

# Algunas consideraciones sobre *El animal profeta*, de Mira de Amescua

M<sup>a</sup> Isabel Navas Ocaña  
*Universidad de Almería*

## 1. INTRODUCCIÓN

La obra *El animal profeta* de Antonio Mira de Amescua ofrece múltiples posibilidades de estudio y de investigación. Se han conservado varios manuscritos que presentan diferencias sustanciales entre ellos y hay también algunas versiones impresas. Además, no todos estos textos atribuyen la autoría de *El animal profeta* a Mira de Amescua. En muchos figura como autor Lope de Vega. Por tanto, la autoría de la obra sería una de las primeras cuestiones que habría que plantearse, cuestión de la que nos ocuparemos aquí más adelante.

También nos ha parecido fundamental investigar todo lo relativo a la posible fecha de composición. Para este tema, al igual que para la autoría, es indispensable, además, un análisis pormenorizado de la métrica, del tipo de versificación que aparece en el texto.

Quiero señalar, ante todo, que el trabajo que hoy presentamos aquí es un primer acercamiento a la obra *El animal profeta*. No se trata de un estudio exhaustivo de cada una de las cuestiones a las que acabo de referirme, sino más bien de un planteamiento general de estas cuestiones.

Además de los manuscritos y de las versiones impresas, contamos con dos ediciones críticas de la obra, realizadas ambas recientemente, en los años setenta. La primera es de Shirley Anne Tock y se trata de una tesis doctoral leída en la Universidad de Missouri en el año 1973<sup>1</sup>. La segunda es de Bonnie

1. Shirley Anne Tock, *A critical edition of Mira de Amescua's «El animal profeta» with a introductory study*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms, 1974.

Wilds y apareció en 1979 en la editorial barcelonesa Borrás<sup>2</sup>. Estas dos ediciones constituyen un precedente muy valioso, en especial el estudio crítico de Shirley Tock que es mucho más completo y está mejor documentado que el de Bonnie Wilds.

Por tanto, el análisis de *El animal profeta* puede abordarse desde diferentes perspectivas y, como decíamos al principio, ofrece muchas posibilidades de investigación: la obra en sí plantea problemas como el de la transmisión, el de la autoría, la fecha de composición, etc. Pero tampoco podemos prescindir de esos dos textos críticos a los que acabo de referirme, que antes que nosotros se plantearon todos estos problemas e intentaron resolverlos. En una futura edición crítica, que es el objetivo final de mi investigación, tendremos en cuenta todas estas circunstancias.

## 2. LA TRANSMISIÓN DE *EL ANIMAL PROFETA*. MANUSCRITOS Y EJEMPLARES IMPRESOS

Emilio Cotarelo señala la existencia de tres «manuscritos antiguos» en la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>3</sup>. Antonio Paz y Mélia ratifica esta información en su *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*<sup>4</sup>. Tanto Cotarelo como Paz y Mélia citan también una comedia suelta impresa en Sevilla por Francisco Leefdael. Antonio Palau y Dulcet en su *Manual del librero hispanoamericano*<sup>5</sup> localiza una comedia suelta, impresa en Burgos, que se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Cotarelo menciona también la existencia de dos ejemplares sueltos en la Biblioteca Palatina de Parma y otro en la Biblioteca Pública de Boston, en la colección Ticknor. Cita, además, una versión impresa en el volumen cuarto de las Obras de Lope de Vega, publicado por la Academia Española en 1894. El catálogo *Spain and Spanish America in the Libraries of de University of*

2. Mira de Amescua, *El animal profeta*, Edición crítica y anotada de Bonnie Wilds, Barcelona, Borrás Ediciones, 1979.

3. Mira de Amescua y su teatro. *Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista Archivos, 1931.

4. Madrid, Blass, 1934, vol. I.

5. Oxford, The Dolphin Book Company, 1956, vol. IX.

*California*<sup>6</sup> incluye dos sueltas. El *General Catalogue of Printed Books* del Museo Británico indica la existencia de una comedia suelta, perteneciente a la colección Pascual Gayangos<sup>7</sup>. El Catálogo de la Biblioteca Nacional de París incluye dos y el *Catálogo de Comedias sueltas* de la Biblioteca de Carolina del Norte cita una. Y, por último, Hugo Rennert en *The Life of Lope de Vega*<sup>8</sup> indica que hay una comedia suelta en la Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania. La información sobre todos estos catálogos nos la ha proporcionado la edición crítica de Shirley Anne Tock<sup>9</sup>.

Por tanto, contamos con tres manuscritos de la obra y catorce ejemplares impresos. Los manuscritos contienen diferencias sustanciales entre ellos, no sólo en lo que concierne al texto mismo, sino también en lo que se refiere a número de páginas, a la datación, etc. Uno presenta 59 páginas, no tiene fecha y la signatura bajo la que se encuentra en la Biblioteca Nacional es 14.980. Otro consta de 53 páginas, lleva la fecha de 1631 y su signatura es 16.899. Y, por último, otro tiene 27 folios, carece de fecha y la signatura es 16.961.

Para su edición crítica, Bonnie Wilds, se sirve únicamente de los tres manuscritos. No presta ninguna atención a los ejemplares impresos, excepto cuando tiene que tratar el tema de la autoría. En ese caso menciona la inclusión de *El animal profeta* en una supuesta Quinta Parte de las comedias de Lope de Vega que se habría publicado en Sevilla. Según Wilds, el texto básico sería el del manuscrito 16.899, que denomina Manuscrito A. El 14.980 sería el B y el 16.961 sería el C. No justifica en ningún momento la elección del manuscrito 16.899 como el texto básico o el primigenio. Simplemente nos informa de esa elección y de las dificultades de lectura y transcripción que presenta el manuscrito en su último tercio. Para solventar estas dificultades y, en algún otro caso, utiliza el manuscrito B y más raramente el C<sup>10</sup>.

Shirley A. Tock, sin embargo, atiende en su edición crítica a los tres manuscritos y también a los ejemplares impresos. Además, a diferencia de

6. Berkeley, University of California, 1928-1930.

7. Ver Pascual Gayangos, *Catálogo de los manuscritos que pertenecieron a Don Pascual Gayangos*, Madrid, Revista de Archivos, 1904.

8. New York, 1937.

9. En Shirley A. Tock (*op. cit.*, pp. 2-8) puede consultarse la relación detallada de todos los manuscritos y de los ejemplares impresos.

10. Ver «El animal profeta: manuscritos y autoría», en Mira de Amescua, *El animal profeta*, ed. crítica y anotada de Bonnie Wilds, *op. cit.*, pp. 11-16.

Bonnie Wilds, establece de forma razonada un esquema de lo que debió ser la transmisión del texto, de las relaciones que pudieron existir entre los distintos manuscritos y entre las diferentes versiones impresas<sup>11</sup>. En su opinión, el manuscrito 14.980 sería el texto A y el manuscrito 16.899 el B. Ambos derivan del original o de una hipotética segunda versión. Considera que el manuscrito A es el más completo porque incluye un pasaje en el acto tercero en el que Vulcano cuenta al duque de Calabria los avatares de la vida de Julián. No obstante, Shirley Tock reconoce que este pasaje pudo no figurar en el original y deberse al actor en cuestión que quiso alargar su papel. Sin embargo, y esto quizás sea lo más importante, en A hay una lista más completa de los personajes que intervienen en la comedia. Es la única de las copias en la que se especifica el nombre de los sirvientes, Arnesto y Enrique, que en los otros manuscritos son nombrados genéricamente. Además, Ludovico y Rosamira, los padres de Julián son incluidos en el reparto, mientras que no aparecen en otros textos. Y también es incluida Laurencia, la esposa de Julián. Sin estos tres personajes es bastante difícil comprender la historia puesto que Julián mata a sus padres cuando estos dormían, al confundirlos con su mujer y con un supuesto amante de ésta. Además, el texto A es el único que incluye al Niño Jesús, figura indispensable ya que el tercer acto depende enteramente de él.

Shirley Tock considera que C deriva de B, porque en los dos manuscritos el acto I termina con el verso 978. Los 22 versos finales de B parecen haberse perdido y el copista de C, ignorante de esta circunstancia o incapaz de resolver el problema, siguió el patrón de B. Además, C tampoco atribuye nombres a los sirvientes ni incluye al Niño Jesús y, en contrapartida, menciona a un soldado y a un estudiante que no aparecían en A y sí lo hacían en B.

Por tanto, según Shirley Tock, A y B proceden de forma independiente del original o de una hipotética segunda versión, mientras que C deriva directamente de B y no de A.

En estos tres manuscritos figura como autor de la comedia Antonio Mira de Amescua. En todas las versiones impresas aparece, sin embargo, el nombre de Lope de Vega. Además, presentan diferencias bastante evidentes respecto a los manuscritos, sobre todo en lo que se refiere a los personajes. En ninguna de ellas se incluye en el reparto al Niño Jesús. Tampoco en todas aparecen los padres de Julián ni su esposa. Por eso, Shirley A. Tock ha optado por hacer

11. Ver «Bibliography of the Play» y «Stemma» en Shirley Tock, *op. cit.*, pp. 1-19.

derivar estos ejemplares impresos del que apareció en Barcelona, en 1631, en la parte XXV de las comedias de Lope de Vega. Esta versión impresa no procedería de ninguno de los manuscritos, sino directamente del original o de lo que Shirley Tock llama una hipotética segunda versión.

A la hora de reproducir, de transcribir el texto, Shirley A. Tock usa fundamentalmente el manuscrito A, pero a veces emplea, por cuestiones de sintaxis, de métrica o de significado, versos o pasajes de otros textos. Tanto Shirley Tock como Bonnie Wilds incluyen al final de sus ediciones críticas unos apéndices con Tablas de variantes<sup>12</sup>.

Esta es, en definitiva, toda la problemática relativa a la transmisión de la obra *El animal profeta*. Pasemos ahora a tratar el tema de la autoría.

### 3. LA AUTORÍA

Los tres manuscritos mencionan a Antonio Mira de Amescua como el autor de la obra. En todos los ejemplares impresos, sin embargo, aparece el nombre de Lope de Vega. No obstante, en tres de estas versiones impresas, concretamente en una de la Universidad de California, en la de la Biblioteca Pública de Boston y en la de Burgos, aparece el nombre de Lope de Vega tachado y por debajo escrito el de Mira de Amescua, como si alguien no estuviese de acuerdo con el impresor.

Menéndez Pelayo señala que el autor fue Lope y añade que esta circunstancia no impide que «posteriormente la refundiese Mira de Amescua o cualquier otro»<sup>13</sup>. Cotarelo ratifica la opinión de Menéndez Pelayo: «Del examen interno de la comedia resultan, a juicio de Menéndez Pelayo, de cuyo sentido crítico y conocimiento de Lope no puede uno sin grandes pruebas, apartarse ni dudar, mayores indicios a favor de este gran poeta que al de Mira de Amescua»<sup>14</sup>. Pero, en otra ocasión, Menéndez Pelayo indica que «El estilo no presenta muy marcados los caracteres del de Lope, y además es sabido que el de Mira de Mescua es el que más se parece al suyo entre todos nuestros dramáticos de segundo orden»<sup>15</sup>. Shirley A. Tock hace un comentario, que nos

12. Shirley A. Tock, *op. cit.*, pp. 223-290. Bonnie Wilds, *op. cit.*, pp. 181-190.

13. En Shirley A. Tock, *op. cit.*, p. 56.

14. *Ibidem*.

15. *Ibidem*.

parece muy atinado, de las opiniones de Menéndez Pelayo y Emilio Cotarelo: «If there is no basic difference in style between Lope y Mira, then how can an internal examination of the comedia indicate Lope's authorship?»<sup>16</sup>.

En 1816 José Mariano Beristáin y Souza escribe lo siguiente: «En la Biblioteca de San Gregorio de México se hallan, y he visto, tres comedias de Lope de Vega y Carpio traducidas al mexicano por nuestro Alva, y son: 1<sup>o</sup>) EL GRAN TEATRO DEL MUNDO; EL ANIMAL PROFETA Y DICHOSO PARRICIDA; 3<sup>o</sup>) LA MADRE DE LA MEJOR»<sup>17</sup>. Pero Shirley Tock también desestima el testimonio de Beristáin. Puesto que *El gran teatro del mundo* es de Calderón de la Barca y no de Lope, Beristáin puede haberse confundido igualmente respecto a la autoría de *El animal profeta*, atribuyéndola incorrectamente a Lope de Vega. Juan Isidro Fajardo incluye la comedia *El animal profeta* en una supuesta parte V de las obras de Lope<sup>18</sup>. Cayetano Barrera y Emilio Cotarelo recogen el testimonio de Fajardo y lo aducen como prueba de la autoría de Lope. Barrera, por ejemplo, dice: «De esta comedia existe en la Biblioteca del señor duque de Osuna un manuscrito, fechado en 1631, que la atribuye a Mira de Amescua. No obstante, se ha impreso constantemente como de Lope, suelta y en su *Parte Quinta* de Sevilla, citada por Fajardo»<sup>19</sup>. Y Cotarelo señala que, aunque los tres manuscritos atribuyen la autoría a Mira de Amescua, no hay que olvidar que «a nombre de Lope se imprimió en un tomo del siglo XVIII, que vió don Juan Isidro Yáñez Fajardo, y que hoy no conocemos, y la tradición bibliográfica constante, que mantiene dicha atribución a favor de Lope durante el siglo XVIII»<sup>20</sup>.

Bonnie Wilds presta una especial atención a este tema de una supuesta quinta parte de las comedias de Lope que habría sido publicada en Sevilla. En primer lugar, cita el comentario que Mesonero Romanos hizo sobre la obra de Juan Isidro Fajardo, el cual

16. *Ibidem.* pp. 56-57.

17. En Carlos Olmedilla, «Lope y Calderón en México: 1641», *Historia Mexicana*, 7, 1957, p. 237. En Shirley A. Tock, p. 57.

18. Juan Isidro Fajardo, *Índice de todas las comedias que en verso español y portugués se han impreso hasta 1716*.

19. Cayetano Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860, p. 455.

20. *op. cit.*, p. 82.

se dejó absolutamente llevar de las aseveraciones de los impresores y libreros del siglo XVII, señaló como de Lope, Calderón, Alarcón, Tirso, Moreto, Montalván y demás autores principales, todas las comedias que a aquellos plugo adjudicarles (sin tener presentes las quejas, protestas y reclamaciones con que ellos mismos rechazaron muchas en su tiempo), les despojó de otras notoriamente suyas, para señalarlas como anónimas o de diversas procedencias, y siguió, en fin en un todo las absurdas apreciaciones de los editores... que, ganosos de interés material, y poco escrupulosos respecto a la fama de los autores más favoritos del público, hicieron granjería de sus nombres, imprimiendo con ellos todas las comedias que les venían a la mano... alterando, duplicando no menos extrañamente sus títulos, y sin cuidar para nada de la corrección del texto<sup>21</sup>.

Wilds utiliza las palabras de Mesonero Romanos para desacreditar el texto de Fajardo y, en consecuencia, apoyar su tesis de que el autor de *El animal profeta* no fue Lope sino Mira de Amescua. Pero, además, acude al testimonio de H. Rennert que niega la existencia real de esa hipotética quinta parte de las comedias de Lope<sup>22</sup>, quinta parte en la que, según Fajardo, aparecía *El animal profeta*. Wilds cita también el trabajo de Morley y Bruerton sobre la cronología de las obras de Lope<sup>23</sup>. Morley y Bruerton consideran que *El animal profeta* no es de Lope de Vega, puesto que en esta obra aparece una estrofa que ellos denominan silva I, estrofa que, en su opinión, Lope no utilizó nunca.

Shirley Tock menciona también el trabajo de Morley y Bruerton para apoyar su tesis de la autoría de Mira de Amescua. Y, además, ofrece otros testimonios. Por ejemplo, en el *General Catalogue of Printed Books* del Museo Británico se dice que la comedia es de Lope pero entre paréntesis aparece escrito: «or rather A. Mira de Amescua». Antonio Palau y Dulcet en su *Manual del Librero Hispanoamericano* cita una comedia suelta impresa en Burgos y añade: «atribuida falsamente, como vemos, a Lope de Vega». Hay que tener en cuenta que este ejemplar de Burgos es uno de los tres ejemplares impresos con el

21. Ramón de Mesonero Romanos, *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, II, Madrid, B.A.E., 1924, p. XLII. En Bonnie Wilds, *op. cit.*, pp. 14-15.

22. «Debemos rechazar la noticia de Fajardo en cuanto a una Quinta Parte que, según afirma, apareció en Sevilla en 1615 y contenía ciertas obras de las que da la lista», H. Rennert, *The Life of Lope de Vega*, *op. cit.*, p. 427.

23. S. G. Morley y C. Bruerton, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, New York, The Modern Language Association of América, 1940.

nombre de Lope de Vega, pero el nombre está tachado y debajo escrito el de Mira de Amescua. Y, por último, Shirley Tock menciona el *Catálogo de comedias sueltas conservadas en la Biblioteca de la Real Academia Española* de Jaime Moll<sup>24</sup>, catálogo en el que se atribuye la obra *El animal profeta* a Lope de Vega, pero entre paréntesis se escribe: «Es de Antonio Mira de Amescua».

Después de examinar todas estas opiniones y verificar todos estos datos, Shirley Tock establece su propia hipótesis sobre la autoría de la obra y, para ello, se basa fundamentalmente en la versificación, además de en los testimonios a los que acabamos de referirnos. Sirviéndose del estudio de Morley y Bruerton, realiza un análisis comparativo de las preferencias métricas de Lope de Vega y Mira de Amescua. Ambos coinciden en utilizar el romance para el monólogo y el diálogo. Pero en el uso de la redondilla se aprecian, según Shirley Tock, algunas diferencias: Lope emplea la redondilla para temas de tipo amoroso y, después de 1607, para los diálogos serios. Mira la emplea, sin embargo, en el diálogo narrativo y expositivo y también para temas de humor. En cuanto a la décima, Lope la utiliza en el monólogo lírico fundamentalmente, también en el diálogo y en las cartas. En las comedias de Lope hay cartas escritas en décimas en el período comprendido entre 1609 y 1618, pero no hay ningún ejemplo entre 1620 y 1625. En *El animal profeta* hay una carta en el acto I. Si la fecha de composición de la obra es entre 1620 y 1621, tal como veremos ahora, la ausencia de cartas en este período en las comedias de Lope apoyaría la autoría de Mira. No hay que olvidar, además, lo que Morley y Bruerton dicen en relación a la silva.

Shirley Tock plantea también otra cuestión muy interesante. En su opinión, Mira de Amescua tiene preferencia por algunos recursos teatrales que Lope no emplea. Lope no muestra un gusto excesivo por la maquinaria escénica, por el nivel de las apariencias. En la obra *El animal profeta*, sin embargo, hay escenas imposibles de representar sin que la maquinaria escénica juegue un papel muy destacado. Por ejemplo, en el acto III, en un momento culminante de la acción, cuando el Niño Jesús muestra a los padres de Julián en el Purgatorio, aparece la siguiente acotación: «Descúbrense arriba en dos cubos pintados de llamas, puestos de rodillas, Ludovico y Rosamira». O cuando el demonio tiene que

24. Madrid, Biblioteca de la Real Academia Española, 1966, p. 12.



desaparecer de escena vencido por el Niño Jesús la acotación es la siguiente: «Abrese un infierno, y salen llamas para entrar el demonio en él. Suben las almas y el Niño en su apariencia».

Con todo, no quiero entrar muy de lleno en este tema de las acotaciones porque mi intención es que sea materia de un próximo trabajo. Baste por ahora saber que Shirley Tock utiliza la cuestión de la maquinaria escénica para atribuir la obra a Mira de Amescua y no a Lope de Vega.

Vamos a tratar ahora brevemente, para finalizar, el tema de la fecha de composición de *El animal profeta*.

#### 4. LA FECHA DE COMPOSICIÓN

De los tres manuscritos, sólo uno de ellos está fechado, el manuscrito 16.899. La fecha es 1631. De los ejemplares impresos, el editado en Barcelona por Sebastián de Cormellas presenta también la fecha de 1631. Y el editado por la Academia Española en la parte IV de las obras de Lope de Vega es del año 1894. El resto de las versiones impresas aparece sin fecha.

Bonnie Wilds no se ocupa en ningún momento del tema de la fecha de composición de *El animal profeta*, aunque sí ofrece una fecha de representación: el año 1630. No obstante, no aporta ningún tipo de documentación sobre este dato, es decir, no lo verifica. Se limita simplemente a decir que en el período comprendido entre 1616 y 1632 Mira de Amescua vivió un momento de intensa actividad literaria y que justamente en ese período se representaron muchas de sus obras: Wilds menciona *La casa del tahur* (1619), *La tercera de sí misma* (1629), *El animal profeta* (1630) y el auto *La jura del príncipe* (1632)<sup>25</sup>.

Shirley A. Tock sí establece y justifica una hipótesis sobre la posible fecha de composición de *El animal profeta*. En su opinión, la obra fue escrita entre 1616 y 1621 y con mayor probabilidad entre 1619 y 1621. Para ofrecer esta datación Shirley A. Tock se basa en varias circunstancias:

1ª) La escritura de uno de los copistas: El texto de *La casa del tahur* es casi autógrafa y está fechado entre 1616 y 1619. La escritura del copista que ayudó a preparar esta comedia es la misma que la del copista que preparó el Acto I y

25. B. Wilds, *op. cit.*, p. 18.

II del Manuscrito A. Por tanto, según Shirley Tock, *El animal profeta* debe tener una fecha de composición similar a la de *La casa del tahir*.

2<sup>o</sup>) En segundo lugar, Shirley Tock se refiere al viaje a Italia que realiza Mira de Amescua. Cuando Pedro Fernández de Castro, el conde de Lemos, va a Nápoles como virrey, Mira de Amescua le acompaña. Shirley Tock utiliza las fechas que Rafael Carrasco<sup>26</sup> establece para este viaje: 1610 como fecha de partida y 1616 como fecha de regreso (esta última también la confirma Otis Green<sup>27</sup>). Pues bien, *El animal profeta* debió ser escrita, en opinión de Shirley Tock, después de 1616, es decir, después de que Mira regresara a España, porque en la comedia se aprecia el conocimiento que tiene de la geografía italiana: en el acto segundo Julián está en Ferrara y además menciona Mantua y Milán. En el acto tercero la acción se desarrolla en Calabria.

3<sup>o</sup>) Por último, Shirley Tock aduce como prueba definitiva de su hipótesis la cuestión de la versificación. Para ello, utiliza el estudio de Morley y Bruerton sobre la cronología de las comedias de Lope. Entre 1620 y 1625 la redondilla disminuye entre las estrofas utilizadas por Lope respecto al período comprendido entre 1609 y 1618. El porcentaje en 1620-1625 es, según Morley y Bruerton, de un 30% frente al 46,3% de la etapa inmediatamente anterior. Pues bien, Shirley Tock señala que el porcentaje de utilización de la redondilla en *El animal profeta* es de un 33,5 por ciento, cifra similar a la de Lope en el período 1620-1625. Los porcentajes coinciden también en lo que se refiere al uso del romance, la décima<sup>28</sup> y la quintilla. Esta circunstancia corrobora, según Shirley Tock, que la fecha de composición debió de ser entre 1619 y 1621.

## 5. RECAPITULACIÓN

Hemos realizado hasta aquí una primera aproximación a *El animal profeta*, aproximación imprescindible para una futura edición crítica de esta obra. Nuestro objetivo ha sido plantear cuestiones tan importantes como la transmisión, la autoría o la fecha de composición. Hemos intentado, además,

26. *Lope de Vega y Mira de Amescua*, Guadix, Imprenta Flores, 1935, p. 11.

27. «Mira de Amescua in Italy», *Modern Language Notes*, 45, 1930, p. 318.

28. Para todo lo relacionado con el empleo de la décima puede consultarse el trabajo de Vern G. Williamsen, «The Development of a Décima in Mira de Amescua's Theater», *Bulletin of the Comediantes*, 22, 1970, pp. 32-36.

ofrecer la resolución que a estos problemas han dado Bonnie Wils y Shirley Tock, editores recientes de la obra.

Han quedado para próximas ocasiones temas tan importantes como el que mencionábamos antes, el de las acotaciones, el de una posible reconstrucción espectacular de la obra. Sin olvidar que la temática que plantea *El animal profeta* se presta a un comentario muy amplio y muy interesante. La predestinación, o el libre albedrío son algunos de los motivos temáticos de esta obra.

Por eso, quiero terminar esta exposición tal como la inicié, señalando la riqueza de posibilidades que *El animal profeta* ofrece al investigador.