

## FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS

### MÚSICA Y LITERATURA EN LA GRECIA ANTIGUA

En nuestras modernas culturas música y literatura son cosas que habitualmente van separadas y cuya relación es problemática. No era así, por ejemplo, en el caso de la antigua lírica medieval, trátase de moaxas y jarchas, de lírica provenzal o galaica o de nuestros cancioneros castellanos; incluso un Lope de Vega podía, todavía, introducir canciones en sus comedias. Pero a partir de un cierto momento, la influencia de la poesía y el teatro antiguo, latinos casi siempre, trazó una línea divisoria entre los dos dominios. Puede decirse que sólo a nivel popular, folklórico, se ha mantenido la existencia del complejo que une la danza, la canción y la música, a veces con características teatrales o preteatrales. Ha habido ininterrumpidamente, sí, músicos que han compuesto para textos literarios o populares, como ha habido los géneros de origen culto que son la ópera y la zarzuela y otros secundarios como la revista y la película musical: pero todo esto se ha considerado comúnmente más como música que como literatura, apenas ha sido fructífero en el dominio de ésta.

Y, sin embargo, se trata de una evolución relativamente reciente, a partir del Renacimiento, debida en buena parte a un influjo clasicista; evolución que no se ha realizado, como decimos, a nivel popular, y que también ha respetado la liturgia de la Iglesia. La conexión de danza, música y literatura es, de otra parte, un fenómeno universal, que hallamos en las más diversas culturas de la tierra y precisamente con características muy próximas a las de nuestro folklore y —ésta es la paradoja— a las de la Grecia arcaica hasta fines del siglo v a. C. Porque la literatura antigua, que terminó por separar la poesía de la música, por inventar incluso una poesía para ser leída en el recogimiento de nuestro despacho, comenzó por cultivar ese complejo a que nos hemos referido y, precisamente, con formas muy semejantes a las halladas un poco en todas partes: danzas corales que repiten estribillos que se combinan con el canto del solista o diálogos líricos diversos entre los componentes de los coros o sus jefes, todo ello con un acompañamiento musical que se produce según tipos perfectamente comparables. En nuestro folklore europeo, en culturas autóctonas de África, América, etc., esto es habitual.

Existe hoy día una tendencia a volver a una lírica cantada, bien creada de nuevo, bien tomada de poetas anteriores; por supuesto, con acompañamiento musical y como fondo de la danza de los ejecutantes o del público asistente. Es, en cierto modo, una vuelta a los orígenes, orígenes que a niveles populares y de pueblos distantes de nuestra cultura, nunca se han borrado del todo. Resulta inte-

resante, pienso, en estas circunstancias, examinar aunque sea muy someramente la presencia de este complejo de danza, música y literatura en Grecia. Poner en paralelo fenómenos de distintas culturas, aunque sea prescindiendo, como nosotros lo hacemos aquí, de consideraciones de tipo genético, resulta una misión importante de la Literatura comparada. Y más si el momento es, como decimos, propicio.

Aludía antes a la paradoja por la cual una literatura que en un momento dado fue el modelo para desmusicalizar, si vale la palabra, nuestras literaturas, nació ella misma en un ambiente absolutamente musical. Entiéndase que cuando hablo así considero como un todo a la literatura griega y a la latina que, por muchas peculiaridades que posea, fue el resultado del proceso por el cual, a partir del siglo II a. C., la literatura indígena de Roma fue sustituida por la imitación de modelos griegos. En un cierto sentido la literatura latina es una prolongación de la literatura griega helenística: lo es, desde luego, en éste que ahora nos ocupa de lo que hemos llamado desmusicalización.

Voy a referirme, pues, a la literatura griega arcaica y del siglo V, como he anunciado, considerándola como fase inicial del conjunto de la literatura greco-latina. Pues bien, lo primero que yo tendría que decir respecto a esta literatura es que si quisiéramos traducir a su vocabulario el tema de que aquí me ocupo —música y literatura— nos sería imposible. No hay en griego una palabra que signifique «música», no hay una que signifique «literatura». Lo más próximo es el término μουσική, propiamente «arte de las Musas». En la *Iliada* (I, 603) y en otros testimonios las musas forman un coro que «responde con voz hermosa» a su corego Apolo, que toca la cítara; Hesíodo, en los proemios de sus dos poemas, transpone en versos épicos la canción lírica de ese coro mientras danza<sup>1</sup>. Más que decir que las musas cultivan las tres artes de la música, la danza y la poesía, habría que decir que las tres forman, en la Grecia arcaica, un complejo no disuelto todavía.

La palabra μουσική se emplea, pues, referida a ese complejo, pero también a cualquiera de sus elementos cuando éstos aparecen ocasionalmente disociados o se disocian por efecto de una evolución histórica. Μουσική llama Plutarco en su tratado de este nombre a los solos instrumentales de Olimpo y otros. Toda la poesía, incluso la que se desliga de la danza y aun del acompañamiento musical, como la epopeya homérica a partir de un cierto momento, es calificada de música cuando se hace referencia al doble componente, música y gimnasia, de la educación griega (que, por supuesto, comprendía también enseñanza musical en nuestro sentido). Y cuando Sócrates cuenta a sus discípulos, el día de su muerte, cómo un sueño le había repetidamente ordenado «haz música y trabaja» (*Fedón*, 60 e-61 b), les dice que pensaba cumplir con él haciendo filosofía «por ser la filosofía la música más elevada». Ciertamente, preocupado por la reaparición del sueño, pasó a la «música popular» consistente en componer versos: evidentemente, la palabra tendía a descomponerse en un sentido estrecho y otro lato. Pero que la interpretación no era una ocurrencia de Sócrates se ve porque las escuelas de los filósofos estaban organizadas como centros de culto a las Musas. P. Boyancé ha escrito un libro sobre el tema<sup>2</sup>.

Más notable todavía es que no existe en griego una palabra especializada que designe al poeta hasta que se llega al final del siglo V a. C., hasta Heródoto concretamente. Es la palabra ποιητής, poeta, que viene a ser «compositor» (más que «creador», como se dice), y que aparece en nuestro sentido sólo desde He-

<sup>1</sup> Véase *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, 1976, págs. 55 y 60 ss.

<sup>2</sup> P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, París, 1937.

ródoto<sup>3</sup>. Se aplica esta palabra al poeta de resultas de su conciencia de originalidad, a partir de un cierto momento; de resultas, también, de que, a partir igualmente de un cierto momento, puede ser distinto del ejecutante o cantor. Pero en la literatura griega arcaica es precisamente la palabra «cantor», esto es, *'αοιδός*, la que es empleada. Son *'αοιδοί* los que cantan la épica y la lírica, independientemente del mayor o menor grado de tradición u originalidad que haya en lo que cantan: así se denominan a sí mismos.

Cantaban, en el caso de la épica, acompañándose de la *fóρμιγγε*, instrumento de cuatro o cinco cuerdas, bien ante los comensales del banquete, bien ante un coro que danzaba, como en el episodio de Demódoco en la *Odisea* (VIII, 256 ss.). Sólo en fecha posterior dejó de ejecutarse así la epopeya: surgen entonces los rapsodos, que se limitan a recitar materia tradicional sin darle conformación propia, acompañándose quizá del bastón para marcar el ritmo. Por lo que respecta a lo que llamamos lírica, toda nuestra documentación apunta a que el poeta cantaba sus versos haciendo o no de corego de un coro o bien presidiendo a los comensales, que vienen a equivaler a un coro, en la mesa. El acompañamiento musical podía ser de lira (o cítara) o bien de flauta, aunque no se excluyen recursos más primitivos, como el simple marcar el compás con los pies del coro o con las palmas. En mi libro sobre la lírica griega he descrito el proceso por el cual el poeta, gradualmente, se independizó del coro y de la ejecución<sup>4</sup>. Por lo que respecta al teatro, sabemos que Sófocles representó un papel en sus obras al menos dos veces, haciendo de Nausícaa y Tamiris; y, por otra parte, el papel de director de escena (*χοροδιδασκαλος*) es heredado del antiguo poeta ejecutante.

Vamos ahora a presentar un mínimo panorama sobre esta antigua *μουσική* griega de la edad arcaica. Es importante, porque los textos nos han llegado desnudos de notación musical —salvo algunas pequeñas excepciones, que no puedo enumerar aquí— y tendemos a leerlos sin pensar en el ambiente colectivo de fiesta en que eran ejecutados, en los elementos de danza y música que contenían. Nos lleva instintivamente a esto lo que es nuestra poesía, lo que era ya la poesía helénica y romana: obra para ser leída en privado. Hay que superar este inconsciente anacronismo.

Por el contrario, la totalidad de la *μουσική* debe ser considerada como un elemento de la fiesta, en que era ejecutada para propiciar a los dioses o enterrar a los muertos o desear felicidad a los recién casados. Un elemento que difícilmente se distinguía, a veces, del elemento gimnástico. Ambos tenían aspectos agonales en ocasiones, miméticos o dramáticos también: representaban, supuestamente, una acción rítmica que ahora se renovaba. La música y la gimnasia de la fiesta eran un punto de reposo, de purificación, de reflexión de la colectividad sobre sus orígenes: son el arranque de la música y la gimnasia propias de la educación, que es una incorporación de los jóvenes a las tradiciones de su pueblo. Ciertamente existe, luego, la fiesta privada, el banquete, en que esa música continúa viva y evoluciona, al servicio ahora de intenciones individuales. Pero nunca se aleja de sus orígenes colectivos en un acto ritual y cultural, aunque sujeto a innovaciones y originalidad, a convertirse al propio tiempo en matriz de una obra de arte.

Esto es la *μουσική* en sus comienzos, esto continuó siendo incluso cuando

<sup>3</sup> Sobre la historia de esta palabra, cfr. E. Lledó, *El concepto "poiesis" en la filosofía griega*. Madrid, 1961.

<sup>4</sup> Cfr. *Orígenes...*, cit., págs. 141 ss.

surgió a su lado una poesía independiente, privada: un acto de culto en ceremonias colectivas. El concepto de lo religioso, de lo cívico y de lo popular se subsumían en uno sólo.

Ahora bien, así como hemos apuntado que del complejo danza-música-poesía se desgajan progresivamente los diversos elementos, proceso en el cual hemos de insistir más despacio, ahora queremos hacer notar un punto no aludido aún. En ese complejo de elementos o en lo que vemos nosotros como un complejo de elementos, el más reciente es, sin duda alguna, la palabra. Es, además, un elemento secundario, que refuerza, especifica las intenciones que por sí solas son capaces de expresar la danza y la música: intenciones a las que más arriba hicimos referencia. Cuando una danza se acompaña de palabras pidiendo la venida del dios, por ejemplo, no hace otra cosa que lo que ya era capaz de expresar la danza sin palabras; también de esto nos hemos ocupado en una obra ya aludida.

Efectivamente, no solamente tenemos toda la documentación necesaria relativa a danzas sin acompañamiento de la palabra, sino que tenemos también otra muy abundante relativa a otras danzas en que la intervención del solista se limita a pequeñas intervenciones para hacer danzar al coro, invocar al dios, etc., y la del propio coro se reduce a lanzar gritos rituales o, cuando mucho, textos brevísimos del tipo del «hermoso toro» de la canción de las mujeres eleas o el «oh Adonis» de las canciones en honor de Adonis.

Los más interesantes son, desde luego, los refranes no verbalizados todavía en forma inteligible. Pueden ser una imitación del sonido del instrumento musical, así el τήνσλλα del fr. 242 de Arquíloco o el τοθλαττοθξάτ, τοθλαττοθξάτ de la parodia esquílea de *Ranas* (1286 ss.). Más frecuentemente son gritos rituales del tipo de los gritos de dolor en el canto fúnebre por Héctor que describe Homero (*Il.*, XXIV, 723 ss.), del τη παιαν (con variaciones) de los peanes, el αιλινον, de ciertos cantos de duelo, el ιθι διθόξαμβε del ditirambo, etc. Estos gritos rituales, a veces convertidos en invocación ya inteligible todavía en la fase de la lírica popular, tienen una importancia muy grande en la historia de la lírica desde los dos puntos de vista que siguen:

a) Suele suceder que sean interpretados como mención bien de un dios, bien de un género lírico: así, el τη παιάν mencionado se interpreta luego como un dios Peán y da nombre a todo un género lírico. Palabras como ιαμβος, διθύξαμβος, ιακχος, ιουλος, etc., corren una suerte parecida. No es difícil encontrar en fecha moderna casos semejantes en que un *ritornello* de este tipo da el nombre a una canción.

b) Cuando la lírica literaria desarrolla la monodia, ampliándola, lo hace sobre el modelo métrico y musical de esos *ritornellos*. Esto es lo que puso de relieve Koller en un libro sobre música y poesía en Grecia<sup>5</sup>. Por mi parte he hecho ver circunstancialmente en mis libros sobre la lírica<sup>6</sup> y el teatro<sup>7</sup> que los tipos de verso de la lírica monódica, cantada primero y recitada después, derivan en definitiva de los de los corales. Pienso que estas observaciones tienen un interés grande si se tiene en cuenta que el proceso de la creación de monodias sobre la base de corales y precisamente imitando sus esquemas métricos se ha repetido en nues-

<sup>5</sup> *Musik und Dichtung im frühen Griechentum*, Berna, 1963, págs. 112 ss.

<sup>6</sup> *Ob. cit.*, págs. 149 ss.

<sup>7</sup> *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, 1972, sobre todo págs. 347 ss.

tra poesía medieval: esto es, al menos, lo que propone don Dámaso Alonso en relación con el origen de la *ωοδὸς* y coincide con él don Emilio García Gómez<sup>8</sup>.

Volviendo a nuestro tema griego y resumiendo como el carácter de esta comunicación exige, vemos que en una primera fase, por lo que a la lírica respecta, tanto la monodia literaria que se desarrolla como, más tarde, la lírica coral literaria, arrancan de la danza coral y de la música en que se apoya. Dentro del género *μουσική* la palabra hablada tenía en un comienzo escasa importancia: la poesía era un derivado, subordinado a un ritmo, una música y aun una intención preexistentes. No podemos asegurar, ciertamente, que sea éste el caso de la epopeya, que encontramos ya plenamente desarrollada como canto al que acompaña la *φόρμιγγε* y sólo raramente la danza.

En todo caso, a partir de la existencia de la lírica literaria, esto es, desde fines del siglo VIII, el panorama cambia; para la epopeya, ya lo decimos, es posible que lo que en la lírica es nueva situación fuera en ella antigua u original.

Es bien sabido que en esta nueva fase de la *μουσική* griega la música (y, sin duda, la danza, cuando la hay) está subordinada a la palabra: es cosa reconocida por los teóricos antiguos y los modernos y es una situación que se extiende hasta el momento en que, a fines del siglo V, el nuevo *nomos* y el nuevo ditirambo imponen un dominio de la música sobre la palabra que fue fuertemente criticado por todos los representantes del pensamiento tradicional.

Volvamos a la época clásica de la *μουσική* griega. En ella tiene lugar gradualmente una disociación de sus elementos, pero sólo gradualmente. Podríamos anotar los siguientes datos:

1. *Música*.—La entrada en Grecia en el siglo VII a. C. de la lira y la cítara de siete cuerdas, así como de la doble flauta, fue decisiva para el desarrollo de la lírica literaria. Esta era acompañada siempre por un instrumento de uno u otro tipo; raramente por instrumentos de los dos tipos a la vez, como en los epitalamios de que habla Safo (fr. 44). No han existido en Grecia orquestas como las que conocemos en Egipto y Mesopotamia, ni apenas instrumentos como el harpa; las castañuelas, tamboriles, timbales, eran propios sólo de la música orgiástica.

La música instrumental referida, tocada por el ejecutante o por otra persona, según los casos, acompañaba a los distintos tipos de canto o de declamación (véase a continuación): servía para definir géneros. Pero, naturalmente, falta cuando se pasa a la poesía recitada, así en la épica de los rapsodos o los trímetros del diálogo del teatro. Por otra parte, surgió en Grecia una música puramente instrumental, derivada, sin duda, de los preludios antes de comenzar el canto. En realidad, sólo son antiguos e importantes los solos auléticos, de flauta, cuya invención se atribuye a Olimpo, semimítico introductor de la flauta en Grecia. Eran ejecutados varios, algunos de carácter mimético, así el *nomos* pítico que mimaba musicalmente la lucha de Apolo y la serpiente pitón.

2. *Canto*.—Existían en Grecia el canto coral, el monódico y el mixto, alternándose solista y coro; también podían responderse dos solistas o dos coros. En

---

<sup>8</sup> Cfr. Dámaso Alonso, "Cancioncillas 'de amigo' mozárabes", *Primavera temprana de la literatura europea*, Madrid, 1961, págs. 61 ss.; Emilio García Gómez, "La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica", *Al-Andalus*, 21, 1956, págs. 309 ss.

el teatro es donde alcanzaron desarrollo literario, principalmente, estas posibilidades. Cada tipo de canto tenía un acompañamiento diferente: de instrumento de cuerdas al *nomos* citaródico, la mélica, el yambo; de flauta el *nomos* aulódico y la elegía, por ejemplo. [Ahora bien, hemos anticipado que en Grecia se desarrolló un género intermedio entre el canto y el simple recitado: hemos hablado de declamación, se habla también de melodrama. Es el tipo de ejecución que los antiguos llamaban, *παξικαταλομή*, bastante usual en la tragedia, aunque no fácil de identificar, y que desde luego tenía acompañamiento instrumental<sup>9</sup>.]

De ahí se pasó al puro recitado sin acompañamiento musical: por ejemplo, parece, en el escolio ático. En definitiva, cuando Heródoto y otros prosistas leían en público sus obras, no hacían más que continuar una tradición de la poesía: es sabido que en la antigüedad lo habitual era leer en voz alta y en fecha antigua, antes de divulgarse las bibliotecas, en público. En un trabajo leído aquí hace dos años hice ver, de otra parte, que los géneros literarios griegos en prosa son derivación de los géneros poéticos. Que continuaran considerándose como *μουσική* es, pues, natural.

3. *Danza*.—La danza sin verso es antigua, como hemos dicho, y continuó existiendo siempre. Por otra parte, la épica y la lírica literaria se ejecutaron con frecuencia sin acompañamiento de danza, sobre todo en el banquete. Hay luego géneros mixtos, el teatro sobre todo, en que el coro no danza cuando hablan los actores, si bien puede cantar junto con ellos (diálogo lírico). De todas formas, la evolución del teatro fue en el sentido de disminuir progresivamente la importancia del canto y la danza, como se sabe. En época helenística ésta se separa definitivamente de la poesía, iniciándose un estadio nuevo al que al comienzo aludimos.

Estas son, de una manera muy sumaria, las relaciones entre los tres elementos de la *μουσική*. Ahora bien, en la medida en que poesía y canto aparecían juntos ya hemos dicho que era las palabras las que mandaban, por así decirlo. La lengua griega tenía, como se sabe, un ritmo natural de largas y breves y su acentuación era musical, con sus acentos agudo, grave y circunflejo que suponían, respectivamente, un ascenso, un descenso y un ascenso seguido de un descenso tonales. La música que se componía para un texto poético debía ajustarse a su ritmo y a la melodía de sus acentos: los estudios efectuados sobre los fragmentos conservados de la música griega han confirmado, en términos generales, este último aserto, que parecía *a priori* el más problemático<sup>10</sup>.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que las composiciones musicales tradicionales de los griegos, los llamados *νόμοι*, algo así como el «oficio» o el «cannon», tenían un margen de variabilidad que las hacía adaptables a diferentes textos escritos: M. Pintacuda<sup>11</sup> ha hecho comparaciones oportunas con paralelos en la música india, siria, hebrea, bizantina y en el canto gregoriano. El *μέλος* o melodía más libre no ofrecía dificultad alguna. Añádanse también otros datos que hay que tener en cuenta: que ni la lira ni siquiera la flauta tenían una intensidad de sonido que pudiera oscurecer la palabra; que los corales griegos no son nunca polifónicos; que las diferentes escalas (o modos), la falta de isocromía como en la música moderna, la gran variabilidad de las distancias tonales daban todavía más facilidades para esa adaptación de la música a la palabra.

<sup>9</sup> Cfr. Mario Pintacuda, *La Musica nella Tragedia greca*, Cefalù, 1978, págs. 23 ss.

<sup>10</sup> Cfr. L. Gamberini, *La parola e la musica nell'antichità*, Florencia, 1962, págs. 23 ss.

<sup>11</sup> *Ob. cit.*, págs. 36 ss.

Esta es la μουσική griega. En ella, en realidad, la verbalización es algo secundario, pero luego la palabra domina. 9 veces desaparecen la danza y, sobre todo, el canto, incluso la música; y cuando ésta se mantiene, está subordinada a la palabra. Hasta que llegó el momento, al que más arriba hemos aludido, en que a fines del siglo v se desarrolló la nueva música que oscurecía la palabra, que utilizaba el texto como puro apoyo y pretexto: la música de Timoteo, Filóxeno, el último Eurípides, que conocemos sobre todo por las críticas de Aristófanes en sus *Ranas*, de Platón en sus *Leyes* (700 d) y por textos tardíos. No tenemos tiempo aquí para ocuparnos de ella: fue, en realidad, una reacción en el momento de la decadencia de la lírica, una forma de reanimar, por breve espacio, algo que irremediabilmente desaparecía.

La verdadera μουσική griega es la anterior, a que hemos venido refiriéndonos: luego no queda otra μουσική, prácticamente, que una literatura divorciada de la música, pesada herencia para la posterioridad.

Queríamos insistir, antes de terminar, que la subordinación de la música a la palabra en la μουσική clásica de los griegos no significa en modo alguno poca importancia para esa música. Texto y música formaban un todo, eso es lo importante: no pasaba como en ciertos géneros modernos en que los *connaisseurs* atienden a la música y se desentienden de un texto mediocre. Pero era un conjunto en el que las dos partes colaboraban a la obtención de unos mismos efectos. Por eso leer una tragedia griega, por ejemplo, desentendiéndose del ritmo, la melodía, la danza, es leer algo incompleto.

La importancia que la música, aun subordinada al texto, tenía para los griegos de la época clásica no es fácil de sobrevalorar. Son sabidos los valores éticos que la antigua tradición y su reducción a teoría por obra de Damón y de Platón atribuían a los distintos modos musicales y a las danzas con ellos conexos. Una revolución musical era signo para Platón, como se sabe, de una revolución en las costumbres. Más todavía, en otro lugar<sup>12</sup> he propuesto que es de la danza y de la música de donde ha surgido la teoría de la poesía como procedente del influjo de fuerza irracionales, externas, en el hombre —teoría que está en Georgias y Demócrito antes que en Platón— e, igualmente, la teoría aristotélica de la μμησις y la καθαξις como características de la poesía y, la segunda, de la tragedia.

Los griegos captaban algo orgiástico, divino, algo que arrastra fuera de la propia personalidad, en la danza unida a la música: el texto poético no es, desde este punto de vista, otra cosa que un acompañamiento o consecuencia. De ahí sus efectos terapéuticos y sus aspectos miméticos, de asimilación de los ejecutantes y el público a otras personas y situaciones. Danza, música y poesía arrastran como en el mito y la creencia popular arrastran, seducen y enloquecen las musas y las ninfas en general: de ahí su peligrosidad, para un Platón. Claro que hay tipos diferentes y que, en ocasiones, algunos son salvados mientras que otros son censurados. En todo caso es claro que el complejo danza-música da, dentro de las teorías griegas, la tónica para la interpretación de la poesía en sus diversos géneros. Poesía sin música es absolutamente incomprensible: incluso cuando hay declamación o παξακαταλογη, incluso cuando hay una situación mixta como en la tragedia. Incluso cuando, como en toda la época central de la poesía griega, es el texto el que orienta a la música y no al revés. Porque ambos forman, insistimos, un conjunto.

Así, en definitiva, el complejo danza-música se amplía en Grecia desde pronto

---

<sup>12</sup> "El Banquete platónico y la teoría del teatro", *Emerita*, 37, 1949, págs. 1 ss.

en el complejo de la μουσική: danza-música-canto. No hay oposición propiamente de música y literatura. Hay, eso sí, una desintegración gradual. De ella nace el concepto de literatura, extrañamente adscrita al concepto de «letra», que es bien secundario. Luego, el predominio de lo puramente escrito, poesía o prosa, nos cierra a veces los ojos para comprender la situación originaria. Pero hay que volver a referirse a ella no sólo para comprender los hechos griegos más antiguos, sino también para paralelizarlos con otros de muy diferentes países y lugares. Así pueden cobrar relieve, como parte de una misma tipología, hechos que de otro modo perderían relevancia en su aislamiento.

FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS  
Universidad Complutense