

## ***LA VOZ A TI DE/VIDA\****

**Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS**  
*Universidad de Santiago de Compostela*

Metáfora esencial ¿cómo no? para el mundo románico es la puerta y todo, todo el artículo de Schapiro, del principio al final, está engarzado en ese eje simbólico de la puerta, el fuera, el dentro –*indoors, outdoors*–, puertas adentro, puertas afuera. Empieza el artículo con una puerta y termina con una puerta.

Pronunciabas estas palabras, Serafín, en una conferencia que impartiste en Silos, en 1990. En realidad durante toda la charla estabas dialogando con el artículo que Meyer Schapiro había dedicado a la escultura del monasterio burgalés<sup>1</sup>. Deseabas, posiblemente, que tu interlocutor ausente te escuchase, te respondiese. También ahora lo quisiera yo, pero me han robado tu voz.

La primera vez que la escuché, tu voz, estaba sentada en la última fila de un aula escalonada. Llegaste con paso lento, el gesto contenido, y una cartera en la mano que apoyaste en el primer banco. Sacaste de ella una caja de diapositivas y unos folios manuscritos a los que no volviste a prestar atención. Subiste después los peldaños para, con calma, colocar en estricto orden las diapositivas en el carro. Proyectaste la primera imagen, y empezaste a hablar. Tu voz, más de tenor que de barítono, con más tintes afrutados y terrosos que densos matices lígneos, discurría modulando el apasionante relato que nos regalabas. Dejé de mirarte. Mis ojos se dirigieron hacia el hermoso rosetón doble labrado a los pies del sepulcro del rey Don Pedro de Portugal, que sirven de marco para lo que tu calificaste como «el texto alcobacense» de la desafortunada historia de los amores entre el monarca portugués y la

---

\* Quiero expresar mi agradecimiento a Fernando Gómez Redondo por haberme brindado la oportunidad de coordinar este volumen, y a Elisa Borsari por haberme acompañado pacientemente en su edición. Y de un modo especial vaya mi reconocimiento a Queca Cacheiro, la compañera de Serafín, por haberme proporcionado generosamente material inédito –la grabación de la conferencia de Silos y la fotografía final–, que pertenecen al archivo familiar.

<sup>1</sup> Meyer Schapiro, «From Mozarabic to Romanesque in Silos», en *Art Bulletin*, 21 (1939), pp. 312-374.

dama gallega [fig.1]<sup>2</sup>. Y comenzaste a despentalar, una a una, las escenas que se correspondían con las diferentes fases de la vida en el rosetón exterior, una rueda de la vida que tan sabiamente los escultores habían sabido fundir con la desigual fortuna de la que reinó después de morir. Un grupo de niños encarnaban la infancia; la adolescencia se resumía en la partida de ajedrez que jugaban la damisela y el joven caballero, que era también la arriesgada jugada que Pedro e Inés se habían atrevido a afrontar. En la vertiente descendente, mostrabas el dramatismo de la caída de la noble gallega, su cruel asesinato y la justiciera venganza que su amado infligió a aquellos que lo habían privado del objeto de su amor: les arrancó el corazón en vida, justo castigo para hacer visible la metáfora de su dolor, que habría de sentir también en sus propias carnes. Y seguías desgranando las escenas alojadas en la rueda, ahora, la más interna, una rueda, no de la fortuna, sino de la fortuna del amor, y hacías que se sucedieran las secuencias del idilio, del compromiso, de la boda para después ver cómo se despeñaba la tragedia. Tu voz obraba prodigios. Los relieves de la tumba de don Pedro no se mueven. Los rosetones están firmemente anclados en la piedra caliza en la que fueron labrados, pero tu portentosa oratoria lograba hacerlos girar, pivotar sobre su eje.



Fig. 1: Monasterio de Alcobaça. Monumento funerario de del rey D. Pedro I de Portugal.  
Detalle de los pies de la urna. Rueda de la Fortuna y Rueda de la Fortuna del Amor.  
(Foto de dominio público).

<sup>2</sup> Serafín Moralejo Álvarez, «El ‘Texto’ alcobacense sobre los amores de D. Pedro y D.<sup>a</sup> Inés», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1991, vol. I, pp. 71-89.

El poder de tu palabra radicaba en el profundo conocimiento de la retórica clásica y hacías tuyos los artificios codificados por Cicerón o Quintiliano, pero también los recomendados por los predicadores medievales para ejercer el ministerio de la palabra. Así, una de las excelencias de tu discurso oral consistía, precisamente, en la perfecta adecuación entre el ritmo y el tono de tu voz y la diferente coloratura de las imágenes.



Fig. 2: San Martín de Frómista (Palencia).  
Capitel. La fábula de la zorra y el cuervo.  
(Foto de dominio público)



Fig. 3: San Martín de Frómista (Palencia).  
Capitel. El pecado de Adán y Eva.  
(Foto de dominio público).

Más tarde, comencé a leerte, conocí tu voz escrita, y advertí no sólo cómo la retórica clásica tejía el entramado de tu persuasiva prosa, sino también cómo teñía el corazón mismo de la dimensión teórica de tu pensamiento. Si salpicabas tus clases con *exempla* que arrancaban la carcajada coral del alumnado, buscabas en ‘los discursos en piedra’ medievales estos mismos procedimientos expresivos. Por eso devolviste su sentido a la presencia de la fábula de la zorra y el cuervo en un capitel de San Martín de Frómista. Asombrada, te oí decir que un complejo artificio retórico –una antífrasis que funcionaba como *similitudo*– enlazaba la fábula de Esopo con el episodio de la tentación de Adán con que se sermoneaba a los fieles desde el presbiterio [fig. 2, fig. 3]<sup>3</sup>. Parecía que hubieses elegido estos ejemplos deliberadamente, porque ambos relieves están plagados, a su vez, de metáforas visuales, algunas consuntivas, que encierran una clara deriva oral. Es el pico con el que el cuervo sostiene el queso el mismo pico del que brota su torpe canto al ser provocado por la

<sup>3</sup> Serafín Moralejo Álvarez, «Artes figurativas y artes literarias en la España medieval: Románico, Romance y Roman», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 32-33 (1985), pp. 61-70, esp. pp. 65-66.

zorra; y es la misma boca pecadora que había saboreado la manzana, la que, con sus seductoras palabras, hará pecar a Adán. El discurso sobre la oralidad reverberaba, además, en la decoración marginal y grotesca de los capiteles. Monstruos que se tiran de la lengua, que fuerzan su boca con sus manos, o un simio cuya mueca grotesca se resume en el poder expresivo de su morro, interpretan un concierto de ruidos molestos que se suman al del graznido del pájaro. También la figura diabólica que custodia a Eva al tiempo que oprime su larga lengua, adjetiva, en clave satírica, el peligro de la lengua femenina, y, por extensión, de la lengua viperina —la de la serpiente enroscada en el árbol—<sup>4</sup>.



Fig. 4: *Cantigas de Santa Maria. Primer volumen del Códice de las Historias.* (Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, Ms T.I.1, fol. 157v- 3-4). Cantiga C110. (Foto: Patrimonio Nacional. Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial).

Porque tú me enseñaste a escuchar a las imágenes fui capaz de ver el silencio de lo inefable. Tú te interesabas por el cautivador verbo de Eva labrado en la piedra, yo, por el silencio impotente de Alfonso X al intentar cantar los bienes de su objeto de devoción, María, pintado sobre el pergamino, y acompañado por una composición poética, [fig. 4]. Ya conoces la segunda estrofa de la cantiga 110, un adynaton que no es otra cosa que una variante del tropo virgiliano de las cien bocas con lenguas de hierro.

Ca tantos son os bees de Santa Maria  
ca lingua dizer todos non os poderia  
nen se fosse de ferro e noite e dia non calasse,  
que ante non fosse falida.

<sup>4</sup>Paradójicamente, tus interpretaciones del discurso alcobacense y de los capiteles de Frómista fueron publicados como discursos orales, carentes de aparato crítico, pero estoy segura de que, antes que muchos otros, ya habías leído y asimilado a tu discurso las ideas sobre oralidad de Paul Zumthor y Michel Zink.

[Pues tantos son los bienes de Santa María, / que la lengua no podría decirlos todos, / aunque fuese de hierro y que no se callase / ni de noche ni de día, pues no acabaría –de mencionarlos–].

Si en el capitel palentino las voces se representaban con gestos, los mismos recursos servirán para indicar el silencio del monarca. Se dirige a sus súbditos señalando con el índice de su mano derecha su boca cerrada, muda, impotente; y la viñeta derecha expande el discurso relacionado con la oralidad, sumando nuevas connotaciones semánticas ausentes en la versión textual. En la idílica escena de amor entre la Virgen y su Hijo, el Niño acaricia la mejilla y el pecho de la madre que ofrece deliciosos sabores a su tierna boca, esto es, las derivas orales celestes, sus voces íntimas se escapan a la capacidad de versificación humana<sup>5</sup>.



Fig. 5: Catedral de Teruel. Artesonado. Fulco de Marsella. (Dibujo de Serafin Moralejo).

Con un interlocutor silencioso hablo ahora, porque tu voz era también la de las conversaciones. Tampoco yo soy capaz de expresar el aprecio que te tengo y la gratitud que te debo, porque tu voz era tan pródiga, tan generosa, que regalaba ideas que jamás llegaste a volcar por escrito. ¿Te acuerdas de cuando polemizábamos sobre la obra de Juan Rodríguez de Padrón? ¿Sobre la ecfrosis de los sepulcros alcobacenses que integraba en el argumento de la *Estoria de dos Amadores*? Compartíamos la pasión por la literatura. No por caso pertenecías a una familia de filólogos, y el ser un *avis rara* entre tus hermanos te empujó a romper las fronteras entre las disciplinas de la historia del arte y la historia literaria en un trabajo seminal que, paradójicamente, fue publicado en formato de conferencia oral<sup>6</sup>. Allí escuchabas en el artesonado de la catedral de Teruel las composiciones del obispo trovador, Fulco de Marsella [fig. 5].

Te sorprendió que un prelado tañese una viola, un instrumento más propio del arte de trovar o de la juglaría, y te vino a la mente el más célebre de los clérigos que compusieron hermosos poemas de amor. ¡Cómo me hubiera gustado discutir contigo sobre esta otra humilde efigie del poeta provenzal que se encuentra en una

<sup>5</sup> Rocío Sánchez Ameijeiras, «Rimando imágenes para Santa María: sobre el género de la poesía visual en le Edad Media», en *Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, MS T-1-1, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial*, coord. Laura Fernández Fernández y Juan Carlos Ruíz Souza, Madrid, Patrimonio Editorial y Testimonio Compañía Editorial, 2011, vol. II, pp. 447-471.

<sup>6</sup> Moralejo, «Artes figurativas y artes literarias»..., *art cit.*, p. 63, fig. 1.

recopilación lírica francesa! [fig. 6]. No es posible saber qué cantaba Fulco en Teruel. En la página miniada, en cambio, la imagen del trovador, a quien han privado de su dignidad eclesiástica y desvestido de su indumentaria litúrgica, hace visible la metáfora con que el poeta expresa el dolor por la ausencia de la amada en la canción «*en chantant m'avant de membrar*» –al cantar, recuerdo. La figura coloca ante nuestros ojos la traslación visual de tres de sus versos:

Per qu'es vertatz e sembla be  
 Qu'ins el cor port, dona, vostra faisso  
 Que'm chastia qu'ieu non vir ma razo.

[Porque es cierto y parece buena cosa, / que en lo más profundo del corazón, señora, lleve tu rostro / y que me fuerce a no mudar de sentimientos jamás.]

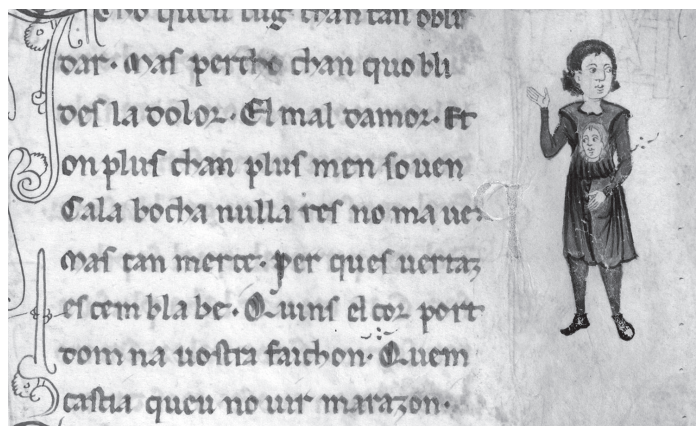


Fig. 6: Antología trovadoresca. Ilustración del poema de Fulco de Marsella «*En chantant m'aven a membrar*». (New York, Pierpoint Morgan Library, Ms 819, fol. 15). (Foto: Pierpoint Morgan Library).

Para indicar al lector que la metáfora había sido trasladada a imágenes, signos de reenvío en tinta roja se colocaron bajo la palabra corazón –*cor*– y a la derecha del pecho del amante, que muestra impreso el rostro de su amada. Pero de nuevo son los gestos los que insisten, con una economía visual exquisita, en el sufrimiento que causa al poeta el distanciamiento del objeto de su amor. Él señala con su derecha hacia las palabras “*mal d'amor*” y dirige su mirada en sentido contrario al que lo hace la dama –su metafórico rostro, en realidad– que parece leer el triste lamento del enamorado<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Esta interpretación de la imagen está tomada del libro que saldrá pronto a la luz en Rocío Sánchez Ameijeiras, *Los rostros de las palabras. Imágenes y Teoría Retórica en el Occidente medieval*, Madrid, Akal, 2014 (en prensa).

Imagino que si hubiésemos contemplado juntos esta imagen saldría, inevitablemente, en la conversación, el *Lamento de Tristán* de Guillaume de Machaut, porque no sé por qué sentías más afición, si por la literatura o por la música (o por el fútbol, pero ese ya es otro cantar). También me dirías, con razón, que si buscaba la traducción visual de tropos y figuras literarias es porque me habías iniciado en el ejercicio de ver metáforas, antífrasis o *similitudines*. Ya habías calificado a las *rotae* del sepulcro alcobacense de metáforas del cambiante oscilar de la fortuna de los amantes; y habías desentrañado el artificio complejo que esconde la disposición de las personificaciones del Sol y la Luna en las claves de bóveda de la cripta de la catedral compostelana, personificaciones que actuaban, también, como metáforas de su propia función, la de servir de plafones de los que habrían de colgar lámparas [fig. 7, fig. 8]<sup>8</sup>.



Fig. 7: Santiago de Compostela.  
Cripta del cierre occidental. Clave de bóveda.  
Personificación del Sol.  
(Foto: Museo de la catedral de Santiago).



Fig. 8: Santiago de Compostela.  
Cripta del cierre occidental. Clave de bóveda.  
Personificación de la Luna.  
(Foto: Museo de la catedral de Santiago).

Fue tu voz, la de tus escritos, la de tus conversaciones, la que me llevó a seguir tus huellas, a reflexionar sobre las relaciones entre la teoría literaria y las imágenes en la Edad Media y a preguntarme sobre la manera de expresar visualmente el discurso en verso, y en especial, el discurso en verso de contenido emocional que no narrativo. A buscar de qué modo se pueden figurar las experiencias más íntimas y las pulsiones más profundas del ser humano, aquello

<sup>8</sup> Serafin Moralejo Álvarez, «Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 28 (1973), pp. 295-310, esp. p. 300, nota 18; idem, «La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela», en *Atti del Convegno Internazionale di Studi 'Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea'*. Perugia, 23-25 Settembre, 1983, Perugia, 1983, pp. 37-61, esp. pp. 49-52; idem, «Le Porche de la Gloire de la Cathédrale de Compostelle: problèmes de sources et d'interprétation», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 16 (1985), pp. 92-116, esp. p. 93.

que no se puede manifestar con el lenguaje común, por lo que es necesario recurrir a un lenguaje figurado; y a rastrear la polisemia, la inestabilidad, y el carácter proteico de los artificios retóricos. Ya sé que me dirías: ¡se está metiendo usted en un territorio de arenas movedizas! Como siempre, te mostrabas, preocupado, algo receloso, remiso, diría yo, frente a mis aventuras intelectuales, y me recomendabas prudencia, pero tras largas argumentaciones, dejabas que mi voz hablase por sí misma.



Fig. 9: *Salterio de París*. (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms Lat 8846, fol. 5v). Salmo 1. Detalle. La senda de los justos y de los impíos. (Foto: Paris, Bibliothèque nationale de France).

Si las personificaciones del Sol y la Luna iluminaban metafóricamente el inframundo terrenal que es la cripta del cierre occidental de la catedral compostelana, otras emparentadas con ellas, las del Día y la Noche, adquieren un sentido muy distinto en la versión visual del primero de los Salmos en el conocido como *Salterio de París*, a pesar de que fue iluminado en Canterbury (París, Bibliothèque Nationale de France, Ms Lat 8846, fol. 5v) [fig. 9]. En la traducción visual de los versos que hacen referencia a la vía de los que obran rectamente y al camino de los pecadores estas personificaciones amplifican la retórica del contraste alumbrando la luz diurna la zona de los justos, y oscureciendo la noche la de los malvados. Pero los artificios poéticos de la ilustración son mucho más complejos. Como traslación —como metáfora visual—

de la duda del impío, éste se encarna en el personaje que se presenta de espaldas, aprisionado por su propio manto envolvente, rechazando con la izquierda a Cristo, que, frente a él, trata de reconducirlo tirando suavemente del extremo de su manto. La disyuntiva del pecador se hace visible en su inestable caminar, y en esa suerte de giro que parece sugerir el serpenteante paño que envuelve su cuerpo. La duda, el momento decisivo que determina la condena o la salvación se resume en su vacilante actitud y en su rostro oculto, su cuerpo vuelto de espaldas, que le convierten en un alter-ego del lector, que habría de dirigir



su rostro hacia el interior de la página, y del que se esperaba que abriese el códice y lo leyese para encaminar sus pasos en la dirección adecuada<sup>9</sup>.

Que me llamase la atención esa dubitativa figura de espaldas, ya lo sabes, te lo debo a ti. Lo que no llegaste a saber nunca es te llamábamos ‘la sombra de una duda’ porque nos habías enseñado a dudar, y, además, ¡mira que no te gustaba el motivo de la figura de espaldas! Cuantas veces no nos habrás hablado de ella como un artificio formal para crear la ilusión de profundidad en los relieves. Pero ¿cuántas otras no nos habías advertido, también, de que la forma significa? Una idea que provenía de tu diálogo con Schapiro ¿no?<sup>10</sup>

Pues bien, podría decirse que la figura de espaldas en el *Salterio de Paris* opera como metáfora de la duda del impío. Este manuscrito del fronterizo arte 1200 ensaya una estructura comunicativa que otorga una función semántica al artificio formal que se despliega en la antítesis entre la disposición de Cristo, que se muestra de frente iluminado por la luz diurna y el rostro oculto del impío ensombrecido por la noche; y estas novedades corrieron parejas a la mayor y más flexible dimensión que esta figura retórica adquiere en los tratados teóricos contemporáneos salidos de la pluma de aquellos que gustaban de llamarse a sí mismos modernos. Tanto en la *Rhetorica ad Herennium*, como en el *Ars Versificatoria* de Mateo de Vendôme la antítesis o antifrasis era incluida entre las figuras de pensamiento y las de dicción, cuando hasta entonces había estado relegada exclusivamente al ámbito elocutivo. Pasó de ser un artificio meramente formal, a adquirir una nueva dimensión semántica.

Después de esta parrafada me hubieras dicho, con tono socarrón: ¡Rocío, que se me ha vuelto usted estructuralista! (es que nos tratamos tanto tiempo de usted, que inevitablemente te sigo escuchando así...). Y es que tu voz era poliédrica, y era también una voz crítica, preocupada y comprometida en el empeño por mantener paradigmas de altura para la disciplina. Una voz profundamente honesta, adornada con la autoridad que confiere la autoexigencia, la persecución de la excelencia intelectual. No, no me he vuelto estructuralista, Serafín, en realidad he decidido utilizar la propedéutica retórica como herramienta hermenéutica<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Para la aplicación de un análisis retórico en otros folios del manuscrito anglosajón véase Rocío Sánchez Ameijeiras, «Del Salterio al Marial: sobre las fuentes de la poesía visual de los códices alfonseños», en *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, 8 (2012/2013), pp. 55-80.

<sup>10</sup> Véase Serafín Moralejo, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal, 2004. Quisiera advertir que aunque el libro fue publicado en esa fecha, el texto había sido redactado a comienzos de los años ochenta del siglo xx.

<sup>11</sup> Ya había ensayado este sistema en Rocío Sánchez Ameijeiras, «The faces of the words: Aesthetic Notions and Artistic Practice in Thirteenth Century Gothic», en *Gothic Art and Thought in the Middle Ages*, ed. Colum Hourihane, Princeton, Princeton University Press, 2010, pp. 90-118; y el artículo citado en la nota 9.

Estaba intentando terminar un libro sobre esos asuntos que te cuento cuando Fernando Gómez Redondo me retó a coordinar este volumen para la *Revista de poética medieval*<sup>12</sup>. Construí entonces una progresión que arrancase de la imagen del silencio, que ascendiese hacia la forma visual de las letras y de la voz, que del latín pasase al romance, de los versos a la prosa, que estuviese plagado de metáforas verbales y visuales, y rematase con edificios que se levantan como enredaderas tejidas de versos<sup>13</sup>. Pensé que si el resultado era el que esperaba te lo ofrecería a ti. Y así fue. Es más, es que muchos de los autores también dialogaban contigo y con Meyer Schapiro. Así lo hacen Francisco Prado-Vilar, sangre de tu sangre intelectual, que interpretará para ti la partitura del silencio, Cécile Treffort, que te tejerá poemas figurativos, como una Penélope que espera tu regreso, y Vincent Debiais, que hará cantar a David en los capiteles de Moissac. En el texto de Daniel Rico reconocerás tu gusto por la transgresión en el peculiar mundo de la marginalidad física y en el de Fernando Gutierrez Baños tus preocupaciones sobre las relaciones entre las encarnaciones literarias y las visuales en el culto a un *corpo santo*. Y como sentías inclinación hacia las antífrasis y las *similitudines*, Rosa Rodríguez Porto y Elisa Brilli, te regalarán metáforas genealógicas y arquitectónicas. Y si «un eje simbólico eje simbólico» engarzaba el artículo de Meyer Schapiro, Ana Suárez y José Miguel Puerta Vilchez dibujarán los ejes simbólicos que determinan la disposición de versos en dos edificios que sé que amas profundamente –la catedral de Santiago y la Alhambra de Granada–. Ella sellará círculos dentro de círculos plagados de letras, y él te conducirá de su mano para que el agua de las fuentes susurre en tu oído deliciosos poemas.

<sup>12</sup> El citado en la nota 7.

<sup>13</sup> Las dos obras pioneras en el estudio de las relaciones entre la teoría retórica y las artes visuales son, sin duda, las de Michael Baxandall, *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971, más centrado en la *actio*, y Henry Macquire, *Art and eloquence in Byzantium*, Princeton, Princeton University Press, 1981. Para otras experiencias en las que se trata el tema de un modo diferente al que propongo véase Alice Jordan, *Visualizing Kingship in the Windows of the Sainte-Chapelle*, Turnhout, Brepols, 2002; ídem, «Rhetoric and Reform: The St. Thomas Becket Window of Sens Cathedral», en *The Four Modes of Seeing. Approaches to Medieval Imagery in Honor of Madeline Harrison Caviness*, ed. de Evelyn Staudinger Lane, Elisabeth Carson Pastan y Ellen M. Shortell, Farnham, Ashgate, 2009, pp. 547-564. Véanse también las contribuciones de Paul Binski y Paul Crossley en *Rhetoric Beyond Words. Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*, Mary Carruthers ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 214-249. En lengua hispana cabe citar a Francisco Corti, «La guerra en Andalucía: Aproximación a la retórica visual de las ‘Cantigas de Santa María’», en *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las ‘Cantigas de Santa María’*», ed. de Jesús Montoya Domínguez y Ana Domínguez Rodríguez, Madrid, Editorial Complutense, 1999, pp. 301-330; ídem, «Retórica y semiótica visuales en la ilustración de las Cantigas de Santa María», *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsies*, 8 (2010-2011), pp. 215-234.



Fig. 10: Serafín Moralejo explicando a los alumnos la escultura de la portada de la catedral de Tuy en 1988.

En Silos, habías escogido a Meyer Schapiro como interlocutor ausente. Mi interlocutor ausente ahora eres tú [fig. 10]. No te imaginas cómo desearía que leyese el volumen porque estoy segura de que lo apreciarías. Quisiera discutirlo contigo. Si para esta suerte de introducción poco al uso le he pedido prestado el título a Pedro Salinas –la voz a ti debida–, es porque muchos te debemos las nuestras, pero también porque a mí se me han perdido las palabras, y el poeta supo expresar mejor que yo lo que quisiera decirte:

Y aún espero tu voz  
[...]  
Desde la estrella  
Por espejos, por túneles,  
por los años bisiestos  
puede venir. No sé por dónde.  
Desde el prodigio, siempre [...].