más amplio* —a diferencia de las poéticas de Díaz, Pinciano, Carrillo y Cascales, que quedaron más anquilosadas en el contexto renacentista y barroco—, lo que la convirtió en un puente entre la tradición grecolatina y el pensamiento moderno.⁷ Desde el punto de vista literario, uno

Europa vive una eclosión de datos experimentales, técnicas y conocimientos. Ante ello, el acceso a “la educación se convierte, hasta nuestros días, en uno de los puntos principales de cualquier programa político o de signo emancipador guiado por las nociones de igualdad, de libertad y de justicia” (Garcés, 2017: 47).

⁶ No hay testimonio que asegure que Samaniego leyera la *Poética* de Luzán. Sobre tal detalle no mencionan nada sus distinguidos biógrafos Eustaquio Fernández de Navarrete o Emilio Palacios; pese a ello, resulta altamente probable que el fabulista haya conocido o leído dicho texto, ya que nació en 1745, ocho años después de publicarse la obra de Luzán en Zaragoza, España. Respecto a ello, Gabriela Makowiecka comenta que aquella manifestación preceptista se considera en la época de Samaniego “más revolucionaria para los escritores españoles que el manifiesto romántico años después” (Makowiecka, 1973: 19).

⁷ Los conceptos de *ilustración* y *neoclasicismo* se encuentran relacionados, ya que ambos surgieron en el siglo XVIII y compartieron ciertos principios, como la función didáctica y moral. Pese a ello, ambos términos —uno orientado al plano estético y el otro al ideológico— remiten a fenómenos distintos. El primero podría entenderse como un

de los aspectos más significativos de aquella obra —cuyos planteamientos retoman parte de la *Art poétique*, de Nicolás Boileau (1636-1711)— reconoce que todo texto artístico —incluyendo la fábula— debe ceñirse al menos a tres propósitos fundamentales: educar, moralizar y entretener.⁸ Estos objetivos permearon en el pensamiento de varios escritores ilustrados, incluyendo a nuestro autor, quien describió este género como “el primer pasto con que se debe nutrir el espíritu de los niños” (Samaniego, 2019: 156).

En otro aspecto, desde la concepción clásica, la prudencia y la libertad conservan una interrelación con otros conceptos, como la *bondad* y la *verdad*, los cuales sirven para comprender mejor la asimilación de la ética ilustrada en España. Por ello, Luzán reconoce que la belleza poética consiste en “la bondad unida con la verdad” (*Poética*, 2008: 221).⁹ Esta breve afirmación resulta pertinente, pues en la mayoría de las fábulas no existen tales elementos

movimiento intelectual y filosófico, cuyas características principales son: el racionalismo, la difusión del conocimiento y la crítica social. Por otra parte, el segundo término evoca una corriente artística y literaria que surge como reacción contra los excesos del Barroco y el Rococó. Asimismo, sus ideales buscaban recuperar la simplicidad, el equilibrio y la armonía de las obras clásicas. Respecto a ello, cabe reconocer un punto de unión entre ambos conceptos que oscila entre la razón y la sensibilidad. En tal sentido, Joaquín Álvarez Barrientos comenta: “La Ilustración, es por tanto razón más sentimiento o sensibilidad. El individuo se entiende como una mezcla de ambos, en la que, eso sí, el puesto dominante lo ocupa la razón, pero tanto ésta como la sensibilidad sirven para conocer la realidad y ejercer sobre ella cambios necesarios” (Álvarez Barrientos, 2005: 103).

⁸ Además de la *Art poétique*, de Boileau, publicada en 1634, parte de la obra de Luzán remite al pensamiento clásico de italianos como Ludovico Castelvetro (1505-1571), Francesco Robortello (1516-1567) o Julius Caesar Scaliger (1484-1558). En este sentido, tanto Luzán como Boileau continúan la reformulación de parámetros literarios por medio de una reinterpretación de los conceptos, pues, en realidad, no hacen aportaciones teóricas, sino más bien una síntesis de ideas afines a los principios del siglo XVIII.

⁹ El concepto de *virtud* (*ἀρετή*, *areté*) representa diversos aspectos relacionados con la verdad (*ἀλήθεια*, *alétheia*) y la sabiduría (*σοφία*, *sofía*), así como con la práctica de ciertos hábitos guiados por la razón (*λόγος*, *logos*). De acuerdo con ello, José Ferrater Mora menciona que la verdad se usa primariamente en un par de sentidos: “para referirse a una proposición y para referirse a una realidad. En el primer caso se dice de una proposición que es verdadera a diferencia de ‘falsa’. En el segundo caso se dice de una realidad que es verdadera a diferencia de ‘aparente’, ‘ilusoria’, ‘irreal’, ‘inexistente’, etc.” (Ferrater Mora, 1965: s. v. *verdad*).

de virtud, sino que predomina —al menos en varios títulos protagonizados por animales— la violencia, la depredación y la mentira o la astucia para engañar. Tal situación fue detectada por Juan Jacobo Rousseau (1712-1778) en *Emilio, o de la educación*, donde el autor asevera que los niños no son capaces de entender la retórica poética de la fábula clásica —en específico las de La Fontaine—, o, peor aún, que pueden desarrollar ideas erróneas sobre sus principios. Esto quiere decir que, siguiendo al filósofo ginebrino, optarán por tomar decisiones contrarias al concepto de *virtud* que los llevarían a adoptar conductas crueles y egoístas (*cf.* Rousseau, 2007: 155).

LA PRUDENCIA EN “LA CIGARRA Y LA HORMIGA”

En esta composición —a diferencia de otros títulos incluidos en el compendio fabulístico de Samaniego, como “El naufragio de Simónides” o “Los Gatos escrupulosos”—, el valor de la prudencia (*Φρόνησις*, *phronēsis*) no aparece literalmente en el texto; debido a ello, su alusión podría pasar desapercibida.¹⁰ Ante lo dicho, vale señalar que la fuente original, es decir, la atribuida a Esopo y escriturada por Demetrio Falero (*ca.* 350 a. C. - 280 a. C.) posee una variación —o *varatio*— de personajes, en donde en lugar de una cigarra —animal que representa comúnmente el vicio de la pereza— aparece un escarabajo. De tal forma, en los manuscritos recopilados por Falero, dicho tema era conocido en su origen como “La Hormiga y el Escarabajo”. Posteriormente, en el siglo I d. C., los fabulistas latinos —entre ellos Fedro, Babrio y Aviano— y sus seguidores europeos reemplazaron tal coleóptero por la cigarra, que también pasa el verano cantando y disfrutando, mientras la hormiga trabaja empeñadamente almacenando comida. Este hecho resulta

¹⁰ En “El naufragio de Simónides” —basado en la fábula de Fedro “Acerca de Simónides” (IV, 23)—, existe una asociación entre la prudencia y los conceptos *bien* y *ciencia*. Por otra parte, en “Los Gatos escrupulosos”, dicha virtud resalta a través del hecho de actuar de manera adecuada, evitando todo riesgo posible. De tal manera, en el primer título, Samaniego escribe: “Tu prudencia infinita/ busca el sólido bien y permanente/ en la virtud y ciencia solamente” (Samaniego, 2019: 422). Por otra parte, en “Los Gatos escrupulosos”, el autor dice: “Después de haberse lamido/ trataron en conferencia/ si obrarían con prudencia/ en comerse el asador” (Samaniego, 2019: 411).

coherente con el contexto cultural y geográfico de Esopo, donde el escarabajo era un insecto más familiar y simbólicamente más relevante que la cigarra.¹¹ Tal aspecto resulta importante, debido a que muestra la enorme tradición intertextual en torno al género fabulístico, la cual tiene sus orígenes en los textos hindús del *Panchatantra*, anteriores a las fábulas esópicas.¹² Al respecto, Alfredo Rodríguez López —quien lleva a cabo un análisis comparativo entre la composición de Samaniego y la de La Fontaine— comenta:

En la primera fábula, los 22 versos se reparten entre la voz narrativa que nos informa de la situación y los personajes y la resolución dialógica del conflicto en que la promesa inicial de pago hecha por la Cigarra se ve desarbolada por la incisiva y cruel observación de la Hormiga. La diferencia de tratamiento estético e ideológico se advierte al compararlo con la versión de Samaniego, que usa no menos de 14 versos para el discurso petionario de su cigarra frente a los 3 versos escuetos de la cigarra francesa. (2016: 10)

Ante tales observaciones, cabe tener en cuenta que el fabulista francés no sólo posee un estilo más descriptivo y extenso que su emulador español, sino que también recurre al uso frecuente de palabras agudas con rima consonante en cada uno de sus versos pareados, con la finalidad de alcanzar cierta cadencia y unidad rítmica. Por otro lado, el autor vasco utiliza predominantemente palabras graves, así como una que otra rima consonante en algunos versos intercalados, sin perder el ritmo ni la sonoridad.¹³ De igual manera, vale reconocer

¹¹ *Cfr.* Esopo, 1985: 72. Fedro tiene una fábula parecida titulada “La Hormiga y la Mosca”, la cual mantiene relación temática con la composición esópica, pero con un argumento totalmente diferente (*cfr.* Fedro, 2005: 163). Igualmente, Jean de La Fontaine reproduce “La Cigale et la Fourmi” (*cfr.* La Fontaine, 2016: 56).

¹² Antes de las fábulas esópicas —contextualizadas en el siglo VI a. C.—, el género ya existía en la tradición hindú a través del *Panchatantra*, una colección de fábulas escritas en sánscrito alrededor del siglo II a. C. Estas composiciones orientales escritas en prosa y verso también buscan criticar vicios y encomiar virtudes como la prudencia y la libertad, temas universales en la literatura moral.

¹³ Respecto a la influencia intertextual de Fedro en Samaniego, resulta relevante el artículo de Antonio Cascón Dorado “Fedro en Samaniego”, en el cual se expone que el escritor vasco tuvo una mayor influencia de Fedro que del fabulista francés. De tal forma, de los

las semejanzas entre “La Cigale et la Fourmi” y “La Cigarra y la Hormiga”; por ejemplo, que el mayor protagonismo —tal como advierten ambos títulos— lo posee la cigarra, cuya referencia aparece en los primeros versos:

*La Cigale, ayant chanté
Tout l'été,
Se trouva fort dépourvue
Quand la bise fut venue.
Pas un seul petit morceau
De mouche ou de vermisseau.
Elle alla crier famine
Chez la Fourmi sa voisine,
La priant de lui prêter
Quelque grain pour subsister
Jusqu'à la saison nouvelle.* (La Fontaine, 2016: 56)

Cantando la cigarra
pasó el verano entero
sin hacer provisiones
allá para el invierno;
los fríos la obligaron
a guardar el silencio
y a acogerse al abrigo
de su estrecho aposento. (Samaniego, 2019: 165)

Cabe tener en cuenta que, pese a las diferencias rítmicas y silábicas en las estrofas de Samaniego y La Fontaine, ambas coinciden en el uso predominante de heptasílabos y uno que otro octosílabo, lo cual permite suponer que en las otras fábulas que componen la antología de aquellos autores existe cierta

94 relatos que conforman (o se conocen de) la obra fédrica, “Samaniego eligió 35 tal vez alguno más y hubo de rechazar muchos de los restantes por su carácter inadecuado para el público a quien se dirigía su obra; estamos pensando en los argumentos impúdicos o excesivamente cargados de contenido político-social” (Cascón Dorado, 1986: 270).

libertad al momento de escribir en verso. Tal detalle revela algunos aspectos clave de la estética neoclásica, uno de cuyos principales fines acústicos era la armonía. En tal sentido, Alejandro Higashi afirma que la mayoría de los autores líricos del siglo XVIII se valían de alternar diferentes estructuras métricas para transmitir dos elementos específicos: la claridad y la armonía (2007: 212). Este crítico toma como ejemplo las *Fábulas literarias*, de Tomás de Iriarte, quien —al igual que Samaniego— supo transmitir en su sociedad varios de los valores morales e intelectuales clásicos por medio de distintas formas estróficas. Este detalle resulta interesante, pues, a través de los diferentes modelos métricos usados en España durante aquella época, podría sugerirse una definición más precisa sobre el estilo de versificación neoclásica, en cuanto a los objetivos estéticos que promovían un lenguaje sencillo, libre de paradojas o cualquier artificio que alterara el nivel lógico del habla, todo con el objetivo de conseguir una sonoridad más clara y armónica.¹⁴

Por otro lado, resulta evidente que la prudencia simbolizada en la hormiga trae consigo otro tipo de valores necesarios para las relaciones humanas. Según apunta José Soto Vázquez, esta fábula —al igual que otras composiciones de animales humanizados— posee tintes biográficos que relacionan la esclavitud en la que vivió Esopo (Soto Vázquez y Pérez Parejo, 2011: 3). Entre tales cualidades destacan el esfuerzo y la responsabilidad, las cuales resaltan en contraposición con los vicios de la pereza y la falta de previsión. Es decir, la despreocupada cigarra pasa todo el verano cantando —hecho frecuente tanto en su naturaleza, como en otras composiciones fabulísticas—, mientras que su vecina trabaja sin descanso recolectando comida —granos de trigo, cebada, etc.—, con el propósito de sobrevivir durante el invierno.¹⁵ De tal modo, al

¹⁴ Higashi plantea una valoración sobre las formas métricas usadas por Iriarte (1750-1791) en sus *Fábulas literarias*. En ellas advierte el uso de las numerosas licencias y de estrofas, como la octava real con temas épicos o la silva con las meditaciones filosóficas (2007: 212).

¹⁵ En las fábulas esópicas, la cigarra actúa como un animal cantor y despreocupado. Dicho motivo orientado al tópico del *carpe diem* aparece en otras fábulas clásicas, como “El Burro y las Cigarras” y “La Cigarra y la Zorra” (*cf.* Esopo, 1985: 101 y 123). En la tradición latina, Fedro escribe que la cigarra molesta con su “canto estridente” (*cf.* “La Cigarra y la Lechuza”, en Fedro, 2005: 135). Por otra parte, existen otras fábulas de Esopo que evocan el comportamiento de la hormiga como un insecto codicioso (*cf.* “La Hormiga”, en Esopo, 1985: 93).

llegar la gélida estación, la cigarra hambrienta acude a su vecina para pedir auxilio, pero ésta sólo recibe burlas e inhospitalarias palabras. Al atenderse las versiones de La Fontaine y Samaniego, puede notarse que, en la parte final del texto, ambos autores reproducen en la voz de la hormiga la misma pregunta irónica, sólo que por medio de otras palabras:

“¡Hola! ¿con que cantabas
cuando yo andaba al remo?
Pues ahora, que yo como,
baila, pese a tu cuerpo” (Samaniego, 2019: 165)

"Vous chantiez? j'en suis fort aise
Eh bien! dansez maintenant" (La Fontaine, 2016: 56)

Ante lo dicho, ambos fabulistas recrean en sus protagonistas conductas opuestas, pero, a la vez, complementarias, que otorgan un sentido didáctico-moral al texto; por un lado, se encuentra un insecto trabajador y previsorio, y, por otro, uno holgazán e ingenuo.¹⁶ Visto desde el enfoque ético, la cigarra representaría el vicio o el defecto, pues goza su propio descanso sin pensar en las consecuencias a largo plazo —el hambre—; por su parte, la hormiga, asociada simbólicamente con la laboriosidad, representa la virtud de la pru-

¹⁶ Respecto a la personificación de la hormiga, Jean Chevalier, en su *Diccionario de los símbolos*, explica: “Es un símbolo de actividad industriosa, de vida organizada en sociedad, de previsión, que La Fontaine eleva hasta el egoísmo y la avaricia” (Chevalier, 1995: s. v. *hormiga*). Por otra parte, la cigarra representa un “[s]ímbolo de la pareja complementaria luz-obscuridad; por la alternancia de su silencio en la noche y sus chirridos al calor del Sol. En Grecia estaba consagrada a Apolo. Ha llegado a constituir el atributo de los malos poetas, cuya inspiración es intermitente. Se toma también por la imagen de la negligencia y la imprevisión” (Chevalier, 1995: s. v. *cigarra*). De igual manera, en torno a la cigarra, Claudio Eliano expresa: “Se alimentan de rocío, están calladas desde el alba hasta el mediodía y, cuando el Sol está en todo lo alto lanzan su típica melopea —podría considerárselas como laboriosos coreutas— cantando sobre las cabezas de pastores, viandantes y segadores. Y este amor al canto es un don que la naturaleza otorgó a los machos. La cigarra hembra es muda y parece tan calladita como una muchacha pudorosa” (Eliano, 1984: 83).

dencia, es decir, un proceso racional donde interviene el discernimiento que reconoce lo bueno para uno mismo, en este caso, trabajar constantemente para no morir de hambre.¹⁷ En relación con esta composición, José Soto Vázquez y Ramón Pérez Parejo distinguen diferentes tópicos, entre ellos, el *carpe diem* proyectado en la cigarra feliz y relajada durante el verano, así como la *fortuna mutabile*, misma que resalta en el cambio de fortuna de aquel insecto que pasa de la alegría veraniega a la desdicha invernal (*cf.* Soto Vázquez y Pérez Parejo, 2011: 7-8).

Por otra parte, es necesario notar que la indiferencia de la hormiga representa una cara opuesta a valores clásicos como: la amabilidad (*χρηστότης*, *chrēstós*), la liberalidad (*φιλανθρωπία*, *philanthropia*), la amistad (*φιλία*, *filía*) y el respeto (*αἰδώς*, *aidōs*), que, de acuerdo con Joaquín Arce, anunciaban la estimación académica “por aquellos que se consideran maestros o iniciadores del saber y del noble actuar” (Arce, 1981: 331). Pese a ello, tales conceptos rara vez existen en el género fabulístico, donde prevalece el hambre y la imposición del más fuerte sobre el débil. En este sentido, cabe añadir que las críticas antipedagógicas de Platón replanteadas más tarde por Rousseau reconocían un aspecto controversial tanto en la didáctica de aquellas narraciones ficcionales (o *μῦθος*, *mýthos*), como en las diversas personificaciones simbólicas que las componen. En el caso particular de la hormiga, el filósofo francés omite las cualidades positivas de tal insecto —como la constancia y el esfuerzo—; en cambio, resalta sus atributos negativos, como la avaricia, la altanería y el egoísmo. Aquel hecho revela un doble enfoque en dicha fábula. El primero sería el del animal trabajador, ejemplo de virtud, y, por tanto, de lo bueno y lo verdadero, mientras que el segundo corresponde al insecto perezoso, distintivo del vicio y, por ende, lo malo y lo falso. En tal contexto, la crítica de Rousseau sobre esta composición resulta pertinente:

¹⁷ La prudencia (en griego *φρόνησις*, *phrónesis*) es entendida como una actitud de cautela que antecede a discernir y distinguir lo que es bueno o malo para uno mismo. En tal contexto, Aristóteles, quien analizó cada uno de aquellos conceptos expuestos por su mentor Platón, reconoce en el hombre prudente la capacidad de “deliberar rectamente sobre lo que es bueno y conveniente para sí mismo, no en un sentido parcial, por ejemplo, para la salud, para la fuerza, sino para vivir bien en general” (*Ética Nicomáquea*, 1140b, 275).

Creéis darle a la cigarra por ejemplo; nada de eso: elegirán la hormiga. A nadie le gusta humillarse: siempre adoptarán el papel bueno; es lo que elige el amor propio, y es una elección muy natural. Y ¡qué horrible lección para la infancia! El más odioso de todos los monstruos sería un niño avaro y duro que supiese lo que se le pide y lo que él niega. La hormiga hace más todavía, le enseña a burlarse de sus negativas. (Rousseau, 2007: 160)

Aquellas afirmaciones cuestionan la efectividad pedagógica de la fábula, debido a que —según creía el pensador ginebrino— normaliza el engaño y la indiferencia en la mentalidad de los niños, en lugar de promover los principios morales y humanistas de la Ilustración. Tal creencia resulta relevante, pues, desde la perspectiva clásica, el comportamiento laborioso y previsorio de la hormiga se considera moralmente “bueno”, en cuanto a su relación implícita con el concepto de *prudencia*, donde interviene un proceso de discernimiento sobre lo conveniente para uno mismo, no en un sentido parcial, sino general.¹⁸ En este sentido, tal virtud muestra el trabajo arduo de aquel animal, cuya descripción recibe un único epíteto: *codiciosa*.¹⁹ Ante lo dicho, aquel concepto —relacionado con la avaricia— evoca un desmesurado deseo de riqueza o bienes materiales; pese a ello, en el caso particular de la hormiga, ésta no acumula alimento por ambición, sino por un instinto de supervivencia. En este sentido, pese a que tal criatura himenóptera es descrita por Samaniego como *codiciosa*, no habría que dejar de lado su carácter previsorio, su constancia y, sobre todo, su imparable productividad.²⁰ Igualmente, cabe tener en cuenta

¹⁸ Aristóteles reconoce en el hombre prudente la capacidad de deliberar rectamente sobre lo que es bueno y conveniente para sí mismo, no en un sentido parcial, sino para vivir bien en general (*Ética Nicomáquea*, 1140b, 275).

¹⁹ Desde la perspectiva aristotélica, el concepto de *codicia* o *avaricia* representa el extremo de la liberalidad, misma que refiere a aquella virtud de distribuir bienes sin esperar recompensa. En tal sentido, el antiguo filósofo griego expresa: “En relación con el dar y recibir dinero, el término medio es la *liberalidad*, el exceso y el defecto son, respectivamente, la prodigalidad y la tacañería. En estos dos vicios, el exceso y el defecto se presentan de manera contraria: el pródigo se excede en gastarlo, y se queda atrás en adquirirlo; el tacaño se excede en la adquisición, y es parco en el desprendimiento” (*Ética Nicomáquea*, 1107b, 171).

²⁰ Ciertas fábulas esópicas como “El cobarde que se encontró un León de oro” y “El Avaro” ridiculizan aquel arquetipo que centra su amor en la riqueza (*cf.* Samaniego, 2019: 54)

que, además de su codicia, la hormiga muestra una total desconfianza ante la cigarra, pese a que aquella promete retribuir el favor con ganancias. Tal aspecto revela la importancia de ofrecer la palabra a modo de juramento o garantía. Pareciera que aquel insecto pretende conservar su dignidad, ya que manifiesta una intención de no pedir favores gratuitos, sino de retribuir mediante una promesa de pago. De tal forma, tanto Samaniego como La Fontaine reproducen este hecho, el cual también podría interpretarse como una prueba de amistad o de confianza que no es aceptada:

“No dudéis en prestarme;
que fielmente prometo
pagaros con ganancias,
por el nombre que tengo.” (Samaniego, 2019: 165)

*“Je vous paierai, lui dit-elle,
Avant l’Oût, foi d’animal,
Intérêt et principal.”* (La Fontaine, 2016: 56)

Considerando lo anterior, cabe añadir que el acto de pedir auxilio representa un motivo recurrente en la tradición esópica, el cual, pese a recrearse en espacios distintos, así como con otras personificaciones, expresa fundamentalmente un tema semejante. Este hecho destaca cuando la presa suplica a su captor devolver su libertad luego de ser capturada, con el fin de representarle mayor provecho en un futuro, cuando, en realidad, la intención de la criatura vulnerable consiste en prolongar su vida.²¹ Pese a lo comentado, vale aclarar

y 116). Asimismo, la personificación de dicho vicio fue satirizada por el dramaturgo y humorista Jean-Baptiste Molière —contemporáneo de La Fontaine— en su comedia *L’Avaro* —*El avaro*—. Tal asociación resulta relevante, ya que retoma parte de la influencia neoclásica en España por medio de dicho arquetipo social.

²¹ Tal circunstancia puede apreciarse en distintos títulos esópicos, por ejemplo: “El Pescador y el Boquerón” y “El Perro dormido y el Lobo” (1985: 32 y 80). Igualmente, Samaniego reproduce dichos temas en: “El Pescador y el Pez” y “El Lobo y el Perro flaco” (2019: 217 y 354). Tal recurrencia de fábulas permite suponer una clasificación basada en dicho motivo

que la necesidad de la cigarra no tiene el mismo nivel de gravedad que una criatura vulnerable ante su depredador, tal como sucede en “El Halcón y el Gorrión”, de Hesíodo, o en “El Ruiseñor y el Gavilán”, de Esopo.²² En el caso particular de la fábula de Samaniego, la cigarra busca sobrevivir, no por causa de algún captor, sino por el hambre que la oprime. En este sentido, puede suponerse que el sufrimiento del animal necesitado —a comparación del gorrión o el ruiseñor que presentan Hesíodo y Esopo— resulta menos fatídico, pero a la vez más desolador, debido a que, aunque no aparezca textualmente, cabe suponer que la ignorada cigarra muere de inanición. Ante este hecho, resulta pertinente recordar la opinión de Rousseau para cuestionarse: ¿la hormiga —que tenía abundancia de comida— actuó de manera prudente al no ayudar a la cigarra? Indudablemente, la criatura cantora debía asumir cierta responsabilidad por su desidia y pereza —ya que en eso reside la lección moral—, pero, ¿era realmente conveniente o necesario que el insecto trabajador se negara también a aceptar su promesa de pago?

Retomando lo anterior, en dicha composición destaca la ausencia de ciertos valores morales, tales como la amabilidad o la amistad, que, desde el enfoque del siglo XVIII, resultan más un afecto de empatía intelectual, que una natural solidaridad fraterna. En dicho contexto, la hormiga demuestra una total antipatía ante la petición de auxilio y la promesa de pago. De tal forma, en la

clásico. Sobre ello, hay numerosos ejemplos fabulísticos donde entra en juego el motivo de la ayuda solicitada de un animal a otro, entre ellos: “El Lobo y la Cigüeña” o “El León y el Ratón” —ambos de tradición esópica y reproducidos por nuestro autor (2019: 212 y 293)—. Ante ello, el caso de “La Hormiga y la Cigarra” resulta particular, pues describe una petición por causa del hambre, no por el riesgo a perder la vida ante algún depredador.

²² Estos dos títulos reflejan el mundo cruel y salvaje del género fabulístico, en donde un animal vulnerable suplica a su captor que lo libere. De tal manera, cabe recordar la descripción de Hesíodo, en *Los trabajos y los días*: “Ahora narraré un cuento a los reyes, aunque ellos sean sabios. Así un gavilán habló a un ruiseñor de polícromo cuello alto asaz en las nubes llevándolo, aferrado en las uñas, y éste, lastimeramente, por las corvas uñas pasado, gemía; mas aquél, con prepotencia, palabra le dijo: ‘Miserero, ¿qué lloras?, te tiene, sí, uno mucho más fuerte, y allí irás, doquier yo te lleve, por buen cantor que tú seas, y te haré mi comida, si quiero, o te soltaré’” (Hesíodo, 1979: 7). Aunado a ello, la fábula de Esopo “El Ruiseñor y el Gavilán” recrea un tema similar, pero con una variación (*variatio*) de personajes, en donde ambos animales protagónicos son sustituidos por un ruiseñor y un gavilán (*cf.* Esopo, 1985: 25).

irónica respuesta del insecto trabajador se muestra parte de su mezquindad, cuyo énfasis aumenta —siguiendo la versión de nuestro autor— al esconder tras su espalda las llaves del granero, el lugar donde guarda su alimento.²³ Referente a ello, Mireya Camurati propone una terminología respecto a los mecanismos de personificación, en la cual reconoce la *acción*, el *pensamiento* y la *expresión*, para definir no sólo el comportamiento prudente de la hormiga, sino el de la mayoría de los animales que cargan un referente simbólico, como la astucia con el zorro, la violencia con el lobo o la pereza con la tortuga (Camurati, 1978: 18).²⁴ En este sentido, puede notarse la confluencia de distintas acciones realizadas por el animal trabajador, en donde resalta su dinamismo por acumular comida. De igual modo, se hace presente el mecanismo de la *expresión*, por medio de los movimientos corporales realizados por la hormiga al ocultar las llaves del granero.²⁵ Ante lo dicho, ambos extremos repercuten

²³ Sobre las marcas visuales de la hormiga, resaltan distintos gestos y movimientos que exhiben aún más su codicia. Ante lo dicho, Soto Vázquez reconoce el tópico del *exclusus amator* en el momento en que la hormiga cierra la puerta frente a la cigarra. Respecto a ello, tal crítico comenta: “Podemos deducir una revisión, un tanto arriesgada y propia, del tópico del *exclusus amator* —*paraclausithyron*— que realiza la hormiga ante la cigarra al cerrarle la puerta de su casa e impedirle que entre a gozar con ella, como si de enamorados se tratase” (Soto Vázquez y Pérez Parejo, 2011: 9).

²⁴ Mireya Camurati retoma el concepto *tipo* del crítico literario Herbert Thompson Archibald (1874-1917), quien, en su obra *The Fable as a Stylistic Test in Classical Greek Literature*, reconoce la personificación de modelos (*types*), cuyo objetivo consiste en decir o hacer algo para que la acción del relato logre desarrollarse. En el caso de las composiciones animalizadas, la tipificación permite asociar una conducta distintiva en cada *tipo* directamente con algún vicio o virtud propia del ser humano (*cfr.* Camurati, 1978: 166). Aunado a ello, Emilio Palacios Fernández realiza una distinción sobre la caracterización de los animales en varias de las fábulas del escritor vasco, en donde percibe cualidades que denomina *parafísicas* y *psíquicas*, mismas que, a su vez, involucran la manera de actuar y de pensar de los personajes, cuyo patrón de comportamiento permanece constante en otras readaptaciones de tradición clásica. De acuerdo con Palacios Fernández, la cualidad denominada *parafísica* sirve para destacar la ligereza o rapidez de ciertos animales, tales como el perro, la liebre o el ciervo (2004: 195).

²⁵ Esta fábula no posee marcas textuales que indiquen el pensamiento o las gesticulaciones de los distintos personajes; por tanto, el juicio moral recae solamente en sus expresiones y acciones.

de manera negativa en la conducta humana; en el primer caso, la excesiva laboriosidad desarrolla un instinto de individualismo e inclemencia ante el sufrimiento ajeno, mientras que el desmedido descanso podría encauzar a un comportamiento holgazán y desprevenido. Por tanto, resulta necesario identificar en la personificación de ambos protagonistas el concepto aristotélico del *término medio*, el cual ayude a delimitar un equilibrio entre el trabajo excesivo y la relajación.²⁶

Por otra parte, resulta interesante cómo las nuevas ediciones de esta composición llegan a modificar el final esópico, debido a que el mensaje moral no resulta apto para la sensibilidad infantil. Este hecho que depende de factores externos al plano literario escinde completamente el motivo de la supervivencia de dicho género didáctico, en donde la depredación resulta una actividad constante; pese a ello, aquellos cambios textuales de alguna manera compensan las críticas de Platón y Rousseau, pues muestran una versión más compasiva del conflicto en cuestión, tal como Carlos García Gual plantea: “De modo semejante, en versiones modernas para niños de la cigarra y la hormiga ésta acaba compadeciéndose de la holgazana cantora y le da cobijo y comida, mientras aquélla ameniza con sus cantos la rutinaria faena del hormiguero. Así se dulcifica la lógica y cruel conclusión del relato” (García Gual, 1978: 23).

Al considerar lo anterior, emerge la posibilidad de nuevos desenlaces en ésta y otras composiciones esópicas, cuya readaptación muestre una mirada más fraternal, en contraposición con la moral clásica, donde impera el instinto de supervivencia, y en la cual necesariamente la virtud resulta recompensada, mientras el vicio o el defecto deben castigarse. Ante ello, vale enfatizar el comportamiento egoísta de la hormiga, debido a que esto denuncia una posible crítica hacia el individualismo del hombre ilustrado. Igualmente, es necesario notar una posible crítica hacia la modernización colectiva, así como al capitalismo incipiente en España, promovido, en gran medida, por la Sociedad

²⁶ La expresión latina *aurea mediocritas* se traduce como “dorada medianía”. De tal forma, el *término medio* se expresa a través de la noción de la virtud como un equilibrio entre dos placeres o extremos. Cabe añadir que este concepto resulta central en la *Ética Nicomáquea*, de Aristóteles. De acuerdo con Emilio Lledó Íñigo: “La expresión latina *in medio virtus* ha trivializado aquella teoría aristotélica que constituye una de las piezas fundamentales de la ética” (Lledó Íñigo, 1985: 103).

Bascongada de Amigos del País, cuyo aporte educativo favoreció enormemente la difusión de varios de los valores morales e intelectuales.²⁷ Igualmente, la influencia de estos grupos académicos respaldados por el Estado ayudó a impulsar la conciencia cívica como una herramienta útil para mejorar la calidad de vida entre la sociedad.

En tal sentido, la intención de Samaniego no es renovar ni alterar la fábula original, sino dar continuidad al modelo tradicional de Fedro, emulando en constantes ocasiones elementos acústicos de La Fontaine, como la armonía y el estilo sonoro; por tanto, el individualismo de la hormiga retratado por nuestro autor plasma fielmente una forma de trabajo desmedido y excesivo que cae en la propia avaricia, ya que dicho insecto labora para mantenerse a sí mismo y a nadie más. Sobre aquello, cabe suponer que en ésta y otras composiciones protagonizadas por animales no podría esperarse un final solidario ni alegre, sino, más bien, una sensación de zozobra, desconfianza y temor, en donde resaltan los temas de la astucia para engañar, así como el de la supervivencia y la depredación del más fuerte sobre el débil.

LA LIBERTAD EN “EL PERRO Y EL LOBO”

Luego de verificar el valor de la prudencia en “La Hormiga y la Cigarra”, debe considerarse ahora el concepto de *libertad* (*ελευθερία, elefthería*), cuya personificación reside en el lobo.²⁸ Cascón Dorado reconoce en esta fábula una relación directa con Fedro y Esopo. Respecto a ello, dicho crítico menciona:

²⁷ Desde tal enfoque, vale distinguir los dos tipos de virtudes aristotélicas: las *éticas* y las *dianoéticas* (también morales e intelectuales). Las primeras se producen de manera natural y son las que incitan al ser humano a controlar sus pasiones: “ninguna cosa que existe por naturaleza se modifica por costumbre” (*Ética*. 1107a, 171). Por otro lado, la segunda clasificación refiere al carácter racional, el cual transmite un aspecto de bondad innata y natural: “todo arte y toda investigación e, igualmente, toda acción y libre elección parecen tender a algún bien; por esto se ha manifestado, con razón, que el bien es aquello hacia lo que todas las cosas tienden” (*Ética*. 1107a, 171).

²⁸ Este título guarda similitud con una fábula de Esopo titulada “El Asno salvaje y el doméstico” (1985: 101). De igual modo, el tema aparece en Fedro (*cf.* “Un Perro a un Lobo”, en Fedro, 2005: 125). Dicha composición se encuentra en La Fontaine (v, 1) “Le

La versión esópica es notablemente distinta a la de los demás fabulistas. Se halla protagonizada por un asno salvaje y otro doméstico y, aunque la intención del relato es similar, el desarrollo argumental es muy distinto al que apreciamos en Fedro, en quien, sin duda, se basan tanto *La Fontaine* como Samaniego. (1986: 266)

Resulta preciso aclarar que, tanto en el mundo natural, como en el canon fabulístico, el lobo —animal indómito— destaca por su convicción de no someterse al dominio del hombre. En tal enfoque, la tradición clásica lo ha desprestigiado asociándolo únicamente con el hurto, la violencia, el engaño y otro tipo de cualidades negativas. Pese a ello, en esta fábula reproducida por nuestro autor —la cual retoma la versión de “*Le Loup et le Chien*”, de *La Fontaine*—, resalta un rasgo positivo reivindicado en el contexto neoclásico: el espíritu de libertad.²⁹ Aunado a ello, merece la pena agregar que Samaniego continúa aquella línea tradicional que distingue a tal criatura —al igual que la víbora o la serpiente— como un ser malévolo que perjudica directa o indirectamente al ser humano.³⁰ Retomando lo anterior, el contexto de la

Loup et le Chien” (2016: 61). Samaniego también reproduce el título del autor francés (*cf.* “*El Lobo y el Perro*”, en Samaniego, 2019: 363).

²⁹ Existen varios ejemplos esópicos en los cuales se presenta al lobo como un ser malvado. Algunos títulos son: “*El Labrador y el Lobo*”, “*Los Lobos y las Ovejas*”, “*El Lobo y el Caballo*”, “*El Lobo y el Cordero*”, “*El Lobo y la Garza*”, “*El Lobo y la Cabra*”, “*El Lobo y la Oveja*”, “*El Lobo y el Cordero*” (*cf.* Esopo, 1985: 59, 109, 110, 111, 112 y 156). También: “*El Lobo y el Cordero*”, “*El Lobo y la Grulla*”, “*La Oveja, el Ciervo y el Lobo*”, “*La Oveja, el Perro y el Lobo*” y “*La Nodriza y el niño*” (*cf.* Fedro, 2005: 82, 88, 95, 96 y 247).

³⁰ Hay casos donde el hombre llega a confiar en animales malvados —como el lobo o la serpiente—, con resultados funestos para él. Prueba de ello tenemos en varios títulos de Esopo, como: “*El Lobo y el Pastor*” y “*El Pastor y el Lobo criado con perros*” (1985: 120 y 133). Sucede lo mismo con la serpiente. En este sentido, hay textos esópicos que muestran la muerte del hombre por cuidar de tal animal rastrero o simplemente por tener contacto directo con él (*cf.* “*El Pajarero y el Áspid*” y “*El Caminante y la Víbora*”, en Esopo, 1985: 73 y 98). Igualmente, Fedro compone “*La Serpiente que mató al hombre misericordioso*” (2005: 159). De igual manera, *La Fontaine* (x, 1) escribe “*L’Homme et la couleuvre*” (2016: 589-594). Y dicho tema es literalmente reproducido por nuestro autor en “*El hombre y la culebra*” (Samaniego, 2019: 215).

fábula es el siguiente: un lobo “muy flaco y muy hambriento” se encuentra con un perro doméstico y bien alimentado. Ante el reconocimiento, la criatura famélica pregunta a dicho can cómo puede verse “tan relleno, tan lucio, sano y bueno”, a lo cual, el animal responde que esto se debe a que goza de alimentación regular y protección humana. De tal manera, el perro invita al lobo a abandonar la vida salvaje y ofrecer su servicio al hombre, para que pueda cubrir su necesidad de alimento:

El Perro respondió: “Sin duda alguna
lograrás, si tú quieres, mi fortuna.
Deja el bosque y el prado;
retírate al poblado;
servirás de portero
a un rico caballero,
sin otro afán ni más ocupaciones
que defender la casa de ladrones”. (Samaniego, 2019: 363)

Ante lo mencionado, cabe establecer un paralelismo entre la tradición fabulística y las antiguas lecturas bíblicas judeocristianas, pues en ambas se justifica, de cierta forma, el dominio del hombre —e implícitamente de la mujer— sobre todos y cada uno de los animales, hecho que expone un motivo recurrente dentro de la literatura didáctica protagonizada por criaturas u objetos parlantes.³¹ Retomando el hilo textual, merece destacarse que el

³¹ Varios temas esópicos tratan un maltrato normalizado del hombre hacia las bestias de carga, tales como el burro o la mula. Prueba de ello se encuentra en varios títulos, como: “El Burro jugueteón y su amo”, “El Burro y el jardinero”, “El Burro y la Mula”, “El Burro que llevaba una estatua”, “El Burro y el arriero” y “El Burro, el Cuervo y el Lobo” (*cf.* Esopo, 1985: 63, 99, 100, 101, 102 y 103). De igual manera, Samaniego reproduce aquella crueldad hacia el asno en composiciones como: “El Asno y el Cochino”, “El Asno sesudo”, “El Asno y el Caballo”, “El Asno y las Ranas”, “El Asno y Júpiter” y “El Asno infeliz” (*cf.* Samaniego, 2019: 161-163, 207, 232, 262, 275 y 358). En algunos libros tanto del Antiguo, como del Nuevo Testamento se encuentran distintas referencias respecto al dominio del hombre sobre la bestia. De tal manera, puede leerse: “Dominen sobre los peces del mar, las aves del cielo y todos los animales que se mueven por la tierra” (*Gen* 1:27); “Todos los animales de la tierra los temerán y respetarán: las aves del cielo, los reptiles del suelo y los

lobo acepta honestamente —es decir, libre de hipocresía o cualquier tipo de engaño— la propuesta del perro; sin embargo, tras observar el pescuezo descarapelado del animal manso, éste descubre que el resto del tiempo se halla preso y encadenado. En tal sentido, vale advertir que, aunque el cánido doméstico tiene alimento garantizado —así como un lugar cómodo y seguro donde pernoctar—, prefiere vivir libre en la naturaleza, aunque esto signifique afrontar diversas dificultades, como el hambre y las inclemencias de la intemperie.³² Sobre ello, puede notarse que, al final de dicha composición, tanto la versión de La Fontaine como la de Samaniego dan protagonismo al lobo, cuya presencia en el texto aparece desde los primeros versos, y, de igual modo, en la voz del argumento final:

“Es así”. “Pues, amigo,
la amada libertad que yo consigo

no he de trocarla de manera alguna
por tu abundante y próspera fortuna.
Marcha, marcha a vivir encarcelado;
no serás envidiado
de quien pasea el campo libremente,

peces del mar están puestos bajo su poder. Todo lo que tiene vida y se mueve les servirá de alimento, lo mismo que los vegetales” (*Gen* 9:2), o bien: “El justo está cuidando del alma de su animal doméstico” (*Proverbios* 12:10).

³² Vale tener en cuenta las diferencias estructurales, métricas y retóricas entre las versiones del fabulista francés y del español, tal como sucede en “La Cigale et la Fourmi” y “La Cigarra y la Hormiga”. En esta composición, el número de versos usados por La Fontaine es de 41, mientras que Samaniego utiliza 64. Esto quiere decir que no siempre las fábulas del primer autor son más extensas y descriptivas que las de su homólogo. Adicionalmente, La Fontaine ha añadido al carácter descriptivo del lobo el epíteto de *maestro* (*mâitre*), con lo que lo dota de un mayor grado de estimación. Asimismo, vale notar que ambos fabulistas recurren al uso del heptasílabo, el octosílabo y el endecasílabo. Sin embargo, La Fontaine apela a la secuencia de rima alternada, así como al uso de pareados de rima consonante; en cambio, Samaniego utiliza una serie de pareados, hecho que ofrece una mayor unidad rítmica.

aunque tú comas tan glotonamente
pan, tajadas, y huesos; porque al cabo,
no hay bocado en sazón para un esclavo”. (Samaniego, 2019: 363)

*Attaché? dit le Loup: vous ne courez donc pas
Où vous voulez? Pas toujours, mais qu'importe?
Il importe si bien, que de tous vos repas
Je ne veux en aucune sorte,
Et ne voudrais pas même à ce prix un trésor.
Cela dit, maître Loup s'enfuit, et court encor.* (La Fontaine, 2016: 61)

En esta fábula, el concepto de *libertad* reluce de forma indirecta por medio del símbolo de la cadena en el cuello del perro, cuyo matiz semántico alude a una forma de opresión y esclavitud impuesta por el hombre.³³ En tal sentido, merece tenerse en cuenta que, en el periodo ilustrado, dicho término era concebido como un principio de transformación social que desafió las estructuras tradicionales y sentó las bases para las revoluciones democráticas modernas. De tal modo, Jonathan Israel sostiene que la Ilustración posee un radicalismo que busca reinstaurar el pensamiento autoritario y convencional. Por ello, para tal crítico, la libertad puede entenderse desde distintos ángulos, por ejemplo, como una forma de autonomía individual, como una clara defensa frente a la opresión política o religiosa, o también como un derecho expresivo que

³³ Desde el enfoque simbólico, la cadena —objeto reproducido por La Fontaine y Samaniego— posee distintas connotaciones semánticas que la relacionan no sólo con la esclavitud, sino también con la divinidad. Respecto a ello, Chevalier comenta que tal objeto representa un “símbolo de los lazos y las relaciones entre el cielo y la tierra, y de modo general entre dos extremos o dos seres. Platón alude a la cuerda luminosa que encadena el universo. Cumple a tal cadena ligar el Cielo a la Tierra. [...] Debe también recordarse a propósito de este símbolo las cadenas que atan a los mortales en la caverna platónica. Éstas aluden al enganche de la mente respecto del mundo fenoménico, mundo de sombras reflejadas en la pared del oscuro antro. Las cadenas impiden aquí a los prisioneros percatarse de la vanidad de las sombras, descubrir los modelos vivientes que a éstas dan forma, ver la hoguera central que ilumina el conjunto, y ascender desde ella a la luz del día por la rendija que se abre en la sumidad de la cueva” (Chevalier, 1995: s. v. *cadena*).

conlleva a una “libertad de filosofar” (Israel, 2012: 57).³⁴ En este aspecto, la conexión directa entre dicho movimiento intelectual y el género fabulístico crea cierta ambigüedad en su espíritu didáctico, pues, por un lado, la ideología ilustrada propone la búsqueda de la verdad, mientras que, por otro, el género fabulístico —recreado con un lenguaje ficcional y alegorizado— encumbra en su discurso retórico un dejo de falsedad o alejamiento del concepto de *verosimilitud*.³⁵ Esta idea va de la mano con la crítica hecha por Rousseau —planteada siglos antes por Platón en su *República*—, la cual sostiene que algunas fábulas (*μῦθος*, *mythos*) son antipedagógicas para la mentalidad de los niños, ya que, en lugar de fomentar valores acercados a la virtud, los aleja de ella y los conduce a conductas opuestas.³⁶

Retomando el texto recreado por nuestro autor, el lobo —quien se niega rotundamente a soportar el objeto férreo sobre su cuello a cambio de una aparente seguridad y buen trato— representa una genuina figura de libertad que resalta portentosamente sobre otro tipo de criaturas sometidas —voluntaria o involuntariamente— al hombre. En tal contexto, Juan Eduardo Cirlot identifica a aquel animal indómito de la siguiente manera: “Símbolo del valor entre los egipcios y romanos. Aparece también como guardián en gran número de monumentos. En la mitología nórdica hace su aparición un

³⁴ El autor retoma la expresión de la “libertad de filosofar” basándose en el concepto filosófico del neerlandés Baruch Spinoza (1632-1677). De igual modo, recurre a otro tipo de pensadores, como Denis Diderot (1713-1784), Pierre Bayle (1647-1706) y el propio Rousseau (1712-1778). Según el crítico: “La historia de la censura europea entre 1650 y 1750 demuestra claramente que la Ilustración moderada, por muy de largo alcance que fueran los cambios institucionales e intelectuales que trajo consigo, en buena medida rechazaba la libertad de pensamiento, el principio de *libertas philosophandi*” (Israel, 2012: 145).

³⁵ Según una definición actual, la fábula “[s]e toma también por ficción artificiosa, con que se procura encubrir o disimular alguna verdad filosófica o moral” (RAE, 2024: *s. v. fábula*, en línea).

³⁶ En tal contexto, la primera crítica filosófica hacia los textos fabulísticos se atribuye a Platón, quien mantenía una postura en contra de enseñar algunos mitos a los niños, pues creía que los alejaba del sentido de la verdad (*ἀλήθεια*, *alétheia*): “¿Hemos de permitir que los niños escuchen con tanta facilidad mitos cualesquiera forjados por cualesquiera autores, y que en sus almas reciban opiniones en su mayor parte opuestas a aquellas que pensamos deberían tener al llegar a grandes? (*República*, 376a, 89-90).

lobo monstruoso, Fenris, que destruía las cadenas de hierro y las prisiones, siendo por fin recluido en el interior de la tierra” (Cirlot, 1992: *s. v. lobo*).

Al notar la personificación simbólica del lobo resalta un instinto de autonomía relacionado con la individualidad del hombre ilustrado. Respecto a ello, el concepto de *libertad* contextualizado en aquella época —tal como enfatiza Jonathan Israel— parecía centrarse más en abolir cualquier tipo de freno contra la libre expresión o el libre pensamiento. Sobre lo dicho, Antonio Maravall reconoce la existencia de varias “libertades individuales integradas en el haz de la libertad política”, entre ellas, la libertad de pensamiento (o de expresión del pensamiento), la libertad de reunión y la libertad de imprenta (Maravall, 1984: 37). Ante ello, vale la pena recordar que este concepto posee un trasfondo que en el contexto ilustrado de Samaniego podría entenderse desde diversos ángulos. Así, en parte, valdría la pena entenderlo tal como sugiere Rousseau —pues Samaniego reconoce haberlo leído en su prólogo—, quien considera que aquel concepto involucra una cuestión política sustentada en el obedecimiento de las leyes. Por ello, para el filósofo francés, la libertad representa un valor inherente al ser humano, pero su ejercicio sólo puede producirse en un marco social que garantice la justicia y el bien colectivo.³⁷

Por otra parte, “El Perro y el Lobo” posee cierta similitud con otra composición esópica titulada “El Lobo flaco y el Perro gordo”.³⁸ En dicho texto, el tema específico no consiste en la libertad, sino en la astucia del animal débil

³⁷ El concepto de *libertad* aparece planteado en varias obras de Rousseau, como *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* (*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*), así como *El contrato social: o los principios del derecho político* (*Du contrat social ou Principes du droit politique*). El primero, publicado en 1754, y el segundo, en 1762. Respecto a ello, dice Rousseau: “El hombre ha nacido libre, y por doquiera está encadenado. Hay quien se cree amo de los demás, cuando no deja de ser más esclavo que ellos [...] Mientras un pueblo esté obligado a obedecer y obedezca, hace bien; tan pronto como pueda sacudir el yugo y lo sacuda, hace aún mejor; porque al recobrar su libertad por el mismo derecho que se la arrebató, o tiene razón al recuperarla, o no la tenían en quitársela” (Rousseau, 2007: 10).

³⁸ El título original de Esopo aparece con el nombre “El Perro dormido y el Lobo” (*cfr.* Esopo, 1985: 80). Por su parte, La Fontaine (ix,10) escribe “*Le Loup et le Chien maigre*” (*cfr.* La Fontaine, 2016: 549), y Samaniego reproduce “El Lobo y el Perro flaco” (*cfr.* Samaniego, 2019: 354).

y vulnerable para engañar a su depredador. Pese a ello, dicha composición reproduce el mismo motivo del hambre que atormenta al cánido salvaje —tal como sucede al insecto famélico de “La Hormiga y la Cigarra”—, cuya necesidad sólo parece cubrirse ante la sumisión hacia el humano. En ambas composiciones la personificación del perro posee una conducta ambivalente, pues su servilismo puede considerarse un aspecto de resignación o conformismo; sin embargo, también podría interpretarse el valor de la lealtad, así como las virtudes de la mansedumbre (*πραΰτης*, *prautés*) y la amabilidad (*χρηστότης*, *chrēstós*) que demuestra dicho cánido amansado al querer socorrer al lobo.³⁹ Respecto a ello, Rousseau comenta:

En la fábula del “Lobo flaco y del perro gordo”, en vez de la lección de moderación que se le pretende dar, toma una de licencia. Jamás olvidaré haber visto llorar mucho a una niñita a la que habían desolado con esa fábula a la vez que le predicaban docilidad. Que costó mucho saber la causa de su llanto, por fin se supo. La pobre niña se enojaba por hallarse encadenada: sentía su cuello pelado; lloraba por no ser lobo. (Rousseau, 2007: 161)

Al considerar tal anécdota —sea verdadera o no—, cabe replantearse la valoración pedagógica de la libertad en la fábula reproducida por nuestro autor, ya que, por un lado —tal como plantea el texto de Samaniego—, tal valor implica dificultades y riesgos; sin embargo, resulta preferible afrontar aquella circunstancia de responsabilidad propia, a optar por una seguridad lograda a expensas de perder la independencia y la autonomía. Asimismo,

³⁹ Existen títulos de Esopo donde la fidelidad de dicho cánido se respalda por el alimento que recibe del hombre (*cf.* “El Pastor y el Perro”, en Esopo, 1985: 109). También hay excepciones, donde el perro decide abandonar a su amo, pero no por deslealtad, sino por defender su propia vida (*cf.* “El Labrador y los Perros”, en Esopo, 1985: 47). Por otra parte, Fedro retoma dicha cualidad en “El Perro leal” (*cf.* Fedro, 2005: 99). Igualmente, Claudio Eliano documenta en su perspectiva zoológica: “Todo perro experto en la caza se complace en coger por sí mismo la salvajina, y considera a su presa como un premio siempre que el amo consienta en dársela. Pero si no es así, la conserva viva hasta que llegue el cazador y decide lo que quiere que se haga con ella. Si encuentra el perro una liebre o un jabalí muertos, no los tocará porque no quiere adjudicarse méritos ajenos y porque rehúsa apropiarse de lo que no le pertenece” (Eliano, 1984: 346).

resulta pertinente señalar que Rousseau menciona la fábula de “El Lobo flaco y el Perro gordo”, la cual —al igual que “El Perro y el Lobo”— podría transmitir la moderación y conformidad; sin embargo, aquella niña no interpreta el mensaje como tradicionalmente se espera, pues, en lugar de comprender o aceptar la mansedumbre y sumisión del perro, ella se identifica más con el lobo, a pesar de su difícil condición de enflaquecimiento. De tal modo, la pequeña llora porque se siente “encadenada” y desea la libertad que representa el animal salvaje, en contraste con la vida cómoda, pero sometida, del doméstico. Este detalle —aparentemente superfluo— parece proyectar una condición normalizada sobre el papel de la mujer en la época ilustrada, cuyo enfoque estaba cimentado en los estereotipos subordinados al hombre.⁴⁰

En tal sentido, vale recordar que, en el mismo tratado educativo de Rousseau, la compañera ideal de Emilio, llamada Sofía —*sabiduría*, en griego—, propone una formación femenina basada en un papel complementario y de dependencia hacia el varón (*cf.* Rousseau, 2007: 249). Tal aseveración revela que, en el contexto de Samaniego, las mujeres no necesitaban ceñirse a un conocimiento profundo en las ciencias o la filosofía, pues su función social no lo requería; sin embargo, es necesario admitir que, en aquel periodo de esplendor ilustrado, varias de ellas —por lo general, cercanas al ambiente aristocrático— alcanzaron una mayor posición en la escala jerárquica por sus méritos artísticos e intelectuales. Al respecto, Jonathan Israel expone lo siguiente:

El giro del debate intelectual en Europa, del latín al francés y de los círculos académicos de las cortes a los cafés, clubes y salones, le permitió a algunas mujeres, especialmente de la nobleza, acompañadas de algunas monjas fugadas, actrices, cantantes, cortesanas y otras que estaban relativamente bien educadas, descubrir la nueva filosofía y la ciencia, y por medio de la “ilustración” intelectual transformar su perspectiva de la vida y sus vidas mismas. (Israel, 2012: 107)

⁴⁰ En aquella época, según Jonathan Israel, “[i]ntelectualmente, las mujeres por primera vez se convirtieron en un público y una presencia activa. [...] no sólo busca *el espíritu masculino* educar a las mujeres en la ciencia, sino también ‘ilustrarlas’ y por este medio convertirlas en sujetos activos de la sociedad” (Israel, 2012: 107; énfasis mío).

Vale reconocer que, en la época de nuestro autor, la participación política y educativa del género femenino era casi nula. Por ello, la mujer permanecía comúnmente relegada al papel de esposa y madre, responsable del hogar y la crianza de los hijos.⁴¹ Considerando lo dicho, resulta interesante que en el compendio fabulístico de Samaniego —donde predomina la personificación animalística— los personajes femeninos únicamente aparecen en un par de títulos.⁴² Asimismo, su descripción no resalta algún tipo de virtud moral o intelectual, sino que más bien transmite una visión tradicionalista y estereotípica —aunque no necesariamente machista—. En este sentido, en tales composiciones aparece una mujer vulnerable a padecer el hurto —como sucede a Juana, en “El raposo, la mujer y el gallo”— o en una joven vanidosa, cuyos principales atributos son su belleza y lozanía —como pasa con Anarda en “La hermosa y el espejo”—. De tal modo, al recordar la imagen de la niña llorando por su condición social, parece proyectarse un problema de género —mitigado tanto por Rousseau como por Samaniego— que remite al contexto dieciochesco español, donde la libertad y autonomía de la mujer —hablando en un sentido mayoritario— todavía se hallaban convencionalmente sujetas a la autoridad racional masculina.

Retomando la composición de “El Perro y el Lobo”, cabe señalar que la personificación del animal salvaje quizá no proyecte virtudes aristotélicas, como la mansedumbre (*πραϋτης*, *prautés*); sin embargo, relucen en él otro tipo de cualidades, como la sinceridad (*ειλικρίνεια*, *eilikríneia*), la prudencia (*φρόνησις*, *frónesis*) e, incluso, la valentía (*ἀνδρεία*, *andréia*).⁴³ En este contexto, aquella criatura muestra una conducta sincera, ya que reconoce su

⁴¹ Pese a ello, cabe reconocer a varias autoras españolas que dejaron un legado significativo en las letras ibéricas. Por ejemplo, las dramaturgas María Rosa de Gálvez (1768-1806) y Lorenza de los Ríos (1761-1821), así como las poetisas Josefa de Jovellanos y Jove Ramírez (1745-1807) y Gertrudis de Hore (1742-1801).

⁴² Cfr. “El raposo, la mujer y el gallo” y “La hermosa y el espejo”, en Samaniego, 2019: 377-378 y 453-454.

⁴³ Aristóteles distingue en el concepto de *sinceridad* un “punto medio” entre los conceptos de la *jactancia* y la *ironía*. Acerca de ello, el filósofo comenta: “Pues bien, el jactancioso se cree que es el que pretende reputación en cosas que no le pertenecen, o en mayor medida de lo que le pertenece, mientras que el irónico niega lo que le pertenece o le quita importancia. El término medio, contemplando la situación como es, parece ser un hombre sincero,

propia naturaleza indómita y, por tanto, decide expresarse ante el perro de manera franca y honesta. De igual modo, puede interpretarse que dicho animal actúa de forma prudente, pues, tras comparar su condición con la del perro, sabe inmediatamente lo que es bueno para sí mismo, en este caso, preservar su hambre ocasional y su estado de salvajismo que son el precio de su libertad.

En este título, aquel cánido resulta un personaje complejo, en comparación con otros animales —denominados por Forster como *básicos* o *planos*—. Tal razón se sustenta cuando el lobo cambia de opinión, ya que no desea subyugarse a cambio de alimento.⁴⁴ De tal modo, tras un proceso de discernimiento, aquel animal —a diferencia del perro manso— ejerce su propia libertad, cuya consabida consecuencia consiste en enfrentar diversas vicisitudes que incluyen hambre, peligros, etc. Ante lo dicho, el género fabulístico contribuyó también a fomentar varias asociaciones negativas hacia dicha criatura; sin embargo, cabe advertir que aquella percepción ampliamente difundida en el territorio occidental no resulta precisa. En tal aspecto, Félix Rodríguez de la Fuente explica:

Desde tiempos inmemorables, los seres humanos han acostumbrado a depositar en ciertos animales virtudes o vicios que, realmente, sólo a nuestra propia especie pertenecen. El águila real ha sido siempre el símbolo de la nobleza,

tanto en su vida como en sus palabras, que reconoce que posee lo que tiene, ni más ni menos” (*Ética Nicomáquea*, 1127a, 230).

⁴⁴ Este hecho expone que en varias composiciones fabulísticas se haya la presencia implícita de un narrador omnisciente, así como de una determinada clasificación de personajes, los cuales —según E. M. Forster— pueden organizarse según su evolución, su imagen simbólica o su narración en la historia. Aunque las observaciones de Forster aplican específicamente al género novelístico, no por ello resultan irrelevantes para el estudio de las fábulas. En tal sentido, debe aceptarse que la totalidad de los protagonistas fabulados —siguiendo a dicho crítico— son “planos”, pues carecen de descripción evolutiva. Forster comenta sobre aquellos personajes: “Se les reconoce fácilmente cuando quiera que aparezcan. Son reconocidos por el ojo emocional del lector, no por el ojo visual que meramente toma nota de la recurrencia de un nombre propio. [...] una segunda ventaja para lectores que son fáciles de recordar después. Permanecen inalterables en su mente porque las circunstancias no cambian; se deslizan inconmovibles a través de éstas y ello les confiere en retrospectiva un carácter tranquilizador y los mantiene cuando el libro que lo sustenta parece decaer” (Forster, 1900: 74).

aunque objetivamente esta rapaz no sea más noble ni más villana que el cuervo o el halcón. [...] Esta línea de etiquetar la fauna con matices del comportamiento humano ha venido tildando al lobo de cruel durante siglos. Todo lo abominable, como la sed de sangre, la traición, la cobardía, se ha atribuido al lobo por la mente popular. Sin embargo, este cánido salvaje, por ser un animal social, resulta sumamente cooperativo, rígidamente jerarquizado y con una inteligencia que lo supera, seguramente, a la de cualquier otro carnívoro salvaje. (1980: 199)

El comentario anterior resulta relevante, ya que muestra algunos de los grandes equívocos literarios que pueden perdurar en la crítica actual. Por tanto, debe tenerse en cuenta que las asociaciones simbólicas de ciertos animales fabulados no dependen del todo de su equivalencia natural. En torno a lo dicho, resulta interesante que, desde la visión grecolatina, el lobo fue relegado a un arquetipo cruel y sanguinario; pese a ello, la perspectiva oriental rescata un caso en particular en donde dicha criatura es mansa y pacífica.⁴⁵ Fuera de aquella y otras posibles excepciones, la cultura occidental relaciona generalmente a tal criatura con la maldad, dada su violencia intempestiva. Siguiendo la perspectiva aristotélica, el distanciamiento de aquel cánido indómito evoca de forma alegórica un alejamiento de la ciudad (*πόλις, polis*), lo cual denota un estado proscrito de las leyes sociales. Aunado a ello, cabe tener en cuenta el término clásico de *animal político* (*ζῷον πολιτικόν, zoon politikon*), el cual refiere a una tendencia humana de vivir en comunidades políticas y participar en actividades sociales. De tal modo, Rodríguez de la Fuente enfatiza: “En fábulas, en relatos literarios y hasta en escritos científicos se pintó al tigre, al león, al lobo o al águila como fríos y perversos asesinos, sedientos de sangre, mientras que la gacela, el corzo, el cordero o la paloma eran símbolos de la bondad y la inocencia” (1980: 46).

⁴⁵ Un caso particular aparece en uno de los capítulos del *Calila et Dimna*, a través de título “Del León et del anaxhar religioso”. De tal modo, en dicha obra puede leerse: “Et dixo el filósofo: — Dizen que en tierra de India avía un lobo çerval, et fazía vida de religioso et de casto. Et en biviendo con los otros lobos çervales et con las gulpejas, non fazía lo que ellos fazían, nin robava, así commo ellos robavan, nin vertía sangre, nin comía carne” (Anónimo, 1984: 306).

Al considerar lo anterior, resulta peculiar la conducta ambivalente del lobo, ya que, por un lado, posee una fama de violencia, mitomanía y cleptomanía, pero, por otro, una reputación de coraje y autonomía que lo distingue de otros animales subordinados al hombre. En tal sentido, la representación humana permanece implícita en el texto; pese a ello, su referencia evoca aquel atávico sistema clásico basado en la correlación de amo/esclavo. Esta razón permite afirmar que uno de los motivos más resaltables de dicho género literario —además del hambre, la depredación y la supervivencia— consiste en la imposición humana sobre la bestia. Igualmente, cabe señalar que el concepto de *libertad* implica un deseo de autonomía e independencia, así como de liberación, lo cual podría interpretarse desde diferentes sentidos literarios (*cf.* Arce, 1981: 52). Aunado a ello, parece un hecho consumado que ésta y otras fábulas de Samaniego —así como sus diferentes reproducciones— suponen la presencia de variaciones, en cuanto a su construcción métrica, su personificación y su desenlace. Aquel hecho deja entrever —no sólo en tales títulos aludidos, sino por extensión en el género fabulístico— un amplio estudio investigativo sobre la influencia intertextual, así como de literatura comparada, que merece la pena analizarse.⁴⁶

CONCLUSIONES

Las fábulas analizadas responden a tópicos, motivos y figuras orientadas a la sencillez, la claridad y la armonía, pero también al didactismo, al deleite y, sobre todo, a la utilidad social. Tales cuestiones ayudan a suponer que Samaniego recurriera a tal género no sólo para buscar el entretenimiento

⁴⁶ Sobre las distintas variaciones de dicha composición, Cascón Dorado comenta: “La fábula de Fedro en la que se narra cómo el lobo prefiere la libertad a las comodidades del perro guardián (III, 7) se separa considerablemente de la versión de Babrio. Sobre el mismo argumento, Fedro hace un canto a la libertad, enfatizando el desprecio de los bienes materiales que encadenan al hombre; Babrio, en cambio, lo cuenta como una chanza, una broma en la que no hay moraleja. El relato es un buen exponente de las distintas concepciones que tienen ambos autores sobre el género fabulístico: uno, empeñado en extraer el mayor contenido ético-ideológico de cada narración, el otro, interesado, por lo general, en narrar con gracia, dejando al lector la oportunidad de descubrir las ideas encerradas en sus apólogos” (2005: 48).

de sus lectores, sino también para promover virtudes como la prudencia y la libertad de una sociedad más docta e ilustrada. En tal contexto, aquellas composiciones transmiten un trasfondo de convivencia política en España, cuyo fin esencial pretende establecer un orden civilizador sustentado en una jerarquía aristocratizada. Considerando lo anterior, puede concluirse que la trascendencia de Samaniego en las letras españolas se debió al menos a tres razones significativas:

1. Por ser el primer autor español en otorgar autonomía e independencia al género fabulístico, ya que antes del siglo XVIII la fábula seguía formando parte de un texto complementario a otro principal.
2. Por reivindicar el género fabulístico entre los círculos académicos, desde un enfoque moralizador y didáctico que permitió el desarrollo del humanismo ilustrado.
3. Por el propio ingenio del escritor, quien supo cumplir con precisión la exigencia estética e ideológica del Neoclasicismo, cuyo enfoque implicaba, por un lado, cuestiones de estructura y sonoridad de cada texto, y, por otro, reflexiones políticas y filosóficas orientadas a la educación lógica, académica y científicista. De tal modo, al emular las fábulas esópicas transmitidas por Fedro y La Fontaine, Samaniego logra, a través de una versificación armónica, amena, sencilla y humorística, que cada una de sus creaciones resulten accesibles a un público amplio, incluyendo a lectores no especializados de la literatura clásica. De esta manera, el autor vasco representa un vehículo que ayuda a democratizar el pensamiento racional, en especial de las nuevas generaciones, conscientes de la modernización de su país.

Igualmente, en el género fabulístico, tanto la virtud como el vicio poseen una perspectiva un tanto maniquea, ya que en ambas siempre se presenta una relación indirecta con los conceptos de lo *bueno* y lo *malo*, no tanto en términos religiosos, sino políticos e intelectuales, los cuales evocan aquel estado de orden civilizador. Ante ello, pese a la supuesta simpleza de estos personajes, en su construcción prototípica es necesario notar un doble enfoque interpretativo, el cual permite suponer que detrás de una aparente virtud se esconde una conducta contradictoria con el humanismo ilustrado. Por ejemplo, en “La Cigarra y la Hormiga” no sólo resalta la prudencia del insecto trabajador,

sino también su avaricia y egoísmo, cuya alegoría muestra el individualismo de una sociedad capitalista en favor de la explotación y la acumulación de riqueza. De igual modo, en “El Perro y el Lobo”, la facultad de la libertad es también comprendida como un valor implícito que subyace en el ideal de justicia y racionalidad, pues dicho animal considera que la autonomía vale más que cualquier bien material que pudiera obtener renunciando a ella —en este caso, la seguridad de alimento y protección, a cambio de sometimiento al hombre—. Ante lo dicho, vale notar que este mensaje se inscribe en un contexto ilustrado, donde la libertad individual y la autonomía eran valores fundamentales. De tal modo, aquel concepto resulta necesario para que los individuos actúen conforme a su razón y sus principios morales. Por ello, Samaniego, al defender dicha facultad como una virtud, también expresa una crítica implícita hacia las jerarquías y estructuras de poder de su tiempo. De tal modo, esta composición deja ver tres temas centrales del género fabulístico que merece la pena considerar: el hambre, la supervivencia y la dominación del hombre sobre la bestia.

Lejos de cuestionar la calidad estética, así como la congruencia moral de las *Fábulas en verso castellano...*, cabe tener en cuenta una aparente falta de humanismo en varios títulos, en los que se deprecian virtudes como la amistad y la hospitalidad, las cuales no eran para nada ajenas a la antigua cultura clásica. Aquellos aspectos —meditados por Platón y reivindicados por Rousseau— denuncian la violencia del mundo hostil y bestial que alegóricamente representa la sociedad humana, donde muchas veces imperan el hambre, el engaño y la depredación. Dicha circunstancia propone una crítica de ciertas virtudes personificadas, como la prudencia de la hormiga o la libertad del lobo, mismas que poseen una doble cara interpretativa que expone, por un lado, las cualidades más dignas del ser humano, y, por otro, algunas de sus conductas más crueles e indiferentes. Ante este hecho, vale notar una posible reconsideración del género fabulístico en cuanto a su reconocimiento como texto exclusivo para niños, así como su efectividad pedagógica y humanística en las escuelas de formación elemental, lo cual deja abierto un panorama de discusión en torno a la didáctica escolar.

APÉNDICE

“La Cigarra y la Hormiga”

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

las llaves del granero:
“¡Yo prestar lo que gano
con un trabajo inmenso!
Dime, pues, holgazana,
¿qué has hecho en el buen tiempo?”.
“Yo”, dijo la cigarra,
“a todo pasajero
cantaba alegremente,
sin cesar ni un momento”.
“¡Hola! ¿con que cantabas
cuando yo andaba al remo?
Pues ahora, que yo como,
baila, pese a tu cuerpo”.

“El Lobo y el Perro”

En busca de alimento
iba un Lobo muy flaco y muy hambriento.
Encontró con un Perro tan relleno,
tan lucio, sano y bueno,
que le dijo: “Yo extraño
que estés de tan buen año
como se deja ver por tu semblante,
cuando a mí, más pujante,
más osado y sagaz, mi triste suerte
me tiene hecho retrato de la muerte”.
El Perro respondió: “Sin duda alguna
lograrás, si tú quieres, mi fortuna.
Deja el bosque y el prado;
retírate a poblado;
servirás de portero
a un rico caballero,
sin otro afán ni más ocupaciones
que defender la casa de ladrones”.
“Acepto desde luego tu partido,
que para mucho más estoy curtido.

Así me libraré de la fatiga,
a que el hambre me obliga
de andar por montes sendereando peñas,
trepando riscos y rompiendo breñas,
sufriendo de los tiempos los rigores,
lluvias, nieves, escarchas y calores”.
A paso diligente
marchando juntos amigablemente,
varios puntos tratando en confianza,
pertenecientes a llenar la panza.
En esto el Lobo, por algún recelo,
que comenzó a turbarle su consuelo,
mirando al Perro, le dijo: “He reparado
que tienes el pescuezo algo pelado.
Dime: ¿Qué es eso?” “Nada”.
“Dímelo, por tu vida, camarada”.
“No es más que la señal de la cadena;
pero no me da pena,
pues aunque por inquieto
a ella estoy sujeto,
me sueltan cuando comen mis señores,
recíbenme a sus pies con mil amores:
ya me tiran el pan, ya la tajada,
y todo aquello que les desagrada;
éste lo mal asado,
aquél un hueso poco descarnado;
y aún un glotón, que todo se lo traga,
a lo menos me halaga,
pasándome la mano por el lomo;
yo meneo la cola, callo y como”.
“Todo eso es bueno, yo te lo confieso;
pero por fin y postre tú estás preso:
jamás sales de casa,
ni puedes ver lo que en el pueblo pasa”.
“Es así” “Pues, amigo,
la amada libertad que yo consigo

no he de trocarla de manera alguna
por tu abundante y próspera fortuna.
Marcha, marcha a vivir encarcelado;
no serás envidiado
de quien pasea el campo libremente,
aunque tú comas tan glotonamente
pan, tajadas, y huesos; porque al cabo,
no hay bocado en sazón para un esclavo”.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Barrientos, Joaquín (2005), *Ilustración y neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis.
- Anónimo (1984), *Calila et Dimna*, Madrid, Castalia.
- Arce, Joaquín (1981), *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra.
- Aristóteles (1990), *Historia de los animales*, Madrid, Akal.
- Aristóteles (1985), *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, Madrid, Gredos.
- Biblia de América* (1994), Madrid, La Casa de la Biblia.
- Camurati, Mireya (1978), *La fábula en Hispanoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cascón Dorado, Antonio (2005), “La fortuna de Fedro”, en Fedro, *Fábulas*, Madrid, Gredos, pp. 9-72.
- Cascón Dorado, Antonio (1986), “Fedro en Samaniego”, *Revista de Filología Románica*, núm. 4, pp. 249-270.
- Chevalier, Jean (1995), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- Eliano, Claudio (1984), *Historia de los animales*, Madrid, Gredos.
- Esopo (1985), *Fábulas de Esopo / Vida de Esopo / Vida de Babrio*, Madrid, Gredos.
- Fedro (2005), *Fábulas*, Madrid, Gredos.
- Ferrater Mora, José (1965), *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Fontaine, Jean de la (2016), *Fábulas*, Madrid, Cátedra.
- Forster, Edward Morgan (1900), *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate.
- Garcés, Marina (2017), *Nueva ilustración radical*, Barcelona, Anagrama.

- García Gual, Carlos (1978), “Acerca de las fábulas griegas como género literario”, en Esopo, *Fábulas de Esopo / Vida de Esopo / Fábulas de Babrio*, Madrid, Gredos, pp. 7-188.
- Hesíodo (1979), *Trabajos y días*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Higashi, Alejandro (2007) “Neoclasicismo y romanticismo: dos gustos y una métrica”, en Luis Fernando Lara, Reynaldo Yunuen Ortega Ortiz y Martha Lilia Tenorio (eds.), *De amicitia et doctrina. Homenaje a Martha Elena Venier*, México, El Colegio de México, pp. 207-224.
- Israel, Jonathan (2012), *La Ilustración radical: la filosofía y la construcción de la modernidad, 1650-1750*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Lledó Íñigo, Emilio (1985), “La escritura de Aristóteles”, en Aristóteles, *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, Madrid, Gredos, pp. 7-119.
- Luzán, Ignacio de (2008), *La poética*, Madrid, Cátedra.
- Makowiecka, Gabriela (1973), *Luzán y su poética*, Barcelona, Planeta.
- Maravall, Antonio (1984), “Notas sobre la libertad de pensamiento en España durante el siglo de la Ilustración”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. xxxiii, núm. 1, pp. 34-58.
- Maravall, Antonio (1975), *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- Palacios Fernández, Emilio (2004), “Vida y obra de Samaniego”, en *El jardín de Venus*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 9-91.
- Platón (1986), *Diálogos IV. República*, Madrid, Gredos.
- Real Academia Española (RAE) (2024), *Diccionario de la Lengua Española*, 23ª ed., disponible en [<https://dle.rae.es/>], consultado: 23 de marzo de 2025.
- Rodríguez de la Fuente, Félix (1980), *Enciclopedia Salvat de la Fauna*, tomo I, Pamplona, Arrieta.
- Rodríguez López, Alfredo (2016), “Introducción”, en Jean de La Fontaine, *Fábulas*, Madrid, Cátedra, pp. 9-47.

- Rousseau, Juan Jacobo (2007), *Emilio, o de la educación*, Madrid, Alianza.
- Rousseau, Juan Jacobo (1991), *Del contrato social*, Madrid, Alianza.
- Samaniego, Félix María de (2019), *Fábulas*, Madrid, Cátedra.
- Soto Vázquez, José y Ramón Pérez Parejo (2011), “Posibilidades didácticas de *La cigarra y la hormiga*. Una (re)lectura”, *Álabe. Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*, núm. 3, enero-junio, pp. 1-17.

PABLO ESTEBAN VALDÉS FLORES: Ha participado con varias ponencias en diversos congresos, organizados por distintas instituciones nacionales, entre ellas la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (UAM-I), el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Autónoma de Guadalajara. En 2023, formó parte del comité organizador del primer Congreso de Investigación Filológica, Académica y Retórica (CIFAR) en la UAM-I, que permanece como una continuidad entre las futuras generaciones de alumnos de filología hispánica. Actualmente, el maestrante cuenta con un artículo publicado en *Argos*, la revista digital de la Universidad de Guadalajara. Su línea de investigación se centra en el análisis retórico e intertextual del género fabulístico en distintos autores del siglo XVIII.

D. R. © Pablo Esteban Valdés Flores, Ciudad de México, julio-diciembre, 2025.