

I. LOS ESPACIOS DE LA VOZ¹

EN UN importante libro de 1945, *From Script to Print*, el inglés Henry John Chaytor decía que hoy en día casi no somos capaces de concebir el lenguaje sino en su forma escrita (1950, 6). Esta inextricable atadura del lenguaje con la escritura es un fenómeno tan reciente en la historia de la humanidad y tan limitado a ciertas culturas como lo es la escritura misma; pero ya lo ha dicho Walter Ong: “nosotros –los lectores de libros como éste– somos tan ‘letrados’”, que “sólo con grandes dificultades logramos imaginar cómo es una cultura de oralidad primaria, esto es, una cultura que desconoce totalmente la escritura e incluso la posibilidad de la escritura” (1982, 2, 30).

Ha hecho época el libro *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* de Walter Ong (1982), excelente investigador norteamericano que se ha ocupado ampliamente del contraste entre las culturas orales y las dotadas de escritura.

A pesar, dice, de que todo lenguaje es básica, naturalmente, oral y de que la escritura es un fenómeno tardío, derivado y artificial (5-10, 75, 82-83), ella ha marcado muy a fondo a nuestras culturas y creado en nosotros nociones falsas sobre las culturas de épocas y civilizaciones carentes de escri-

¹ He utilizado aquí algunos elementos de mi ponencia “Los espacios de la voz”, publicada en *Company* (coord.), 1991, 9-17.

tura, las cuales, dentro de la historia de la humanidad, constituyen la inmensa mayoría.²

Pero no son sólo las civilizaciones sin escritura las que están reclamando una visión no “escritocéntrica”:³ las culturas occidentales conocedoras de la escritura estuvieron permeadas también, durante siglos, de diversos tipos de oralidad, hecho este que no es conocido a nivel general. En la Antigüedad grecorromana, “el método común de publicación fue la recitación pública, [...] incluso después de que se generalizaron los libros y el arte de la lectura” (Hadas, 1957, 50). A partir del siglo v a.C., y sobre todo en la época helénística, la cultura griega conoció la lectura individual, pero ésta las más veces se realizaba en voz alta. También en la Roma antigua los textos eran leídos oralmente, recitados de memoria, salmodiados o cantados; su público era un público de oyentes, un “auditorio”.⁴ “Para los antiguos la palabra escrita no era otra cosa que un sucedáneo de la palabra oral” (Borges, 1960, 157); los manuscritos servían para fijar los textos y apoyar la lectura en voz alta, la memorización, el can-

² “El lenguaje es tan abrumadoramente oral, que de los muchos miles de lenguas –posiblemente decenas de miles– que se han hablado en el curso de la historia humana, sólo unas 106 han practicado la escritura en una medida suficiente como para haber producido literatura, y la mayoría de ellas nunca se han puesto por escrito. De las más o menos 3000 lenguas habladas que existen hoy, sólo unas 78 poseen una literatura” (Ong, 1982, 7). Sobre todo esto, véase también Goody, 1991.

³ En cuanto a la Grecia prealfabética, anterior al siglo v a.C., el punto de vista escritocéntrico ya ha sido parcialmente superado gracias a trabajos como los clásicos de Parry, Havelock, Lord y sus seguidores. Para un rápido resumen del paso de la cultura plenamente oral a la conocedora de la escritura, véase, entre otros, a Rivers, 1983, 1-3.

⁴ Para la lectura en la Antigüedad, véase también, entre otros, Balogh, 1926-1927; Kenyon, 1932; McLuhan, 1966; Knox, 1968; Genette, 1969; Nelson, 1976-1977; Ife, 1985; Havelock, 1986; Zumthor, 1987; Schön, 1987.

to.⁵ En los primeros siglos de la Roma imperial –cito a Auerbach– “la mayoría de las obras literarias no fueron conocidas primero a través de copias escritas, sino por medio de la lectura oral. Ésta se realizaba generalmente en reuniones informales y privadas de los amigos del autor”. Luego se leyó en todas partes, y “desde Adriano hubo edificios públicos que servían exclusivamente a este propósito” (Auerbach, 1969, 235-237). Tan asociada estaba la letra con la voz, con el hablar y el oír, que incluso la lectura solitaria se hacía en voz alta, como lo prueba el famoso pasaje de las *Confesiones* (vi, iii) en que san Agustín expresa su asombro ante la capacidad y costumbre que tenía san Ambrosio de leer en silencio (véase nuestro capítulo vii).

LA EDAD MEDIA, BAJO EL IMPERIO DE LA VOZ

Nadie sino san Ambrosio parece haber leído silenciosamente en el siglo iv. Ni nadie más, por muchos siglos. La Regla de San Benito, capítulo 48, ordena que quien desee leer en el dormitorio debe hacerlo sin molestar a los demás: *sibi sic legat ut alium non inquietet* (Chaytor, 1950, 14). La cultura de la Edad Media europea siguió estando mayoritariamente bajo el imperio de la voz, como lo ha venido a demostrar de manera definitiva el libro de Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la “littérature” médiévale* (1987).⁶

⁵ Véase lo que dice Díez Borque (1985, 22) sobre “cultura de uso” versus “cultura de permanencia”, y nuestro capítulo vi.

⁶ Ya en libros anteriores, desde su *Essai de poétique médiévale* (1972), había venido mostrando Zumthor las dimensiones orales de la literatura medieval. Desconcierta el desconocimiento de tales trabajos por parte de especialistas como Ong, Goody, Schön.

Por una parte, entre grandes masas de la población, desconocedoras de la escritura, seguía existiendo una cultura plenamente oral, de vieja y arraigada tradición. Esa cultura se expresaba en los usos y costumbres cotidianos, los rituales, las festividades, etc., y se manifestaba verbalmente en muchas variedades de “literatura”⁷ oral, tanto profana como religiosa: cantares épicos, canciones narrativas y líricas para acompañar el trabajo y el baile, rimas infantiles, oraciones y conjuros versificados, cuentos, refranes. Toda esa producción, local unas veces, regional otras, trasregional otras muchas,⁸ constituía un patrimonio colectivo; se creaba y recreaba oralmente, se transmitía de boca en boca y de generación en generación y por lo común se ejecutaba públicamente. Só-

⁷ Por un prurito etimológico, Walter Ong (“Did you say ‘oral literature?’”, 1982, 10-15) se niega a hablar de “literatura” oral —“*monstruous concept*” lo llama (11)—, como ya lo había hecho Havelock y lo harían después otros. Goody (1991, xi), para evitar el término, crea —pero afortunadamente emplea poco— el de *standardized oral forms* (sigla: sof). Por otro lado, Ruth Finnegan (1992, 16) arguye con toda razón en contra de la falacia etimológica; J. J. Duggan coordina en 1975 un volumen intitulado *Oral literature*; Zumthor subtitula su libro de 1987 *De la “littérature” médiévale*. No existe para el concepto de ‘literatura’ una palabra que no esté teñida de “escritocentrismo”, pero prescindir del término *literatura* crea más problemas de los que resuelve. En situación análoga se encuentra la palabra *texto*, que para Ong y sus sucesores (Stock, por ejemplo) se refiere necesariamente a un escrito o impreso; la poesía oral, dice Ong, es un *acontecimiento*, no un texto; Goody la denomina *utterance* (manifestación oral, vocal) o *performance*, contraponiéndola a *text or score* (1991, xiii). Recordemos, sin embargo, el amplio sentido que la semiótica suele dar a la palabra *texto*: ‘conjunto de enunciados verbales que poseen una función comunicativa’. Los “textos literarios” —subespecie de los “textos” — no son menos textos cuando son producidos y transmitidos oralmente.

⁸ Dado el nomadismo de los juglares, importantes transmisores de poesía en la Edad Media, un rasgo característico de esa cultura oral es la amplísima divulgación de muchos textos, temas y recursos poéticos y narrativos. De ahí resulta, como dice Zumthor, “una apretada red de tradiciones poéticas [y, añado, cuentísticas] orales que abarcan todo el Occidente” y, de hecho, toda Eurasia (1987, 51, 78).

lo de manera excepcional llegaron a ponerse por escrito, durante la Edad Media, los productos de esas tradiciones orales,⁹ de modo que nuestro conocimiento de ellos es indirecto y muy insuficiente. Más adelante esbozaré algunas características primordiales de este tipo de culturas.

¿Puede hablarse aquí de “oralidad primaria”? No para Walter Ong, quien limita la expresión a culturas que desconocen la escritura y quien aplica a periodos como el medieval la denominación de “residualmente oral”, por la gran cantidad de elementos, de “residuos”, orales que conserva (1982, 36, 37, 43, *passim*).¹⁰ Por su parte, Paul Zumthor piensa que la oralidad primaria se puede dar igualmente en “grupos sociales aislados y analfabetas” y que tal “era el caso de grandes sectores del mundo campesino medieval, cuya vieja cultura, tradicional, oprimida”, debió poseer “una poesía de oralidad primaria” (1987, 18). Parece, sin embargo, que incluso la cultura campesina que vivía en el aislamiento solía entrar en contacto con la “otra” cultura en lengua vernácula, poseedora, ésa sí, de escritura, y tales contactos no podían sino traer consigo, en mayor o menor medida, mutuas influencias.¹¹

⁹ Se trataba siempre de registros muy parciales, en los cuales intervenían las preferencias y los rechazos de quienes sabían escribir. “Con poquísimas excepciones —dice Zumthor—, todo lo que sabemos de la poesía medieval a través de sus textos es lo que las gentes de escritura juzgaron a bien darnos a conocer” (1987, 134). Sólo se conservó una fracción mínima de los que circulaban oralmente. Stock (1983, 8), hablando más bien de costumbres e instituciones medievales, dice: “very occasionally, mention is made of what may be called pure orality [...]. Medieval documentation provides little direct evidence for such orality, although one catches glimpses of it in accounts of gestures, rituals, and feudal ceremonial”.

¹⁰ El término nos resultará útil aquí, pero reconozco que está sumamente necesitado de precisiones, porque Ong lo aplica indistintamente a culturas de índole muy diversa y a tipos también distintos de oralidad.

¹¹ Éste es el tema del libro de Brian Stock (1983), centrado principalmen-

Esa otra cultura, escrita, que floreció en ámbitos más restringidos –medios clericales y conventuales, cortes y palacios, ciudades–, tenía en común con la de tradición oral un factor muy importante: la publicación de sus productos literarios adoptaba las más veces modalidades orales: “esas obras [...] estaban destinadas a la recitación, a ser cantadas o leídas en público” (Auerbach, 1969, 279); lo mismo sus “lectores” que sus receptores –letrados o analfabetas– estaban acostumbrados a oír el sonido de las letras, las “*voces paginorum*”, según el feliz título de Joseph Balogh (1926-1927). O sea, que para la cultura medieval que se expresaba por escrito los ojos no eran sino vehículo para una comunicación oral-auditiva; también en ella, pues, “el sentido circulaba de la boca al oído”, y “la voz detentaba el monopolio de la transmisión” (Zumthor, 1972, 37 y ss.). Pero era una voz que, lejos de oponerse a la escritura, cooperaba con ella, complementándola. Evidentemente, no cabe hablar aquí de una literatura *oral*, como lo era la otra –de aplicarle este término, estaríamos extendiendo su significado hasta el punto de diluirlo–, pero sí de una literatura que podemos llamar *oralizada*, término que, junto con el de *oralización*, permite evitar malentendidos.¹²

te en las costumbres, instituciones, leyes, en los siglos XI y XII. Dice Elias Rivers (1988, 18): “en ninguna cultura que tenga escritura puede existir una oralidad pura. Incluso en la Edad Media, [...] se sabía siempre que existía la escritura latina y que la conservación de un poema vernáculo no dependía, en principio, de la constante repetición oral y colectiva”. Cf. lo que escribe en 1983, 18-19, y su aseveración de que la mayor parte del público, predominantemente analfabeta, de Berceo “had an almost superstitious respect for scripture of any sort” (1983, 22).

¹² El haber intitulado “La literatura oral” al extracto de mi ponencia sobre “Lectores y oidores” publicado en Egido (coord.), 1992, despistará a más de uno. El tema de aquella ponencia, como el del presente libro, es la transmi-

El *legere in silentio* siguió siendo excepcional durante la Edad Media, posiblemente hasta el siglo xv:¹³ la gente no sabía hacerlo, aun cuando quería. Hay a este respecto una bonita anécdota de comienzos del siglo xiii: Ricalmo, abate del monasterio cisterciense de Schönthal, en Alemania, autor del más completo manual medieval de demonología, confesó lo siguiente:

Cuando estoy leyendo directamente del libro y sólo con el pensamiento, como suelo hacerlo, ellos [los diablos] me hacen leer en voz alta palabra por palabra, privándome de la comprensión interior de lo que leo y para que pueda pe-

sión de la literatura *escrita* por medio de la voz: “La literatura oralizada” habría sido, a mi ver, el título adecuado.— Me abstengo de usar aquí los términos de oralidad *mixte* y *seconde* —esta última entra fácilmente en conflicto con la “secondary orality” de Ong, referida a la era tecnológica— que Zumthor aplica a “la casi totalidad de la poesía medieval” (1987, 18-19).

¹³ Eso, por lo menos, es lo que ha afirmado Zumthor (1972, 38): el leer sólo con los ojos “ne semble pas avoir été connu avant le xv^e siècle. La lecture solitaire elle-même, propre aux lettrés, comportait une prononciation du texte lu”. Sólo desde el siglo xiv “on entend ça et là plaider en faveur d’une science fondée en lecture plutôt qu’en audition. C’est alors même qu’apparaissent par ailleurs les premiers indices d’un affaiblissement vocal de la poésie” (Zumthor, 1987, 93). Si Zumthor tiene razón, no podría hablarse de “lectura” ni de “lectores”, en el sentido actual de estas palabras, para los siglos xii-xiv, como suelen hacerlo incluso estudiosos interesados en estas cuestiones. Elias L. Rivers, por ejemplo, piensa que la lírica provenzal “probablemente fue cantada más frecuentemente que leída en silencio” (1983, 8: ¿sólo “probablemente”?, ¿se la leyó alguna vez en silencio?) y dice que “Berceo’s texts provided a strange new experience for listeners and readers alike” (22), que su poesía “seems to demand to be read out loud” (25) y que don Juan Manuel “writes for readers, rather than listeners” (29, cf. 30-32). En este último caso, me permito sugerir que la preocupación de un escritor por la pureza de sus textos no se opone a la lectura en voz alta o, incluso, la memorización de éstos: véase por ejemplo el caso de los cuentos de Timoneda (cap. ii, pp. 65-66). Enseguida veremos que el propio don Juan Manuel practicaba y recomendaba la recepción oral de textos literarios e históricos. Sobre estas cuestiones evidentemente no se ha dicho la última palabra.

netrar tanto menos en la fuerza interior de la lectura cuanto más me vierto en el lenguaje externo.¹⁴

Para quienes no creemos en los demonios, el problema de Ricalmo era, simplemente, que no lograba leer en silencio; deseaba mucho hacerlo, porque compartía con otros la convicción de que la lectura silenciosa propiciaba, más que la oral, la comprensión de los textos (véase aquí cap. VII, nota 26); pero no tenía la costumbre de hacerlo, como no la tenían sus contemporáneos: no era parte de su cultura.

Los nobles acostumbraban oír leer, lo mismo en compañía, durante la comida, que en privado, y ambos hábitos quedaron incluso reglamentados en España desde el siglo XIII. Un pasaje de la *Segunda Partida* de Alfonso X dice que los antiguos ordenaron que en tiempo de paz los caballeros aprendieran hechos de armas, ya que no “por vista et por prueba”, “por oída et por entendimiento” (o sea, escuchándolos),

et por eso acostumbraban los caballeros, *quando comiën, que les leyesen* las hestorias de los grandes fechos de armas que los otros fecieran [...]. Et eso mesmo faciën que quando non podiesen dormir, *cada uno en su posada*¹⁵ *se facië leer e*

¹⁴ Richalm von Schönthal, *Liber Revelationum de Insiidiis et Versutiis Daemonum Adversus Homines*, col. 390: “Saepe cum lego solo codice, et cogitatione, sicut soleo, faciunt meo verbotenus, et ore legere, ut tantummodo eo magis auferant mihi internum intellectum, et eo minus vim lectionis intus penetrem, quo magis in verba foris profundor” (Ife, 1985, 187, nota 65). Ife, p. 75, da la traducción de Coulton (1923, I, 38), quien a su vez encontró el texto en el *Thesaurus anecdotorum novissimus* de Bernard Pez (1721). Véase también Chaytor, 1950, 14-15.

¹⁵ Esto contradice, por lo menos para España, lo que afirma Robert Marichal (1968, 457 y s.): “la lecture privée ne devient fréquente qu’au 15^e siècle, lorsque l’usage de l’écriture s’est répandu dans les classes supérieures et dans

retraer estas cosas sobredichas, et esto era porque oyéndolas les crescían los corazones (1807, ii, 213).¹⁶

Se leían en voz alta muchos otros tipos de obras. En el prólogo al *Libro del caballero e del escudero*, don Juan Manuel le cuenta al arzobispo de Toledo que “cada que so en algún cuydado, *fago que me lean* algunos libros o algunas estorias”, y añade que le envía esa obra suya “porque alguna vez, quando no pudierdes dormir, que *vos lean*, assý como vos dirían una fabliella” (1955, 9).

El hábito de escuchar los textos escritos no podía sino repercutir en la escritura misma, como veremos, y así se ha podido comprobar, precisamente en don Juan Manuel, la influencia de los cuentos orales, con ciertos rasgos típicos de composición, como las continuas repeticiones, en el *Conde Lucanor* y en el llamado *Libro de las armas*.¹⁷

En toda la Europa medieval la lectura ocular conducía, pues, normalmente a la oralización de lo escrito. Los ojos alimentaban los oídos, empezando por los del propio “lector”,

la *population urbaine*”. Como lo muestra este pasaje y veremos después, “lectura privada” no es sinónimo de “lectura silenciosa”. Por otra parte, es interesante ver con qué situaciones de la vida diaria se asocia la lectura: con la comida (véase *infra*, nota 19) y con el insomnio. Se trata evidentemente de *topoi*, que aparecen por todas partes. Nelson cita ejemplos de lo que llamaré “lectura por insomnio” que ha encontrado en Chaucer, el conde de Blois, Froissart (1976-1977, 112).

¹⁶ Eickhoff, quien cita este pasaje (1992, 6), hace notar que la “lectura del humanismo vernáculo castellano no es lectura de la razón ni del entendimiento sino lectura del corazón y de la voluntad” (9). Podemos añadir que lo es precisamente por ser lectura en voz alta, hermana del “saber *de coro*” (*par coeur*) los textos y recitarlos. Como veremos, en el siglo xvi fray Antonio de Guevara asociará estrechamente el *oír* con el corazón, contrastándolo con el *leer* (silencioso), en que “solamente se ceban los ojos”. Cf. cap. vii, notas 6 y 26.

¹⁷ Véase Macpherson, 1973; England, 1977; Deyrmond, 1982 y 1988.

que también “leía” con sus oídos, pues al pronunciar lo escrito se escuchaba a sí mismo: “*O tu che leggi, udirai*” (Dante, *Inferno*, xxii, 118).¹⁸ A fines del siglo xiv escribió el poeta inglés John Gower en su *Confessio amantis*: “Que cuando leo de amores, alimento mi oído con esas historias”.¹⁹

“SI QUEREDES OÝR LO QUE VOS QUIERO DEZIR”

En su mayoría, las presentaciones orales de las obras se hacían colectivamente. Textos de toda índole se leían en voz alta o se recitaban –o cantaban– de memoria²⁰ ante grupos de oyentes. Generalmente estaban “concebidos para funcionar en condiciones teatrales: como comunicación entre un can-

¹⁸ “In the Middle Ages, as in Antiquity, they read usually, not as today, principally with the eyes, but with the lips, pronouncing what they saw, and with the ears, listening to the words pronounced, hearing what is called the ‘voices of the pages’. It is a real acoustical reading: *legere* means at the same time *audire*” (Leclercq, 1961, 18-19).

¹⁹ *For when I of here loves rede / min ere with the tales I fede* (Chaytor, 1950, 16). Francesco Sacchini (véase cap. II, nota 26) dirá al comienzo de su libro de 1614: “El leer es al espíritu *lo que el alimento al cuerpo*” (Schön, 1987, 107). La asociación de la lectura con la alimentación –y no es casual el que a lo largo de los siglos se haya escuchado leer *durante la comida*– aparece en el Antiguo Testamento (“comer el libro” ‘memorizarlo’, Ezequiel: Jousse, 1981, 205-206) en muchos monjes medievales, que hablan del *palatum cordis*, de *ruminatio*, de “sabor”, como ha mostrado Leclercq; véase también Schön, 1987, 118-119.

²⁰ Zumthor (1987, 19-20) establece una interesante diferenciación entre estos dos tipos de oralización: “Lorsque le poète ou son interprète chante ou récite (que le texte soit improvisé ou mémorisé), sa voix seule confère à celui-ci son autorité. [...] Si le poète ou l’interprète, en revanche, lit dans un livre ce qu’entendent ses auditeurs, l’autorité provient plutôt du livre comme tel, objet visuellement perçu au centre du spectacle performanciel. [...] Dans le chant ou la récitation, même si le texte déclamé a été composé par écrit, l’écriture reste occultée. La lecture publique [...] est moins théâtrale [...]”. Habría que estudiarlo.

tante o recitador o lector y un auditorio” (Zumthor, 1972, 37).²¹ La literatura medieval española abunda en referencias a la lectura y recitación ante muchos oyentes: “Sennores e amigos quantos aquí seedes, / si escuchar quisierdes, entenderlo podedes”, dice Berceo en la *Estoria de San Millán* (1964, versos 435ab; también 109a y 321ab); la *Vida de Santa María Egipciaca* comienza:

Oít, varones, huma razón,
en que nin ha si verdat non;
escuchat de coraçón,
sí ayades de Dios perdón.

La *Disputa del alma y el cuerpo*: “Si queredes oír lo que vos quiero dezir”; la *Razón de amor*,

Qui triste tiene su coraçón
benga oír esta razón;
odrá razón acabada,
feyta d’amor e bien rymada.
(ALVAR, 1970, 79, 135, 149)

Juan Ruiz, arcipreste de Hita, dice:

Sy queredes, senores, oír un buen solaz,
escuchad el rromance, sosegad vos en paz (14ab).²²

²¹ Véase también Crosby, 1936; Chaytor, 1950; Auerbach, 1958, 215; Nelson, 1976-1977, 112 y n. 3; Clanchy, 1979.

²² Cf. también los versos 12cd, 15a, 1627bc, 1629a, *passim*, del *Libro de buen amor*. Por razones obvias he omitido las abundantes referencias en la poesía épica.

Junto a tales exhortaciones encontramos muchas referencias de otros tipos, como éstas del *Libro de buen amor*: “que pueda de cantares un librete rimar, / que los que lo oyeren puedan solaz tomar” (Juan Ruiz, 12cd); “Buena propiedad ha [el *Libro*] do quier que sea, / que si lo oye alguno que tenga muger fea, / o sy muger lo oye que su marido vil sea” (1627a-c); “Qualquier ome que lo oya, si bien trobar sopiere” (1629a). Lo mismo, en las crónicas. Chaytor (1950, 110) cita la *Crónica de Jaime I de Aragón*, escrita después de 1230: “A aquells qui voldrán ohir de las graces que Nostre Senyor ha fetes deixam aquest libre per memoria” (final del cap. 1); “Per tal que sapigan aquells que ohirán aquest libre [...]” (final del cap. LXIX). En verso y en prosa, las fórmulas tópicas para remitir de una parte del texto a otra son generalmente del tipo “como oístes dezir”, “como oiredes contar”.²³

Hay quienes quieren negarles sentido literal a este tipo de expresiones (Gybbon-Monypenny, 1965), y sin duda se trata de clichés que no en todos los casos tienen que tomarse al pie de la letra; pero globalmente funcionan como indicios de la omnipresencia de una voz que “participa con toda su materialidad en la significancia del texto” y de una “situación de discurso *en presencia*” (Zumthor, 1987, 20 y 42);²⁴ como

²³ Cf. *Poema de Fernán González*, 310ab: “Avaxaron las lanças e fueron a feryr, / el conde delantero *comme* (syenpre) *oyestes dezir*”: Berceo, *San Millán*, 29d: “metióse en las cuevas *que avedes oído*”. En la *Primera crónica general* abundan los enlaces de este tipo: “Hércules, *que ya oyestes dezir* [...]”, “De Asia e de África *oýdo auedes ya* en otros libros” (Weber de Kurlat, 1967, 37 y 42).

²⁴ Estudiando las maneras como Dante se dirige al lector en la *Divina Commedia*, Leo Spitzer comentaba el “O tu che leggi, udirai nuovo ludo” de *Inferno*, xxii, 118, como una referencia irónica a las fórmulas con *audire* usadas por los juglares. Tiene, afirma, un “impact of vulgarity”: la *Commedia* no es obra “para ser escuchada en el mercado” (1959, 577-578). Sospecho que Spitzer no tuvo razón en este caso.

indicio también del carácter social, grupal, de la comunicación.

Toda la literatura europea medieval abunda en testimonios y fórmulas como los que hemos visto en España. En poemas franceses: “Or oez tuit coumunement”, “Or oiez un flabel courtois”, “Or escoutez, grans et menour”; “Oï avez le vers del parchemin” (Chaytor, 1950, 11 y ss.); en la literatura inglesa: “Lystnes, lordyings...”, “as you shall hear”, “as you have heard” (Crosby, 1936, 101-102). Generalmente se combinan, como en la *Disputa del alma y el cuerpo*, un verbo de locución (*dicere, decir, dire, sagen, hablar, contar...*) con uno referente a la recepción auditiva (*audire, oír, ouir, hören, hear, escuchar, entender, entendre, vernemen*); lo veremos con más detalle en el capítulo IV. Frecuentísimo era que un autor se dirigiera, como Beda el Venerable, al *auditor sive lector* (Crosby, 1936, 90), fórmula sobre la cual volveré en el capítulo II.

OTROS INDICIOS DE ORALIZACIÓN

Para gran número de poemas medievales europeos, otro indicio que no deja lugar a dudas sobre su “vocalización” es, como muy bien señala Zumthor (1987, 37-41), la presencia de notas musicales en los manuscritos, prueba manifiesta de que se cantaban, y también las alusiones al canto y al acompañamiento instrumental. Hay que tomar en cuenta, además, la *multitud* de informaciones documentales de tipo anecdótico que nos hablan de juglares, cantantes, recitadores y lectores, “portadores de voz”²⁵ y de su público de oyentes.

²⁵ Zumthor, 1987, cap. 3, con bibliografía. Sobre los juglares españoles la

En los *romans* medievales franceses “quien lee no es un profesional, un juglar; son generalmente las mujeres de la nobleza”, en un ambiente doméstico, íntimo, dice Robert Marichal (1968, 458) y recuerda una escena de *Flores y Blancaflor* en que una doncella lee un *roman* delante de su padre y su madre, recostados en tapices de seda. Misma escena, pero en un jardín, en el verso 5366 del *Yvain* de Chrétien de Troyes. También los textos en prosa se leían así, y para España tenemos, por ejemplo, esta pequeña viñeta del *Libro del Caballero Zifar*:

E la donzella leuaua el libro de la estoria de don Yuan e començó a leer en él. E la donzella leyé muy bien e muy apuestamente e muy ordenadamente, de guissa que entendí el infante muy bien todo lo que ella leyé, e tomaua en ello muy grand plazer e gran solaz (1983, 413).

Aquí tenemos dos “figuras” esenciales de la lectura en el Medioevo, ya fuera pública, ya privada: la persona que domina la técnica de leer en voz alta, por un lado, y, por otro, su público —en este caso, un infante—, que recibe “grand plazer e gran solaz” oyéndola leer. Cuando de recitaciones se trata, entra en juego otra figura de primer rango: la memoria. Petrarca describe a los juglares como “homines non magni ingenii, magnae vero memoriae”²⁶ (Chaytor, 1950, 116).

gran obra obligada sigue siendo Menéndez Pidal, 1957. Los juglares influyeron en esos otros “portadores de la voz” que fueron los predicadores, los cuales aprendieron de ellos las técnicas para la comunicación de masas, lo mismo que fórmulas, recursos narrativos, etc. En los siglos *xvi* y *xvii*, como tendremos ocasión de ver, entraron en escena los lectores adiestrados en la lectura oral (cap. iii).

²⁶ Sobre la memoria son indispensables: Jousse, 1981, cap. 15, y, por

Grande era, en verdad, la capacidad memorística que había que tener en los siglos anteriores a la imprenta, y todavía después.²⁷

CULTURA MANUSCRITA, CULTURA ORALIZADA

En los siglos XIII y XIV se fue expandiendo la escritura a causa del desarrollo del comercio, la intensificación de las comunicaciones y, sobre todo, la estabilización espacial, el sedentarismo –y la necesidad de llevar registros– que trajo consigo el crecimiento de las ciudades: “las ciudades son hijas del Escrito” (Zumthor, 1987, 102). Con todo, “tantos siglos no le bastaron a la sociedad europea para interiorizar verdaderamente su conocimiento y su práctica de la escritura” (109). A su vez, la lectura era una cosa difícil, ejercida por pocos (115, 119-120). Hay que ver la increíble penuria de libros en las bibliotecas todavía en el siglo XIII; la biblioteca que más libros posee, la de la Sorbona, tiene un millar de volúmenes. Apenas va iniciándose en ese mismo siglo XIII el comercio de libros. Salvo en las ciudades de Flandes y del norte de Italia, sostiene Zumthor (108-109), nada cambió real-

supuesto, Yates, 1966. Véase, además, entre otros, Ong, 1982, 57-68; Stock, 1983, *passim*; Goody, 1991, en especial, 174-190; Zumthor, 1987, capítulo VII. Volveremos sobre la memoria en los capítulos II, V y, sobre todo, VI.

²⁷ Cf. Jousse, 1981, 258: “On confiait des livres entiers à la mémoire, quand les livres étaient rares et coûteux, comme aux XIII^e et XIV^e siècles”. En el XV ya eso asombraba, por lo menos en Alemania. “Una carta de 1446, publicada por J. Werner, relata la estupefacción y la incredulidad de los sabios alemanes ante la visita de un joven español de veintiún años [...] capaz de recitar de memoria toda la Biblia, Nicolás de Lira, los escritos de santo Tomás, Alejandro de Halès, Buenaventura, Duns Escoto ‘y muchos otros’, amén de las decretales y sus glosas, todo Avicena, Hipócrates, Galeno... pero, es verdad, sólo una parte de Aristóteles” (Zumthor, 1987, 157-158). Alfonso Reyes

mente en Europa antes de la gran boga del humanismo, hacia 1450, que es también el momento en que Johann Gutenberg inventó la imprenta de tipos móviles.

El predominio de la voz, de la oralidad, o la “vocalidad”,²⁸ hasta el siglo xv nos está exigiendo una revisión de muchas ideas, todavía arraigadas y pertinaces, en relación con la literatura del Medioevo. Pese a cuanto se ha venido escribiendo al respecto, desde el año de 1926 (Balogh) y hasta nuestros días, sigue habiendo una dificultad generalizada de imaginar que en la Edad Media la poesía y la prosa le llegaban a la gente a través del oído, con todo lo que ello implica.²⁹ Debemos culpar de ello, sin duda, al “escritocentrismo” de nuestra era, que en este caso se ha visto apoyado por la manera obvia –la única manera posible– como han llegado hasta nosotros los textos medievales: a través de manuscritos.

Lo que se está viendo con claridad cada vez mayor es que los manuscritos mismos estaban supeditados a la oralidad predominante. Dice Walter Ong: “La cultura manuscrita si-

(1962a, 28-29) relata otras hazañas memorísticas, como la recitación de los 40 000 versos del *Ramayana*; la de 1900 casidas por el rapsoda árabe Hammad; la de Itelio, rico romano, que tenía 200 “esclavos memoristas para amenizar sus banquetes. Cada uno se sabía un libro entero”. Frente a tales portentos parece poca cosa la anécdota del comerciante converso español Ferrán Verde, que en 1492 fue acusado ante la Inquisición y encarcelado por cuatro años, entre otras cosas porque se había aprendido de memoria 219 estrofas de los *Proverbios morales* de Sem Tob (López Grigera, 1976; Deyermond, 1988, 28-29). En el Renacimiento, pese a la imprenta, hubo un resurgimiento de la memoria artificial: Yates, 1966, xii, 126-128.

²⁸ Zumthor prefiere este término al abstracto de *oralidad*: “La vocalité, c’est l’historicité d’une voix: son usage” (1987, 21).

²⁹ Cf. Ong, 1982, 157: “We have not yet come to full terms with the fact that from antiquity well through the eighteenth century many literary texts, even when composed in writing, were commonly for public recitation [...]”.

guió siendo en Occidente marginalmente oral [...]. La escritura servía en buena medida para reciclar los conocimientos y devolverlos al mundo de la oralidad”; antes de convertirse en un objeto, el libro era todavía *an utterance*, algo que “se decía” (Ong, 1982, 119, 125).

También José María Díez Borque ha insistido en que en la Edad Media “lo escrito [...] es sólo una forma subsidiaria derivada, auxiliar o irrelevante” (1985, 14). Y Paul Zumthor, en *La lettre et la voix*:

El factor inmediato decisivo de la puesta por escrito fue la intención, ya de registrar un discurso previamente pronunciado, ya de preparar un texto destinado a la lectura pública o al canto, en tal o cual circunstancia. La escritura no era sino un relevo provisional de la voz (1987, 135).³⁰

En efecto, parece ser que entre la cultura oral de la Edad Media y su “cultura manuscrita” hay menos distancia que la que existe entre esta última y la cultura impresa que la reemplazó.

³⁰ No debe sorprendernos que en la Edad Media, y aun después, también *se escribiera* mayoritariamente pronunciando. Chaytor ha hablado de ello, citando ejemplos por demás curiosos: el copista del siglo VIII que, ensalzando la labor del escriba, dice que involucra tres dedos, dos ojos y *una lengua* (1950, 14, nota 2); Lutero, para quien el escribir pone en juego las partes del cuerpo y las acciones más elevadas: la cabeza, la lengua y el habla (147). En las escuelas se enseñaba a escribir pronunciando, como en un libro famoso demostró Istvan Hajnal (*L'enseignement de l'écriture aux universités médiévales*), citado por McLuhan (1966, 92, 94, 97) y por Stephen Gilman (1972, 318; cf. 311-314, sobre el predominio de la oralidad en los estudios universitarios). Añadamos a Pablos, el Buscón, que “tenía por costumbre escribir representando recio, como si lo hiciera en el tablado” (III, 9: Quevedo, 1980, 262).

UNA ESPECIAL ORGANIZACIÓN DEL PENSAMIENTO
Y DE LA EXPRESIÓN

Antes de ver qué transformaciones produjo en el terreno que nos ocupa —si es que produjo— el advenimiento de la imprenta, importa asomarnos, aunque sea brevemente, a lo que puede significar, en términos generales, la oralización de los textos, ya no desde el punto de vista de la cultura en la cual se produce, sino en cuanto a los textos mismos, en cuanto a su organización interna, a su lenguaje, a su estilo. Bastante se ha mencionado ya este aspecto fundamental,³¹ como lo muestran las siguientes citas:

La “verbalización oral, en forma pura, anterior a la escritura, o en forma residual, al interior de culturas con escritura, *estructura tanto los procesos de pensamiento como la expresión*” (Ong, 1979, 1).

La práctica de la lectura oral “influyó poderosamente en el estilo literario, desde la Antigüedad hasta tiempos bastante recientes” (Ong, 1982, 115).

En la Antigüedad, “la práctica de la presentación oral influyó en la naturaleza de la prosa, lo mismo que en la de la poesía” (Hadas, 1957, 50-51).

³¹ Sorprende por eso que, en 1986, al hablar de las lecturas en voz alta durante la Edad Media, Eric Havelock se pregunte, sin responderse: “Did these habits affect the style of the texts that were being used in this way, preserving vestiges of orality in a form of composition ostensibly literate?” (1986, 47).

El acto de audición por el cual una obra “se concreta socialmente no puede no inscribirse por anticipación en el texto” (Zumthor, 1987, 20).³²

Ciertamente, el autor que prevé una recitación o una lectura en voz alta de su texto frente a un grupo de oyentes escribe de manera diferente de aquel que escribe anticipando una lectura silenciosa y solitaria. Nos encontramos aquí en un terreno que aún requiere mucho estudio, pero podemos estar seguros de que ese autor escribe escuchando el efecto sonoro de sus palabras y dándoles un movimiento y una organización que correspondan a lo que un público auditor puede captar, gozar y aun memorizar. Tanto en verso como en prosa, dentro de la diversidad de los géneros y los estilos, quien escribe para ser escuchado imprimirá a su discurso un dinamismo atento a una recepción que fluye hacia delante, sin retorno posible. Privilegiando la variedad –en forma y contenido– y, cuando de narraciones se trata, la estructura lineal y episódica, no rehuirá las repeticiones³³ y redundancias que afianzan lo ya dicho y buscará efectos capaces de mantener a los oyentes en constante estado de alerta.³⁴

³² Cf. Balogh, 1926-1927, 95: “Der Stil, den der Leser mit solcher Intensität nachempfand, forderte auch vom Schriftsteller ein anders geartetes Schaffen, als unser ‘stumm lesendes Zeitalter’ es tut”. Chaytor, 1950, 13: “The whole technique of *chanson de geste*, *roman d’aventure*, and lyric poem presupposed [...] a hearing, not a reading public”.

³³ “Dans les milieux ethniques où fleurit le style oral, ‘plus il y a des répétitions, plus le [récitateur] est apprécié’” (Jousse, 1981, 178).

³⁴ Véase lo que dice William Nelson a este propósito: “If expectation that a literary composition will be read aloud affects the form and rhythm of sentences, it has consequences even more profound for manner and structure. One who imagines his work being read for a group must fear above all the impatient rustling, the infectious yawn [...]. His temptation, therefore, is to

LA ORALIDAD Y LA ORALIZACIÓN

Ahora bien, resulta que varios de estos y otros rasgos que aparecen en producciones destinadas a ser oralizadas –atención al ritmo y las sonoridades, repeticiones y paralelismos, estructura episódica y división del discurso en unidades breves, apóstrofes al receptor, etc.– coinciden con algunas de las “grandes leyes universales del estilo oral” (Jousse, 1981, 180).³⁵ Además coinciden decididamente casi todos los factores contextuales, las modalidades de la “publicación” de los textos, como ahora veremos.

Igual que en una cultura plenamente oral, en una cultura *oralizadora* “la comunicación [...] reúne a la gente en grupos” (Ong, 1982, 69), y la *performancia* –palabra, en este contexto, imprescindible–³⁶ es necesaria para la plena realización de un texto (Finnegan, 1992, 28-29, 118-126; Zumthor, 1983, III, y 1987, 245-268), con lo cual el *hic et nunc* de ese evento público y colectivo adquiere suma importancia. También en los productos de esa cultura intervienen por fuerza, junto a la “figura” del compositor, otras dos igualmente indispensables: la del intérprete –lector o recitador o cantante– y la del

hold on to his audience by providing entertainment, instruction, emotional excitement, surprise from moment to moment” (1976-1977, 118-119). Para estas diferencias estructurales –volveremos sobre ellas después–, véase también Ong, 1982, 99, 101-112; 139-155 (cap. 6, “Oral memory, the story line and characterization”); muy importante, lo referente a la retórica (108-112).

³⁵ Véase el clásico libro de Marcel Jousse (1981) y otros que hemos venido mencionando: Ong, 1982; Finnegan, 1992; Zumthor, 1983, etcétera.

³⁶ Zumthor (1983, 148) reconoce, como otros no anglófonos, la absoluta necesidad de este anglicismo, que en francés sólo cambia de pronunciación (en español necesitamos hacer una pequeña e inocua adaptación morfológica).

público, que es a la vez receptor y partícipe (Zumthor, 1983, iv, y 1987, 245-268; Havelock, 1986, 78). En el capítulo II veremos algunos ejemplos concretos de estos fenómenos.

Si en una cultura oral la creación se produce en una situación de tipo teatral, una especie de representación –la performance–, que muchas veces se da en el ámbito de una fiesta, ya en la plaza pública, ya en una iglesia, ya en un palacio, algo análogo suele ocurrir en culturas en que la escritura se convierte en voz, como también tendremos ocasión de observar. Las circunstancias concretas en las que se lee, recita o canta un poema o cualquier otro texto, quién o quiénes los presentan, quiénes escuchan, cómo participan, en qué momento, en qué lugar: todo ello es parte integrante del fenómeno.³⁷ Zumthor –quien usa el término *oeuvre* para designar el conjunto del texto y de todas esas circunstancias (1987, II)– insiste, con plena razón, en la importancia del cuerpo, de los cuerpos: presencia, ademanes, gestos, voces;³⁸ en la materialidad de esas voces, su fuerza, su timbre, su expresividad. Su poder, en otras palabras. Cuando en la España del siglo XVII ciertas mentes privilegiadas –Lope de Vega, Mateo Alemán– cobren conciencia de lo que significa leer a solas y en silencio, resentirán precisamente la pérdida de esa

³⁷ En el fondo, son éstas las mismas características del *lenguaje* oral. Ong, 1982, 101: “The word in its natural, oral habitat is a part of a real, existential present. Spoken utterance is addressed by a real, living person to another real, living person or [...] persons, at a specific time in a real setting which includes always much more than mere words”.

³⁸ Es éste uno de los temas importantes en el libro de Erich Schön, publicado en el mismo año que *La lettre et la voix* de Zumthor. Cf. también lo que había dicho Leclercq, 1961, 19: en la Edad Media la lectura constituye “an activity which, like chant and writing, requires the participation of the whole body and the whole mind”.

corporalidad –ademanos, gestos, voces–, de esa materialidad que sólo captamos a través de los sentidos (véase cap. VII): la pérdida de la sensorialidad-sensualidad, como reza el título de Erich Schön –*Der Verlust der Sinnlichkeit*–, del que luego nos ocuparemos.

TEXTOS EN MOVIMIENTO Y ¿ORALIDAD *versus* ESCRITURA?

Por su indisoluble atadura con la memoria y con la performance, en un momento y un lugar dados, toda literatura vocalizada –sea o no oral en su modo de composición, esté o no registrada, además, en un papel– se encuentra en continuo movimiento. No hay texto fijo, sino un texto que cada vez va cambiando.³⁹ Cuando un texto de esa índole se transcribe en un manuscrito (o, más tarde, en un impreso), lo que se registra es sólo *una* versión, versión efímera, que se pronunció en cierta ocasión y que difiere en más o en menos de las pronunciadas en otras ocasiones. De ahí, en buena parte, las muchas variantes que se encuentran generalmente entre las copias manuscritas de un mismo texto medieval; a esto se añaden, claro, las intervenciones del copista (más tarde, del cajista), porque se equivoca o porque suele tomarse con los textos libertades análogas a las de cualquier recitador o cantante.

Quienes estudian los productos de la oralidad pura tienden a separarlos tajantemente de la literatura escrita de épo-

³⁹ Sobre este aspecto puede verse, entre muchos otros, Finnegan, 1992, 56-58, 65, *passim*; Zumthor, 1983, 253-260. Desde luego, a lo largo de la historia ha existido también la repetición exacta, *verbatim*, de textos memorizados, sobre todo tratándose de textos religiosos y rituales. Acerca de esta cuestión, véase, entre otros, Jousse, 1981, 259-279.

cas posteriores. Así, todavía en su libro de 1986, Havelock dice que la imprenta y las editoriales vinieron a suplantar las situaciones del pasado y que desde que existen “el lector participa silenciosamente en la performance, también silenciosa, del escritor” (77). Del mismo modo, los estudiosos de la literatura moderna de transmisión oral tienden a contrastarla con los textos escritos. “La apertura que caracteriza al texto de transmisión oral nos obliga a considerarlo como algo diferente a la literatura escrita, que responde a patrones e intenciones creativos propios”, dice Beatriz Mariscal (1992, 345), siguiendo la línea del Seminario Menéndez Pidal; incluso los “géneros literarios destinados a ser leídos en voz alta no responden al proceso creativo propio de la literatura oral, no son textos ‘abiertos’, como lo son los que se apoyan en la memoria, sino cerrados, fijos e invariables”.⁴⁰

Es necesario someter a revisión crítica todas las ideas recibidas sobre los contrastes entre lo oral y lo escrito. Por mi parte, estoy de acuerdo con el punto de vista de Ruth Finnegan, quien a lo largo de su libro de 1977 sostiene que “no existe una frontera clara entre la literatura ‘oral’ y la ‘escrita’” (1992, 2).⁴¹ En la *producción* de los textos puede haber

⁴⁰ Añade: “independientemente de la variabilidad que se dé en su representación o lectura”. Aunque remite a dos de mis trabajos sobre el tema, B. Mariscal deja de lado la memorización y la recitación, que son parte fundamental del fenómeno que estudio y que precisamente producen en la literatura oralizada múltiples y continuas variaciones, como veremos más adelante (capítulos v, vi). Segre, 1985, 19: “le studi sulla tradizione orale non mi pare abbiano individuato caratteristiche specifiche della tradizione orale, ma soltanto caratteristiche quantitativamente più numerose nelle tradizioni orali, ma anche presenti in tradizioni certamente scritte”.

⁴¹ En su libro *The Interface Between the Written and the Oral* (1987), Jack Goody se interesa por varios tipos de confluencias o zonas fronterizas entre los dos “registros” o “canales”, el oral y el escrito, en culturas que de alguna ma-

grandes diferencias entre los dos tipos de literatura, pero éstas variarán de género a género, de época en época, de lugar en lugar: dudo que pueda generalizarse. En la otra cara de la moneda, en los procesos de la *comunicación* y la *transmisión* de los textos, ya hemos visto que existen notables semejanzas, necesitadas todavía de estudios detenidos, también por género, época, lugar. Tal como podemos observarlo en la Edad Media y en los siglos posteriores, también en los textos oralizados –sobre todo los textos poéticos–, que circulaban gracias a la memoria y por medio de la voz –recitación, canto–, se producen continuas variantes, efímeras o no, con lo cual son también textos *abiertos*, en la terminología de Diego Catalán, y en modo alguno “cerrados, fijos e invariables”.⁴²

He dicho, adelantándome nuevamente, que “en la Edad Media y en los siglos posteriores”, y ya es hora de preguntarnos qué ocurre en los siglos que siguieron a la Edad Media. Por lo pronto, en ese periodo de transición que fue el siglo xv, como bien ha dicho Alan Deyermond (1988, 32),

la oralidad influye en casi todos los géneros literarios que nos ofrece esta época de transición [...]. A veces se trata de

nera han estado en contacto con la escritura. Para él esos dos registros “no son totalmente distintos el uno del otro” (1991, xiii). Stock (1983), que considera conveniente distinguirlos, estudia sus relaciones e interferencias en la cultura de los siglos xi y xii, con especial insistencia en las instituciones y prácticas legales; véase especialmente cap. i, “Oral and written”. Segre, 1985, 19: “Non è possibile, comunque non utile, definire in termini generali l’opposizione tra oralità e scrittura”. Portelli, en *Oralità, cultura*, 1985, 31: “la schematizzazione che o c’è oralità o c’è scrittura non spieghi le cose che realmente accadono”.

⁴² El *Libro de buen amor* fue un libro “abierto”, tanto en la intención de su autor como, según parece, en su transmisión.

un género tradicional –oral en sus orígenes y hasta en su esencia– que se transforma en literatura escrita [...]. A veces un género culto se “oraliza”.

Pero ¿y la invención de la imprenta? Se ha pensado que ella acabó de cuajo con la antigua práctica de leer en voz alta: para Chaytor, ésta “fue suprimida –*was killed*– por la disseminación de textos impresos” (1950, 13); para David Riesman, la imprenta “creó al lector silencioso y compulsivo” (1966, 112).⁴³ Aun sin pruebas documentales, por mero sentido común, habría que cuestionar la idea de que un hábito tan antiguo y tan arraigado pudiera desaparecer de la noche a la mañana.⁴⁴

En tiempos de la *Celestina*, ha dicho Stephen Gilman (1972, 317),

la lectura todavía se concebía como una lectura en voz alta, para uno mismo o para otro [...]. En otras palabras, la imprenta aún no había creado un público de lectores silenciosos; meramente había multiplicado el número de textos disponibles para leerse en voz alta.

⁴³ Todavía hoy encontramos frecuentes afirmaciones en este sentido (Sito Alba, 1984, 162; Mariscal, 1992, 344). Defensora ya clásica de la imprenta como “revolución” es Elizabeth Eisenstein, en su libro de 1979.

⁴⁴ “La invención de la Imprenta [...] no constituyó en su momento el acontecimiento técnico revolucionario que nos han hecho creer, acontecimiento que habría ocasionado cambios radicales en el mundo de los libros y creado de golpe una cultura del libro y de la lectura” (Schön, 1987, 35). Cf. lo que dice Ife: “the innovative effects of printing can be overestimated: in its initial stages, the development of printing changed the literary face of Europe to only a very limited extent” (1985, 5; véase 175, nota 3). Observaba Frances Yates: “Remarkable feats of memory were admired in the Renaissance, as in Antiquity: a new lay demand for the art as a mnemonic technique arose” (1966,

Gilman situaba a la *Celestina* en un periodo de transición “relativamente breve” entre la cultura oral y la tipográfica (1972, 315).⁴⁵ Todo parece indicar, sin embargo, que la transformación se fue dando de una manera mucho más gradual, *durante varios siglos*.⁴⁶

UNA TRANSFORMACIÓN QUE DURÓ VARIOS SIGLOS

¿Cuándo comenzaría la gente a leer en silencio? Zumthor pensaba que la lectura puramente ocular “ne semble pas avoir été connu avant le xv^e siècle” (1972, 38). Para Ife, “la imprenta vino a dar ímpetu especial al largo proceso de transformación de un público de oyentes en un público de lectores”, cambio que “ya se venía produciendo antes de la era del libro impreso” (1985, 8). Pero ¿cuánto tiempo antes? Falta investigarlo.

¿Cuándo, por otra parte, se piensa que comenzó a gene-

126). Y se preguntaba, sorprendida (xii): “Why, when the invention of printing seemed to have made the great Gothic artificial memories of the Middle Ages no longer necessary, was there this recrudescence of the interest in the art of memory?” Se diría que ahora tenemos la respuesta.

⁴⁵ Cf. Rallo Gruss, 1979, 115: “[...] rasgo común de toda la literatura de los principios del siglo xvi: su carácter oral”.

⁴⁶ Sin duda esta transformación se dio tan lentamente como el paso de la cultura de oralidad primaria al predominio de la lectura-escritura en Grecia. Véase lo que al respecto dice Eric Havelock: “All reasonable considerations point not to a ready acceptance of the alphabet but to a resistance to it [...]. Primary orality departed only slowly from Greece [...]” (1986, 87-88); “To suppose that after a million years, vision employed on a physical artifact—a piece of writing—could suddenly replace the biologically programmed habit of responding to acoustic messages, that is, that reading could replace hearing, automatically and easily, without profound and artificial adjustments of the human organism, is to fly in the face of the evolutionary lesson” (1986, 99-100).

ralizarse la lectura silenciosa y, coincidiendo con ella, la lectura ya definitivamente individual, tal como hoy la conocemos y practicamos? Aquí se dan las opiniones más variadas, junto a vaguedades y contradicciones, prueba evidente de que nuestros conocimientos son todavía muy incompletos en esta materia. Dejando de lado a los que sitúan este cambio en fechas demasiado tempranas –M. J. Scholz, por ejemplo, que lo coloca en el siglo XII (véase cap. VII, nota 3)–, tenemos a quienes, como Ife, aseguran que “parece claro que ya en el siglo XVI [...] empezaba a predominar el hábito de la lectura silenciosa”, si bien “es imposible decir cuándo se empezó a inclinar la balanza” (1985, 9), y a quienes, como William Nelson, sitúan el cambio hacia fines del siglo XVII.⁴⁷ Otros estudiosos prefieren no precisar. Marshall McLuhan, con ser el gran defensor de la teoría de una “nueva cultura visual” instaurada en el Renacimiento y afirmar en cierto momento que “with print the eye speeded up and the voice quieted down” (1966, 43), hubo de reconocer que incluso la prosa “siguió siendo oral, más que visual, durante *varios siglos* después de la imprenta” (1966, 136), cosa que luego han confirmado estudiosos como Schön (1987, 100). También para Zumthor, aunque a partir de mediados del siglo XV comience a devaluarse la palabra viva y aunque todo conspire desde entonces contra la anterior omnipresencia de la voz (1987, 28-30), “los modos de difusión oral conservarán un estatus privilegiado hasta más allá de las grandes rupturas de los siglos XVI o XVII” (1987, 155).⁴⁸

⁴⁷ Nelson, 1976-1977, 112, 121 y s. Véase aquí cap. III, nota 13.

⁴⁸ Cf. Zumthor, 1987, 159: “el triunfo de la escritura fue contrariado, tardío, y las mentalidades escriturales continuaron siendo muy minoritarias hasta el siglo XVI o el XVII”.

Gérard Genette no sólo ha afirmado que el “consumo ‘oral’ del texto escrito se prolongó mucho más allá de la invención de la imprenta y de la difusión masiva del libro”, sino que *sólo a partir del siglo XIX* se ha venido produciendo “un debilitamiento continuo de los modos auditivos del consumo literario” (1969, 124). También Walter Ong (1982, 41) sostiene que la cultura occidental “continuó teniendo residuos orales en gran escala (*massive oral residue*) hasta el periodo romántico, y aun más allá”.⁴⁹ Para comprobar hasta qué punto han tenido razón, basta ver el pasaje de Goethe que cita Schön (1987, 105) y que nos parece casi excesivo para el momento en que fue escrito. Dice Goethe en *Poesía y verdad* (1813): “Escribir es un mal uso del lenguaje; leer en silencio para uno mismo, un triste sustituto del lenguaje hablado”.⁵⁰

Mención especial merece el ya mencionado libro de Erich Schön sobre “las transformaciones del lector” y el “cambio de mentalidad hacia 1800”, publicado en Stuttgart en 1987. Para él, el final de la lectura en voz alta no constituyó un fenómeno aislado, sino que es paradigma de un desarrollo más global, que probablemente afectó a todos los ámbitos de la experiencia sensorial (111). Es en el siglo XVIII cuando para

⁴⁹ Cf. Ong, 1982, 157: “Reading aloud to family and other small groups was still common the early twentieth century [...]”; 158: “The Romantic Movement marks the beginning of the end of the old orality-grounded rhetoric.”

⁵⁰ *Dichtung und Wahrheit*, al final del libro x: “Schreiben ist ein Missbrauch der Sprache, stille für sich lesen ein trauriges Surrogat der Rede”. Otros pasajes de Goethe citados por Schön: “Und gewiss schwarz auf weiss sollte durchaus verbannt seyn; das Epische sollte rezitirt, das Lyrische gesungen und getantz und das Dramatische persönlich mimisch vorgetragen werden” (1987, 105). Hegel, en la *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, expresó en 1817 ideas importantes sobre el tema; por ejemplo: por su abstracción, la escritura alfabética se ha transformado en “jeroglíficos”; es “una escritura muda” y su lectura, “una lectura sorda”.

Schön se va produciendo (en Alemania) el cambio generalizado hacia nuestra actual manera de leer, cambio que ya se ha cumplido cabalmente en 1832 (100, 102). Imposible dar aquí cuenta pormenorizada de este interesante estudio,⁵¹ que comienza con una breve “historia de la lectura” y luego, además de la lectura oral/silenciosa, aborda los temas de “El lector y su cuerpo”, la “Lectura al aire libre”, la “Recepción en comunidad”, los tiempos y lugares de la lectura, con abundantes testimonios escritos e iconográficos. Cuando desaparece el cuerpo en el acto y la experiencia de la lectura, dice Schön, se llega al dominio de lo cognitivo (113).

Todo parece indicar que en el mundo de habla española la lectura en voz alta continúa siendo un hábito frecuente hasta entrado el siglo XIX. Un estudio reciente de Enrique Flores (1992) nos muestra al periodista y escritor mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi inmerso todavía en 1816 en un mundo de oralidades y oralizaciones, donde los textos impresos circulan de los ojos a los oídos y la memoria juega un papel importante.⁵² Todavía hoy, existen en España e Hispanoamérica lugares donde se lee en voz alta en las plazas, en tertulias familiares, etc., aparte de que en español, como en otras lenguas europeas, quedan reliquias léxicas que remiten

⁵¹ A Klaus Meyer-Minnemann debo el conocimiento de este libro, que originalmente fue presentado en 1983-1984, como tesis de doctorado, en la Universidad de Konstanz. El libro de Schön aborda principalmente el ámbito alemán y el siglo XVIII y se concentra en la recepción de obras literarias.—No conozco el libro de Eugene y Margaret L. Bahn, *A History of Oral Interpretation*, Burgess, Minneapolis, 1970.

⁵² “El loro de Lizardi...” de Enrique Flores forma parte de un proyecto de investigación que coordinaba yo desde 1991 en el Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se trataba de explorar en el México del siglo XVIII y comienzos del XIX temas como los que aborda el presente libro.

a una época no tan lejana de abundante oralidad y oralización, tales como el uso de los verbos *decir* y *hablar* aplicados a textos escritos: “el libro dice que...”, “el autor habla de...”

Veremos más adelante (cap. iv) hasta qué punto el vocabulario relativo a la producción y la recepción de textos escritos pone de manifiesto la compleja situación que en España se dio, en estos ámbitos, entre los siglos xvi y xviii. Aquí sólo quisiera mencionar el caso más revelador del cambio ocurrido en la lectura: las definiciones que de *leer* dan, primero, Covarrubias en 1611, luego, el *Diccionario de Autoridades*, en 1732, y finalmente un diccionario moderno como el *Pequeño Larousse*. Dice Covarrubias que *leer*, referido a cosas escritas, es “*Pronunciar con palabras lo que por letras está escrito*” (para nada alude a una lectura sólo visual); *Auto-ridades*: “*Pronunciar lo que está escrito o repasarlo con los ojos*”;⁵³ *Larousse*: “*Recorrer con la vista lo escrito o impreso para enterarse de ello*”, y nada más.

LA TAREA QUE TENEMOS POR DELANTE

Si, según sostenemos algunos, no existe una oposición entre lo oral y lo escrito, entre oralidad y escritura, en cambio sí hay oposición entre la lectura oral-auditiva y la lectura puramente ocular, entre la voz y el silencio: son dos “sistemas”, no sólo diferentes, sino contrapuestos. Históricamente, el pa-

⁵³ En la Inglaterra del siglo xviii John Mason (1968, [6]) siempre usa *to read* con el sentido de ‘leer en voz alta’; por ejemplo: “Children generally get a habit of reading in a high-pitched key”. El libro de John Rice sobre el mismo tema se intitula *An Introduction to the Art of Reading*. Para ambos autores, *reader* es, también unívocamente, la persona que lee en voz alta.

so de un sistema a otro parece haberse producido a lo largo de varios siglos, en un prolongado periodo en que la vocalización de los textos convivió con su lectura silenciosa antes de cederle el paso *casi* definitivamente a esta última. Importa saber qué ocurrió en ese periodo, cómo se dieron las cosas, en cada país, en cada momento, para cada género de escritura.

A título de curiosidad, recojo unos cuantos ejemplos que ilustran la necesidad de proceder con cautela, evitando generalizaciones. En Alemania, dice Erich Schön, a finales del siglo XVIII ya no era común leer en voz alta novelas, ni otras obras en prosa (1987, 103), pero para Inglaterra (Collins, 1972), Francia, etc., hay testimonios de lectura oral de novelas todavía en el siglo XIX.⁵⁴ En 1614 dice Francesco Sacchini:⁵⁵ léase la poesía en voz alta “y como cantando” (los escritos científicos, en silencio); esto lo reiteran todavía hacia 1800, Johann Adam Berck y Heinrich Ludwig de Marées (Schön, 1987, 99-100, 102-103); pero en la segunda mitad del siglo XIX es evidente que ya en muchos lados la poesía solía leerse en silencio, puesto que el poeta inglés Gerard Manley Hopkins tiene que insistir en que su poesía está “hecha para la performance y que su performance no consiste en leer con los ojos, sino en voz alta”: “toma aliento –dice–, y

⁵⁴ Victor Hugo, *Les Misérables*: “Un jour la mère Plutarque lisait un roman dans un coin de la chambre. Elle lisait haut, trouvant qu’elle comprenait mieux ainsi. Lire haut, c’est s’affirmer à soi-même sa lecture. Il y a des gens qui lisent très haut et qui ont l’air de se donner leur parole d’honneur de ce qu’ils lisent” (Robert, 1960-1965, s.v. *lire*, 4º ‘Prononcer, énoncer à haute voix un texte écrit’).

⁵⁵ Al menos, según su traductor alemán del siglo XIX: véase *infra*, cap. II, nota 26. Antoine Houdart de La Motte (1672-1731) escribió: “Les vers son enfants de la lyre: / il faut les chanter, non les lire” (Jousse, 1981, 204). Y véase la cita de Goethe en nota 50.

léela con los oídos” (McLuhan, 1966, 83). La lectura de periódicos ante grupos de oyentes está documentada hasta el siglo XIX para Alemania (Schön, 1987, 177-178), España (Zavala, 1978, 208; Llorens, 1979, 245), Francia (Bellet, 1967);⁵⁶ ¿en qué otros países? Es muchísimo lo que todavía hay que investigar en estos terrenos.⁵⁷

Entre las tareas que tenemos por delante está la de revisar a fondo ciertas ideas recibidas. Ya lo hemos visto en relación con la oposición oral/escrito. Otras veces se trata de corregir equiparaciones injustificadas, como la de la vocalización de los textos con la performance colectiva y la de la lectura silenciosa con la lectura privada. Esta última confusión es frecuente,⁵⁸ pero ya sabemos que por “privada” que fuera una lectura, podía ser articulada y sonora, como aquella que menciona la *Segunda Partida* a propósito de los caballeros que “quando non podiesen dormir, *cada uno en su*

⁵⁶ Durante el Segundo Imperio, según Roger Bellet (1967, 195), “on lisait sur la voie publique, sur le boulevard: on lisait debout, et Barbey d’Aurevilly appelle la lecture du journal ‘lecture debout’, opposée à la lecture assise, celle du livre. On lisait dans tous les lieux de réunion [...]. On lisait dans les cafés [...]. On lisait même à Notre-Dame”.

⁵⁷ Es interesante constatar que ya en 1748 el inglés John Mason habla de diferentes maneras de leer en voz alta (los contextos muestran que para Mason *to read* es siempre en voz alta), según los tipos de escritura: está bien leer “rápidamente” documentos oficiales, “donde siempre hay gran superfluidez de palabras”, o el periódico, “donde hay pocas cosas que merezcan nuestra atención”; pero esta manera de leer “es muy impropia para leer Libros de Devoción y de Instrucción y especialmente las sagradas Escrituras”, “porque el oyente pierde el beneficio de más de la mitad de las buenas cosas que escucha” (1968, 10-11).

⁵⁸ Cf. B. W. Ife: “Para [...] oír la lectura en voz alta de un libro tiene que reunirse un público; la lectura privada es sólo eso: privada”; “reading *Amadís* meant reading from a printed book either aloud to others or to oneself in private”, “a solitary reader would almost certainly be learning to read silently rather than aloud” (1985, 8, 5).

posada se facié leer e retraer estas cosas sobredichas, et esto era porque oyéndolas les crecían los corazones” (Alfonso X, 1807, II, 213; *supra*, p. 22-23).

Históricamente, ocurren dos transformaciones, aunque relacionadas, diferentes: por un lado, se pasa de la experiencia colectiva a la individual y solitaria (privada); por el otro, de la lectura en voz alta (que puede ser individual) a la silenciosa. El hábito moderno de leer a solas y en silencio es, pues, producto de dos líneas evolutivas y no de una. También esto hay que estudiarlo muy en detalle: ¿cuándo, cómo y dónde se va dando cada evolución y qué relación hay en cada caso entre una y otra? Muy importante será, además, documentar, no sólo los cambios mismos, sino cómo se vivieron: la mayor o menor conciencia que se tuvo de ellos y la manera positiva o negativa de experimentarlos. Es trabajo para muchos y por muchos años. Y vale la pena.

II. LECTORES Y OIDORES EN EL SIGLO DE ORO¹

HA OBSERVADO muy bien William Nelson, al estudiar el fenómeno de la lectura oral para la Europa renacentista, que, “como generalmente no se registran las actividades habituales, las pruebas relativas a las maneras de leer están desperdigadas y son heterogéneas y a veces ambiguas” (1976-1977, 113). Con todo, Nelson pudo encontrar bastantes testimonios para probar que “libros de todos los tipos concebibles, ya en prosa, ya en verso, comúnmente se leían en voz alta, a veces por el autor mismo, a veces por miembros de una familia, que se turnaban, a veces por un lector profesional”.²

También constató Nelson que el público de las lecturas orales abarcaba a todos los estratos, “desde el principesco y sofisticado hasta el rústico y analfabeta” (1976-1977, 113).

Lo mismo, *mutatis mutandis*, y añadiendo a la lectura oral la recitación, he podido comprobar en la España de los siglos XVI y XVII, que es la que va a ocuparnos, básicamente, a partir de aquí. He procurado documentar el fenómeno y empezar a estudiar sus manifestaciones, implicaciones y consecuencias; a la vez, daré los primeros pasos en dirección del

¹ En su forma original y con el subtítulo “La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”, este texto fue una ponencia leída en el VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia, 1980) y publicada en Bellini (coord.), 1982, I, 101-123. Recientemente se ha publicado un extracto en Egido (coord.), 1992.

² Estos varios tipos de “lectores”, lo mismo que las “situaciones de la lectura”, han sido estudiados, sobre todo para el siglo XVIII, por Schön, 1987, cap. IV.

nuevo modo, contrastante, de vivir los textos literarios: la lectura silenciosa, individual y solitaria,³ que en el Siglo de Oro convivió con la oral-auditiva y que acabaría imponiéndose.

VARIAS “ORALIDADES”

No podemos desligar la *oralización* de los textos literarios en el Siglo de Oro español de dos fenómenos, muy emparentados con ella y entre sí. Por un lado –y es hecho ya bien conocido actualmente– en los siglos XVI y XVII continuaba viva entre la población humilde esa muy antigua cultura oral antes mencionada (cap. I, pp. 17-19), que encontraba expresión verbal en cuentos, refranes, canciones, romances, rimas infantiles, conjuros. A diferencia de lo que ocurrió en la Edad Media, ahora muchas de esas manifestaciones penetraron en la cultura aristocrática y urbana, integrándose a la poesía, la narrativa, el teatro: cuentos folclóricos incorporados a los nuevos relatos, romances viejos utilizados en obras teatrales y germen de un nuevo romancero, cancioncillas que alimentaron de varias maneras a la poesía cantada...: toda una amplia gama de manifestaciones literarias que pudieron surgir gracias a la cultura oral procedente de la Edad Media y que seguía viva en la España del Siglo de Oro.⁴

³ Esta convivencia constituiría una manifestación específica de lo que en inglés ha dado en llamarse *interfaces* de lo escrito con lo oral. En su libro de 1987, Jack Goody ha estudiado el fenómeno desde otro ángulo, que es, básicamente, el de la *producción* –no la *recepción*– de textos literarios en una serie de culturas orales situadas en contextos culturales que no desconocen la escritura. Véase aquí cap. I, nota 41.

⁴ Para los cuentos, véase Chevalier, 1978; para los romances, Menéndez Pidal, 1953; para la lírica, Frenk, 1978 y 1984.

El otro fenómeno, estrechamente relacionado con el anterior, es el de la oralidad que actuó “por dentro”, intertextualmente, en los procesos de creación de muchos escritores. Es, a su vez, una “oralidad” con varias facetas, que deben diferenciarse. Es el lenguaje “hablado” que adopta un escritor como Mateo Alemán, estableciendo “una desenfadada situación comunicativa que supone gestos y entonaciones de la voz” (Peale, 1979, 49). Es, por otra parte, el lenguaje familiar, cotidiano que “hablan” muchos personajes en los varios géneros (empezando por el celestinesco). Es —sólo hasta cierto punto— el “escribo como hablo” del humanismo renacentista.

Es también la riquísima oralidad típicamente cervantina que ha puesto de manifiesto el reciente libro de Michel Moner (1989): consiste en la adopción y recreación de los recursos del narrador callejero, como los cortes y pausas que crean suspenso y mantienen alerta al auditorio, los apóstrofes enfáticos, las irrupciones e interrupciones del Yo del narrador, sus referencias al proceso de la narración, el uso de deícticos, etc. En la oralidad cervantina confluirían los dos tipos de fenómenos a que he aludido. Dice Moner:

Cervantes ha abrevado abundantemente en las fuentes de la tradición oral para tratar de recrear, entre el narrador y el lector, una relación comparable a la que une al *conteur* con su auditorio. [...]. Es muy probable que fuera en la calle, en la plaza pública o en la velada y en todos aquellos “lugares en que se charla” donde descubrió esa palabra en libertad cuyo desorden supo tan bien llevar hasta el corazón de la escritura (1989, 140).

Qué duda cabe que algo –si no mucho– tienen que ver estos varios fenómenos, y sus abundantes ramificaciones, con la todavía generalizada difusión de los textos a través de la voz. Ya hemos comentado que no se escribe igual cuando se prevé una lectura silenciosa que cuando se sabe que el texto va a ser, literalmente, escuchado. Muchos autores del Siglo de Oro español escribirían anticipando una posible y pronta conversión de sus letras en sonido, hablarían con sus oyentes desde un aquí y ahora que –imaginariamente– compartían con ellos; hasta llegarían a entablar con ellos una vivaz comunicación de toma y daca:

Oyente, si tú me ayudas
con tu malicia y tu risa,
verdades diré en camisa
poco menos que desnudas...

(QUEVEDO, 1971, 723)

La “oralidad” de la cultura literaria del Siglo de Oro es, ciertamente, amplísima, y las investigaciones de años recientes lo ponen en evidencia de manera sobrada. Se impone, por ello, la necesidad de diferenciar con toda claridad cada una de sus múltiples facetas.⁵ Al abocarnos aquí a la

⁵ Suele hablarse de “estilo oral”, sin aclarar siempre si se trata de un estilo que quiere reproducir el lenguaje hablado (pero que puede leerse en silencio) o de un estilo destinado a ser oído; suele usarse el término *oral* para designar textos y procedimientos de tipo folclórico, etc. En el interesante volumen 7 de *Edad de Oro* (1988), dedicado a la “Literatura oral”, el término se emplea con sentidos diferentes, y su uso no es siempre convincente; me pregunto, por ejemplo, si de veras “cabe hablar de poesía oral para referirse a obras concebidas ante todo para la audición y no para la lectura silenciosa” (Blanco, 1988, 46) (Véase cap. 1, nota 12). Quien ha sido muy cuidadosa en la diferenciación

oralización de los textos literarios, procuraremos no mezclarla con la impronta que en muchos de ellos, de maneras diferentes, dejaron los textos y los géneros orales.

“LECTOR O OYDOR”

Decía Francisco Delicado en 1527, refiriéndose a su *Retrato de la Lozana Andaluza*: “porque yo lo escreví [...] por poder dar solacio y placer a *letores y audientes*” (1985, 492; véase nota 14 de este capítulo). Casi un siglo después, en *El pasajero* (1617), Suárez de Figueroa (1913, 131 y s.) escribiría que “no se debe decir cuanto hay y se puede en la materia propuesta, que fuera de moler *al letor o al oyente* [...]”. Y el prólogo a la primera edición del *Buscón* (1626) de Quevedo comienza diciendo: “Qué deseoso te considero, *lector o oidor* –que los ciegos no pueden leer– de registrar lo gracioso de don Pablos, príncipe de la vida buscona”.⁶

de las “oralidades” es Mercedes López-Baralt, en su artículo de 1989, que estudia varias modalidades en Guamán Poma de Ayala.

⁶ Encuentro la palabra *oidores* por ‘oyentes’ ya en la *Retórica* de Salinas (1541, lviii rº): “es muy gran ventaja quando los que escriuen ponen la cosa con tanta evidencia, que realmente parezca a los *oydores* que la veen”. Como forma quizá jocosa, que equipara a los oyentes con los ministros de justicia, aparece en la *Obra llamada María* de Timoneda: “había de venir una obra del sanctíssimo nascimiento de Christo, para lo qual sopricava mucho el Auctor a tan ínclytos *oydores* prestassen un poco de silencio” (Asensio, 1978, I, 26). Del hermano del cautivo en el *Quijote* (I, 42; 518) se dice: “a todo lo cual estaba tan atento el *oidor*, que ninguna vez había sido tan oidor como entonces”. Un contemporáneo habla de los que van a los sermones “no haciendo oficio de *oyentes* humildes, sino de censores y *oidores* rigurosos” (D. Alonso, 1962, 98). Quevedo –o quien fuera el autor del prólogo al *Buscón*– viene a decir que hay lectores necios, “ciegos”, que “no pueden leer” y que por lo tanto sólo pueden ser *oidores* del texto; *lector* es el discreto, *oidor* es el ignorante, que, como los ministros de justicia, se mete a censurar lo que no entiende. Fran-

Obviamente, esta pareja de palabras entronca con aquella otra de rancio abolengo, *leer y oír*, que hemos visto tan usada en la Edad Media y que seguía viva en el periodo que ahora nos ocupa. Basten unos cuantos ejemplos. Hacia 1529 Alfonso de Valdés hace decir al ánima del buen obispo que, en vida, prohibió vender libros profanos y mentirosos porque “inficionavan los ánimos de *los que leían y de los que oían*” (1929, 222). En el prólogo a *El donado hablador* (1624) Jerónimo de Alcalá menciona “los riesgos y peligros que se pone el que escribe en estos tiempos, donde está en su punto el bien decir [...] por términos tan levantados y subidos, *que los que escuchan y leen* [quedan] maravillados” (Porqueras Mayo, 1968, 56-57). En la *Dorotea* de Lope, a propósito del “pastor Bandurrio” (IV, 3; 1958, 356): “Esse pastor no he oído ni leído, con aver passado algunos poetas griegos, latinos, franceses y toscanos”, y sobre los epitafios con “caminante”: “he jurado no leer ni oír alguno que le tenga”.

Nuestro capítulo IV estudiará estos y otros fenómenos léxicos, que, por su abundancia, contribuyen a demostrar hasta qué punto seguía habiendo durante el Siglo de Oro una estrecha asociación del leer con el oír. Ahí veremos, por ejem-

cisco López de Úbeda hizo con los mismos conceptos un juego aún más vertiginoso: “porque yo en el discurso deste mi libro [...] quiero despertar amodorrados ignorantes, amonestar y enseñar los simples, para que sepan huyr de lo mismo que al parecer persuado. No hablo con los *necios* que, para ser *oydores* de mi sala, a los tales cuéntolos por *sordos*, y aun ternía a gran merced si para en caso de *leer* fuessen *ciegos*, que desta suerte pensaría que, siéndolo, me serían más aceptas las oraciones que me rezassen a cierra ojos que con ellos” (1912, I, 47). Otra forma festiva para ‘oyente’ se encuentra en el tranco IV del *Diablo cojuelo* (Vélez de Guevara, 1922, 112), cuando el ridículo dramaturgo habla a los huéspedes de la posada de una comedia que ha escrito: ante lo cual “hubiéronse de caer de risa los *oyones*”.

plo, que *leer* es también ‘oír’ y *oír* suele usarse para ‘leer’; que el *lector* o *leyente* es también un oyente, etcétera.

EL ANCHO PÚBLICO DE LA LITERATURA ÁUREA

Tan recurrentes cruces y asociaciones no son, evidentemente, reliquias fosilizadas de tiempos pasados: muchos textos escritos, y no sólo literarios, seguían *oyéndose* efectivamente. Lo confirman testimonios de otra índole que veremos enseguida. Con honrosas excepciones, los estudios de historia y crítica literaria suelen hablarnos sólo, para ese periodo, de “lectores”, como hoy entendemos la palabra. En su libro sobre *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Maxime Chevalier concluyó que el público de la literatura de entretenimiento era reducido, dado el alto grado de analfabetismo, el costo de los libros y el desinterés de buena parte de la población alfabetizada y con recursos. En la España de los Austrias, dice, sólo leían los hidalgos y caballeros cultos y algunos criados suyos, los miembros del clero dotados de curiosidad intelectual y los hombres de letras (Chevalier, 1976, 29 y ss.).

Ahora bien, si los receptores de la literatura eran tan pocos y necesariamente tan intelectuales, hay una serie de cosas que no entendemos. ¿Cómo es que los escritores, sobre todo desde fines del siglo XVII, se dirigen una y otra vez al *vulgo*, o sea, a un público amplio, generalmente juzgado ignorante? ¿Cómo es que ese “vulgo” asistía sin cansarse a los corrales donde se representaba un teatro que, para ser mínimamente comprendido, requería de sus oyentes una cierta cultura literaria? Sin una familiaridad con la literatura por

parte de los estratos sociales que Chevalier excluye de su lista, tampoco se explicaría, por ejemplo, que hubiera artesanos escritores, como el famoso “sastre de Toledo”, autor de comedias, el cual “sin saber leer ni escribir, iba haciendo copias hasta por la calle, pidiendo [...] se las notasen en pape-litos”.⁷

Quizá ya es tiempo de enfocar bajo otro ángulo la cuestión de los sectores sociales que tenían acceso a las obras literarias en el Siglo de Oro y, para ello, reexaminar los vehículos por los cuales esas obras llegaban al público. Quienes nos interesamos por la cultura del Siglo de Oro español debemos esforzarnos por captar la realidad viva de la transmisión y la recepción de los textos en ese periodo.

Bien ha dicho Aurora Egido que los escritores de esa época, “tuvieron una clara conciencia de la creación literaria hecha voz antes que letra o letra para ser dicha, recitada o cantada” (1988, 87). O bien, se trataba de una oralidad efímera, que muchas veces no dejaba huella escrita, a saber, la de las improvisaciones:

La justa, la academia, el teatro, el púlpito y el salón cortesano estaban llenos de improvisadores entrenados en un arte que desde Quintiliano y Cicerón gozaba de riquísima tradición. [...] Era el triunfo de la voz que busca maravillar y asombrar sin los auxilios del pliego (Egido, 1988, 75).

⁷ Suárez de Figueroa, 1913, 76; véase San Román, 1935, lxxxvii-cviii. Recordemos también lo que dice Cervantes en el prólogo al primer *Quijote*: que si pidiera sonetos laudatorios “a dos o tres oficiales amigos, yo sé que me los darían, y tales, que no les igualasen los de aquellos que tienen más nombre en nuestra España” (I, 53).

La cultura literaria del Siglo de Oro va mucho más allá de los libros impresos; mucho más allá también de los libros manuscritos, tan frecuentes todavía en ese periodo. Los impresos fueron adquiriendo cada vez mayor importancia, pero durante esos dos siglos, y todavía después, llegaban a los oídos del público “lector” tanto o más que a su vista sola.

Y esta continuada “oralidad/auralidad” en la transmisión/recepción de los textos no estaba en relación directa con el analfabetismo de buena parte de la población.⁸ Si en el siglo xiv don Juan Manuel “practicaba” la lectura oral y se la recomendaba al arzobispo de Toledo, en el xvi el morisco Román Ramírez –personaje importante para nosotros– “leía” sus novelas ante “caballeros y señores” y en “saraos de damas” (Harvey, 1975, 97), como hubiera podido hacerlo frente a Carlos V de haber vivido medio siglo antes;⁹ el cura del *Quijote* lee para los caballeros y damas reunidos en la venta.

Pero el cura del *Quijote* lee también para el ventero y su familia, que son analfabetos. Dada la importancia que la voz seguía teniendo en la transmisión de los textos, el público de la literatura escrita no se limitaba a sus lectores, en el sentido moderno de la palabra, sino que pudo haberse extendi-

⁸ No está de más recordar que en la Europa medieval y, en mayor o menor medida según los países, en los comienzos de la edad moderna, sólo una muy pequeña minoría sabía leer y escribir. Pero, como dice Nelson (1976-1977, 112), el analfabetismo “no es, creo, una razón necesaria, y ni siquiera la más importante para la práctica” de la lectura en voz alta; y cita testimonios renacentistas de lectura ante reyes y príncipes (113-114).

⁹ Zapata cuenta en su *Miscelánea* (anécdota 76) que Carlos V y la emperatriz mandaban que les leyera libros de caballerías (Chevalier, 1976, 75 y s.). También se hacía leer Carlos V la *Silva* de Pero Mejía. Sobre la muy común práctica de leer ante reyes, grandes señores y damas durante las comidas en esa época, véase Nelson, 1976-1977, 113-116; para los siglos xvii-xviii, Schön, 1987, 177-178.

do a un elevado número de oyentes, de todos los estratos sociales, incluida la población analfabeta. Cada ejemplar de un impreso o manuscrito era virtual foco de irradiación, del cual podían emanar incontables recepciones, ya por su lectura oral, ya porque servía de base a la memorización o a la repetición libre. Bastaba con que en una familia o en una comunidad hubiese una persona que supiese leer para que, virtualmente, cualquier texto llegara a ser disfrutado por muchos.

Las investigaciones que se han venido realizando sobre el analfabetismo en la España de los siglos *xvi* y *xvii*¹⁰ permiten matizar las apreciaciones globales que antes se tenían al respecto. Revelan, entre otras cosas, que aun en los sectores menos alfabetizados había personas capaces de leer, cosa que confirman muchos pasajes de obras literarias. Volvamos una vez más a Cervantes. En el *Quijote*, uno de los cabreros de I: 11 “sabe leer y escribir y es músico” y poeta (158); un labrador tiene “dos hijos estudiantes, que el menor estudia para bachiller y el mayor para licenciado” (II: 47; 392); otro campesino dice: “todo es burla sino estudiar y más estudiar” (II: 66; 544); Dorotea, hija de un labrador rico, leía libros de devoción (I: 28; 349) y de caballerías (I: 29; 362). Tomás Rodaja, el Licenciado Vidriera, es “hijo de un labrador pobre”.¹¹

¹⁰ Por ejemplo, en Francia, los dirigidos por Bartolomé Bennassar, Marie-Christine Rodríguez (1978) y otros (Chevalier, 1976, 9).

¹¹ Sobre artesanos poseedores de libros, véase Bennassar, 1967, 511, 528 y s. En una comedia de Ruiz de Alarcón —*La crueldad por el honor*, III— el gracioso critica a los artesanos y labradores que mandan a sus hijos a estudiar: “Ítem, porque haber pocos oficiales / mecánicos y pocos labradores / encarece las obras y labores, / no se admitan sus hijos al estudio / de las letras [...]” (1959, II, 889 y s.). Es la misma crítica que hizo el arbitrista Lope de Deza en 1618 (Zavala, 1978, 59).

También podían ser transmisores de literatura los semi-alfabetizados, como aquel cuadrillero del *Quijote* que lee un pergamino “de espacio porque no era buen lector” (I: 45; 546) o como el candidato a la alcaldía de Daganzo que confiesa: “sé leer, aunque poco; deletreo, / ando en el be-a-ba bien ha tres meses” (Cervantes, 1971, 112 y ss.). El morisco Román Ramírez, del que hablaremos enseguida, declara no saber escribir (sólo firmar) y que, ya adulto, aprendió a leer un poco, “lo que le basta para ir [...] tomando en la memoria” los libros de caballerías que luego recitaba, medio improvisándolos, ante sus oyentes (Harvey, 1975, 90, 96, *passim*). Y transmisores de literatura –grandes propagadores de romances, coplas y relaciones entre las clases populares– eran los ciegos, que tenían quienes les leyeran o semileyeran los textos que iban atesorando en su prodigiosa memoria.¹²

LOS GÉNEROS ORALIZADOS

1. “*Celestinas*” y libros de caballerías

¿Qué géneros eran susceptibles de ser oralizados a través de lecturas en voz alta, memorización, recitación, canto? Comencemos por el umbral de nuestro periodo. En su prólogo a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (desde la edición sevillana de 1502), Fernando de Rojas informa que “esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contienda a sus *lectores*” (1992, 200), lectores que, según nos aclara enseguida,

¹² Véanse, entre otros, Rodríguez-Moñino, 1970, 85-126; García de Enterría, 1973, *passim*; Botrel, 1973-1974.

son las “personas [que] se juntaren a oír esta comedia” (201): “lectores” que oyen. El epílogo de Alonso de Proaza a la *Celestina*, por su parte, se dirige al “lector” que va a leer la obra en voz alta –o a recitarla de memoria–, casi actuándola:

Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a Calisto *mouer los oyentes*,
 cumple que sepas *hablar* entre dientes,
 a vezes con gozo, esperança y pasión,
 a vezes ayrado, con gran turbación.
 Finge *leyendo* mill artes y modos,
pregunta y responde por boca de todos,
 llorando y riendo en tiempo y sazón.
 (1992, 614)¹³

Los comentarios contemporáneos sobre la *Celestina* que ha reunido Maxime Chevalier emplean las palabras *leer*, *lectión*, *lectores*; no podemos saber si se refieren a lecturas silenciosas –sin duda las hubo– o más bien a esas lecturas en voz alta de cuya existencia dan fe muchos testimonios: Villegas Selvago (“dando gusto al *apetito auditivo*” [Gilman, 1972, 322]), Andrés Laguna (?) en el *Viaje de Turquía* (“El [consejo] que mi tía Celestina [...] daba a Pármene nunca a mí se me olvidó desde la primera vez que le oí”) o Bartolomé de Villalba (“ésta dicen ser la casa de nuestra madre Celestina, *tan es-*

¹³ Véase, además, la segunda estrofa de Proaza, “Pues mucho más puede tu lengua hazer [...]” (612), y el prólogo y el epílogo en verso del propio Rojas: “Desta manera mi pluma se embarga, / imponiendo dichos lascivos, rientes, / *atrae los oydos* de penadas gentes [...]” (190); “No dudes ni ayas vergüenza, lector, / *narrar lo lascivo* que aquí se te muestra” (609). Sobre este *narrar*, cf. *infra*, pp. 109-110. Léanse las excelentes páginas de Gilman, 1972, 319-322.

cuchada de los doctos” [Chevalier, 1976, 150, 151]). Lozana, la andaluza, invita a Silvano a que vaya a visitarla “el domingo a cena y todo el lunes, porque quiero que me leáis, vos que tenéis gracia, las coplas de Fajardo y la comedia Tinalaria y la Celestina, que huelgo de oír leer estas cosas muncho”. Ella tiene en casa la *Celestina*, “mas no me la leen a mi modo como haréis vos” (Delicado, mam. XLVII; 1985, 399).¹⁴ Por extraño que pueda parecernos, las obras celestinescas fueron también objeto de memorizaciones y recitaciones: dice un personaje de fray Juan de Pineda (1589, 116 rº-vº): “Muchas vezes he tenido rehiertas con otros mancebos que veo cargados de *Celestinas* y leerlas hasta las saber de coro”.

Otros gustaban de escuchar la lectura de extensas novelas no dialogadas. Para los libros de caballerías hay pruebas contundentes: aquella frase del letrado Arce de Otalora, en sus *Coloquios de Palatino y Pinciano* (1550), “En Sevilla dicen que hay oficiales que en las fiestas y las tardes llevan un libro de éstos y le leen en las Gradas” (Chevalier, 1976, 91; Asensio, 1974, 452); la crítica de Pero Mejía (en su *Historia imperial y cesárea*, de 1547) a quienes piensan que las aventuras contadas en esos libros “passaron assí como las leen y oyen” (Thomas, 1920, 171) y, análogamente, el relato de Rodrigues Lobo, en 1619: “En la milicia de la India [...] ciertos soldados camaradas [portugueses], que albergaban juntos, traían entre las armas un libro de caballerías con que pasa-

¹⁴ En la introducción a su edición hace notar Claude Allaigre (1985, 23-24) “la exigencia de lectura” de Lozana y cómo el citado pasaje remite a “un rasgo característico de la vida social”, a saber, la lectura en voz alta, que Delicado recomienda para su propio libro en el prólogo al encarecer “a los discretos lectores el placer y gasajo que de leer a la señora Lozana les podrá suceder”: *gasajo*, *gasajado* significaban “placer colectivo, que se toma en compañía” (Corominas-Pascual, s. v. *agasajar*).

ran el tiempo”, y uno de ellos “tenía todo lo que oía leer por verdadero” (Leonard, 1953, 36 y s.); el indignado comentario de Luis Vives (1940, 34) sobre las doncellas aficionadas a las caballerías: “Estas tales no sería bien que nunca hubieran aprendido letras, pero fuera mejor que hubieran *perdido los ojos para no leer y los oídos para no oír*” (Leonard, 1953, 70 y s.); la preciosa anécdota sobre el caballero portugués que, llegando a su casa, encuentra a su mujer, hijos, hijas y sirvientes llorando porque se ha muerto Amadís; o sea, que habían estado leyendo el libro juntos, huelga decir que en voz alta.¹⁵

El entusiasmo por los libros de caballerías pudo producir, a su vez, portentos de memorización. Un fanático del *Palmerín de Olivia* “lo sabía de cabeza”, según cuenta Alonso de Fuentes (Menéndez Pelayo, I, 1925, cclxviii). Un caso especialmente notable es el de Román Ramírez, que nos reveló L. P. Harvey en 1975. Ese morisco fue procesado por la Inquisición y murió en sus cárceles en 1599. Se le acusaba de tener tratos con el diablo, entre otras cosas, porque era capaz de recitar de memoria muchos libros de caballerías. En realidad, como él mismo aclaró, hacía lo siguiente:

tomaba en la memoria [...] la sustancia de las aventuras y los nombres de las ciudades, reinos, caballeros y princesas que en dichos libros se contenían [...], y después, cuando lo recitaba, alargaba y acortaba en las razones cuanto quería (Harvey, 1975, 97).

¹⁵ La cuenta Francisco de Portugal en su *Arte de galantería*. Véase también Reyes, 1962b, 250; Asensio, 1974, 451-452.

Se trataba de una memorización libre, no literal, como ha sido frecuente en las literaturas orales y como seguía siendo frecuente, según veremos, en las oralizaciones de la Edad de Oro.

2. *Libros de pastores; novelas cortas, cuentos*

Si los libros de caballerías se leían y recitaban de viva voz, así, con más razón otras novelas no tan extensas.¹⁶ En la historia de Teágenes y Cariclea, según Lope de Vega, se usa del suspenso “para mayor gusto del que *escucha*” (1968, 60). El perro Berganza compara la vida de los pastores reales con los descritos en las novelas pastoriles, “de aquellos que la dama de mi amo leía en unos libros cuando yo iba a su casa [...]”. Deteníame a oírla leer, y leía cómo el pastor de Anfriso cantaba estremada y divinamente [...]” (Cervantes, 1917, II, 224, 226, 228).

Cervantes, que leía en silencio (*infra*, cap. VII, pp. 157 y ss.) parece jugar con la idea de que también su *Quijote* podría ser leído oralmente, a menos que fuera sólo coquetería el final de II: 25, “comenzó a decir *lo que oirá y verá el que le oyere o viere* el capítulo siguiente” (239) y el epígrafe de II: 66, “Que trata de *lo que verá el que lo leyere o lo oirá el que lo escuchare leer*” (541).¹⁷ Los capítulos del *Quijote* rara vez son largos y

¹⁶ Comentando una ponencia de M. Chevalier sobre el público de la *Diana* de Montemayor, Jean François Botrel opinó que esa novela pudo haberse leído colectivamente “dentro de los salones o de los círculos cortesanos” (Botrel y Salaün, 1974, 52), y en el mismo volumen alude también Noël Salomon al fenómeno de la lectura colectiva, del cual piensa que “se practicó mucho más de lo que parece” (27).

¹⁷ Opina Moner (1989, 130) que “la pseudo-alternative, *entendre / voir*, n’est plus ici de pure forme: le narrateur place, effectivement, sur le même

tienden a una extensión regular, como ocurre también en muchos libros de caballerías, lo mismo que en ciertas crónicas. Se diría que en todos estos casos estaban planeados así en función de posibles lecturas orales, pues en ellas era importante no cansar a los oyentes.¹⁸

A propósito de esta brevedad necesaria en textos destinados a la lectura en voz alta, es interesante el pasaje de *El estudianto cortesano* (1573) en que Lorenzo Palmireno aconseja al estudiante que está al servicio de unos señores:

Cuéntales con que se recreen cosas que son poco familiares, como la historia de don Juan de Mendoza y la Duquesa, o la de Romeo y Julieta en Verona [...]. Están en francés, son muy suaves, durará de contar cada una media hora, *sin que se fatiguen los oyentes*. Llámase el librico *Les histoyres tragiques* [...] (Chevalier, 1975, 18, nota 12).

Se trata de la traducción francesa de Bandello. Ya estamos, pues, en el terreno de la novela corta, sobre cuya lectura oral hay abundante documentación. Decía Pero Mejía en el prólogo a su *Historia imperial y cesárea* (1547) que “las fábulas y plan le *spectateur* —el que le oyere— et le *lecteur* —o viere el capítulo—. Comme on peut en juger, la frontière entre le récit et le spectacle, le texte et l’image, l’écriture et la parole est, ici, particulièrement perméable”. Cf. II, 14 (143): don Quijote “fue sobre el de los Espejos, y quitándole las lazadas del yelmo para ver si era muerto [...] vio... ¿Quién podrá decir lo que vio, sin causar admiración, maravilla y espanto a los que lo oyeren?” En el *Viaje del Parnaso* (1922, 53), al final del “capítulo tercero”: “Y boluiéndome a Apolo con turbada / lengua le *di-xe lo que oyrá* el que gusta / saber”.

¹⁸ Sobre esto, véase ahora Moner, 1988 y 1989, 84, 99. Observa Moner que “el capítulo cervantino raras veces coincide con una unidad narrativa” y que hay “cesuras abruptas con las que bien se echa de ver que lo que le importa al autor es mantener en pie la expectativa del lector o tal vez —¿por qué no?— de un círculo de oyentes” (1988, 124; cf. 1989, 71-85).

consejas *oímos* de buena gana” (Porqueras Mayo, 1965, 70) y Gracián Dantisco, en su capítulo sobre “las novelas y cuentos”, aconsejaba:

procure el gentil hombre que se pone a contar algún cuento o fábula, que sea tal, que [...] pueda(n) causar asco a quien le oye, [...], especialmente si en el *auditorio* huviesse mugeres [...]. Y mientras pudiere no confundir los *oyentes* ni trabajalles la memoria, lo procure (1968, 155).

Por su parte, Lope de Vega dirá, sobre las novelas cortas, que “en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los *oídos*” y, dirigiéndose a Marcia Leonarda: “serviré a vuestra merced con ésta [novela], que por lo menos yo sé que no la ha *oído*” (1968, 74, 28). También Rodrigues Lobo decía que las “historias”, o sea, las novelas cortas, habían de narrarse “de manera que vayan aficionando el deseo de los *oyentes*” (Menéndez Pelayo, II, 1931, civ); un personaje de Suárez de Figueroa elogia “los entretenimientos domésticos de la noche, *el recreo de novelas y varia lección al brasero*” (1913, 364).

Frente a la chimenea doméstica,¹⁹ en los mesones, durante las largas caminatas se leían novelas cortas, o bien se contaban de memoria, sin el libro a la vista: se “recontaban” más o menos libremente. Lo vemos, por ejemplo, en las *Noches de invierno* de Antonio de Eslava, donde un interlocutor pide que “diga el señor Silvio alguna historia de las muchas

¹⁹ Como hacia fines del siglo XIV, cuando Bernat Metge dice de su traducción catalana del *Griseldis* de Petrarca que “ja la reciten per enganar les nits en les vetlles e com filen en hivern entorn del foc” (Deyermond, 1961, 13).

que tiene leídas”, mientras otro promete leer para sí “algunas historias que poderos contar” (1942, 426, 427).²⁰

La práctica de la narración libre era aún más frecuente en los cuentos breves, en las fábulas o consejas, que, como ha dicho Pabst, constituían una “novelística improvisada”, “mezcla de relato y de mímica” (1972, 224), que venía de muy atrás. En el Siglo de Oro español se tenía conciencia de que los cuentos, como decía Rodrigues Lobo, “no tienen tanta retórica [como las “historias”], porque lo principal en que consisten está en la gracia del que habla y la que tiene de suyo la cosa que se cuenta” (en Menéndez Pelayo, II, 1931, civ).²¹ Género consustancialmente oral, el cuento fue convertido en el siglo XVI en literatura escrita por hombres como Timoneda, Melchor de Santa Cruz y tanto otros. Pero literatura escrita, en parte, con la finalidad de contribuir a mejorar la calidad y la cantidad de esa tradición oral (Chevalier, 1975, 17-21).

Los cuentos se publicaban para ser memorizados y luego repetidos en las conversaciones. Nada mejor para ilustrarlo que los preliminares a *El sobremesa y alivio de caminantes* (1563) de Juan Timoneda. En el prólogo leemos: “Así que fácilmente lo que yo en diversos años he oído, visto y leído podrás brevemente *saber de coro*, para poder *decir* algún cuento de los presentes” (1990, 202); en el “Soneto a los lectores” (1990, 201) habla el libro:

²⁰ Otro pasaje interesante del libro: “Pues lo mejor de la conversación es esto, que *el contar o el oír una historia* bien dicha es poner el manjar en la boca” (Eslava, 1942, 16; y cf. 20, 426, *passim*). Sobre los verbos *contar* y *narrar*, cf. aquí cap. IV, pp. 109 y s. Sobre la metáfora alimenticia, cap. I, nota 19.

²¹ Sobre la *gracia* como elemento destacado de la performance oral, véase aquí mismo, las citas de Francisco Delicado (p. 60), Timoneda (p. 66), y en el capítulo VII, las de Lope y Guevara (nota 27).

Por eso el *decidor* hábil, prudente,
 tome de mí lo que le conviniere,
 según con quien terná su pasatiempo.
 Con esto dará gusto a todo *oyente*,
 loor a mi autor, y al que *leyere*,
 deseo de me ver en algún tiempo.²²

Timoneda quería que los cuentos se memorizaran tal como él los había escrito: “que los sepas contar como aquí van relatados, para que no pierdan aquel asiento ilustre y gracia con que fueron compuestos” (1971, 41); pero sospecho que la recitación literal sería menos frecuente que una narración más desprendida del texto; además, es de suponer, habría lecturas del libro en voz alta y, quizá, lecturas silenciosas. La recepción sería, pues, colectiva en muchos casos, individual y solitaria en otros; la repetición, muy apegada al texto escrito/impreso o bastante alejada de él. Y esto, lo mismo para los cuentos-anécdota que para las *novelle*, géneros entre los cuales no había una frontera precisa.

Las novelas breves no italianizantes tendrían los mismos, variados, tipos de transmisión y de recepción. El *Abencerraje* es “contado” por Felismena a los pastores y pastoras en la *Diana* de Montemayor (desde la edición de 1561), supongamos que de manera no muy literal. Don Quijote, en cambio, se lo sabía al pie de la letra, pues pudo repetirle a su vecino el labrador “las mismas palabras y razones que el cautivo abencerraje respondía a Rodrigo de Narváez, del mismo modo que

²² Cf. Chevalier, 1975, 17-21. Más tarde Gracián Dantisco procuraría también enseñar a la gente a narrar bien los relatos (capítulo 13; 1968, 155-170). Pablos de Segovia dirá: “contábales cuentos que yo tenía estudiados para entretener” (Quevedo, 1980a, 208).

él había leído la historia en *La Diana*” (1: 5; 105). Con más razón tendrían muchos memorizado el *Lazarillo de Tormes*, que sin duda se leyó además en voz alta en muchas partes, y pienso que no contiene tanto misterio el hecho de que, contando con tan pocas ediciones, se hiciera famoso entre doctos (Rico, 1970, 96-99) e indoctos y se incorporara al folclor.²³

Lo que evidentemente no solía aprenderse “a la letra”, sino memorizarse de manera más libre, eran los cuentecillos y las facecias. Es probable que a los recitadores de esos textos les importara más la historia misma que la manera de contarla de quien los ponía por escrito, precisamente porque se trataba de poner en juego su propia capacidad histriónica en el momento de relatarla. Al pedir una reproducción fiel de su texto, Timoneda parece haber deseado para él una fijeza que no correspondía a las leyes del género y que, además, entraba en contradicción con las características de su público y las modalidades y circunstancias previstas para sus publicaciones, según las ha expuesto, admirablemente, Eugenio Asensio (*infra*, p. 78).

3. *La poesía lírica*

Si de los géneros narrativos pasamos a la poesía lírica, entramos en un ámbito donde la voz detenta aún más “el monopolio de la transmisión”: la voz que recita y la voz que canta (Zumthor, 1987, 149). Garcilaso no está haciéndose eco de realidades ya desaparecidas ni de un mero topos retórico

²³ Chevalier (1976, 194) sólo atribuye la “tradicionalización” del personaje y de algún episodio del *Lazarillo* —no su éxito entre los doctos— a la difusión oral de la “materia” del libro, no de su texto mismo. No menciona la posibilidad de que se recitara de memoria.

cuando habla del “Baxo son de mi zampoña ruda, / indigna de llegar a tus oídos” o de “mover la voz a ti debida”, y dice “unas letras escribía [...] que hablaban” (Égloga III, vv. 41-46, 12, 238-240). En los ambientes aristocráticos primero y luego en sectores cada vez más amplios de la población española, se recitaban y cantaban poesías de todo tipo: lírica de cancionero, villancicos y romances folclóricos y semipopulares, poesía italianizante. El canto de poemas está ampliamente documentado por los cancioneros polifónicos, los libros de vihuela, los cancioneros poéticos con cifras para guitarra (Valcárcel, 1988), obras como *El cortesano* de Luis Milán, abundantes textos literarios y otros testimonios.²⁴

En muchas obras se evoca el canto y la recitación de textos poéticos que, las más veces, se sabían de memoria (véase cap. VI, pp. 143 y ss.). Los personajes del *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés citan coplas que se saben “de coro”; ochenta años después, los del *Pasajero* de Suárez de Figueroa recuerdan palabra a palabra composiciones que escribieron tiempo atrás. Cervantes recordaba en sus últimos años los versos de Lope de Rueda que había escuchado de muchacho (1984, Prólogo al lector).

La memoria hacía viajar la poesía española por el tiempo y por el espacio. Según cuenta Vera Tasis (1681, sin fol.),

²⁴ ¿Sería habitual leer en silencio la poesía lírica entre los siglos XV y XVII? Dada la manera como en su libro de 1983 usa *to read* y *reader* (véase por ejemplo aquí cap. I, nota 13), Elias Rivers parece implicar una lectura puramente silenciosa de la canción de amor cortesana del XV cuando dice (1983, 53-54) que “it depended on readers who were experienced in the decoding of such texts. We have to imagine a socially elite group [...], which frequently exchanged copies of these texts [...]”. De los romances y villancicos, en el XVI, afirma, igualmente, que además de repetirse y cantarse “se leían” (56). Es posible, pero aún nos faltan pruebas.

Agustín de Salazar y Torres, en su infancia en la Nueva España, se dedicó a la poesía, “ayudado de vna feliz memoria”, y “en aquel sabio Colegio de la Compañía de Jesús, teniendo aun menos de doze años de edad, después de auer recitado las *Soledades* y *Polifemo* de nuestro culto conceptuoso cordovés [...]”.

Y el anónimo morisco exiliado en Túnez que escribió el “*Kama Sutra* español”, según nos cuenta Luce López Baralt (1991, 18), cita de memoria “innumerables versos” de Lope de Vega, “utiliza casi al pie de la letra un diálogo de *La hermosura de Angélica* y prosifica [...] un poema del Libro v de la *Arcadia*”; también “hace gala de conocer de memoria los sonetos y las églogas de Garcilaso, los poemas más completos de Góngora, los sonetos de Lope, las alegorías de los sueños quevedianas, los romances populares”.

La escasez de ediciones impresas de textos poéticos, demostrada por Rodríguez-Moñino, algo tendrá que ver con el hecho de que, en términos generales, la poesía no se escribía para ser leída en silencio y a solas; a la vez, la abundancia de cartapacios manuscritos que recogían poemas de todo tipo se explicaría en parte por el hábito generalizado de la memorización, de la recitación y del canto, a los cuales servirían de apoyo, igual que en la Antigüedad y la Edad Media (véase cap. I, pp. 16 y ss., y cap. VI). Creo indudable que los contemporáneos conocían muchísimos poemas, no por haberlos leído con los ojos, sino por haberlos *oído* y repetido. A la recitación pública de poemas que se hacía en justas poéticas y reuniones de academias²⁵ hay que añadir las presenta-

²⁵ Su “oralidad esencial” ha sido admirablemente expuesta por Aurora Egido (1988), no sólo para la poesía, sino para “una actividad de géneros va-

ciones en calles y plazas. Dice Cervantes en la *Adjunta al Par-naso*: “Yten se ordena que ningún poeta graue haga corrillo en lugares públicos recitando sus versos, que los que son buenos en las aulas de Atenas se auían de recitar, que no en las plaças (1922, 132-133)”. Hasta de los poemas más culteranos podían hacerse lecturas públicas, a juzgar por lo que imagina Quevedo en *La hora de todos*:

Estaba un poeta en un corrillo leyendo una canción cultísima, tan atestada de latines y tapida de jerigonzas, tan zabucada de cláusulas y cortada de paréntesis, que el auditorio pudiera comulgar de puro en ayunas que estaba. Cogiólo la hora en la cuarta estancia, y a la obscuridad de la obra [...] acudieron lechuzas y murciélagos, y los oyentes encendiendo linternas y candelillas, oían de ronda la Musa [...] (1980*b*, 194-196).

Nos encontramos justo en la época en que, según su traductor al alemán, el jesuita Francesco Sacchini²⁶ se pregun-

riados que se basó en una constante manifestación oral” (73). “El abanico académico de los géneros y subgéneros orales abarca desde la oración, la introducción, la comedia y el discurso, al vejamen y los dichos o hablillas, los cuentos y refranes, pasando, entre otros, por lo más efímero y difícil de testimoniar, la poesía ‘all’improviso’, o *poesía de repente*” (74). Véase también, en el mismo volumen 7 de *Edad de Oro*, los trabajos de Mercedes Blanco y María Soledad Carrasco Urgoiti.

²⁶ Francesco Sacchini, *De ratione libros cum profectu legendi libellus, deque vitanda moribus noxia lectione oratio Francisci Sacchini e Societate Iesu. Ingol-stadii...*, 1614 (Schön, 1987, 377, nota 121). Fue muchas veces reeditado, entre 1614 y 1898, sin que pueda saberse por ahora en qué medida las reediciones transformaron el texto de la princeps (Schön, 1987, 377, nota 122). La edición de Leipzig, 1738 (*Libros cum profectu legendi ratio. Accesserunt facillima bibliothecas in ordinem redigendi methodus et varius eridutorum inprimis Leib-nitii bibliothecas ordinandi modos*), fue traducida al alemán y comentada por

taba “¿Debemos leer en voz alta o en silencio?” y contestaba “Soy de la opinión de que hay que leer a los poetas preferentemente en voz alta y como cantando”, mientras que los escritos científicos deben leerse en silencio (Schön, 1987, 99-100).

4. *El teatro*

Sin duda, la lectura y recitación de toda clase de obras en las calles y plazas seguía teniendo –lo mismo que los sermones– mucho en común con el espectáculo teatral, como lo había tenido en la Edad Media (Zumthor, 1987, 263-268, 287-295). En cuanto al teatro propiamente dicho, no debería yo hablar aquí de él, por razones obvias: se trata del género oído y comunitario por excelencia.²⁷ Pero sí importa destacar que en el Siglo de Oro la gente parece haber ido a los *corrales* más para oír que para ver.

Oye atento y del arte no disputes,
que en la comedia se hallará de modo
que oyéndola se pueda saber todo.

Son palabras de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), donde por cierto abundan referencias a los aspectos orales del teatro, mientras que su faceta visual no le

Hermann Walchner: *Ueber die Lektüre, ihren Nutzen und die Vortheile, sie gehörig anzuwenden. Nach dem Lateinisch des P. Sachini [sic] deutsch bearbeitet und mit einem Anhang begleitet* (Karlsruhe, 1832). Erich Schön (1987) cita abundantemente la traducción de Walchner, y de su libro proceden mis propias referencias y traducciones al español.

²⁷ Véase la bibliografía de Dolores Noguera (1988).

merece comentario alguno. Algo tendrá que ver esto con el hecho de que mayoritariamente se hable de *oír* comedias,²⁸ rara vez de verlas.²⁹ Es interesante a este respecto lo que ocurre en la inédita comedia de los *Naufragios de Leopoldo*, escrita por un “Morales, representante”, en 1594. Los personajes están presenciando una comedia supuestamente actuada entre bastidores, en la cual hay cuchilladas. Éstas, comenta Urganda,

son bien escusadas
en las cosas de olgura;
para el gusto basta oy'r
aquellos dichos discretos,
llenos de agudos conçetos
(CANAVAGGIO, 1978, 165)

Por algo la palabra casi única para designar al que hoy llamamos “espectador” era *oyente*, como lo ha confirmado Jean Sentaurens (Botrel/Salaün, 1974, 74 y s., nota 27). Antes de enfrentarse a los temibles leones, don Quijote le dice a don Diego de Miranda: “Ahora, señor, [...] si vuesa merced no quiere ser oyente desta que a su parecer ha de ser tragedia, pique la tordilla y póngase en salvo” (II: 17; 162), ¡y aquí se

²⁸ En el *Quijote* leemos, por ejemplo, que “de haber oído la comedia artificiosa y bien ordenada, saldría el oyente alegre [...]” (I: 48; 571); Quevedo: “por esto tiene lugar en los oídos de los príncipes éste [alivio] de las comedias” (Porqueras Mayo, 1968, 151); Liñán y Verdugo: “mil inconvenientes se sacan de oírlas”, “el aposento de la comedia que se ha de oír”, “soy inclinado a oír comedias”, etc. (1923, 176, 169, 173).

²⁹ En estos últimos años ha habido un debate prolongado entre los estudiosos del teatro español sobre esta cuestión del oír y del ver. Mientras John G. Weiger ha hablado (1976) del carácter “auditivo” de la comedia española y Marc Vitse, defendido apasionadamente la “primauté absolue à la parole”, que “privilégie [...] chez celui qui la reçoit et qu'elle nomme *oyente*, le sens de

trata de una tragedia que va a verse, no a oírse! Pasa lo mismo que con la palabra *auditorio*, la cual también puede aplicarse al público de un espectáculo visual: “tiene tanto auditorio mirándole”, leemos en Vélez de Guevara (1922, 244).

OTROS GÉNEROS PROSÍSTICOS

Según hemos venido viendo, todo eso que hoy llamamos literatura y que leemos a solas y en silencio, en el Siglo de Oro solía entrar por el oído y constituir un entretenimiento colectivo. Como en la Edad Media, la comunicación de los textos era a menudo un fenómeno globalizador, que iba mucho más allá de ellos;³⁰ implicaba la percepción física –auditiva y visual– del lector o recitador por sus oyentes y de éstos entre sí, y una continuada interacción de todos los participantes.

A la vez, no faltan para España testimonios sobre la lectura oral de obras prosísticas que no eran de ficción. De pronto leemos, por ejemplo, que un fraile antierasmista exclamó furioso: “¿Qué esperan los que tienen entre manos el Cherrión o Chicharrón de Erasmo, los que leen sin cesar en los corrillos y vías públicas?”³¹ O vemos a cronistas contar con la lectura en voz alta de sus extensas historias: Bartolomé de las Casas, por ejemplo, que al final del prólogo de la *Historia de las Indias* dice: “y así esta corónica podrá engendrar

l’ouïe” (1988, 263), Dixon ha propugnado “la comedia de corral de Lope de Vega como género visual” (1986); lo secunda Paterson, 1988.

³⁰ Cf. Finnegan, 1992, xii: “when we say ‘oral’ we paradoxically, and almost by definition, mean something *more* than just verbal”.

³¹ “Es quid isti expectant qui Erasmi Cherrion aut Chicharron prae manibus habent, qui in conciliabulis et viis publicis legunt?” Carta de Diego Gracián a Juan de Valdés, 23 diciembre de 1527, en Allen, 1906-1958, vi, 497.

menos fastidio y mayor apetito de ser proseguida por los oyentes” (1951, I, 22); Bernal Díaz del Castillo, que escribe cosas como “Ya habrán oído en los capítulos pasados lo por mí recontado acerca de...” (1982, 650), e intitula un capítulo, el CCXII, “De otras pláticas y relaciones que aquí van declaradas y serán agradables de oír” (1982, 658).³² O Gaspar de Villagrà, que dedicando a Felipe III su *Historia de la Nueva México*, le dice: “y si por cualque buena suerte alcanzo a teneros, Monarca, por oyente, ¿quién duda que con admirable espanto la redondez del mundo todo escuche?” (1900, I, 1).

También nos encontramos con que las cartas solían leerse en voz alta y aun se memorizaban. Las *Epístolas familiares* de Guevara abundan en indicios de lectura oral, no sólo ante el supuesto destinatario: “He querido contar estas pocas de antigüedades para que sepan *todos los presentes* [...]” (1950, I, 55). En una ocasión, pide al destinatario de sus “letras” “que las leáis y rasguéis o queméis, porque podría ser que algún día las leyésedes delante algunos no muy sabios” (I, 266). Suele pensar Guevara en una doble lectura posible, con los oídos y con los ojos sólo: “Escrevir mi poquedad a vuestra grandeza [...], si paresciere a los que lo oyeren cosa superba y a los que la vieren cosa descomedida [...]” (I, 91).

La costumbre de leer cartas ante conjuntos de personas está bien documentada. Pedro Mártir de Anglería escribe al papa León X: “En el libro que en forma de carta enviamos a tu Beatitud el año pasado [...] y que Tu Santidad misma leyó

³² Agradezco estas citas a Guillermo Turner. En el prólogo a su edición cita Carlos Pereyra otro pasaje que no he localizado: “Mi historia, si se imprime, cuando la *vean e oyan*, la darán fe verdadera” (Díaz del Castillo, 1942, x). Hace notar Pereyra (viii) la brevedad de los capítulos –cinco páginas o poco

ante un auditorio de muchos cardenales [...]” (Década III, libro IX; 1964, 375). Los amigos de Juan de Valdés, estando él ausente, se reúnen para leer sus cartas:

y esto avemos hecho siempre assí y con ello avemos tomado mucho descanso, passatiempo y plazer, porque con la lición refrescávamos en nuestros ánimos la memoria del amigo ausente, y con los chistes y donaires [...] teníamos de qué reír y con qué holgar, y notando con atención los primores y delicadezas que guardávades y usávades en vuestro escribir castellano, teníamos sobre qué hablar y contender (Valdés, 1928, 3-4).

Cardenio se sabe de memoria la carta de Luscinda (*Quijote*, I: 27; 332), y el cautivo, la carta a la mora que él mismo le dictó al renegado (I: 40; 490). En un diálogo de su *Corte na aldea e noites de inverno*, Francisco Rodrigues Lobo (1619, 25 rº, 31 vº, 32 vº) hace que don Leonardo cite de memoria, como si fuera la cosa más normal, una gran cantidad de cartas, todas de una página o poco menos.

Además de las *Epístolas familiares*, otras obras de fray Antonio de Guevara estuvieron también pensadas para una lectura ya ocular, ya auditiva, a juzgar, digamos, por lo que dice en los dos prólogos del *Marco Aurelio con el Relox de príncipes* (1543, iiiij rº y sin fol.): “El que esto oyere o leyere no se deue marauillar, sino dello se aprouechar”; “todos los que esto oyeren y leyeren loarán [...]”; “A los que esto oyeren o

más— de Bernal Díaz; ello podría relacionarse con su previsión de una lectura oral. Véase *supra*, pp. 62-63, lo dicho sobre la brevedad de los capítulos en el *Quijote* y en los libros de caballerías.

leyeren pregunto [...]”.³³ Por su parte, Luis Zapata evidentemente concibió su *Miscelánea* para ser escuchada, como bien lo ha mostrado Francisco Márquez Villanueva:

Él se imagina muy vivamente hallarse en presencia de un público que cuelga de sus palabras; no piensa en términos de *lectores*, sino de *oyentes* constituidos en auditorio (p. 245) y con los que tiene establecido el convenio [...] de entrete-nerlos con historias verdaderas y curiosas a cambio de que le presten atención y crédito. [...] Zapata se consideraba no tanto un escritor, sino como trujamán de un retablo de ma-ravillas. [...] Precisamente hallamos aquí la clave para en-tender la curiosa fisonomía estilística de muchas páginas de la *Miscelánea*, [...] donde el carácter de libro *conversado* se impone lo mismo en los detalles que en su impresión de conjunto (1973, 118).

Ya en el siglo xvii, un discípulo de Jiménez Patón lee en público, en Villanueva de los Infantes, una “Apología en de-fensa de la doctrina del Maestro [...]” (1965, 109-114). De un memorial de Quevedo en defensa de la política monetaria del conde-duque, el *Chitón de las tarabillas*, le cuenta Lope de Vega al duque de Sesa: “Leyómele una tarde don Francis-co de Aguilar en un coche en el río” (Lida, 1981, 34).

³³ Cf. Grey, 1973, 22: “The period of Guevara’s creative activity falls on the borderline between the oral and the visual world, when books were still read aloud and moral maxims memorized. Perhaps some of the harsh attacks on fray Antonio’s distinctive style would have been tempered had his critics kept this point in mind”. Véase también Rallo Gruss, 1979.

NUEVAMENTE, EL PÚBLICO: SUS TRANSFORMACIONES

Hemos de suponer que hubo textos que, por su índole misma, exigían una lectura solitaria y silenciosa.³⁴ Es cuestión de investigarlo. Por lo pronto, me sorprende encontrar indicios de lectura oral en obras de lenguaje muy complejo, como para ser leídas despacio y volviendo atrás. ¿Podían captarse al vuelo los enredadísimos juegos conceptuales de la *Pícara Justina*? Parece difícil; pero cuando su autor afirma que el libro llegará a “todos los hombres de cualquier calidad y estado”, incluyendo a oficiales, mesoneros y mujeres (López de Úbeda, 1912, I, 14 y s.), parece estar previendo una recepción auditiva de su texto, puesto que pocos artesanos y mesoneros y poquísimas mujeres sabían leer. Cualquiera diría que la épica culta tampoco se prestaba a una lectura colectiva, pero cuando en el prólogo al *Bernardo* vemos a Balbuena afirmar que es “el vulgo y generalidad del pueblo que por la mayor parte lee [o sea, escucha] estos libros” (1988, 39), tenemos que cambiar de opinión. Lo mismo, cuando vemos que Bocángel, en el prelude al *Retrato panegírico del serenísimo Carlos de Austria...* (1633), censura el gusto generalizado por los poemas épicos de tema “lascivo” y exclama que “se oirá, ¡oh lástima!, de mejor gana el llanto de Venus [...]” (Porqueras Mayo, 1968, 179, 191 y s.).

³⁴ Decía Sacchini (véase aquí nota 26), según la traducción alemana de Walchner: “Pero si leemos escritos de contenido científico, la regla general pide que ello ocurra en silencio. Con ello, opinaba Isidoro, se facilita la comprensión. Y, ¡ciertamente!, el espíritu se sujeta más a la cosa misma que a las palabras y penetra plenamente en las profundidades de la materia” (Schön, 1987, 100).

Estamos ya tocando con la mano el tema de la difusión de la literatura culta, y aun cultísima, entre amplios sectores de la población en el siglo xvii. La hemos visto documentada en bastantes citas y debemos buscarle una explicación.

Atendamos, por lo pronto, a los importantes cambios estructurales que se fueron produciendo en el público de la literatura desde la primera mitad del siglo xvi. En esos momentos, el público de la poesía, el teatro y la novela parece haber sido predominantemente aristocrático; pero se fue ensanchando de manera gradual, a la par que la incipiente burguesía comercial experimentaba un ascenso prometedor.

Dice Domínguez Ortiz que aproximadamente entre 1535 y 1575 “Castilla pareció más próxima a convertirse, si no en un país de burgueses, al menos en una nación en que éstos desempeñaran un papel importante” (1974, 148). No es casual, sin duda, que en la década de 1530 empezara a imprimirse en pequeños cancioneros de bolsillo la poesía cortesana que antes había aparecido impresa en el gran formato del *Cancionero general*. Fue también en las décadas medias del siglo cuando el teatro profano salió de los salones a la calle, cuando se produjo la intensa actividad editorial de un Juan Timoneda. Timoneda, ha escrito Eugenio Asensio (1978, 29),

ejerció su industria y magisterio poético en un siglo que transitaba de una cultura oral a una cultura tipográfica. Su producción está orientada preferentemente, no hacia el lector solitario, sino hacia los oyentes en contacto. Sus relatos y facecias en prosa convidaban a ser recitados o recontados para alegrar las veladas o aliviar las fatigas del camino. Sus

cancionerillos no eran letra muerta, sino letra para cantar, para ser reavivada en la calle o el salón.

Cuentos, cantares, teatro de Lope de Rueda: toda una producción destinada a una amplia divulgación por vía oral; una producción que ya no era idéntica a la de la etapa anterior, aunque entroncara con ella. ¿Cuál era su público, su nuevo público? Sin duda, en buena medida, los estratos medios urbanos. Los mercaderes y financieros no tenían bibliotecas, comprueba Chevalier (1976, 27-29); quizá, en efecto, no fueran grandes lectores; pero pueden haber sido buenos “oidores”. Sería extraño que esa clase en ascenso no aspirara a reforzar su estatus social tratando de asumir la cultura que antes había sido patrimonio exclusivo de las clases dominantes.

Desde los años setenta-ochenta del siglo xvi la literatura se va expandiendo a ojos vistas hacia los sectores populares, que antes sólo habían recibido migajas del banquete literario. Surge la “comedia nueva”; los corrales se llenan de oyentes de todos los estratos. La inmensa producción de romances nuevos y letrillas, medio populares, medio cultos, circula igualmente entre ricos, pobres y medianos; desde los últimos años del siglo xvi, por las calles se cantan y se bailan seguidillas impregnadas de petrarquismo junto a otras más populares; los elevados poemas heroicos se leen ante “la generalidad del pueblo”, que es también a comienzos del siglo xvii “a quien por la mayor parte toca leer” los libros de caballerías, como atestigua Cervantes (*Quijote*, I: 48; 568),³⁵ pues to-

³⁵ Véase el Prólogo al primer *Quijote* (I, 57): “[...] la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías”; I: 49 (578): “El

do apunta a que los libros de caballerías publicados en la primera mitad del siglo xvi —que son los más— se escribieron sobre todo para un público aristocrático y que después conquistaron la afición de los sectores medios y populares (los testimonios de lectura ante artesanos, soldados, segadores son ciertamente posteriores a 1550).³⁶ Cervantes escribe el *Quijote* para los simples y los discretos (Prólogo a i; 58), para el “lector ilustre o quier plebeyo” (Prólogo a ii; 33). Lope de Vega compone sus novelas cortas lo mismo para “los que no saben” que para “los que entienden”; su fin, como el de las comedias, es dar “contento y gusto al pueblo” (1968, 74).

El público cobra en Madrid —y, menos, en otras ciudades— proporciones gigantescas. El escenario de la literatura es invadido por el temido *vulgo*, la gran masa amorfa de los que no pertenecen a la aristocracia ni al alto clero ni a los círculos literarios, artísticos o científicos. Lo vemos siempre vituperado por los escritores, incansablemente contrapuesto a los “discretos”. El vulgo son los que no saben y no comprenden, los “ignorantes, que sólo atienden al gusto de oír disparates” (*Quijote*, i: 48; 568), “a sola la armonía de los consonantes o al superficial deleite de la fábula” (Balbuena: Porqueras Mayo, 1968, 179), los nacidos “para pescados de los estanques de los corrales, las bocas abiertas, el golpe del concepto por el

vulgo ignorante” tiene “por verdaderas tantas necedades como contienen”. Avellaneda habla en su Prólogo de “la perniciosa lición de los vanos libros de caballerías, tan ordinaria en gente rústica y ociosa” (1962, 1147).

³⁶ Los libros de caballerías compuestos después de esa fecha pueden haber tenido en cuenta ya a ese nuevo público. Chevalier (1976, 95) plantea la hipótesis, pero la rechaza. El éxito que esta literatura alcanzó entre el pueblo dio origen, como es bien sabido, a los pliegos de cordel con relatos caballerescos, que siguen imprimiéndose en nuestros días; hay sobre ellos una amplia literatura.

oído y por la manotada del cómico, y no por el ingenio” (Vélez de Guevara, 1922, 6 y s.), los que silban las comedias, los mordaces, envidiosos y avarientos (Mateo Alemán).

Despreciado y todo, “el vulgo iba a ver representar las mismas obras teatrales y leía [leía-oía] los mismos libros que los discretos”, como ha dicho Riley (1971, 175).³⁷ Es probable que muchos de quienes lo integraban captaran infinitamente más de lo que sus despectivos censores suponían. Después de todo, tenían tras sí un largo adiestramiento. Desde la Edad Media la oratoria sagrada había suministrado a las clases populares una comprensión sofisticada de los textos bíblicos,³⁸ un contacto permanente con esa “elegancia del lenguaje [y] la agudeza de los pensamientos y conceptos levantados” que caracterizaba a los buenos sermones.³⁹ Durante el siglo xvi habían venido recibiendo oralmente porciones cada vez mayores de las letras divinas y humanas, en verso y en prosa.⁴⁰ Los pliegos sueltos desempeñaron aquí un papel de primer orden; leídos en voz alta, contribuyeron, entre otras cosas, a

³⁷ Véase en el libro de Riley, 1971, toda la sección “El autor y el público” (174-186).

³⁸ Dice Lomax (1973, 371 y s.): “every peasant in medieval Europe had drummed into him, week after week, the idea of taking a literary passage and interpreting each phrase in several different [...] ways. Naturally, he would apply the same approach to secular literature [...]. In short, the illiterate peasants had a highly sophisticated approach to literature”.

³⁹ Suárez de Figueroa, 1913, 125; véase 116. La oratoria sagrada era literatura que debía ser comprendida —y lo era sin duda— por todos los sectores. Dámaso Alonso ha asociado los sermones con el teatro, “fenómenos ambos [...] que buscan —y tienen forzosamente que hacerlo— el sacudir al público [...]; fenómenos totalmente sociales y nacionales, para todo el pueblo” (1962, 96). Véase también Cerdan, 1988.

⁴⁰ Cf. A. Domínguez Ortiz, 1974, 243: “la masa [...] recibía gran cantidad de información por vía oral (tradiciones, proverbios, sermones [añado: novelas, poesía, teatro, obras de devoción, de historia, etc., etc.]), y gracias a ello los analfabetas, muy numerosos, no eran personas carentes de toda instrucción”.

divulgar en las clases populares la artificiosa poesía de cancionero y la ideología del amor cortés.⁴¹

Hay a este propósito un hecho notable: en la lírica folclórica española e hispanoamericana de nuestros días sobreviven coplas de Álvarez Gato, el comendador Escrivá y otros poetas cortesanos; sobreviven también temas, motivos, tópicos, clichés de la lírica cancioneril⁴² y –lo que es más revelador– estructuras conceptuales y rasgos estilísticos de esa poesía. Me limito a citar un caso. He aquí una cuarteta de Garci Sánchez de Badajoz, que figura en el *Cancionero general* de 1511, y otra anónima de la *Flor de enamorados* (1562):

En dos prisiones estó
que me atormentan aquí:
la una me tiene a mí,
y la otra tengo yo.

Con dos cuidados guerreo,
que me dan pena y suspiro:
es el uno cuando os veo
y el otro cuando no os miro.⁴³

Este esquema distributivo y antitético reaparece idéntico en coplas que se cantan hoy:

⁴¹ Cf. lo que dice F. López Estrada del pliego suelto *Cartas y coplas para querer nuevos amores* (ca. 1515): es “un *Cortesano* callejero”, que “difunde las expresiones amorosas propias de los libros cultos” (García de Enterría, 1973, 25).

⁴² Véase Carrizo, 1945, y Jiménez de Báez, 1969. En la Introducción a su recopilación, Aguirre (1971, 12, nota 10) sostiene que de las coplas reunidas por Rodríguez Marín, “un cincuenta por ciento por lo menos [...] repiten y utilizan temas y motivos estrictamente cortesanos”.

⁴³ *Cancionero general*, 1882, II, núm. 846; *Cancionero llamado Flor de*

Dos besos traigo en el alma
que no se apartan de mí:
el último de mi madre
y el primero que te di.

La pena y la que no es pena
todo es pena para mí:
ayer penaba por verte
y hoy peno porque te vi.⁴⁴

Las figuras etimológicas, las antítesis y paradojas, casi toda la retórica y el conceptismo de la lírica amorosa cortesana pasaron a ser recursos productores de poesía folclórica. Para que esto ocurriera, tuvo que haber primero una intensa divulgación oral de esa lírica entre los estratos populares.⁴⁵ Y por lo visto la hubo: ya Boscán decía que el “verso que usan los castellanos” ha alcanzado la honra –muy dudosa, por cierto– de “ser admitido del vulgo” (Porqueras Mayo, 1965, 211).

Esto significó un entrenamiento del oído y de la sensibilidad que continuó su marcha ascendente. A comienzos del siglo xvii decía Suárez de Figueroa (1913, 47): “Cánsame sumamente el uso de las rimas y aquella violenta necesidad del consonante, *tan apetecido del vulgo*”. La asimilación de la poe-

enamorados, f. 102v. Cf. Timoneda, *Enredo de amor*, x rº, en Timoneda, 1951: “¿Qué remedio tomaré / para el mal que amor me da? / Si le dexo, moriré, / si le sigo, matarme ha”.

⁴⁴ Coplas recogidas en México y publicadas en Frenk (coord.), 1975-1985, i, núm. 1971; ii, núm. 2831.

⁴⁵ La idea de que las “canciones” de los cancioneros cortesanos dejaron de ser cantadas desde fines del siglo xv (Deyermund, 1988, 27-28) no parece compaginarse muy bien con esta hipótesis.

sía cortesana trajo consigo la de su característica “agudeza”. Al finalizar el xvi podía exclamar López Pinciano: “*mirad la gente menor quán aguda es en sus conceptos y dichos*” (1953, II, 208).⁴⁶ En ese momento la gente menor había llegado a la mayoría de edad en materia de literatura culta. Una loa anónima de 1609 nos dice:

Allega la poesía
 en aquesta edad agora
 a tal punto, que ni un punto
 puede crecer de las otras.
 Todos gustan de concepto;
ya no hay vulgo, nadie ignora;
 todos quieren en la farsa
 buenos versos, trazas propias.⁴⁷

Pese a los detractores del vulgo, era un hecho que la gente se había aficionado a la literatura, captaba mucho y tenía ya sus exigencias. Gran parte de la enorme producción literaria del siglo xvii respondió lo mismo al “gusto” del vulgo que a su capacidad de comprender y sentir una literatura sofisticada. Esa capacidad se fue afinando al correr de los años por el intenso contacto con toda suerte de obras literarias; sólo así podemos explicarnos el éxito masivo de un Calderón de la Barca.

⁴⁶ Cf. Maravall, 1975, 205 y s., y Wilson, 1977, 281 y s.

⁴⁷ Es la loa que comienza “Por las cumbres de los montes...” (Cotarelo, 1911, 409a). Cf. lo que dice Fernando Lázaro en “Sobre la dificultad conceptista” (1966, 32): “Hoy nos resulta difícil imaginar la especial sensibilidad que el público español tenía para captar tanto enrevesamiento formal, tanto doble sentido [...]. Y sin embargo, tal aptitud existía; más aún, había demanda, por parte del público, de tales procedimientos”.

Que en todo este proceso la transmisión de la literatura a través de la *voz* desempeñó un papel de primer orden, espero que haya quedado claro. De no haber continuado vigente el modo medieval de difusión y recepción de los textos, a la par que surgía la lectura silenciosa, el Siglo de Oro de las letras españolas no habría sido lo que fue. Y habría sido también muy diferente de como fue.