

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. 1, 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. 1, 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 déicticos, 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– compartirían 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 r^o): “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 sanctéssimo 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 *nechos* 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 acceptas 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 coplas hasta por la calle, pidiendo [...] se las notasen en papeletos”.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 leyeran 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 XVII¹⁰ 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; delecto, / 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 passión,
 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*, *lección*, *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 Pármeno 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 oídos* 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 r^o-v^o): “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” (Corminas-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, 1, 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 çiudades, reinos, caballeros y princesas que en dichos libros se contenían [...], y después, cuando lo recitaba, alargaba y acortaba en las raçones quanto 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 I: 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 estudioso 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 dixelo 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* huviere mujeres [...]. 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 conviniera,
 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 repetirlo 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*” (I: 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 Parnaso*: “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 [...] (1980b, 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. Ingolstadii...*, 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 Leibnitii 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] teutsch 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 oír
 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 oír las”, “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 “*primaauté 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 pareciere 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 entreternerlos 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 maravillas. [...] Precisamente hallamos aquí la clave para entender 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 defensa 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 Sesá: “Leyómele una tarde don Francisco 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 preludeo 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”. Avelaneda 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 caballescicos, 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 Garcí 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.