

La VII edición del SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO se celebró entre los días 30 de marzo y 30 de abril en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y en la Iglesia de San Miguel de Cuenca, sobre la LITERATURA ORAL.

El volumen de actas que ahora publicamos, recoge buena parte de las colaboraciones allí expuestas. El Seminario contó además con la asistencia y participación de François Delpech, Agustín Redondo, Antonio Armisén, Antonio Cid, Florencio Sevilla, Ángel López, Ángel Gómez Moreno, J. González Cuenca, Tomás Albadalejo y Francisco Abad Nebot.

Con este volumen, EDAD DE ORO cambia ligeramente su contenido, para acoger, además de los artículos que proceden del propio Seminario, notas bibliográficas y reseñas que complementan su carácter instrumental.

COMISION ORGANIZADORA DEL VII SEMINARIO:

Dirección: Pablo Jauralde Pou y Domingo Ynduráin Muñoz.

Estudiantes: Alberto Agudo, Patricia Calvo, Javier Casas, Julie Dubeau, Ana Enríquez, Clara Giménez, Cruz Gutiérrez, Ian Martín, José Montero, Teresa Maseda, Reinaldo Muñoz, Adriana Saint-Supery, María Sales, Carmen Vázquez de Castro, Ana Yraola.



© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid
EDAD DE ORO. Volumen VII
I.S.B.N.: 84-7477-131-5
Depósito legal: M-4.158-1988
Fotocomposición: CADSA, S.A.
Imprime: S.S.A.G., S.A.
Lenguas, 4. Edif.: Lunes 3.ª planta
Villaverde Alto - 28021 Madrid



Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid

LA LITERATURA ORAL**JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS**

Literatura, actos del lenguaje y oralidad 5

ELÍAS L. RIVERS

La oralidad y el discurso poético 15

ALAN DEYERMOND

La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento 21

MERCEDES BLANCO

La oralidad en las Justas Poéticas 33

MARÍA SOLEDAD CARRASCO URGOITI

La oralidad del vejamen de Academia 49

FRANCIS CERDAN

El sermón barroco: un caso de literatura oral 59

AURORA EGIDO

Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los siglos de oro 69

MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA

Romancero: ¿Cantado-recitado-leído? 89

JAVIER HUERTA CALVO

Formas de la oralidad en el teatro breve 105

MICHEL MONER

Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos 119

ALAN G. PATERSON

¿Quién esta canción te ha dado/que tristemente has cantado? 129

CARMEN VALCÁRCEL

La realización musical de la poesía renacentista 143

LUIS VÁZQUEZ

La expresión oral en el teatro de Tirso de Molina 161

ANA VIAN

La ficción conversacional en el diálogo renacentista 173

BIBLIOGRAFÍAS Y RESEÑAS**JULIA BARELLA**

Bibliografía sobre Academias 189

JUAN DELGADO

Bibliografía sobre justas poéticas 197

DOLORES NOGUERA

La oralidad en el teatro. Ensayo de una bibliografía actual 209

BARRERO, ÓSCAR, Reseña a E. C. Riley, *Don Quixote* (Londres, 1986) 223

FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, INÉS, Reseña a A. Blecua, *Manual de Crítica textual* (Madrid, 1983) 231

GÓMEZ, JESÚS, Reseña a Jacqueline Ferreras, *Les Dialogues espagnols du XVI siècle ou l'expresion litteraire d'une nouvelle conscience* (París, 1985) 241

JAURALDE, PABLO, Reseña a D. G. Walters, *Francisco de Quevedo, Love Poet* (Cardiff, 1985) 247

RODRÍGUEZ CACHO, LINA, Reseña a Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento* (Valencia, 1987) 253

DOCUMENTOS

La catalogación de los manuscritos poéticos de los s. XVI y XVII de la Biblioteca Nacional de Madrid 261

LITERATURA, ACTOS DE LENGUAJE Y ORALIDAD

Todas las observaciones que tienen que ver con la oralidad en el estudio de la literatura pueden agruparse, desde un punto de vista teórico, en tres grandes apartados. En el primero incluiría lo que se relaciona con el estudio de las manifestaciones orales de distintos géneros literarios. En el segundo apartado entraría la serie de observaciones que tienen que ver con la manera en que la literatura imita distintas manifestaciones orales del lenguaje. En un tercer apartado tendría su lugar el estudio de la oralidad y lo que se relaciona con ella (la voz y la entonación) como tema de la literatura, como forma de caracterizar los personajes, por ejemplo.

Voy a ilustrar brevemente el tipo de cuestiones de que se trataría en cada uno de estos grupos, deteniéndome algo más en las relaciones de la teoría de los actos de lenguaje con la oralidad.

El estudio de las características de las manifestaciones orales de la poesía es una preocupación constante en el historiador de la literatura. Éste necesita tener en cuenta dichas características para comprender la forma que presentan textos del pasado que fijan géneros cuya manifestación es oral; o para comprender la poética de manifestaciones orales de literatura contemporáneas. La literatura folclórica, la poesía medieval o los romances no pueden ignorar su relación con la oralidad¹.

¹ En un trabajo de síntesis, Diego Catalán ha caracterizado el romance como género de poesía tradicional: "Desde la Edad Media hasta hoy, los romances han venido siendo poemas que se archivan en la memoria de los portadores de cultura tradicional y que se transmiten, por medio de la voz (con apoyatura musical, las más de las veces), de una generación en otra sin necesidad de acudir a la escritura" (pp. 4-5). Y más adelante: "El poema-canción no debe confundirse con cualquier documento que nos lo manifieste convertido en poema escrito, fijado por la escritura o la letra de molde y encuadrado

La referencia a los trabajos recientes de Paul Zumthor sobre estas cuestiones es obligada. En ellos se encontrará la mejor síntesis de los problemas de la oralidad en relación con problemas de historia literaria y de establecimiento de una poética de los géneros orales. Para hacerse una idea del tipo de cuestiones que hay que tratar, hago una simple relación de puntos de estudio que Paul Zumthor señala en la primera de las cuatro lecciones pronunciadas en febrero y marzo de 1983 en el Collège de France. Esta lección lleva por título "L'oralité dans les traditions poétiques: position du problème". Allí se indica cómo a partir de un texto que se supone que reproduce, resume, imita o explota literariamente el poema pronunciado realmente, se plantea un problema de interpretación de la oralidad. La interpretación se funda en dos clases de índices: internos (proporcionados por el texto mismo); externos o anecdóticos (extraídos de otros documentos). Entre los primeros, hay índices que se sacan de la *designación* del texto (el nombre de *canción*, que acompaña frecuentemente al texto, por ejemplo) o de su *contenido* (alusiones que hace el texto a realidades que apuntan a circunstancias que implican una transmisión oral). Los índices externos, por su parte, proceden de documentos narrativos que se refieren, ya a un texto, ya a un conjunto de textos, en unos términos que hacen pensar en su transmisión oral. Otros índices externos hacen referencia a los intérpretes del texto (cantantes, recitadores, en su actividad de comunicadores de poesía). En relación más específica con la literatura medieval, cuando un texto presenta lagunas, se suele pensar en una etapa oral en su transmisión; o incluso se puede afirmar la existencia de una tradición oral concreta, aunque falten los textos, basándose precisamente en testimonios indirectos.

Ante estos problemas, los métodos de trabajo pasan por un estudio de los índices orales en el texto mismo (intervenciones de autor y oyente, elementos rítmicos, y lo que se sepa de la declaración musical y su comentario gestual); la comparación con manifestaciones similares de otras literaturas; el funcionamiento social del texto, donde entraría el estudio de su forma de recepción y consumo².

Ninguno de estos problemas es desconocido para quien estudia la literatura española. Sobre todo para quien estudia la literatura medieval o el romancero, y conoce la magnífica labor desarrollada por Menéndez Pidal y su escuela, alabada frecuentemente de forma explícita por Paul Zumthor.

en una Poética circunstancial, dependiente de una moda literaria perteneciente a un determinado tiempo" (pp. 5-6). *El romancero, hoy*, en *Boletín Informativo. Fundación Juan March*, n.º 133, enero 1984, pp. 3-14.

² La teoría de Paul Zumthor que acabo de resumir se encuentra en *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, París: PUF, 1984, pp. 9-36. De este mismo autor hay que tener muy en cuenta su *Introduction à la poésie orale*, París: Seuil, 1983. Unas páginas de este libro fueron publicadas con el título de "Les discours de la poésie orale" en *Poétique*, 52 (1982), 387-401.

Sólo quiero poner un ejemplo de cómo se utiliza el hecho de la oralidad en la explicación de un rasgo textual o, lo que viene a ser lo mismo, cómo la oralidad de un género se refleja en un rasgo textual. Mi ilustración se centra en la explicación del fenómeno de la rima interna en el *Poema del Cid*. Dejo aparte el comentario acerca de las consecuencias que del estudio sacan distintos autores (Edmund de Chasca, Ian Michael y Colin Smith) sobre la intencionalidad, o no, de tal uso, lo que tiene evidente importancia a la hora de propugnar una autoría individual del poema. Me interesa especialmente la explicación que da K. Adams de la rima interna (en el contexto de los fenómenos rítmico-estilísticos entre los que hay que incluir también la aliteración y la orquestación verbal) como hecho que se integra en el sistema general de composición del poema, similar al de la improvisación oral. Ruth House Webber explica las formas de rima interna en el *Poema de Mio Cid* dentro de la tradición oral de la épica española, después de compararlo con el *Roncesvalles*³.

Paso a ocuparme del segundo grupo de cuestiones, el que tiene que ver con la manera en que la obra literaria, independientemente de la forma en que se manifieste, asimila, introduce o imita formas de la manifestación oral del lenguaje. Esto tiene que ver con cuestiones tan constantes en la teoría de la literatura como son las del *decorum* o el ideal realista de que el lenguaje de los personajes se parezca lo más posible al lenguaje real de las personas que trata de imitar; o la reproducción del diálogo, forma que se supone oral por excelencia; o la manera en que elementos del lenguaje hablado, junto a materiales de las más diversas procedencias, entran en la literatura dentro del fenómeno que Bajtín caracteriza como *polifonía* textual⁴.

³ Los trabajos fundamentales para la discusión son: Edmund de Chasca, "Rima interna en el Cantar de Mio Cid", en *Homenaje a Antonio Rodríguez Moñino*, Madrid: Castalia, I, 1966, pp. 133-146; *El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid"*, Madrid: Gredos, 1967; Ian Michael, introducción a su edición del *Poema de Mio Cid*, Madrid: Castalia, 1978, 2.ª edic.; Colin Smith, "On sound-patterning in the *Poema de Mio Cid*", en *HR*, 44 (1976), 223-237; Kenneth Adams, "Further Aspects of sound-patterning in the *Poema de Mio Cid*", en *HR*, 48 (1980), 449-467; Ruth House Webber, "The Euphony of the *Cantar de Mio Cid*", en AA. VV., *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*, Ed. John S. Geary, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983, pp. 45-60. En página 466 del trabajo citado, dice Kenneth Adams: "I stress the strong acoustic qualities in the poem that appear repeatedly, yet unsystematically and bear signs of composition similar to those of oral improvisation. At what stage in the work's genesis this took place, we still cannot say." Ruth H. Webber sostiene "that extensive sound repetition is a salient feature of the Spanish epic tradition and that the *CMC* is not as exceptional in this respect as has been believed", *art. cit.*, p. 57. En un trabajo anterior, la autora partía de que estas repeticiones, junto con las fórmulas, están entre las características de la composición y transmisión oral: "The presence of both formulas and certain kinds of repetitive devices is characteristic of traditional, that is, orally composed and orally transmitted verse." "Formulaic Language in the *Mocedades de Rodrigo*", en *HR*, 48 (1980), 195-196.

⁴ Trabajo reciente, introductorio y claro, sobre algunos conceptos bajtinianos es el de Francisco Vicente Gómez, "El concepto de 'dialoguismo' en Bajtín: la otra forma del diálogo renacentista", en *1616*, V (1983), 47-54. Una aplicación del concepto de *polifonía* al *Quijote*, en Fernando Lázaro Carreter, "La prosa del Quijote", en AA. VV., *Lecciones cervantinas*, Zaragoza: Caja de Ahorros, 1985.

Los versos 108-118 de la *Espistola ad Pisones* ilustran el problema a la perfección, desde una perspectiva clásica. Y, más concretamente, en los versos 114-118, donde se afirma con toda nitidez:

Habrá gran diferencia si habla un dios o un héroe, o un longevo anciano o un hombre fogoso aún en su juventud floreciente, o una señora de alta cuna o una diligente nodriza o un mercader viajero o un labrador de un campillo verdeante, o uno de la Cólquide o de Asiria, o un tebano o un argivo⁵.

En el pensamiento clásico, el decoro lingüístico no afecta sólo a la relación del estilo con el asunto de que se trate (según la teoría de los tres estilos), sino también a la adecuación de la forma de hablar distinta de cada uno de los personajes imitados. Y esto supone una evidente atención a todos los elementos orales.

En la literatura española contamos con un ejemplo bien conocido de adecuación entre lenguaje literario y coloquial en la obra de Rafael Sánchez Ferlosio *El Jarama*. Precisamente esta adecuación es la clave fundamental de su valoración. Gonzalo Torrente Ballester puede decir que “es probable que jamás el arte de la novela haya logrado trasladar tan fielmente la realidad; es probable que el resultado del *cotejo* no haya sido nunca tan positivo⁶”.

Magnífica introducción a los problemas que presenta la *imitación* de la lengua coloquial en la obra literaria es el trabajo de Manuel Seco, *Lengua coloquial y literatura*. Definidas la lengua coloquial y la literatura como usos, registros o niveles de habla, observa que la primera, al ser utilizada por la segunda, cumple en el teatro varias funciones: realista y caracterizadora de los personajes. En la novela diferencia el enunciado del autor/narrador, que puede emplear el lenguaje coloquial con una intención humorística o por deseo de acercamiento al lector o al tema; y el enunciado del personaje, en el que señala Manuel Seco tres hitos de la historia de la literatura española: Cervantes, la novela del XIX y la novela del XX. La conclusión es que el lenguaje coloquial traspasado a la literatura no puede ser “auténtico”:

La lengua coloquial de la literatura puede ser “muy auténtica”; pero, al ser literaria, es inevitablemente resultado de un traslado, de un montaje, de una elaboración, que le impedirán ser, simplemente, “auténtica”⁷.

⁵ Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, ed. de Anibal González Pérez, Madrid: Editora Nacional, 1977 p. 91.

⁶ Gonzalo Torrente Ballester, *Literatura española contemporánea*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963, p. 373. G. G. Brown observa: “Superficialmente, el hecho de registrar con una paciencia increíble las conversaciones insignificantes de una serie de personas carentes de todo interés, hace que nos sintamos, sin duda de un modo deliberado, ante una de las obras más aburridas de toda la historia de la novela.” *Historia de la literatura española. 6. El siglo XX*, Barcelona: Ariel, 1979, 6.ª ed., p. 225.

⁷ Manuel Seco, *Lengua coloquial y literatura*, en *Boletín Informativo. Fundación Juan March*, n.º 129, septiembre 1983, p. 19. Y sigue un poco después: “No puede ser de otra manera: las condiciones del mensaje hablado y las del escrito son distintas, y cualquier transposición del primero al segundo lleva consigo necesariamente una operación de adaptación exigida por el cambio de medio.”

Ésta es la idea que quiero desarrollar a continuación, partiendo de la teoría del uso lingüístico conocida como teoría de los actos del lenguaje. Lo dicho por Seco para la lengua coloquial vale para la representación de los distintos usos lingüísticos en el uso literario.

Recuerdo muy brevemente la idea que de la literatura tienen los principales representantes de la teoría de los actos de lenguaje. Para Austin, la literatura es una *decoloración* del lenguaje, un uso no serio, sino dependiente de su uso normal. Es una representación teatral, al escribir una novela o una poesía, al citar o al recitar, se está dando un uso del lenguaje decolorado, dependiente del uso normal. John Searle, por su parte, habla de la literatura entre los usos *parásitos* del lenguaje, que se oponen a los empleos “estrictos”⁸. Y Richard Ohmann, inspirándose en Austin, habla de que el escritor finge relatar un discurso y el lector acepta el fingimiento, imagina a un hablante y un conjunto de circunstancias que acompañan al acto de habla imitado. El único acto de habla en el que participa la obra es el de la “mimesis”⁹. A la especificación de las características de la literatura y sus diferencias respecto del acto de habla normal, está dedicado fundamentalmente su trabajo *El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas*¹⁰.

El carácter pragmáticamente *segundo* que tiene la literatura queda ilustrado también con la forma en que Samuel R. Levin intenta explicar el acto de lenguaje de que deriva un poema. La frase implícita del poema que expresaría tal fuerza ilocutiva —que es el tipo de fuerza que se da también en el vidente, la sibila, “el tipo de acto que se atribuye a alguien que está inspirado por poderes sobrenaturales” (el recuerdo de la teoría platónica de la inspiración se impone en este momento)— es la que dice: “Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a ti a con-

⁸ J. L. Austin, *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires: Paidós, 1971; John R. Searle, *Actos de habla*, Madrid: Cátedra, 1980. Una presentación general del problema en José Domínguez Caparrós, “Literatura y actos de lenguaje”, en *Anuario de Letras*, México, XIX (1981), 89-132. Curiosamente, en el trabajo de Jakobson “Linguistique et poétique” hay alguna afirmación que relaciona también la poesía con la cita, es decir, con un uso segundo del lenguaje: “Virtuellement tout message poétique est une sorte de citation et présente tous les problèmes spéciaux et compliqués que le discours à l’intérieur du discours offre au linguiste”, *Essais de linguistique générale*, Paris: Minuit, 1963, p. 238.

⁹ Richard Ohmann, “Los actos de habla y la definición de la literatura” en José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco/Libros, 1987, pp. 11-34.

¹⁰ En José Antonio Mayoral (ed.), *cit.*, pp. 35-57. Copio el siguiente párrafo de la página 48 que, en mi opinión, sintetiza las diferencias entre situación de uso literario y situación de habla común, y que, además, tiene en cuenta rasgos de oralidad: “Un hecho destacado es que no está presente el propio hablante; incluso en una recitación directa o lectura pública es sólo el poeta o el actor el que es visible, no el personaje supuestamente responsable de los actos de habla. En ausencia del hablante, el lector no cuenta con el gesto, la entonación, la expresión facial, el espacio físico, las acciones físicas que realiza el hablante y muchos otros tipos de información que en el habla normal ayudan al oyente a saber cómo debe tomar las palabras que escucha. El lector debe aportar, por sí mismo, todos estos datos, junto con otros datos acerca de la situación social, el período histórico, la geografía, etc. Como se ha dicho anteriormente, en esto consiste la mimesis. Ésta es una de las razones por las que es más difícil leer adecuadamente la literatura que las noticias de los periódicos.”

cebir, un mundo en el que...” El efecto de tal acto es el de crear una fe poética, que borra toda incredulidad ante lo dicho, puesto que en la base del poema está el acto imaginativo del poeta¹¹.

Con este carácter de la literatura, dentro de los usos parásitos del lenguaje, tiene que ver el interés mostrado por la teoría de los actos de lenguaje por la ficción. Siegfried J. Schmidt define la ficcionalidad del texto literario, en términos de comunicación literaria, como sistema de normas, convención establecida históricamente, y que se rige por reglas determinadas. La ficcionalidad tiene un carácter pragmático y no textual¹².

John Searle también se ha ocupado de la ficcionalidad, porque plantea problemas a la concepción del uso lingüístico como utilización de actos ilocutivos. Aunque al principio de su estudio diga explícitamente que él no asimila ficción y literatura, sus observaciones son muy útiles, sin embargo, para comprender la ficción literaria. La ficción se caracteriza por ser un uso no serio del lenguaje, y conceptos como los de supresión de la incredulidad (recuérdese a Levin) o *mimesis* no solucionan el problema, sino que simplemente lo enuncian. Tampoco se puede decir que el acto ilocutivo consiste en “contar una historia o escribir una novela”. El autor de una obra de ficción hace *como si* llevara a cabo una serie de actos ilocutivos, de tipo asertivo, normalmente. Por tanto, el criterio para decidir si un texto es un texto de ficción o no, está en las intenciones ilocutivas del autor. La ficción, pues, no reside en propiedades textuales, sintácticas o semánticas. Hay una serie de convenciones que dejan en suspenso el normal funcionamiento de las reglas que ponen en relación los actos ilocutivos y el mundo. El contar historias es un juego de lenguaje. El autor aparenta un acto ilocutivo, pero el acto de expresión (*utterance act*) es real, y este acto es igual que el que aparece en el uso serio del lenguaje¹³.

¹¹ Samuel R. Levin, “Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema”, en José Antonio Mayoral (ed.), *cit.*, pp. 59-82.

¹² Las reglas son: 1) hay que evaluar las partes referenciales del texto, no en relación con las categorías de verdad del mundo de la experiencia, sino de acuerdo con categorías tales como “nuevo”, interesante, incitante...; 2) hay que considerar como autónomo el mundo edificado en el texto literario. Y la regla general es que hay que relacionar el texto literario con el contexto de la comunicación literaria. “Toward a pragmatic interpretation of fictionality”, en Teun A. van Dijk (ed.), *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam: Nort-Holland, 1976, pp. 161-178.

¹³ La conclusión a la que llega Searle consiste en decir que “the pretended of illocutionary acts which constitute the writing of a work of fiction consist in actually performing utterance acts with the intention of invoking the horizontal conventions that suspend the normal illocutionary commitments of the utterances”. “The logical status of fictional discourse”, en *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, 1979, p. 68. Sobre el problema de la ficción puede verse también, por contener algunas precisiones a la teoría de Searle, la nota de Félix Martínez Bonati, “El acto de escribir ficciones”, en *Dispositio*, III (1978), 137-144. Y dentro de la crítica general a que Mary Louise Pratt ha sometido últimamente la teoría de los actos de lenguaje, no falta tampoco la crítica al concepto de ficcionalidad: “Ideology and speech-act theory”, en *Poetics Today*, 7 (1986), 59-72, especialmente pp. 70-71.

Lo que de todo esto importa para el propósito actual es que en la literatura están presentes los actos del uso del lenguaje, aunque su estatuto sea *imaginario*, y no tengan la fuerza ilocutiva que tales actos tienen en su empleo normal.

Y ahora un ejemplo de utilización de la teoría del uso lingüístico en el análisis de la literatura. Me refiero a la teoría de Grice sobre el principio de cooperación y la implicación conversacional, y el uso que de tal teoría ha hecho la profesora Carmen Bobes en el análisis de un diálogo de *La Regenta*. El pensamiento de Grice sobre las normas que rigen el intercambio lingüístico en la conversación tiene semejanza con las normas que, en el campo de la teoría de los actos lingüísticos, se han formulado para los actos de habla. El principio de cooperación es enunciado por Grice en los siguientes términos:

Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged.

A partir de aquí, otras máximas y submáximas entran dentro de las cuatro categorías de: *cantidad* (de información: la contribución debe ser lo informativa que se exige; y no debe ser más informativa de lo pedido); *cualidad* (debe ser verdadera); *relación* (que sea apropiada al asunto); *modalidad* (que sea clara). Estas máximas pueden no ser tenidas en cuenta, en parte, en la conversación concreta por motivos determinados, como muestran los análisis de ejemplos que el autor hace a continuación¹⁴.

Teniendo en cuenta estas reglas de la conversación, la profesora Carmen Bobes Naves analiza y caracteriza el diálogo que hay al principio del capítulo XXIV de *La Regenta*. La aplicación de las observaciones de Grice sirve a la comentadora de Clarín para concluir que las normas son transgredidas (lo mismo que suele ocurrir en el habla coloquial), pero sirven de “canon para el análisis de la coherencia textual del diálogo”, y concluye que, en el caso comentado, “el diálogo da más información sobre las actitudes de los hablantes que sobre el tema que tratan”¹⁵.

Mary Louise Pratt utiliza también ampliamente la teoría de Grice para explicar la situación de comunicación literaria entre autor y lector, y la situación de comunicación imitada en el texto¹⁶.

Aún teniendo en cuenta que la teoría de los actos de lenguaje no es una teoría

¹⁴ H. P. Grice, “Logic and conversation”, en Peter Cole and Jerry L. Morgan (eds.), *Syntax and semantics. Volume 3. Speech Acts*, New York: Academic Press, 1975, pp. 41-58.

¹⁵ Carmen Bobes Naves, “Algunos valores semióticos del diálogo narrativo”, en *Investigaciones Semióticas I. Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid: C.S.I.C., 1986, pp. 75-92, especialmente pp. 85-88.

¹⁶ Mary Louise Pratt, *Toward a speech act theory of literary discourse*, Bloomington: Indiana University Press, 1977. Véase especialmente el capítulo V: “Literary Cooperation and Implicature”.

exclusiva del uso oral del lenguaje (se analizan y tienen en cuenta los usos escritos también), es interesante el camino señalado por tal tipo de acercamiento a la literatura, por cuanto que, al considerar el uso literario como un uso especial y mimético, fundamentalmente, deja abierta la puerta para el estudio de la forma en que los distintos actos de habla se integran en la literatura. Que muchos actos de habla de los que se integran en la literatura tienen una manifestación oral, no ofrece dudas. Y por aquí puede justificarse el estudio de la oralidad a partir de los actos de lenguaje. Algo de esto puede encontrarse en el trabajo de Todorov *Les genres du discours*, especialmente cuando trata de las relaciones entre géneros literarios y actos de habla¹⁷.

Pero, dentro del enfoque general del estudio de la literatura como imitación de realidades verbales, no quiero terminar sin aludir al punto de vista de M. Bajtín. La presencia, en el uso literario, de elementos procedentes de otros usos (y, entre ellos, por supuesto, del uso oral) encuentra su justificación, nada forzada, en la teoría bajtiniana de los *géneros del discurso*. En el pensamiento de Bajtín, la utilización de la lengua se efectúa bajo la forma de *enunciados* (orales o escritos) que emanan de cada una de las esferas de actividad. Cada una de estas esferas, a su vez, tiene unos tipos relativamente estables de enunciados que son llamados *géneros del discurso*. Estos géneros (que quizá no esté de más relacionar con los actos de habla, cosa que ya ha hecho Todorov en la obra antes citada) son extremadamente heterogéneos. La literatura, o el conjunto de enunciados que emanan de la esfera de la actividad literaria, está constituida por géneros segundos o complejos, géneros que en el curso de su formación absorben y transforman los géneros primeros o simples. Ejemplos de géneros primeros son los tipos del diálogo oral: la lengua de los salones, de los círculos, el lenguaje familiar, cotidiano, el lenguaje sociopolítico, sociológico, etc. Géneros segundos son, por ejemplo, los literarios, científicos, ideológicos.

Por lo que se refiere a la oralidad, observa Bajtín cómo la lengua literaria incluye entre sus componentes los estilos de la lengua no escrita. La lengua escrita está marcada en su evolución por los géneros primeros, y en el caso de la literatura, su relación con la lengua hablada es vista por Bajtín de la siguiente forma:

Cuando la literatura, de acuerdo con sus necesidades, bebe de las capas correspondientes (no literarias) de la literatura popular, bebe obligatoriamente en los géneros del discurso a través de los cuales estas capas se han actualizado. Se trata, la mayoría de las veces, de tipos que pertenecen al género hablado-dialogado¹⁸.

¹⁷ T. Todorov, *Les genres du discours*, París: Seuil, 1978, pp. 53-60.

¹⁸ M. M. Bajtín, "Les genres du discours", 1952-1953, en *Esthétique de la création verbale*, París: Gallimard, 1984, p. 271. La definición del género literario, teniendo en cuenta su carácter segundo y su utilización de géneros simples, orales, es nítida: "En su inmensa mayoría, los géneros literarios son géneros

Y en esto es en lo que consiste la dialogización más o menos marcada de los géneros segundos. Lo oral está presente, pues, en la literatura por vía de la dialogización de los géneros complejos en su transcurrir histórico.

Voy a terminar esta introducción general y teórica a las relaciones entre literatura y oralidad con la mención del último modo que pueden adoptar tales relaciones, según los tres grupos que hice al principio. Se trata del estudio de la oralidad como tema literario. El ejemplo mejor de este enfoque, no muy desarrollado de forma sistemática, son los trabajos de Navarro Tomás sobre la voz y la entonación de los personajes literarios. Pero es que, como observa el mismo Navarro Tomás (y a pesar de la relación que el saber popular establece entre la voz y el carácter de la persona: "A la campana en el sonar y al hombre en el hablar"), la práctica común de los escritores es hacer hablar a los personajes en la novela sin hacer alusión al sonido de sus voces, salvo si es anormal. Rara vez se tiene en cuenta la voz en la descripción de los personajes, y eso a pesar de la cantidad de medios (metáforas, adjetivos, comparaciones) de que el escritor dispone para su descripción. Con todo, una relación bastante amplia de la caracterización de la voz en la literatura española y extranjera puede encontrarse en el trabajo de Navarro Tomás¹⁹.

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS
(UNED)

segundos, complejos, que están compuestos de diversos géneros primeros transformados (réplicas de diálogo, relatos de costumbres, cartas, diarios íntimos, documentos, etc.). Estos géneros segundos, que tienen que ver con el intercambio cultural complejo, *simulan*, en principio, las variadas formas del intercambio verbal primero". *Ibidem*, p. 307. La traducción de los textos citados ha sido hecha por mí del francés.

¹⁹ Tomás Navarro Tomás, *La voz y la entonación en los personajes literarios*, México: Colección Málaga, 1976.

LA ORALIDAD Y EL DISCURSO POÉTICO

En este breve ensayo introductorio intentaré definir el discurso poético en términos de sus raíces prehistóricamente orales y señalar la problemática de esta definición para la poesía del Siglo de Oro español. Mis premisas se derivan en parte de trabajos de helenistas como Albert Lord, *The Singer of Tales*, and Eric Havelock, *Preface to Plato*. Según su opinión, podemos afirmar que la versificación era la base mnemónica, y por ende autoritativa, de la cultura oral o preclásica griega, y que fueron la invención del alfabeto y el uso generalizado de la escritura lo que destruyó la autoridad de la poesía, haciendo posible la invención de la prosa como base del racionalismo platónico y aristotélico, es decir, la invención de un nuevo estilo de pensar esencialmente antipoético. La hipótesis de Havelock es que la poesía oral homérica, antes del alfabeto, constituía la gran enciclopedia didáctica de la cultura helénica: la recitación mimética o teatral de los discursos heroicos orales inculcaba una arcaica formación intersubjetiva a la juventud aristocrática de Grecia. (La hipótesis paralela de Menéndez Pidal es que la epopeya castellana y el romancero servían de igual modo para la formación espiritual del imperio español.) Contra Homero, el idealismo racionalista de Platón proponía otro modelo educacional: no la recitación entusiasmada de la poesía tradicional, sino el cuestionamiento dialogado, escrito en prosa coloquial, cuestionamiento que desconstruye sistemáticamente la antigua sabiduría de los versos homéricos. Los modernos, con la desaparición gradual de la poesía épica y de la tragedia versificada, hemos inventado el reducto de una poesía exclusivamente lírica; pero todavía en el Siglo de Oro la poesía era una categoría mucho más amplia, coextensiva con la versificación.

¿Cuál es el sentido efectivo de la versificación en general? Pablo Jauralde, en una publicación de 1986 (pág. 369), habla acertadamente de la función de la

métrica, que es la de “proveernos de esquemas de medida y medir objetos poéticos en verso...” Los objetos poéticos, como significantes, son también objetos lingüísticos, con sus significados y figuras semánticas, literarias. Jauralde da a entender que el verso es en primer lugar un significante material y fónico; sólo en segundo lugar se desarrolla su significado conceptual, “en un proceso dialéctico e histórico”.

Dejaré a nuestro colega Antonio Armisen la cuestión de los nuevos tonos de la poesía renacentista, pero señalaré de paso la gran importancia que Boscán atribuye, en su famosa carta prólogo, al cambio de versificación: para él el endecasílabo italiano hacía posible en castellano toda una serie de nuevos discursos poéticos. Porque la versificación no es, como suelen pensar los racionalistas, un mero adorno de la poesía: la particular organización sistemática de la dimensión fónica es un aspecto fundamental y característico de cualquier tradición de creatividad poética, sea la renacentista de Boscán y Garcilaso o la modernista de Rubén Darío.

En el discurso poético, pues, lo que se nos impone es la primacía del significante material, del verso como unidad métrica. La materialidad del verso, hoy visual en la página escrita, es primordialmente fónica y acústica para el lector y oyente: una escritura puramente ideográfica, la fantástica escritura imaginada por Borges —“directa comunicación de experiencias, no de sonidos”—, no podría ser la base del discurso poético tal como lo conocemos, desde Homero hasta Nicanor Parra, en la recitación oral y en la escritura alfabética. Los hexámetros dactílicos y las fórmulas épicas, métricamente prefabricadas, la repetición ritual de actos narrados y de arengas heroicas, se conservaron durante siglos en la prehistórica tradición oral de Homero, y siguen imponiéndose con una gran fuerza arcaizante, preplatónica. Cuando hace poco aquí en Madrid Parra leyó públicamente su poesía, una poesía por cierto muy prosaica, la leyó con una entonación hierática bien marcada, con resonancias cuasi homéricas. Y esta materialidad primaria del verso es lo que controla nuestra lectura semántica. Esto es lo que demuestra brillantemente Jonathan Culler al principio de “Poética de la lírica” (capítulo 8 de su *Structuralist Poetics* de 1975), cuando él da a un recorte periodístico una versificación puramente tipográfica: el reportaje de un accidente de carretera vulgar se transforma así en una meditación filosófica sobre la muerte. Esto quiere decir que la mera versificación material impone al lector una semiosis totalmente diferente a la de la prosa.

No ha de sorprendernos, entonces, que en el *Ars poetica* de Horacio se dé mucho relieve a la versificación en sí. Por ejemplo, cuando Horacio define la poesía elegíaca, la identifica sencillamente con el dístico elegíaco (combinación de un hexámetro seguido de un pentámetro) porque este dístico se asociaba tradicionalmente con las lamentaciones. Para Horacio la poesía lírica era literalmente la que se cantaba acompañada del instrumento musical llamado lira,

usada en ocasiones festivas, con ciertos ritmos de baile y canción. La sátira, para él, tenía que ser yámbica. Así vemos que en la teoría clásica, la relación entre versificación y género poético era la de una simple asociación, o identificación, convencional. En esta tradición sigue pensando Fernando de Herrera cuando en sus "Anotaciones" garcilasianas escribe su discurso sobre la elegía. Para Herrera el terceto, o *terza rima* italiana, era el equivalente moderno del dístico latino, y así es como él definía la poesía elegíaca. Algo por el estilo nos indica Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* cuando nos habla de la función teatral de las diferentes formas métricas.

Como veremos detalladamente en los trabajos que se presentarán a continuación, tanto la poesía renacentista como el romancero tradicional reforzaban con música su versificación fonológica. Cuando declamamos, entonamos o cantamos la poesía, subrayamos todavía más la materialidad del significante lingüístico, y se pierde a veces totalmente el significado. Cuando, por ejemplo, en una gran reunión de gente se canta el himno nacional, muy pocos son los individuos que se dan cuenta analíticamente del sentido de la letra. Algo por el estilo pasa en un "rock concert" o en el movimiento final de la *Novena Sinfonía*. La música nos ayuda a grabar profundamente en la memoria cualquier texto poético: se funden la melodía y el sonido de las palabras, y se evocan mutuamente de tal manera que casi no se puede repetir la melodía sin las palabras, ni las palabras sin la melodía.

Hasta aquí he venido subrayando la dimensión físicamente acústica de la poesía, su esencial métrica lingüística y su tradicional melodía musical asociada o superpuesta. La poesía clásica parece incluso que se definía por oposición a la conversación libre y cotidiana; la poesía se usaba no en el mercado sino en ocasiones ceremoniales y memorables. Si en la conversación se cita un refrán, por ejemplo, hay un cambio de género: los dos versos del refrán, con su rima, constituyen la voz de la autoridad milenaria, inapelable, de la cultura tradicional.

La poesía clásica era en gran parte ocasional, es decir, que tenía una función social, ritualista, para ciertas ocasiones públicas de relieve especial. En los tratados retóricos griegos se clasificaban los poemas según su función ocasional; había, por ejemplo, el poema "propempticón", de envío y de despedida, recitado por el que se quedaba en la patria y dirigido por éste a aquel que se marchaba de viaje. Las reglas retóricas variaban según fuera superior, igual o inferior el yo social del poeta al tú del viajero; vemos aquí cómo la ocasión social poetizada o ritualizada implicaba cierto diálogo oral, con tratamientos sociolingüísticos variables. Los poemas ocasionales eran originariamente "speech acts" (actos de habla o de discurso) en el sentido que le da a este concepto J. L. Austin en su libro titulado *How to Do Things with Words*. Después de la invención del alfabeto, al ir sustituyéndose las improvisaciones o recitaciones orales por los textos poéticos escritos, se ficcionaliza cada vez más el acto de habla implícito, el cual sin

embargo suele reflejarse en vestigios de una oralidad originaria, ritualista, retórica.

Al espíritu romántico moderno le repugna profundamente el concepto clásico de la poesía como composición retórica, pero en términos de retórica pensaban todos los poetas del Siglo de Oro. Y la retórica implica siempre oralidad, lo que el jesuita norteamericano Walter J. Ong llama la oralidad "residual" de la escritura retórica. Horacio seguía escribiendo poemas propempticos, odas en las que les deseaba feliz viaje a sus amigos y les decía cuánto los echaría de menos. Eran odas ocasionales efectivas, es decir, que se dirigían a personas históricas que hacían viajes fechables. Pero, aunque es posible, no es probable que Horacio mismo fuera a recitar estas odas a la ribera del Tíber en el momento de embarcarse sus amigos; las escribiría más bien para regalarles una copia y luego editarlas en colecciones que se leerían silenciosamente en casa, y en voz alta entre amigos académicos. Estas mismas costumbres poéticas, como sabemos, se practicaban en la España del Siglo de Oro. Fray Luis de León, por ejemplo, escribía odas ocasionales dirigidas a su mecenas y rector universitario don Pedro Portocarrero; algunas son probablemente odas misivas, y todas se incorporaban a los manuscritos que circulaban y se leían y se comentaban en ese grupo académico de amigos salmantinos que, como sabemos, se entretenían traduciendo competitivamente la poesía de Horacio. Bastante diferente por su ocasionalidad totalmente fictiva es la oda propemptica de Fray Luis que se titula "En la Ascensión". En esta oda, tildada por Gerardo Diego de excesivamente retórica, el yo lírico es un discípulo anónimo de Jesucristo que se despidе del Señor cuando éste se está levantando para el cielo, dejando abandonados a sus antiguos compañeros. El apóstrofe final, en vez de dirigirse al barco del viajero, se dirige retóricamente a la nube embarcadora. Con sus resonancias de composición de lugar ignaciana, ¿se leería en voz alta esta oda como ejercicio espiritual? Sabemos que sí se usaban oralmente en ejercicios devocionales algunos textos poéticos del Siglo de Oro, como por ejemplo el soneto meditativo que empieza "No me mueve, mi Dios, para quererte" y que también es una composición de lugar. ¿Se recitarían en coro, se cantarían? Hay que pensar sobre todo en la poesía carnemita y sus posibles funciones orales dentro del convento. La poesía española tenía toda una retórica clásica convertida a lo divino, con una función oral muy particular.

La métrica y la retórica, pues, tenían sus profundas raíces e implicaciones oralistas. Pero ahora yo quisiera introducir un "caveat": en ninguna cultura que tenga escritura puede existir una oralidad pura. Incluso en la Edad Media, cuando apenas se escribían las lenguas vernáculas, 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. Menéndez Pidal afirmaba para la epopeya castellana la pureza de la tradición memorística oral, pero algún

medievalista inglés ha podido afirmar todo lo contrario. Por lo menos desde el siglo XV tenemos bien establecida una escritura poética en castellano, una escritura ya no clerical sino cortesana, aristocrática y finalmente humanística. Desde entonces, en aquel ambiente, es imposible que hubiera una oralidad pura: el texto escrito siempre estaba ahí, incluso para los villancicos y romances populares que antes existían en la tradición oral y luego se transcribían. En los bailes cortesanos se improvisaban muchas coplas, de las cuales tenemos muestras todavía en las obras de Boscán y Garcilaso: se recitaban, se escribían, se imprimían. Y con el humanismo de Nebrija, tanto la gramática latina como la castellana se basaban no tanto en el habla como en modelos escritos. Garcilaso componía sus propias odas en latín, y su poesía castellana es a veces traducción directa de textos latinos o italianos: la textualidad y la intertextualidad estaban por todas partes en la poesía renacentista y barroca de España, llegando a su punto máximo en un poema como el *Polifemo* de Góngora.

Pero, una vez afirmada enfáticamente la imposibilidad de una oralidad pura en presencia de tantos textos escritos, podemos volver a afirmar cierta oralidad primaria en la versificación poética de incluso la cultura más escritural: es inagotable el juego dialéctico, dialogado, diglósico, entre habla y escritura. María Rosa Lida llega a decir que la poesía de Garcilaso es una taracea de texto “hecha no sobre el papel sino en el ánimo del poeta”. Algo por el estilo nos da a entender don Rafael Lapesa en su estudio sobre los latinismos semánticos de Garcilaso: en la frase “el animoso viento”, por ejemplo, la música fónica de los significantes es la de las palabras españolas habladas, y sólo en el nivel del significado sintáctico de la combinación nos damos cuenta de un subtexto latino. Frente a la teoría de Albert Lord, de una diferencia radical entre composición poética oral y composición escrita, un poeta moderno me ha asegurado que la composición poética es siempre oral, que uno siempre compone mentalmente los versos, antes de transcribirlos en el papel, y que el poeta tiene en su memoria palabras y textos ajenos que funcionan ahí acústicamente, rítmicamente.

Llego ahora a mi conclusión. En nuestra cultura europea coexisten siempre lenguajes hablados y textos escritos, en una tensión dialéctica que acondiciona la enunciación y escritura de cualquier nuevo texto poético. Pero el equilibrio entre estos lenguajes y textos no es siempre igual, y cada comunidad sociolingüística sufre un desarrollo histórico diferente. El Renacimiento fue un período histórico de contacto inicial entre fuertes tradiciones habladas y otras tradiciones textuales, entre lenguajes vernáculos y literatura clásica. Este contacto inicial fue en cada comunidad de una vitalidad especialmente productiva, primero en Italia y luego en los demás países y dialectos europeos. En Dante y Petrarca, en Garcilaso y Ronsard y Sir. Philip Sidney, hubo un descubrimiento de la lengua materna y oral como capacidad de escritura neoclásica; y después de la primera generación continuaba por algún tiempo el mismo impulso creador inicial, lle-

gando a grandes poetas menos latinistas como Shakespeare y Lope. La vitalidad oral de estos dos dramaturgos populares es innegable en el teatro; también es evidente en sus sonetos, que sin duda se cantaban, se leían en voz alta, se recitaban, se comentaban oralmente en academias o tertulias literarias. Después de Góngora y de Milton, en cambio, fue decayendo la vitalidad poética en las dos grandes culturas populares y metropolitanas; en Inglaterra, con la alfabetización protestante y el puritanismo antiritualista, con la lectura solitaria y el individualismo de la vida privada, la "privacidad", se fue mermando incluso la vitalidad oral del pueblo. (Yo en el verano de 1950 visité por primera vez Inglaterra y España: me asombraron igualmente el silencio del pub londinense y el escándalo del bar madrileño.) La oralidad y la textualidad, implicadas ahora en la neo-oralidad electrónica, mantienen un equilibrio muy variable, según el momento histórico de cada comunidad sociolingüística.

Margit Frenk ha subrayado la oralidad tan difícil de delimitar del Siglo de Oro; en esta sesión mis tres colegas nos darán ejemplos concretos de esta problemática.

ELIAS L. RIVERS

(State Univ. of New York at S.B.)

OBRAS CITADAS

AUSTIN, J. L.: *How to Do Things with Words*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1962.

CULLER, Jonathan: *Structuralist Poetics*, Ithaca: Cornell University Press, 1975.

HAVELOCK, Eric: *Preface to Plato*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1963.

JAURALDE POU, Pablo: "Métrica española: métodos y problemas iniciales", *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, t. II (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986), 367-389.

LORD, Albert: *The Singer of Tales*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1960.

LA LITERATURA ORAL EN LA TRANSICIÓN DE LA EDAD MEDIA AL RENACIMIENTO

Toda época es de transición; no hay ningún momento estático en la historia de la humanidad. Las épocas que parecen más estáticas, casi sin historia, en la vida de una nación o de una persona, acaban por revelarse más o menos tarde como semilleros de algún cambio. Este mundo —como nos recuerda Jorge Manrique— es un camino, no “una morada sin pesar”, aunque a veces morada parezca. Otras, experimentamos una conciencia aguda de transitoriedad, en nuestra vida o en nuestro tiempo: ése es el caso para España del período que corre desde la segunda mitad del siglo XV a principios de la centuria siguiente. Los hombres y las mujeres de la última etapa de la Edad Media no sabían que eran “medievales” —la palabra *medieval* es una invención polémica de escritores que, a su vez, se proclamaban “renacentistas”—; pero sí que eran conscientes de vivir en una sociedad y en una cultura precarias, fugitivas y hasta caducas¹.

No voy a tratar en este capítulo de aspectos sociales y políticos de esta transición, sino de rasgos culturales y, particularmente, de aspectos orales de esa cultura. Porque, en efecto, dos de los cambios más profundos que afectan a la historia cultural se superponen durante ese largo período de cien años que va de la composición del *Laberinto de la Fortuna* a la publicación del *Lazarillo de Tor-*

¹ Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages: A Study of the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, trad. F. Hopman, 1924 (reimpr. Harmondsworth: Penguin, 1955); trad. espñ. de José Gaos, *El otoño de la Edad Media...*, Madrid: Rev. de Occd., 1929. Roger Boase. *The Troubadour Revival: A Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*, London: Routledge & Kegan Paul, 1978, pp. 181 y 194, nota 37 (*El resurgimiento de los trovadores: un estudio del cambio social y el tradicionalismo en el final de la Edad Media en España*, trad. José Miguel Muro, Madrid: Pegaso, 1981.)

mes, con la *Celestina* de parteluz: el paso de la oralidad a la cultura literaria basada en manuscritos y el paso o camino de los manuscritos a la imprenta. Y no es que se superpongan solamente en un sentido teórico, como la coincidencia cronológica de unos pueblos neolíticos en regiones aisladas con la cultura de los ordenadores en el mundo occidental, sino que coexisten dentro de un mismo país, de una misma ciudad, de una misma familia o hasta referidos a un mismo individuo. Sin embargo, esos cambios, de tal calibre que a nosotros hoy nos parecen obvios por su mismo alcance, no se reflejaban como tales en la conciencia inmediata de quienes los estaban experimentando: por ejemplo, la existencia de manuscritos copiados de libros impresos; la de impresores que trataban de imitar con sus tipos la letra manuscrita; los libros mitad manuscritos mitad impresos —pocos, pero los hay²—; etc., son hechos que revelan escasa conciencia del cambio fundamental que se estaba produciendo, de modo que no es difícil colegir que pocos eran quienes percibían que la imprenta iba a sustituir al manuscrito, de manera que su empleo y circulación floreció tanto antes como mucho después de la invención de Gutenberg³.

Había, por supuesto, gente que sabía leer y escribir, que tenía el hábito de hacerlo antes de la introducción del libro impreso. La cuestión no es baladí, porque de tales hábitos, de los lectores, dependía el triunfo del libro impreso; pero se trataba de una minoría. Es verdad que en la Inglaterra de principios del siglo XIV las relaciones sociales y jurídicas dejaron de depender de la memoria —como en la época anglo-sajona— para apoyarse en documentos; es verdad que en Castilla, en el segundo cuarto del siglo XV —nos lo cuenta el Arcipreste de Talavera— muchas mujeres podían amenizar un día aburrido con la lectura de Boccaccio⁴. Pero sin embargo, sólo una minoría poseía la capacidad técnica de leer y escribir, y “capacidad técnica” no significaba necesariamente la voluntad de utilizarla para la lectura erudita o de devoción o de recreo. Reyes y nobles, cuyas firmas llenan cartas y privilegios de la época, escuchaban a menudo un poema o un libro de aventuras de la boca de un juglar o de un recitador profesional⁵. Es más, casos hay conocidos del empleo de técnicas orales por autores cultos. Aunque no conozco ningún equivalente español al tan llamativo de la enseñanza en un monasterio de la técnica de composición oral, tal y como parece haber ocurrido

² E. Ph. Goldschmidt, *Medieval Texts and Their First Appearance in Print*, London: Oxford University Press, para la Bibliographical Society, 1943.

³ *Manuscripts in the Fifty Years after the Invention of Printing*, ed. J. B. Trapp, London: Warburg Institute, 1983.

⁴ Michael T. Clanchy, *From Memory to Written Record: England, 1066-1307*, London: Edward Arnold; Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979; J. N. H. Lawrence, “The Spread of Lay Literacy in Late Mediaeval Castile”, *BHS*, 62 (1985), pp. 79-94.

⁵ H. J. Chaytor, *From Script to Print: An Introduction to Medieval Literature*, Cambridge: University Press, 1945, cap. 6; Margit Frenk, “‘Lectores y oidores’: la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”, en *Actas del VII Congreso de la A.I.H.*, Roma: Bulzoni, 1982, I, pp. 101-23.

en la Inglaterra del siglo IX⁶. Pero no sería difícil buscar ejemplos de coexistencia de la cultura eclesiástica y la literatura oral durante esta época.

Me voy a referir, en consecuencia, a otro tipo de transición que el cronológico, a la transición estilística y genérica. El concepto de un texto transicional, entre la composición oral y la escrita, chocaba hace años a los especialistas de la literatura oral. Albert B. Lord, a quien tanto debemos en este campo, dijo en *The Singer of Tales*, libro que inspiró, desde 1960, a los estudiosos de la literatura oral en el período medieval:

It is necessary for us to face squarely the problem of "transitional" texts. Is there in reality such a phenomenon as a text which is transitional between oral and written literary tradition...? It is worthy of emphasis that the question we have asked ourselves is whether there can be such a thing as a transitional *text*; not a *period* of transition between oral and written style, or between illiteracy and literacy, but a *text*, product of the creative brain of a single individual... who in composing an epic would think now in one way and now in another, or, perhaps, in a manner that is a combination of two techniques. I believe that the answer must be in the negative, because the two techniques are, I submit, contradictory and mutually exclusive⁷.

Esta negación tan rotunda fue matizada catorce años más tarde, cuando Lord tuvo que referirse al nuevo estado de las investigaciones:

I would like to suggest the possibility that in these poems, namely, the religious ones [en anglosajón], a new body of formulas to express the new ideas of the Christian poetry was beginning to be developed on the model of the oral traditional poetry. I am tempted to call the religious poetry "transitional" or perhaps "mixed". If that is the correct term, it applies not only to the formulas but to themes as well⁸.

Y más recientemente todavía:

Memorization does occur at a later stage in the Serbo-Croatian tradition. That is to say, at a time when published, therefore fixed, texts were available and their prestige established, some traditional singers began to memorize the printed texts... When their memory failed them, they were still able to compose in the traditional way, and therefore, to continue to sing. Such a combination of process results in "mixed" texts...⁹

⁶ Alain Renoir, "Oral-Formulaic Rhetoric and the Interpretation of Written Texts", en *Oral Tradition in Literature: Interpretation in Context*, ed. John Miles Foley, Columbia: University of Missouri Press, 1986, pp. 103-35 (121-22).

⁷ *The Singer of Tales*, Harvard Studies in Comparative Literature, 24, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960, pp. 128-129.

⁸ "Perspectives on Recent Work on Oral Literature", *Forum for Modern Language Studies*, 10 (1974), pp. 187-210 (209). Este número especial de la revista se reimprimió como *Oral Literature: Seven Essays*, ed. Joseph J. Duggan, Edinburgh: Scottish Academic Press, 1975, donde el artículo de Lord ocupa las pp. 1-24 (23).

⁹ "Memory, Fixity, and Genre in Oral Traditional Poetries", en *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord*, Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1981, pp. 451-61 (460).

Y por fin:

There seem to be texts that can be called either transitional or belonging to the first stage of written literature... When people began to write Anglo-Saxon verse... they continued to use the same traditional style, because there was as yet no other available... The way has been opened up to investigate the details of the creation and life of transitional texts. I have come to realize that, in fact, in such fields as Anglo-Saxon and other medieval poetics, we have been doing just that all long¹⁰.

De acuerdo con esta reorientación teórica, los libros y ensayos sobre la tradición oral (v. por ejemplo, la nota 6) se ocupan cada vez con más frecuencia de textos transicionales, mucho más numerosos de lo que se creía.

Aunque la vida multiseccular de los temas épicos fue estudiada magistralmente por Ramón Menéndez Pidal¹¹ ya hace ochenta años, la verdad es que no se suele considerar la épica tradicional española cuando se habla del ocaso de la Edad Media y los albores del Renacimiento. Las investigaciones de Samuel G. Armistead demuestran, sin embargo, que el poema épico que narra las hazañas juveniles del Cid, la *Gesta de las mocedades de Rodrigo*, del siglo XIII (perdido, pero que se conoce por las versiones de las crónicas) tuvo una descendencia bastante larga: no sólo la del poema de las *Mocedades de Rodrigo*, obra de un clérigo palentino del siglo XIV, sino incluso versiones posteriores utilizadas por Lope García de Salazar en el *Libro de las bienandanzas y fortunas* (1471-6), y por el cronista anónimo que refundió, entre 1504 y 1515, el *Compendio Historial* de Diego Rodríguez de Almela¹². Son discutibles, desde luego, las fechas y el número de tales versiones. Para Armistead se trata de versiones orales, casi contemporáneas de los prosistas que las utilizaban, con otras versiones de la misma época o incluso posteriores a las que sirvieron de fuente a los romances. No estoy totalmente convencido. Me parece muy posible que Lope García de Salazar y el cronista anónimo llegaran a conocer manuscritos, poéticos o prosificados, de poemas épicos del siglo XIV o principios del siglo XV, y que algunas variaciones que para Armistead indican un poema distinto se debieran quizá a la recreación artística del prosificador. Las investigaciones actuales de Mercedes Vaquero sobre la tradición del *Cantar de Sancho II* en las crónicas del siglo XV ofrecen nuevas razones para aceptar la hipótesis de una tradición de refundiciones épi-

¹⁰ "Perspectives on Recent Work on the Oral Traditional Formula", *Oral Tradition*, 1 (1986), pp. 467-503 (479-80 y 494).

¹¹ *L'Épopée castillane à travers la littérature espagnole*, trad. Henri Mérimée, Paris: Armand Colin, 1910.

¹² "The *Mocedades de Rodrigo* and Neo-Individualist Theory", *HR*, 46 (1978), pp. 313-27 (317-19 y 326-27). Véanse además sus estudios *A Lost Version of the "Cantar de gesta de las Mocedades de Rodrigo" Reflected in the Second Redaction of Rodríguez de Almela's "Compendio historial"*, University of California Press, 1963; "Las *Mocedades de Rodrigo* según Lope García de Salazar", *Romania*, 95 (1973), pp. 303-20.

cas que todavía viva en dicho siglo¹³. De cualquier manera, no cabe duda que la persistencia oral de varias tradiciones épicas se continuó hasta fecha bastante avanzada, y que influyó, directa o indirectamente, en la literatura de las últimas décadas del siglo XV y en las primeras del siglo XVI.

La épica, seguramente género oral en sus comienzos españoles (*¿Siete infantes de Lara*, hacia el año 1000?), se transforma en género escrito, esto es: poemas épicos compuestos por escrito (como el *Cantar de mio Cid*; épica oral y escrita prosificada en la *Estoria de España*, de Alfonso el Sabio, y en otras crónicas), pero también continúa su transmisión oral —tal vez en versiones orales de los mismo poemas, seguramente a través del romancero— a lo largo del siglo XV y el siglo XVI. De ahí el papel fundamental que jugó en la literatura del Siglo de Oro. Por ejemplo, *Los Siete infantes de Lara*, se retoman continuamente a partir de la *Crónica de España* (1543) de Florián del Campo —obra dentro de la tradición alfonsina, que gozó de gran prestigio hasta principios del siglo XVII— y a partir del romancero oral e impreso.

El romancero mismo demuestra la relación compleja entre lo oral y lo escrito. Es innegable que los romances se cantaron a lo largo de los siglos XVI y XVII —todavía se cantan hoy muchos, algunos después de quinientos años de vida. Es seguro que muchos romances se compusieron oralmente, no sólo en el siglo XV, sino incluso en el siglo XVI. Es igualmente fehaciente que una sección impresionante de romances se incluyó en el *Cancionero General* de 1511, y que a partir de 1550 se imprimieron grandes colecciones, llamadas *Cancionero* o *Silva de romances*: estos tomos, tanto por su extensión como por su precio, estaban destinados prioritariamente a la lectura, y preferentemente a la lectura individual. Pero a su lado existieron multitud de pliegos sueltos —desde principios de siglo— que contenían un número muy reducido de romances y se conseguían por poco dinero. Aunque suponemos que la mayoría de estos pliegos sueltos se han perdido, no son pocos los que nos han quedado¹⁴. Dos bibliófilos ingleses, Frederick J. Norton y Edward M. Wilson, aprovechando estas huellas, estudiaron precisamente la relación entre la tradición oral y los textos impresos de tales pliegos, concluyendo que los cantores de romances debían de utilizar textos impresos en su

¹³ "The Tradition of the *Cantar de Sancho II* in Fifteenth-Century Historiography: A Possible Influence of the *Chanson de Roland*". Agradezco a la profesora Vaquero el haberme facilitado su trabajo, todavía inédito.

¹⁴ Antonio Rodríguez-Moñino, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid: Castalia, 1970; y *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVI*, ed. Arther L. F. Askins, Madrid: Castalia, 1973-74, 2 tomos.

¹⁵ *Two Spanish Verse Chap-Books: "Romançe de Amadís" (c. 1515-19), "Juyzio hallado y trobado"*, ed. F. J. Norton y Edward M. Wilson, Cambridge: University Press, 1969, pp. 55-60. En una ponencia del Coloquio Internacional sobre "Oral and Written/Literate in Literature and Culture" (Novi Sad, septiembre de 1987). Albert B. Lord habló de la comprensión de textos orales por un coleccionador yugoslavo de fines del siglo XIX.

labor; que muchas variantes, otrora atribuidas a la tradición oral, se debían a la imprenta; que la tendencia a abreviar los textos de los romances deriva tanto —quizá más— de las necesidades del impresor que tenía que embutir el texto en cuatro hojas como del gusto del público. Bien es verdad, por otro lado, que algunas variantes de los textos de los pliegos podrían proceder de la tradición oral que conocía el impresor¹⁵. En fin, una tesis doctoral norteamericana sobre el estilo de los romances juglarescos del ciclo carolingio, después de estudiar y documentar gran cantidad de fórmulas y rasgos del estilo oral, acaba por incluir —frente a la teoría de la escuela pidaliana— que aquellos romances se compusieron, en efecto, oralmente¹⁶. Aun si dicha conclusión resulta equivocada —aunque hay que admitir que sus argumentos son convincentes—, los elementos orales aparecen como tan fundamentales que no queda más remedio que pensar, al menos, en textos de carácter transicional.

No me referiré a los géneros marginales de la poesía popular oral: conjuros, oraciones y ensalmos¹⁷, porque acaban de ser tratados en un largo artículo de José María Díez Borque.

Por lo que se refiere al género de los debates, parece observarse una curiosa trayectoria que va primero de la oralidad a la escritura y, luego, vuelve a la oralidad. Los debates literarios medievales nacieron de una realidad social y recibieron su principal impulso de varios aspectos de la vida universitaria, eclesiástica y jurídica del siglo XII: las disputaciones escolásticas, la práctica de los pleitos jurídicos y los debates entre los representantes de iglesias o religiones (por ejemplo, el famoso debate de Barcelona, en 1263, entre el dominico converso Pablo Cristiano y el rabí Mosén Ben Nahman, bajo el patrocinio de Jaime el Conquistador).

Conocemos varios debates poéticos en el castellano medieval: *Elena y María*, *Denuestos del agua y el vino*, versiones del *Alma y el cuerpo*, así como dos debates en prosa. Durante el siglo XV el debate se configuró como recurso literario más que como género: *Blas contra Fortuna*, del Marqués de Santillana; *Diálogo entre el Amor y un viejo*, de Rodrigo Cota. Existen indicios de que el antiguo debate del alma y el cuerpo, derivado de una fuente latina, se popularizó, ya que existen varios pliegos sueltos de finales del siglo XV y del siglo XVI¹⁸. Este éxito sugiere, desde luego, su difusión oral. Además, el *Diálogo* de Rodrigo Cota fue refundido

¹⁶ Orest R. Ochrymowycz, *Aspects of Oral Style in the "Romances juglarescos" of the Carolingian Cycle*, University of Iowa Studies in Spanish Language and Literature, 17, Iowa City: University of Iowa Press, 1975.

¹⁷ "Conjuros, oraciones, ensalmos...: formas marginales de poesía oral en los siglos de oro", *BHi*, 87 (1985), pp. 47-87.

¹⁸ Cyril A. Jones, "Algunas versiones más del debate entre el cuerpo y el alma", *Miscellanea di Studi Ispanici* (1963), pp. 110-34.

por un autor anónimo, en una versión —sin título, pero llamado ahora *Diálogo entre el amor, el viejo y la hermosa*— que parece estar destinada a la representación escénica.

Si volvemos la mirada hacia la poesía lírica, encontramos para empezar una terminología genérica que implica la oralidad, pero que no parece haber correspondido a la realidad literaria. En efecto, en los cancioneros manuscritos del siglo XV, desde el *Cancionero de Baena* en adelante, un gran número de composiciones se rotulan como “dezir” o “canción”. Los “decires” son normalmente poemas largos —por ejemplo, el *Dezir contra los aragoneses*, del Marqués de Santillana—, nada supone que se hayan destinado a la recitación, su modo de difusión parece tener que haber sido la escritura y la lectura, no el decir y escuchar. ¿Es que en la prehistoria del género el nombre correspondía a otra realidad? No lo sabemos. En el *Cancionero de Baena*, que incluye la obra de la primera generación de poetas cortesanos de Castilla (la de 1360-90)¹⁹, no se encuentra apoyo ninguno para aventurar qué concepto de “decir” heredaron.

La “canción”, por el contrario, parece haber llegado a los cancioneros como poesía cantada o, mejor todavía, cantable, ya que no se nos han conservado canciones con música anteriores a finales del siglo XV. Claro está que las canciones sí se prestaban a la lectura individual, pero la ausencia de la música en los manuscritos no indica sin más que no se cantasen. Recuérdese que los grandes *cancioneiros* gallego-portugueses, el de la *Vaticana* y el *Colocci-Brancuti* o el de la *Biblioteca Nacional* carecen de música; pero el pequeño manuscrito de las *cantigas de amigo* de Martín Codax, del último tercio del siglo XIII, incluye la música de seis cantigas²⁰. Al avanzar el siglo XV, con todo, parece que con frecuencia el etiquetado “canción” ya no tenía valor musical alguno, sino referencia a un esquema métrico típico²¹. Vale la pena recordar que la *Cárcel de amor*, de Nicolás Núñez, continuación de la obra del mismo título de Diego de San Pedro, incluye 25 poesías: 23 se denominan “letras”, título que indica claramente su base en la escritura; pero existen también una canción y un villancico: no soy capaz de imaginar cómo habría sido posible presentar oralmente la una o la otra, ya que están

¹⁹ Henry R. Lang (ed.), *Cancioneiro gallego-castelhana: The Extant Galician Poems of the Gallego-Castilian Lyric School (1350-1450)*, I, New York: Charles Scribner's Sons, 1902 (El tomo II no se publicó).

²⁰ Manuel Pedro Ferreira, *O som de Martin Codax: sobre a dimensao musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa: Unisys e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

²¹ Keith Whinnom, “Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general* de 1511”, *Filología*, 13 (1968-69 [1970]), pp. 361-81; Jane Whettnall, “Songs and Canciones in the *Cancionero general* of 1511”, en *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, como n.º especial del *BHS* (en prensa). Margit Frenk, en cambio, comenta la sobrevivencia de poesías cancioneriles en la lírica tradicional española e hispanoamericana (“Lectores y oidores”, pp. 119-20).

insertas en una obra en prosa destinada fundamentalmente a la lectura individual. *Cárcel de amor*, a pesar de sus poesías, no es una *chantefable*²².

La transformación de la canción, paradójicamente, en un género no cantado, con las generaciones poéticas representadas en el *Cancionero General* de 1511, condujo a la formación de los grandes cancioneros musicales del período: *Cancionero de la Catedral de Segovia*, *Cancionero musical de la colombina*, *Cancionero musical de Palacio*, *Cancionero de Upsala*, etc. que recogen el ingente caudal de poesía lírica —villancicos, sobre todo— que se cantaban en la Corte de los Reyes Católicos. Pero ése será el tema de la comunicación de Joaquín González Cuenca, el excelente editor de las poesías castellanas del cancionero de la Catedral de Segovia²³.

Antes de volver mi atención hacia la prosa, no quisiera dejar de comentar algún aspecto más de detalle relacionado con las consecuencias de la transmisión oral de largos poemas cultos o de parte de ellos. Un ejemplo que se cita a menudo es el de los fragmentos del *Libro de Buen Amor* incluidos en el supuesto programa de un juglar cazorro, de hacia 1420. Pero esos fragmentos —junto con otros poemas— se hallan copiados en las últimas hojas de un códice cronístico, de gran tamaño, que nunca pudo ser el que manejó o poseyó un juglar de clase ínfima. Se trata, en efecto, de apuntes de un predicador; los fragmentos del *Libro de Buen Amor* —todos ellos de carácter didáctico— no habrían pasado, por tanto, por una etapa de transmisión oral, y, desde luego, habrían llegado allí en circunstancias muy distintas a las evocadas por Ramón Menéndez Pidal²⁴.

Un caso auténtico, aunque atípico, de transmisión oral es el de un curioso manuscrito conservado en el Archivo Diocesano de Cuenca, con los *Proverbios morales* del rabí Sem Tob Ibn Arduziel (Santob de Carrión), obra de mediados del siglo XIV. Un comerciante converso, Ferrán Verde, de unos sesenta años de edad, fue acusado en 1492 ante la Inquisición de Sigüenza y encarcelado durante cuatro años; uno de los cargos que se le hicieron fue el de que solía leer libros sospechosos, como “una obra de rrabí Sonto”²⁵. Ferrán alegó en su defensa que se

²² Alan Deyermond, “The Poetry of Nicolás Núñez”, en *The Age of the Catholic Monarchs* (en prensa). A pesar de que Núñez emplee la palabra “letras”, Joaquín González Cuenca clasifica estas poesías como invenciones: véase su libro de próxima aparición, *Ceremonial de galanes: primera rebusca de invenciones y letras de justadores*, que tuvo la gentileza de facilitarme.

²³ *Cancionero de la Catedral de Segovia: textos poéticos castellanos*, Ciudad Real: Museo de Ciudad Real, 1980.

²⁴ *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: Problemas de historia literaria y cultural*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957, pp. 233-39 y 388-92; A. D. Deyermond, “Juglar’s Repertoire or Sermon Notebook? —The *Libro de Buen Amor* and a Manuscript Miscellany”, *BHS*, 51 (1974), pp. 217-27.

²⁵ Luisa López Grigera, “Un nuevo códice de los *Proverbios morales* de Sem Tob”, *BRAE*, 56 (1976), pp. 221-81 (222). En todas las citas que hago regularizo los acentos y el empleo de i/j y u/v según las normas actuales.

había aprendido de memoria muchas coplas de los *Proverbios morales*, porque “yo era persona que procuraba saber muchas obras y escripturas”, lo que había hecho en este caso a causa de sus “buenos castigos y enxemplos” (pp. 223-4). Para demostrarlo, al cabo de cuatro años de cárcel, pidió que se le “mandase dar escrivanías et paper para las escrivir todas las [coplas] que supiese et a la memoria le viniesen [...] Digo que yo juro a Dios Nuestro Señor [...] por doquiera que se rre cuentan que yo non dexo ninguna dellas de quantas a la memoria me han venido ni he podido saber, commo quiera que eran mas” (p. 229. Y, en efecto, logró recordar nada menos que 219 estrofas, a veces coincidiendo exactamente con otros códices. Ya nos lo recordaba Luisa López Grigera que existió una costumbre de memorizar los *Proverbios morales*, y tal vez de transmitirlos oralmente. De hecho el prólogo de uno de sus códices dice: “Sin dubda las dichas trobas son muy notable escritura, que todo ome lo deviera decorar. ‘ca esta fue la entencio del sabio rrab’y que las fizo: porque escritura rrimada es mejor decorada que non la que va por testo llano” (p. 229). No sabemos exactamente cuáles fueron los motivos que indujeron a Ferrán Verde a memorizar —¿de un manuscrito?, ¿de oídas?— tantas estrofas de un poema compuesto hacía siglo y medio, pero es realmente impresionante la fuerza de su memoria, y lo cierto es que aunque no se las hubiera recitado a nadie, sí que se las recitaría él mismo para conservarlas vivas en su memoria.

No se sabe mucho de la forma oral de los cuentos folklóricos en la Edad Media, pero en las colecciones de exempla —*Libro de los assayaminetos de las mugeres, o de los engaños, Calila e Dimna, Libro de los Gatos, Libro de los enxemplos por a.b.c.*, etc.— se nos ofrecen abundantes pruebas de su empleo por autores cultos. Es muy conocida, asimismo, la función que ejercían como ingrediente de los sermones populares. Sobre este último aspecto, carecemos, en lo referente a España, todavía de un estudio comparable al espléndido de Owst sobre el sermón inglés; pero sabemos que Pedro Cátedra viene trabajando sobre el tema²⁶.

Es probable que durante el siglo XIV Juan Manuel haya conocido muchos cuentos de oídas, pero procedentes de textos escritos: pasaba las noches de insomnio escuchando a quienes los leían²⁷. Ésa puede ser la razón por la que se ha podido observar en sus *enxemplos* —tan literarios, por otra parte— la estructura típica del cuento oral²⁸. De modo parecido, su *Libro de las tres razones* (mal llamado *Libro de las armas*) está formado por cuentos pseudohistóricos que él había oído, añadiendo los de su propia creación y, en conjunto, encerrados en

²⁶ G. R. Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England: A Neglected Chapter in the History of English Letters & of the English People*, Oxford: Basil Blackwell, 1961, 2.^a.

²⁷ Ian Macpherson, “Don Juan Manuel: The Literary Process”, *Studies in Philology*, 70 (1973), pp. 1-18.

²⁸ John England, “¿Et non el día del lodo?: The Structure of the Short Story in *El Conde Lucanor*”, en *Juan Manuel Studies*, ed. Ian Macpherson, London: Tamesis, 1977, pp. 69-86.

una estructura fuertemente literaria²⁹. No deja de ser irónico que este autor, que tanto tomó de la cultural oral, se obsesionase por la conservación de un manuscrito auténtico de sus obras y que el manuscrito, como se sabe legado al Monasterio de Peñafiel, se perdiera pronto. Una combinación parecida de elementos folklóricos —tal vez de trasmisión oral— y de técnicas literarias muy esmeradas se encuentra dos siglos más tarde en el *Lazarillo de Tormes*, a propósito de lo cual conviene recordar la ambición literaria del autor ficticio, tal y como se manifiesta en el prólogo³⁰.

Origen más discutido es el de las facecias, anécdotas y dichos —literarios e históricos— que tanto se extendieron durante el siglo XVI. Maxime Chevalier ha editado y estudiado este precioso material, inclinándose por una hipótesis de origen oral, discutida por Donald McGrady³¹, con ejemplos que resultan convincentes en algunos casos, pero que sería extremado generalizar a todo el campo, conociendo —incluso por el testimonio de géneros similares hoy— con cuánta frecuencia se nutren del testimonio y la trasmisión oral.

No cabe dentro de este panorama necesariamente breve y sintético una consideración extensa de la posible oralidad de la literatura sapiencial (por ejemplo: colecciones de *sententiae* y de refranes), ni de los discursos políticos y su representación en la literatura...; tales temas sé que serán motivo de las exposiciones de Pedro Cátedra y Ángel Gómez Moreno. Quisiera tan sólo hacer referencia a algunos otros aspectos y géneros más, empezando por el del relato autobiográfico.

Los archivos de la Inquisición contienen una multitud de relatos autobiográficos de los acusados, que así se defendían de las acusaciones de testigos hostiles. Testigos y acusados emplean la narración oral: no estaría mal hacer una cala en su estilo para buscar las pautas que así lo delatan, por ejemplo el estilo formulario³². Un poco más arriba traíamos a colación el caso de Ferrán Verde. De sobra

²⁹ Alan Deyermond, "Cuentos orales y estructura formal en el *Libro de las tres razones (Libro de las armas)*", en *Don Juan Manuel: VII centenario*, Murcia: Universidad-Academia Alfonso X el Sabio, 1982, pp. 75-87.

³⁰ C. A. Jones, "Lazarillo de Tormes: Survival or Precursor?", en *Litterae hispanae et lusitanae: Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Ibero-Amerikanischen Forschungsinstitut der Universität Hamburg*, ed. Hans Flasche, München: Max Hueber, 1968, pp. 181-88; Fernando Lázaro Carreter, "Lazarillo de Tormes" en la picaresca, Barcelona: Ariel, 1972; Margit Frenck, "La ley del tres en el *Lazarillo de Tormes*", en *Homenaje a José Manuel Blecua ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid: Gredos, 1983, pp. 193-202.

³¹ Chevalier, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1975; McGrady, "Notes on the Golden Age *Cuentecillo* (with Special Reference to Timoneda and Santa Cruz)", *Journal of Hispanic Philology*, 1 (1976-77), pp. 121-45. Margit Frenck, "Lectores y oidores", pp. 110-11, se acerca mucho más a la hipótesis de Chevalier.

³² Dos estudios de tales relatos de acusadores y acusados son los de Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de "La Celestina"*, trad. Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid: Taurus, 1978, y John Edwards, "Jewish Testimony to the Spanish Inquisition: Teruel, 1984-87", *Revue des Études Juives*, 143 (1984), pp. 333-50.

sabemos que en el período medieval no se suelen tratar estos testimonios como hechos literarios, cosa que sería plenamente factible, sobre todo cuando comprobamos el valor de estos relatos en los testimonios del siglo siguiente (Chávez, los relatos de los jesuitas de la cárcel de Sevilla estudiados por el padre Puga, y hasta la picaresca, claro). Cercana a este género histórico-documental se me antojan las *Memorias* de Leonor López de Córdoba (hacia 1400), emocionante relato de las dos épocas más turbulentas de su vida, al parecer dictado a un notario³³. Huelga decir que el Lazarillo pretende inscribirse en esa tradición.

Muy comentada es la costumbre que había de leer los libros de caballerías ante un público³⁴; pero quizá no sea tan conocido como se merece el caso del morisco Román Ramírez, médico y lector profesional de libros de caballerías. También fue acusado ante la Inquisición de Cuenca, en 1595, cuando tenía — como Ferrán— unos sesenta años. En la cárcel murió cuatro años más tarde. Uno de los cargos fue que, por inspiración diabólica, era capaz de recitar larguísimo fragmentos de libros de caballerías, sosteniendo en sus manos o bien una hoja en blanco o bien un libro puesto al revés:

Algunos de los que allí estaban que le conocieron dixeron al dicho Román: “Ca díganos un pedaço de tal libro de caballerías” que allí le señalaron, y de tal capítulo dél, y el dicho Román sacó un papel en blanco de la faldriquera, e mirando a él como leyendo essa escriptura dixo un gran pedaço del libro y capítulo que le señalaron...³⁵.

Otro testigo señaló que lo hacía de memoria, y Ramírez confirma:

Antes que él supiese leer ni lo hubiese deprendido, sabía ya de memoria los más libros de caballerías de los cuales dichos porque Román Ramírez, padre deste confesante, leía muy bien y muchas veces en presencia deste, y así este confesante iba tomando en la memoria lo que le oía leer (pp. 282-96).

La defensa era convincente contra la acusación de brujería. Cuando se le somete a una prueba de memoria el acusado confiesa que:

³³ Reinaldo Ayerbe-Chaux, “Las memorias de doña Leonor López de Córdoba”, *Journal of Hispanic Philology*, 2 (1977-78), pp. 11-33 (incluye una edición del texto); Alan Deyermond, “Spain’s First Women Writers”, en *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, ed. Beth Miller (Berkeley: University of California Press, 1983, pp. 27-52 (29-37)). Hay una tesis reciente y —según me informa el profesor Ayerbe-Chaux— importante sobre López de Córdoba, la de Amanda Curry (Georgetown University).

³⁴ Margit Frenk, *op. cit.*, pp. 107-09.

³⁵ L. P. Harvey, “Oral Composition and the Performance of Novels of Chivalry in Spain”, *Forum for Modern Language Studies*, 10 (1974), pp. 270-86 (280); reimpr. (*vid.* nota 8), p. 94. En una ponencia del Coloquio de Novi Sad (*vid.* nota 15), Liu Kuili dijo que “In Tibet, there... is also a folk singer who always takes a piece of paper (no matter what kind of paper it is) in his hand when he recites epic tales. According to him, he sees on the paper fighting scenes of the heroes” (cito de la traducción inglesa distribuida en el Coloquio).

tomaba en la memoria [...] la sustancia de las aventuras y los nombres de las ciudades, reinos, caballeros y princesas [...]; y después, cuando lo recitaba, alargaba y acertaba en las razones cuanto quería (pp. 283-97).

O sea, como comenta L. P. Harvey, que improvisaba libros de caballerías del mismo modo que los cantores yugoslavos improvisaban poemas épicos. Hasta parece que el bueno de Román Ramírez compuso su propia obra, *Florisdoro de Grecia*, y dictó una de sus partes a un amanuense (pp. 284-98)³⁶.

Me gustaría tratar de la oralidad en *La Celestina*: la sintaxis auténtica del habla popular, el empleo de registros distintos conforme el interlocutor, la importancia fundamental del diálogo y de la memoria, los giros coloquiales, la actitud de los personajes y de los autores frente a la retórica, la presentación oral de la obra según Fernando de Rojas y según Alonso de Proaza...; pero es tema de todo un libro y no de la última parte de un artículo panorámico³⁷ (V. de todos modos, en este mismo volumen, la bibliografía que cita al respecto Dolores Noguera).

La oralidad influye en casi todos los géneros literarios que nos ofrece esta época de transición, sea de una o de otra manera. A veces se trata de un género tradicional —oral en sus orígenes y hasta en su esencia— que se transforma en literatura escrita, como los romances y los refranes. A veces un género culto se “oraliza”, como la trasmisión oral-memorial de los *Proverbios morales* de Sem Tob, o la composición oral de libros de caballerías. A veces un género culto se aprovecha de la oralidad hasta el punto de erigirse en documento histórico-lingüístico, como los sermones populares o aspectos de *La Celestina*. De modo que la relación oralidad/cultura escrita en la época de transición entre Edad Media y Renacimiento se nos aparece como una transformación, como una superación, desde luego, pero también como una simbiosis.

ALAN DEYERMOND

(Westfield College, Univ. de Londres)

³⁶ Daniel Eisenberg dice de la composición de *Florisdoro de Grecia* por Ramón Ramírez: “there is considerable doubt about whether he ever did so” (*Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century: A Bibliography, Research Bibliographies and Checklists*, 23, London: Grant & Cutler, 1979, p. 70). Me convencen, sin embargo, las conclusiones de Harvey sobre esta cuestión.

³⁷ Existen varios estudios sobre dichos temas. Veáanse, por ejemplo, Dorothy Sherman Severin, *Memory in “La Celestina”*, London, Tamesis, 1970; Stephen Gilman, “*La Celestina*”: arte y estructura, trad. Margit Frenk Alatorre, Madrid: Taurus, 1974, cap. 2; Malcolm K. Read, *The Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics: 1300-1700*, Potomac, MD: Studia Humanitatis, 1983, cap. 4; Leslie P. Turano, “Aristotle and the Art of Persuasion in *Celestina*”, tesis doctoral inédita, Westfield College, University of London, 1985; Esperanza Gurza, “La oralidad y *La Celestina*”, en *Renaissance and Golden Age Essays in Honor of D. W. McPheeters*, Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1986, pp. 94-105; Dennis P. Seniff, “Orality and Textuality in Medieval Castilian Prose”, *Oral Tradition*, 2 (1987), 150-71 (164-65); Charles F. Fraker, “*Celestina*”: *Genre and Rhetoric*, London: Tamesis, en prensa.

LA ORALIDAD EN LAS JUSTAS POÉTICAS

Las justas poéticas de las que vamos a hablar son un fenómeno característico del siglo XVII, aunque tengan antecedentes en el XVI y puedan tener algún parentesco con costumbres de otras épocas y culturas¹. Como no pretendemos abarcarlo todo en una breve ponencia, nos limitaremos aquí a las grandes justas celebradas con ocasión de alguna fiesta pública, sin duda las más características y sobre las que disponemos de una documentación más abundante².

¹ Entre los antecedentes de las justas poéticas en el siglo XVI destacan las justas sevillanas en honor a santos. Las primeras que han llegado hasta nosotros son de 1531, pero es probable que comenzaran antes. Ver *Justas poéticas sevillanas del siglo XVI (1531-1542)*, reimpresas con un estudio preliminar por Santiago Montoto, Valencia: Castalia 1955; y Dámaso Alonso: "Para la historia temprana del conceptismo. Un manuscrito sevillano de justas en honor a santos (1548-1600)", *Obras Completas, III*, Madrid: Gredos, 1974, pp. 75-117. Los certámenes publicados por Montoto y los que refleja el manuscrito estudiado por Dámaso Alonso difieren de las justas del siglo XVII que vamos a considerar en este trabajo por varios rasgos que nos parecen fundamentales: a) su celebración era periódica, al menos en el caso de las primeras justas conocidas (1531-1542), en vez de motivada por un acontecimiento singular. b) Las patrocinaban personalidades eclesiásticas, conventos, etc. y no ciudades o grandes instituciones. c) No había asuntos propiamente dichos, se pedían alabanzas a tal o cual santo, sin más precisiones. d) El metro usado era casi exclusivamente la quintilla, hasta el punto de que, como observa Dámaso Alonso, se aplicaba el término "justa" a un tipo de composición, formada por seis coplas castellanas (dobles quintillas). e) Participan en ellas poetas más bien oscuros, primerizos, o especializados en ese tipo de ejercicios, como Miguel Cid.

En cuanto a los paralelos con costumbres de otras culturas mencionaremos simplemente la práctica griega, documentada desde época arcaica hasta el helenismo tardío, de celebrar certámenes artísticos, *agones mousikoi*, de poesía, teatro, música o danza, en las circunstancias más diversas, fiestas religiosas, funerales, celebración de victorias, juegos olímpicos, píticos, etc. Ver Enciclopedia Pauly-Wissowa, artículo *agones*.

² El repertorio bibliográfico de José Simón Díaz: *Siglos de Oro: Índice de Justas Poéticas*, (*Cuadernos Bibliográficos*), Madrid: C.S.I.C., 1962, nos ha servido como base fundamental para este trabajo. Entre los certámenes catalogados, un setenta por ciento aproximadamente corresponde a grandes fiestas públicas, organizadas por ciudades o instituciones importantes (órdenes religiosos, universidades)

La justa pública parece motivada por acontecimientos que manifiestan la constancia y la solidez de un orden social. La muerte o el nacimiento de un príncipe remiten a la continuidad de la dinastía, piedra angular del régimen monárquico³. La canonización de los padres fundadores de una orden religiosa, como Santa Teresa, San Ignacio o San Francisco Javier tiene carácter irrevocable y confiere para siempre a la orden que patrocinan sus cartas de nobleza⁴. El nombramiento de un zaragozano, Fray Luis de Aliaga, como Inquisidor General, significa la alianza perpetua del Reino de Aragón con una Institución, el Santo Oficio, cuyo poder desborda ampliamente las fronteras del reino. No en vano puede la ciudad, al celebrar con grandes fiestas este nombramiento, desempolvar el recuerdo glorioso del fundador de la Inquisición española, Fernando el Católico, monarca aragonés por excelencia⁵. Análogamente cuando Sevilla celebra, en 1663, la fábrica del Sagrario nuevo de la Catedral, este edificio queda asociado con el breve del Papa Alejandro VII que desarrolla y confirma el dogma de la Inmaculada Concepción. Ahora bien, la ciudad pretende hacer de este dogma uno de los mitos que definen su identidad, representándose la causa de la Concepción sin pecado como su propia causa⁶.

con motivo de un acontecimiento singular de carácter religioso (beatificación, canonización, fundación de capilla, breve papal, traslación de reliquia, etc.), o relacionado con la monarquía (nacimiento, boda o muerte de príncipe). El treinta por ciento restante de las justas, que no corresponde a esta definición, y que dejaremos de lado en este estudio, constituye un grupo bastante dispar. Se incluyen en él las justas más primitivas, como las sevillanas en honor a santos, las llamadas academias celebradas en un ámbito privado, las justas de tema amoroso relatadas en novelas de marco convencionalmente pastoril, como *El prado de Valencia*, de Gaspar Mercader (Valencia, 1600).

³ Numerosas justas están motivadas por la muerte de un rey o reina o el nacimiento de un príncipe. Entre las más antiguas de este tipo de que tenemos noticia se cuentan las celebradas por varias ciudades a la muerte de Felipe II. Ver Juan Alonso de Almela: *Las reales exequias y doloroso sentimiento que la muy noble y muy leal ciudad de Murcia hizo en la muerte del muy católico Rey y Señor Don Filipe de Austria II. Con dos de los célebres sermones lúgubres de ellas...*, Valencia: Diego de la Torre, 1600; y Juan Martínez: *Relación de las exequias que la muy insigne ciudad de Zaragoza ha celebrado por el Rey Don Filipe nuestro señor II deste nombre, dilatada con varias cosas de antigüedad y curiosidad...*, Zaragoza: Lorenzo de Robles, 1599.

⁴ Muchas justas se llevan a cabo en toda España para festejar la canonización de los dos santos jesuitas. Ver por ejemplo Fernando de Monforte y Herrera: *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier*, Madrid: Luis Sánchez, 1622.

⁵ Luis Díez de Aux: *Compendio de las fiestas que ha celebrado la Imperial Ciudad de Zaragoza por haber promovido la Majestad Católica del Rey nuestro Señor, Filipo Tercero de Castilla y Segundo de Aragón al Ilustrísimo Señor Don Fray Luis de Aliaga su Confesor y de su Real Consejo de Estado, en el Oficio y Cargo Supremo de Inquisidor General de España. Ordenado por orden y comisión de la misma Ciudad...*, Zaragoza: Juan de Lanuza y Quartanet, 1619. Esta justa, junto con los demás certámenes zaragozanos de que se tiene noticia, ha sido estudiada por Aurora Egido: "Certámenes literarios y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII)", *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza: 1983, pp. 9-78; "Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII", *R.F.E.* LX (1978), pp. 159-176. Anteriormente, los certámenes poéticos en Aragón fueron estudiados por José María Castro y Calvo: *Justas poéticas aragonesas del siglo XVII*, Zaragoza, 1937.

⁶ Fernando de la Torre Farfán: *Templo panegírico al certamen poético que celebró la Hermandad insigne del Santísimo Sacramento, estrenando la gran fábrica del Sagrario nuevo de la Metrópoli sevillana*,

Lo habitual es, pues, que la fiesta obedezca a la necesidad de representar de modo visible la adhesión de la sociedad a ciertos símbolos cuya autoridad acaba de ser refrendada por el poder soberano. La iniciativa de la fiesta corresponde generalmente a un colectivo, ciudad, hermandad, orden religiosa, universidad, representado por un grupo emanado de él. El grupo de los jurados de Zaragoza, o de los regidores de Madrid, o de los miembros de la Hermandad se propone celebrar una decisión del Rey, un decreto del Papa, la muerte o el nacimiento de un soberano. El Papa canoniza a San Isidro y Madrid lo celebra, el Papa confirma el dogma de la Concepción y Sevilla lo festeja, el Rey nombra a Aliaga y Zaragoza lo solemniza, Margarita de Austria da a luz y Toledo convoca una justa poética. En todos estos casos una comunidad, a través de algunos de sus representantes, se considera o finge considerarse la destinataria privilegiada de un don del soberano o, al contrario, si se trata de exequias reales, la destinataria de una pérdida.

El don puede ser material. Cuando la Universidad de Zaragoza consagra un certamen poético al arzobispo Pedro Apaolaza, que acaba de dotarla con cátedras de filosofía, la donación es expresable en una cifra concreta de "libras jaquesas". Claro está que este valor monetario queda relegado a un segundo plano en las composiciones del certamen, y la mayoría de los poemas se dedican a ensalzar las virtudes y prudencia del prelado, que con su fundación ha "ilustrado y ennoblecido" la universidad⁷.

Pero en la mayor parte de los casos el don recibido por la comunidad es de naturaleza puramente simbólica. La beatificación de Santa Teresa, en 1615, no reporta ninguna ventaja palpable a las numerosas ciudades españolas que celebran grandes fiestas con esta ocasión. Ahora bien, la unanimidad de esta respuesta manifiesta la creencia general de que la gloria de la nueva santa redonda en el prestigio universal de su patria⁸.

Tal vez lo más parecido a estos fenómenos en la vida de hoy sea el regocijo de una ciudad o un país ante la victoria de su equipo. Las diferencias más patentes

con las fiestas en obsequio del Breve concedido por la Santidad de Nuestro Padre Alejandro VII al primer instante de María Santísima Nuestra Señora sin pecado original, Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1663.

⁷ Juan F. Andrés de Uztarroz: *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró a Don Pedro de Apaolaza*, introducción por Aurora Egido, transcripción por Ángel San Vicente, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986.

⁸ Fray Diego de San José: *Compendio de las solemnes fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N.B.M. Teresa de Jesús, fundadora de la Reformación de Descalzos y Descalzas de N. S. del Carmen*, Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1615.

⁹ Es frecuente que se imponga en asuntos del certamen el dar la palabra a un personaje alegórico. Por ejemplo en la justa en honor de Aliaga se da como asunto un diálogo en tercetos entre las ciudades de Valencia y Zaragoza que se congratulan mutuamente, la una por tener como obispo a Fray Isidoro Aliaga, hermano del nuevo inquisidor general, la otra por haber engendrado dos hijos tan insignes.

residen en la complejidad de la respuesta social al don simbólico recibido, el grado de elaboración artística de esta respuesta, y el papel que en ella desempeñan los que hoy llamaríamos intelectuales, y que se llamaban entonces "ingenios" o poetas. Hoy en día la respuesta festiva de la sociedad ante un suceso de esta índole se reduce a comentarios técnicos, confiados a especialistas, conversaciones de ámbito privado, o manifestaciones públicas de regocijo agresivamente caóticas. En cambio en el siglo XVII esto que llamamos aquí respuesta social tenía las características de un discurso refinado, a la vez por la diversidad de los sistemas de signos en que se encarnaba y por la homogeneidad y coherencia del mensaje.

Vamos a definir en el poco tiempo de que disponemos unos cuantos puntos clave para el acercamiento a este fenómeno de las justas. Nos preguntaremos en qué sentido puede sostenerse que la fiesta da cuerpo a un discurso. Veremos que la justa poética puede considerarse como la culminación de la fiesta, en cuanto constituye la versión más completa y explícita de este discurso. En segundo lugar indicaremos brevemente por qué el conceptismo de esta poesía es un rasgo inseparable de las condiciones de su producción. En conclusión, trataremos de precisar en lo posible el concepto de oralidad en cuanto pueda ser aplicado a las justas poéticas.

En las relaciones impresas que constituyen nuestra fuente principal sobre el tema, el certamen poético se presenta al final de la narración general de los festejos. La relación del certamen incluye el cartel de convocatoria, con los diversos "asuntos" sobre los que se debía escribir. Cada asunto impone a los textos que se presentarán ciertas obligaciones, una extensión fija, una forma estrófica y métrica, un esquema narrativo, y a veces una figura retórica dominante como la prosopopeya⁹. Por ejemplo el primer asunto para la justa de San Isidro será una canción de seis estancias siguiendo el esquema métrico de la canción 30 de Petrarca, y dedicada al milagro de arar los Ángeles mientras hacía oración nuestro divino labrador Isidro. Para cada asunto se anuncian tres premios generalmente objetos de lujo cuyo valor monetario puede o no ser precisado, fuentes o vasos de plata, candelabros, espejos, joyas, varas de seda o tafetán, bandas, medias, ligas y un número colosal de pares de guantes, invariablemente perfumados con ámbar o flores; alguna vez troncos costosos o escribanías de ébano y plata. Después se incluyen las leyes de la justa y se mencionan los jueces, normalmente personajes destacados por su posición política y no por su competencia intelectual. Por fin aparece el relato de la ceremonia propiamente dicha. Un público escogido se reúne en un ámbito fastuosamente decorado: iglesia, claustro, patio de palacio, sala consistorial o paraninfo. Los jueces se sientan en algún lugar eminente y una personaje designado para ello, generalmente el mismo que redactará después la relación, oficia como corifeo de toda la masa de discursos emitidos con ocasión de la fiesta y único actor hablante entre la multitud de acto-

res mudos¹⁰. Este personaje, sentado tras un majestuoso bufete, después de una introducción chistosa, lee alguna oración o discurso sobre el tema del certamen, y luego una selección de los poemas representados, seguida a su vez por la sentencia, muchas veces versificada, y que combina habitualmente notas jocosas y otras gravemente encomiásticas. La riqueza del decorado y las piezas de música tocadas en las pausas de la lectura revisten el acto de una enfática solemnidad.

La posición terminal de esta ceremonia de lectura y entrega de premios y el hecho de que se reserve a la élite de los participantes, dan singular importancia a la justa en el conjunto de la festividad. Esta función relevante no se debe sólo, sin duda, al prestigio social de las letras. La fiesta consiste en un suntuoso despliegue de símbolos materializados. La justa recoge todos estos signos dispersos y los enlaza en un discurso lo más exhaustivo y armónico posible, a pesar de la multiplicidad de las voces, o mejor dicho, de las plumas.

Para la fiesta, que dura muchas veces varios días, o incluso varias semanas, toda la ciudad se transforma en un vasto decorado. En esta ornamentación hay elementos intercambiables, sin otro significado que el despliegue de color y de pompa, como las iluminaciones nocturnas, las flores, las colgaduras que penden de las ventanas y los ricos paños que cubren las paredes de ciertos edificios. Otros elementos decorativos, en cambio, están concebidos para la circunstancia y exhiben el valor simbólico del acontecimiento celebrado. Para la canonización simultánea de cuatro santos españoles, San Isidro, Santa Teresa, San Ignacio y San Francisco Javier, Madrid se cubre de monumentos efímeros, ocho pirámides, y diversos altares. El gremio de los jardineros fabrica en la plaza de la Cebada un jardín artificial, que, después de la procesión, la multitud someterá a un violento pillaje. Además de estas piezas inmóviles, el decorado comprende composiciones alegóricas complicadas, paseadas en carros por toda la ciudad. A ello se añade un sinnúmero de pintorescos desfiles de figuras disfrazadas y danzantes al son de músicas: danza de agricultores, de dioses marinos, de pájaros y grifos; y otras que nos resultan tan sugestivas como enigmáticas: danza del águila de oro, de las partes del mundo, de galeras turcas, "de negros, de locos, de galanes, de franceses, de Brabonel, de Melisendra, del Emperador, y de las gitanas"¹¹. A

¹⁰ Este lector suele ser algún poeta o erudito de prestigio. Aunque teóricamente su papel en la justa es de mero ejecutante, puede tener gran importancia en la práctica. La Torre Farfán, relator y lector de la justa sevillana de 1663, cuenta jocosamente en la oración introductoria cómo fue asaltado por un enjambre de poetas que se disputaban su favor. Por otra parte, Entrambasaguas ha mostrado que la intervención de Lope como lector en ciertas justas significó para el Fénix una verdadera apoteosis. Ver Joaquín de Entrambasaguas: "Lope de Vega en las justas poéticas toledanas de 1605 y 1608", *Revista de Literatura*, 32 (1967), pp. 5-104; y "Las justas poéticas en honor de San Isidro y su relación con Lope de Vega", *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, 4 (1969).

¹¹ Lope de Vega Carpio: *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón San Isidro...* (Madrid, 1622); *Colección de las obras sueltas así en prosa como en verso de D. Frey Lope de Vega Carpio*, Madrid, 1776-79, tomo XII, p. LXV.

todo ello había que sumar los juegos de índole deportiva y caballeresca, las encamisadas, los toros y cañas, los estafermos, etc.

En la economía de estas fiestas llama la atención el esfuerzo realizado para dar participación activa al mayor número posible de cuerpos sociales. Las órdenes religiosas erigen altares, los músicos componen y tocan, los jardineros construyen su jardín efímero, los plateros regalan el arca de plata en que será depositado el cuerpo incorrupto del santo, otros gremios costean y construyen los carros alegóricos, los teólogos escriben sermones, los nobles prestan sus tapices y participan en los juegos taurinos, los espaderos exhiben su danza de espadas. Desde este punto de vista, los poetas forman una corporación más, de la que se espera que aporte su ofrenda a la causa común, los poemas a los que la justa poética sirve de cauce.

Esta perspectiva sin embargo no es del todo fiel y no da cuenta plenamente del papel desempeñado por los poetas. Todas las actividades que dan su fisonomía a la fiesta están orientadas y presididas por una actividad que podría calificarse de poética. Las pirámides y altares erigidos en las calles son un mixto de arquitectura y literatura, puesto que la disposición de sus elementos imita la estructura del emblema o jeroglífico. Su construcción y su ornato están calculados para dar visibilidad a una idea, a un concepto. Del altar edificado por los "padres Agustinos", y después del altar alzado por los jesuitas, la relación de Lope de Vega escribe que "era todo un jeroglífico"¹². Para que no quede ninguna duda, este jeroglífico plástico lleva normalmente adheridas a él una serie de inscripciones, dísticos y epigramas latinos, sonetos y décimas españoles. Lo mismo sucede con los demás tipos de ornamentación. El huerto artificial de la plaza de la Cebada no pretende sólo embellecer el espacio urbano, sino, por medio de una imagen del santo en actitud de arar, aludir al oficio de Isidro, y escenificar la paradoja de que el patronazgo de la corte haya sido adjudicado al santo labrador por excelencia. Todo ello tendrá su correspondiente y redundante glosa en los poemas de la justa, que comentarán la estructura antitética del personaje, a la vez campesino y cortesano, trabajador y contemplativo, de linaje oscuro y llamado a eclipsar a la mayor nobleza celeste, la de los serafines que aran en su lugar. Estas

¹² "El tercero [altar] fue fábrica de los padres de la Compañía de Jesús; era todo un Jeroglífico; tenía sobre altas gradas dos Águilas de negro y oro, sustentando una nube en que estaba un Pelicano de plumas doradas y blancas, los dos Santos a los lados y en todo el altar diversidad de riquezas, cruces y reliquias..." *ibid.* p. XL. "Era [el altar de los Religiosos Agustinos] todo un Jeroglífico: su asiento un jardín de varios cuadros y flores a cuyos lados en sitiales de brocado estaban dos retratos de nuestros Reyes debajo de doseles ricos; subía en proporción a sesenta pies de altura con maravilloso artificio, hasta asentar en forma de basas Pirámides de flores, cuyas puntas adornaban los cuatro santos. En un alto lugar la figura de la Iglesia, entre diversos escudos, con lugares de la Escritura, mostraba el triunfo deste día, significando que la de España se hallaba gloriosa de tales hijos. En la última pisaba un trono de planta la figura de Cristo Nuestro Señor, de cuyas llagas salían en manos de Ángeles, para significar su sangre, cinco listones carmesíes." *Ibid.* p. XLVI.

antítesis están cargadas de sentido para la sociedad española de entonces. La fecha de la canonización coincide tal vez con el momento más importante de esa corriente ideológica, favorable a una revalorización teórica y práctica de la agricultura, como estudió Noël Salomon. En su libro sobre la figura del villano en el teatro, Salomon dedica a Isidro un interesante capítulo, en el que asocia estrechamente la creación del mito madrileño, perteneciente al siglo XVII, pese a sus antecedentes medievales, con este movimiento de imaginario "retorno a la tierra":

El culto (a San Isidro) se fortalece; al cristalizar y unificar en provecho suyo las aspiraciones rurales latentes y difusas [...] expresadas hasta entonces mediante santos diversos e innumerables, se extenderá progresivamente por toda la península, y llegará a irradiar, muy rápidamente a veces, hasta las Indias Occidentales, como símbolo de la importancia de Madrid, "villa y corte", en el centro de la telaraña de un imperio que se quiere agrícola y unificado [...] El movimiento que, durante más de treinta años, llevó a los ciudadanos madrileños a reclamar la canonización simbólica del campesinado en la persona de Isidro es, a nuestros ojos, la expresión culminante de esa corriente urbana de "retorno a la tierra", de la que hemos visto que tomó a lo largo del Siglo de Oro, y sobre todo alrededor de 1600, formas ya literarias, ya económico-políticas, diversas en cuanto a la tonalidad, pero convergentes por el contenido ideológico, virgilianismo, culto de Horacio, alabanza de aldea y desprecio de corte, "fisiocratismo" etc.¹³.

Como las arquitecturas efímeras, los carros y danzas están impregnados de alegoría y por tanto de literatura. Incluso los ejercicios de estilo caballeresco tienen lugar en un marco de ficción literaria. Para el estafermo organizado por los plateros zaragozanos, en las fiestas en honor al inquisidor Aliaga, el juego consiste en romper lanzas contra un dragón que representa la herejía. El cartel convoca a los valientes caballeros por medio de un romance donde el capitán de las huestes que acometerán al dragón lleva el sonoro y exótico título de Rey de Mandinga:

El fuerte Rey de Mandinga
con sus caballeros viene,
en defensa de la fe
contra el dragón insolente¹⁴.

Sólo uno de los premios prometidos recompensará la hazaña deportiva de romper lanzas; los otros dos se destinan a talentos de orden poético, ya en el registro teatral del disfraz, ya en el literario del mote y empresa:

¹³ Noël Salomon: *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" en temps de Lope de Vega*, Bordeaux: Bibliothèque des Hautes Etudes Hispaniques, XXXI, 1965, pp. 212 y 220.

¹⁴ Díez de Aux: *Compendio de las fiestas*, ed. cit., p. 25.

De ámbar un par de guantes
 por debido premio ofrecen
 al que en la estatua espantosa
 mejor sus lanzas rompiere.
 Al más galán una pluma
 de la preciosa ave Fénix,
 y al mejor mote y empresa
 un curioso mondadientes.

La relación de la justa poética con la justa en sentido militar y caballeresco no se reduce por tanto a una metáfora unilateral. Es indudablemente una creación poética la de los caballeros aspirantes al premio cuando se designan a sí mismos con nombres como Cucala, Zamboa, Guacayo, Malchafe, Mocango, Sigala, Macola, Caupolicano, o cuando componen su traje y su séquito de acuerdo con la misma inspiración exótica. Es posible que estos nombres procedan de novelas de caballerías, sin duda muy leídas todavía en 1619, año en que se celebró la fiesta. En todo caso el relato de este torneo evoca irresistiblemente las mascaradas paródicas organizadas por los Duques para burlar a Don Quijote, y da una curiosa verosimilitud al gasto desenfrenado y el derroche de imaginación atribuidos por la novela a la pareja ducal. La proximidad del Quijote al mundo de las fiestas parece confirmada por otro festejo zaragozano, una mascarada quijotesca para la beatificación de Santa Teresa en 1615¹⁵.

En general las celebraciones del siglo XVII tienen en común con la locura quijotesca el imponer a la realidad una economía de ficción, ficción que tiene tantos autores y actores como participantes en el acto. En la relación de las exequias de Felipe II celebradas por Zaragoza en 1599, Juan Martínez describe una escena, cargada para el lector de hoy de un extraño romanticismo fúnebre, casi becqueriano, donde toda la ciudad fabrica cuidadosamente su propia emoción con una teatral ostentación de duelo:

Vino la noche, y con ella creció mucho la tristeza, y el Mausoleo con su infinidad de luces, acompañado de aquellas grandes figuras que había, representaba tanta majestad y grandeza, que en los ojos de todos pareció tan bien, que juzgaron muchos no se debía de haber hecho cosa mejor en España. Y verdaderamente que con la oscuridad de la noche, la muchedumbre de las luces reverberando en las paredes cubiertas de paños negros; en los suelos cubiertos de hombres enlutados, y, descubriendo en el coro, la muchedumbre de Sacerdotes, vestidos de sobrepellices blancas, y en la plaza y tejados la gente apiñada, todo esto hacía una manifestación tan llena de duelo, que el más duro corazón se enternecía¹⁶.

¹⁵ Diez de Aux: *Retrato de las fiestas que a la Beatificación de la bienaventurada Virgen y Madre Teresa de Jesús, Renovadora de la Religión Primitiva del Carmelo, hizo, así Eclesiásticas como Militares y Poéticas, la Imperial Ciudad De Zaragoza...*, Zaragoza: Juan de la Naja, 1615.

¹⁶ Juan Martínez: *Relación de las exequias*, ed. cit. p. 161.

Toda la fiesta está pues calculada como representación. Dentro de este vasto teatro, la poesía aparece por todas partes como ordenadora de la composición, maestra de ceremonias, inspiradora de las arquitecturas, los trajes y las máscaras. Tal vez podría reprochársenos que, al verlo así, estamos confundiendo la poesía con cualquier tipo de mimesis, cuando, desde Aristóteles el término poesía se reserva a las artes de la palabra. Es cierto que la arquitectura, la música, las máscaras poseen un lenguaje propio, no reductible al de la poesía. Pero cuando estos elementos, como sucede en el teatro, se presentan como vehículos solidarios de un solo discurso, los efectos de sentido que producen se convierten en relativos a los declarados por el texto verbal, aunque la relación sea compleja y ambigua. La particularidad de las fiestas barrocas consiste quizá en la conciencia que tienen sus participantes de que sus distintos elementos componen un mensaje cifrado que debe ser leído. De ahí la omnipresencia de la poesía como cristalización en donde queda apresada esa circulación generalizada de signos que se querrían convergentes y armónicos. Los asuntos de la justa tratan de agotar todas las relaciones posibles entre los términos que se anudan en el acontecimiento. En ellos aparecen los componentes principales del nuevo mito emanado de la colectividad y autorizado por la Iglesia: San Isidro y los ángeles, San Isidro y las aguas, fuentes y lluvias milagrosas, San Isidro y la aurora; aparecen también todas las dicotomías conceptuales que sirven de base al mito, la corte y el campo, el cielo y el suelo, el trabajo y el ocio. En ellos se representa la intervención de todas las instancias activas en el acontecimiento festejado: el Papa, autor de la canonización, y Madrid, su beneficiaria, los santos españoles, y el monarca católico que gozará de su intercesión.

Esta omnipresencia de la poesía no es sólo simbólica sino también real. Los versos proliferan en toda clase de soportes, inscritos en mármol, grabados en carteles de madera, bordados en banderolas, trazados en innumerables papeles volantes. Es curioso que estos papeles, además de ser meros vehículos de un mensaje versificado, funcionen hasta cierto punto, como otro objeto valioso, que encarna, del mismo modo que las colgaduras de damasco o los relicarios de plata, la voluntad de ornato y de fasto. El carmelita Diego de San Joseph, en la relación de las fiestas madrileñas de 1615 para la beatificación de Santa Teresa, describe así la decoración de su claustro:

Habíamos de propósito enlucido nuestro Claustro y estaba tan blanco que parecía exceder a la más pura nieve, con que se excusaron pasos en procurar preciosas colgaduras, cuidado y asistencia en guardarlas, solicitud y prontitud en volverlas, como quiera que, a la censura de personas muy doctas, estuvo así más grave y más vistoso por la novedad de la traza, porque en vez de telas se adornó de solos papeles que sobre la humildad y candidez destas paredes parecía un rico ornato de diamantes y pedrería. Hubo bellísimos epigramas latinos, himnos, jeroglíficos, y emblemas curiosamente pintados y escritos con otras muchas poesías castellanas en todo género de versos. Diferencióse esta

tapicería de las que en semejantes festividades se suelen ver (demás de la novedad que arriba se tocó), en que sin descomponer el claustro destes brocados, se los pudieron llevar los que quisieron, porque por todas las partes dél las andaban trasladando¹⁷.

Leyendo esta desconcertante asimilación entre papeles con versos y tapicerías de brocado, resulta tal vez menos extraño que, en ciertas fiestas zaragozanas, las figuras alegóricas de los carros lanzaran tercetillos a la multitud, como quien lanza caramelos, o que en las justas se escribieran canciones y octavas, contra espejos de plata, medias de seda o sortijas con amatistas.

La enorme exhibición de lujo que representaban estas fiestas y la importancia que en ella tenían los metales preciosos y la pompa material resulta evidente a la lectura de las relaciones. En las descripciones de la sala donde se leerá el certamen poético se repiten hasta la obsesión el damasco carmesí bordado de oro, el terciopelo con listón de oro, el aparato de escribir de plata, los premios de oro y plata, colgados de listones de tafetán color de nácar. La tendencia dominante negaba en lo posible y reprimía el significado mercantil de esta riqueza. Tal vez por ello los premios no consisten nunca en dinero contante y sonante como ocurre hoy con los premios de poesía. Por ello la púrpura, el oro, el cristal y las perlas, que abundan en el léxico de los poemas, podían considerarse como la contrapartida adecuada de los metales y telas preciosas de que estaban hechos los premios. Si la fiesta es un discurso, el lujo que ostenta queda transformado en un puro realce brillante de su tejido de símbolos, como los latinismos o los colores en la poesía.

Esta neutralización del significado mercantil de la riqueza en una época de crisis económica y de desorden monetario puede pasar por una mera denegación de la evidencia. La poesía, que en estas ocasiones se encarga de decir todo lo decible, también puede permitirse revelar este envés del noble despilfarro antimercantil. Los poemas de Tomás de Burguillos, seudónimo de Lope, presentados a la justa de 1622, utilizan como resortes cómicos el hambre y las pulgas que consumen al poeta, que se propone remediar sus cuitas no con la milagrosa fuente de San Isidro, sino con la fuente de plata prometida al autor de la mejor canción¹⁸. Los romances burlescos en el certamen en agradecimiento a Pedro Apaolaza,

¹⁷ Lope de Vega: *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne Villa de Madrid al bienaventurado San Isidro en las fiestas de su Beatificación*, Madrid: viuda de Alonso Martín, 1620, p. 43: "Si de mi baja lira / tanto pudiese el son que mereciese / el premio a que hoy aspira / ¿quién duda, Isidro santo, que pudiera / vestir el cuerpo mío / confesor del calor, mártir del frío? / Dicen que vuestra fuente / hizo grandes milagros, yo lo creo; / pero si la presente / de plata blanca agencia mi deseo, / perdonad, santo mío, / que un gran milagro de venderla fio."

¹⁸ Andrés de Uztarroz: *Certamen poético*, ed. cit. p. 94: "Y tanto el vivir se alargue / cuanto tu mano se alarga / y ojalá que del gran Néstor / paséis viviendo la raya. / Cien años sea tu vida / por cada escudo, pues paga / el Cielo ciento por uno / los censos que sobre él cargan." Ver en general los romances burlescos del quinto asunto.

por haber donado las cátedras, juegan con la mención cruda del valor monetario de la donación¹⁹. En este aspecto como en los demás, la poesía es la verbalización del mensaje cifrado de la fiesta. Gracias al uso de formas populares como la mascarada, la fiesta, aunque concebida para ensalzar el poder, integra ciertos elementos transgresores del carnaval. Del mismo modo la poesía, en el chiste que le permite el registro burlesco, integra hasta cierto punto la otra cara de los valores que ella misma exalta hasta el delirio en su registro grave.

Ahora bien, ¿de qué poesía se trata? Las justas reflejan con bastante fidelidad el conjunto de la poesía del XVII, aunque por razones obvias, predominen las formas más narrativas frente a las más líricas, por marcar una diferencia tal vez poco satisfactoria. Aunque excluyendo toda intimidad, la poesía de las justas trata de dar cabida a la gama más amplia de registros tonales, desde el idilio aldeano de ciertas octavas sobre los castos amores del labrador Isidro y de su esposa, Santa María de la Cabeza, hasta la fantasía burlesca de los romances pedidos en la justa toledana de 1605 para divertir al recién nacido príncipe Felipe, pasando por la fanfarria épica de canciones al estilo herreriano sobre el dolor de España por la muerte de Felipe II, o el petrarquismo a lo divino de sonetos sobre los éxtasis de Santa Teresa o San Ignacio. Es un rasgo constante de los carteles que convocan a la justa el que los distintos asuntos recojan el mayor número de formas métricas, canciones, octavas, sonetos, liras, redondillas, décimas, romances, glosas, sin contar los poemas latinos, odas sáficas, epigramas, emblemas, etc. Se trata evidentemente de agotar las posibilidades formales, como las posibilidades temáticas, en torno a un acontecimiento.

Tal vez el conceptismo sea la única característica absolutamente general, que atraviesa incólume las diferencias tonales y los matices estéticos. Sería muy fácil, y algo vano, ilustrar con múltiples ejemplos sacados de las justas las cincuenta y pico especies de agudeza catalogadas por Gracián en la *Agudeza y arte de ingenio*. Aparecen por doquier las contraposiciones, o agudezas de improporción, las ponderaciones misteriosas, las semejanzas conceptuosas, las paronomasias, los

¹⁹ Para Gracián una metáfora de alcance general como la que hace de un príncipe cualquiera un león, se vuelve conceptuosa cuando coincide con los rasgos singulares y anecdóticos de un príncipe concreto. El concepto se define pues como la expresión de esta coincidencia entre la generalidad de un uso lingüístico y la aplicación al caso particular. Ciertos pasajes del tratado, como el siguiente, ponen particularmente en evidencia esta definición (implícita) de la agudeza: "Comúnmente toda semejanza que se funda en alguna circunstancia especial, y le da pie alguna rara contingencia, es conceptuosa, porque nace con alma de conformidad, y se saca de la misma especialidad del objeto. Las demás que no tienen este realce son semejanzas comunes, muertas sin el picante de la conexión fundamental. Desta suerte aquel gran benemérito de la grandeza, Rufo, dijo de un príncipe, que disparando una pistola se le reventó el cañón, y le derribó el pulgar, que quien era un león en el valor y en las armas, lo debía ser también en tener una uña menos como el león, singular en esto de las demás fieras. Lo vivo de esta semejanza consiste en aquella especialidad de tener un dedo menos, así como el león una uña, porque si se fundara en el valor a solas, fuera una cosa muy común, y un símile sin espíritu de concepto." *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid: Castalia, 1969, I, p. 135.

equivocos, las sentencias. Son ciertamente rasgos comunes a toda la literatura del XVII, pero es posible que las condiciones particulares de las justas favorecieran manifestaciones todavía más acusadas de esta práctica generalizada de la figura ingeniosa. La agudeza, dejando aparte las tentativas para reducirla a un arte, a una técnica formal, es la cualidad subjetivamente atribuida a textos donde un pensamiento, sea cual sea su valor intrínseco, aparece plasmado con una energía capaz de impresionar y sorprender. Ahora bien, la búsqueda de esta cualidad era inevitable desde el momento en que la escritura respondía al desafío de una competición. Para el poeta que decide componer sobre un determinado asunto, el problema consiste en llamar la atención de los jueces y del auditorio. Tengamos en cuenta que eran a veces centenares los poemas que se presentaban para un solo asunto. Si el poeta tenía bastante imaginación para prever el hastío de los jueces después de la lectura de cien canciones de seis estrofas sobre el milagro de los serafines labradores, pensaría de modo forzoso en tejer a su narración del milagro las hipérboles más inauditas, los comentarios más paradójicos, los contrastes más violentos, las alusiones más exquisitas y sinuosas, la erudición menos manida. La mecánica misma de la competición le llevaba así a adoptar formas conceptuosas por excelencia, en un proceso tal vez comparable al que llevó a los sofistas del Imperio Romano, enfrentados en declamaciones públicas, a refinar al extremo los recursos de su oratoria.

Pero dejando aparte estos factores psicológicos quizá triviales, recordemos que la estructura más característica de la agudeza responde a la necesidad de construir un enlace semántico tan fuerte como sea posible entre los universales de la lengua y las circunstancias particulares. Gracián declara con insistencia en varios pasajes de su tratado que las figuras ingeniosas difieren de las correspondientes figuras retóricas por su acomodación “a la especialidad de las circunstancias”. Ahora bien, las condiciones en que se producen los textos de las justas imponen precisamente el dar a ciertos símbolos un entronque directo con la actualidad. Por ejemplo en el caso del certamen poético en honor de Aliaga, se multiplican hasta el vértigo las aplicaciones ingeniosas de las propiedades de la planta llamada aliaga, que aparecía en el escudo de la familia, a la circunstancia de haberse convertido el portador del nombre en inquisidor general. La aliaga da espinas y flores como el inquisidor flores de caridad y espinas de castigo. La aliaga supera en nobleza a los bíblicos cedros, emblemas de rectitud y majestad, etc. Seguramente existen metáforas mucho más adecuadas para un inquisidor, pero ninguna tan apropiada a la circunstancia, a la “especialidad del objeto”, como dice Gracián, ninguna tan ingeniosa. Tampoco ninguna que sugiera con mayor precisión que la elección de Felipe III era la más acertada, o, mejor dicho, la única posible. Las necesidades propias del panegírico en una situación concreta coinciden pues plenamente con las leyes del estilo conceptuoso.

Por último, tratemos de ver en qué medida el calificativo de oral puede conve-

nir a esta poesía de las justas. Queda claro que no se trata en absoluto de literatura oral, si entendemos la expresión en el sentido estricto de obras de arte verbal producidas y transmitidas al margen de toda escritura, como los cantos navajos en honor del caballo, las canciones de amor bereberes y, sin duda, en su período de gestación, las epopeyas homéricas. Los poemas presentados a las justas eran escritos antes que recitados; en el momento de la ceremonia de lectura, la decisión estaba ya tomada y la sentencia escrita.

Tampoco resulta satisfactoria la noción de oralidad aplicada a las justas, si llamamos orales a los textos donde los códigos de producción e interpretación son propiedad común del pueblo, entendiendo por pueblo la mayoría iletrada. Los poemas están impregnados de cultura libresca. Muchos asuntos imponen el uso del latín, abundan los cultismos, las alusiones mitológicas, y las formas métricas y estróficas impensables fuera de la tradición escrita, como el soneto, la canción, la silva, e incluso el emblema, que ni siquiera puede ser adecuadamente vertido por la voz.

Es cierto, sin embargo, que en algunos casos, los temas propuestos para el certamen recogen y transforman una tradición transmitida, en parte al menos, oralmente. Así sucede en las justas madrileñas en honor a San Isidro. Los milagros atribuidos al Santo —el de los ángeles labradores, el de la esposa que atraviesa un río deslizándose sobre el manto que ha dejado caer sobre las aguas, el del arroyo nacido de una piedra que Isidro ha golpeado con su aguijada para dar de beber a su señor— son temas de los poemas cultos del certamen, pero también de leyendas de tradición oral recogidas en pueblos cercanos a Madrid²¹. La fiesta corresponde al momento en que estas leyendas, gracias a la canonización, han recibido el espaldarazo del poder eclesiástico. La autoridad que les es así conferida se manifiesta de algún modo en el paso a una expresión elaborada de acuerdo con los ideales y las normas de la cultura dominante, la del humanismo y la escritura con ambición de universalidad. Ello es imputable, hasta cierto punto, a todas las justas celebradas para una beatificación o canonización. Por medio de los poemas del certamen, se da una versión aparatosamente culta de una serie de contenidos heterogéneos y procedentes en parte de la tradición oral, leyendas de tradición oral recogidas en pueblos cercanos a Madrid²⁰. La fiesta las justas serían uno de los cauces por medio de los cuales la cultura literaria tiende a absorber, no sin deformación, los materiales de un discurso ajeno a la escritura.

Al hablar de oralidad, podemos referirnos, en primer lugar, a las condiciones de producción de un texto, y en segundo lugar, al tipo de cultura que suponen los códigos que utiliza. Existe una tercera posibilidad, referir la oralidad a las condi-

²⁰ Salomon: *ob. cit.*, pp. 210-214.

ciones de recepción²¹. En este tercer sentido, cabe hablar de poesía oral para referirse a obras concebidas ante todo para la audición y no para la lectura silenciosa. A pesar de todo su lastre literario, y su erudición libresca, no deja de ser cierto que la poesía de las justas nacía destinada a una exhibición pública y a un consumo colectivo, en un espacio y un tiempo determinados. En su disfrute por parte del público contaban las condiciones de la puesta en escena, el decorado, la voz, e incluso la gestualidad del lector. Es difícil para nosotros, que no tenemos más acceso a este fenómeno que el que nos da la letra impresa, estimar con precisión estos aspectos. Pero, para sospechar su importancia, basta encontrarse, por ejemplo, con la descripción de la lectura hecha por Lope de Vega en 1615 para la justa de Santa Teresa:

Oró primero en verso un rato que a todos pareció brevísimo, según la eminencia con que lo hizo, la gravedad y gracia que tuvo en el decir, la propiedad y el espíritu de sus acciones, la dulzura y eficacia de su razonamiento, la autoridad y devoción del asunto, la moción y ternura que causaba en los circunstantes cada vez que, exclamando y volviendo a la santa, la reverenciaba desde el púlpito, con el bonete en la mano. Y es de notar, que en tan grande concurso que llenó la iglesia hasta el pórtico, fuera tan extremada la atención, y el sosiego y silencio que todos tuvieron tal, que no se perdió de todo cuanto nos dijo ni una sílaba, sino que fue oído como el gran Demóstenes, en cuya escuela sólo era sentido el ruido de las plumas de sus discípulos²².

En fragmentos como éste se nos hace sensible la comunión patética a la que aspiraba la grandiosa escenografía de la fiesta barroca; para llegar a estos momentos de trance colectivo cooperaban todas las artes, desde la danza hasta la arquitectura. La escritura domina esta cooperación como depositaria privilegiada de símbolos cargados de autoridad, los de la tradición latina y eclesiástica. El texto escrito prolifera hasta sumergir la ciudad en una marea vertiginosa de papeles. Pero el carácter efímero de estas creaciones, su subordinación a un acontecimiento histórico actual e irrepetible, confiere a esta escritura un destino análogo a la fugacidad de la palabra hablada. De hecho esta producción masiva

²¹ Hay como es sabido en el ámbito anglo-americano una nutrida serie de estudios que desde hace medio siglo se viene dedicando al problema de la oralidad. El trabajo de Walter J. Ong: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London and New York: Methuen, 1982, presenta una síntesis original de los resultados de este grupo de estudios. Ong opone muy tajantemente la noción de oralidad de la de literatura, o incluso de texto, que juzga fruto de una civilización profundamente modelada por la escritura. A sus ojos, el concepto de oralidad debe servir sobre todo para pensar la especificidad de una mentalidad, de una cultura y de un arte ajenos a esta civilización. En cambio un estudioso como Paul Zumthor, cuyos trabajos sobre la poesía oral culminan en un libro reciente (*La poésie orale*, París: Seuil, 1984), se interesa más bien por la oralidad como modalidad de consumo o de recepción del arte verbal. Lo específico de esta modalidad consiste en el soporte vocal y gestual que ofrece la persona del intérprete. En este sentido el teatro ofrece la forma más pura de la poesía oral, y las condiciones de producción del poema pasan a un segundo plano.

²² Diego de San Joseph: *Compendio*, ed. cit., fol. 3b.

de escritos culmina en esa ceremonia final de lectura, donde un poeta, representante único de la multitud de sus rivales, se encarga de prestar a ese gran texto redundante el soporte vivo y frágil de su cuerpo y el timbre único de su voz.

MERCEDES BLANCO
(Casa de Velázquez)

LA ORALIDAD DEL VEJAMEN DE ACADEMIA

El vejamen de academia poética¹ puede considerarse un subgénero de la alegoría barroca, que representa la trivialización de la punzante sátira de Quevedo y de la clarividente simbología del desengaño, elaborada por Baltasar Gracián y —a muy inferiores niveles— por otros prosistas del siglo XVII. Pero es algo más. Estas obritas ocupan una posición de bisagra, que merece destacarse, entre escritura y oralidad. En ellas se observa, además, una manera singular de ocupar tal espacio, pues ni las formas poéticas o dramáticas que también son punto de encuentro entre ambas vertientes, ni las colecciones de cuentos, aglutinan de la misma manera quehacer literario y actuación lúdica. Trataré de definir esta posición de los vejámenes de academia, teniendo en cuenta el entorno social en que se producen y el modo de actuación que requieren, y por último apuntar algunos rasgos coincidentes con tendencias de la tradición oral.

Refiriéndose a los círculos en que se movía en el México virreinal Sor Juana Inés de la Cruz, observaba Octavio Paz: “La cultura novohispana fue ante todo una cultura verbal: el púlpito, la cátedra y la tertulia.”² Creo que con alguna diferencia de matiz, su juicio es también válido para la España de la segunda mitad del siglo XVII, período en que, por cierto, florecen los certámenes poéticos, y con ellos el contrapunto jocosos del vejamen. Hay incluso dos academias que sólo se distancian entre sí un mes (6 de enero y 13 de febrero de 1661) y que representan

¹ Sobre los estudios de que han sido objeto las academias poéticas del Siglo de Oro, véanse en estas actas la ponencia de Aurora Egido y los artículos bibliográficos de Julia Barella y Juan Delgado.

² Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983, 3 ed., p. 69.

al mismo grupo de ingenios³. Se trata en este caso de las que patrocinaba el financiero portugués Melchor Fonseca de Almeida, cuyo origen judío puede presumirse por coincidir sus dos apellidos con los de una conocida familia de conversos⁴. Entre enero de 1661⁵ y febrero de 1663 celebra en su casa reuniones dedicadas a la lectura de poemas y discursos, compuestos a este objeto, según las normas acordadas por participantes más o menos asiduos. Ocasionalmente Fonseca hace imprimir lo que pudiéramos llamar el acta de la velada. A través de la lectura de estas academias y otras similares tenemos la impresión de asistir a una tertulia, semejante a esos núcleos de cultura oral cortesana destacados por Paz, que si bien se nutren en importante medida por la vía del libro, ponen primordialmente en práctica el intercambio de ideas a viva voz, la oratoria, la declamación y la chanza.

Como ustedes saben, tal tipo de reuniones se venía celebrando en España en las casas de diversos mecenas, pertenecientes en general a la alta nobleza, antes de que Felipe IV hiciese de la corte el principal foco de estas actividades. Durante el carnaval de 1637 se celebró en el Buen Retiro una academia "burlasca" y se reunió el total de poemas y discursos declamados. Dos son los vejámenes en que, como es preceptivo, se finge que desfilan para ser objeto de sátira o burla cuantos ingenios participan en la academia. Al año siguiente se repite una reunión simi-

³ *Academia que se celebró en seis de enero en casa de Don Melchor de Fonseca de Almeida...* (Madrid, 1661), Biblioteca Nacional, Madrid, R/5.728, y *Academia que se celebró en seis de enero en casa de D. Melchor de Fonseca de Almeida en trece de febrero...* (Madrid, 1661) Biblioteca Nacional, Madrid, R/5728. Y *Academia que se celebró en casa de D. Melchor de Fonseca de Almeida en trece de febrero...* (Madrid, 1661) Biblioteca Nacional, Madrid, R/5.728. Nos falta un estudio bibliográfico específico y completo de las actas de academias poéticas del siglo XVII, pero la mayor parte figuran en José Simón Díaz y Luciana Calvo Ramos, *Siglos de Oro: Índice de justas poéticas*, Cuadernos Bibliográficos V (Madrid: C.S.I.C., 1962). Este repertorio puede ampliarse con algunos títulos incluidos por Clara L. Penney en *List of Books printed 1601-1700 in the Library of the Hispanic Society of America* (New York, 1964), pp. 3-5. En lo sucesivo, cuando remito a las academias conservadas en la Biblioteca Nacional y en la Hispanic Society of America (lo que se indica mediante las correspondientes siglas B.N. y H.S.A.) doy los datos de lugar y año de impresión, que permiten localizar la entrada en los citados *Índice* y *List of Books*.

⁴ Se trata de los Cortizos, Hierro o Ferro, Almeida y Fonseca, de quienes trata Julio Caro Baroja en *La sociedad cryptojudía en la corte de Felipe IV*. Discurso de recepción en la Real Academia de la Historia (Madrid, 1963), pp. 65-4. Traté de caracterizar brevemente el grupo que se reunía en torno a Fonseca de Almeida en "Notas sobre el vejamen de academia en la segunda mitad del siglo XVII", *Revista Hispánica Moderna*, XXXI (1965), 97-111 (cf. pp. 105-108).

⁵ Como advertí en la nota 20 del citado trabajo, debe ser errónea la fecha de 1652 que figura en la portada de la *Academia que se celebró en siete de enero al feliz nacimiento del Serenísimo Príncipe D. Carlos, N. S. Presidíola en su casa Don Melchor de Fonseca de Almeida*, impresa en Madrid (BN e H.S.A.). Dado que se alude a dos hechos ocurridos en 1661 —el nacimiento del futuro Carlos II y la muerte del Príncipe Felipe Próspero—, puede presumirse que el año de impresión fue 1662. En un ejemplar de la Biblioteca Nacional, encuadernado con otras tres academias representativas del mismo grupo de ingenios (R/5.728), se ha corregido la fecha y añadido a mano 1662.

lar, en la que aumenta el número de vejámenes⁶. Se trata en ambos casos de la élite de los hombres de letras y de la cúspide de la sociedad.

No sucederá lo mismo cuando, mediado el siglo, proliferen los libros o folletos que en número superior a la veintena guardan las actas de academias poéticas. Por el contrario, los pocos hombres de letras que después de 1660 toman parte en ellas suelen ser de los que, justa o injustamente, hoy sólo leemos cuando el trabajo de erudición lo requiere⁷. Tampoco, salvo excepciones, acuden los nobles. El prestigio conferido por un hábito de Santiago, que sabemos codiciaban como símbolo de rango social muchos hombres de negocios —así se los llamaba—, suele marcar la categoría más alta en esos núcleos que componen abogados, financieros y personas que desempeñan cargos administrativos. En suma, es un medio burgués, a su manera equivalente a los círculos de profesionales o de nobles provincianos que por la misma época fundaron en Francia academias destinadas a indagar en cuestiones científicas, o replantear posiciones filosóficas y políticas⁸. Bien sabemos que esto no se produjo en España, donde, como puso de relieve José Antonio Maravall⁹, las élites burguesas imitaron de modo incondicional a la nobleza. Sin duda lo hacían en las academias, supliendo con la práctica de la composición poética, que formaba parte desde el Renacimiento de la vida cortesana, el demérito de un linaje oscuro o comprometido. Podemos suponer que éste fue el caso de las academias de Fonseca de Almeida y de otras similares, como la presidida por el dramaturgo Melchor Fernández de León en 1674¹⁰ y la que tuvo lugar “en la Real Aduana desta corte”¹¹, que tienen varios participantes comunes. A los asiduos, su integración les permitiría sentirse miembros de un círculo socialmente aceptable, que afirmaba su

⁶ Magistralmente analizado por mi amiga y colega, demasiado pronto desaparecida, Hannah E. Bergman, en “El 'Juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos' (MS. inédito) y el Certamen poético de 1638”, *Boletín de la real Academia Española*, LV (1975), 551-610. De la misma autora “A Court Entertainment of 1638”, *Hispanic Review*, XLII (1974), 67-81. Un libro no centrado en la literatura, pero que enriquece nuestra visión de ese momento cultural es el de Jonathan Brown y J. H. Elliott, *Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid: Alianza Editorial, 1985, 2 ed.

⁷ De vez en cuando aparece un dramaturgo interesante, como Juan Bautista Diamante y Juan de Matos Fragoso (cf. el “Índice de poetas” en *Índice de justas poéticas*), o un hombre de letras cuyo nombre ha pasado por algún motivo a la posteridad, como el de Juan de Vera Tassis y Villarroel, que dedicó sus desvelos a editar a Calderón. En las postrimerías del reinado de Felipe IV los poetas Gabriel Bocángel y Francisco y Juan de Trillo y Figueroa concurren a varias academias. El último presidió la *Festiva academia* (Granada, 1664), que es de las más estimables.

⁸ Robert Mandrou, *Francia en los siglos XVII y XVIII*, trad. por J. M. Cuenca, Barcelona: Labor, 1973, pp. 278-280.

⁹ Véase en particular *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid: Siglo XXI, 1979. Con nuevas matizaciones, examina el mismo historiador las actitudes del hombre rico y la lenta transformación de la imagen social que proyecta, en *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Taurus, 1986. Cf. en particular el cap. 2, pp. 86-118.

¹⁰ *Academia que se celebró en día de Pasqua de Reyes* (Madrid, 1674). B.N.: R/15.565, H.S.A.

¹¹ *Academia que se celebró en la Real Advana desta Corte* (Madrid, 1678). B.N.: R/722. H.S.A. 21-39.

identidad con la publicación de las actas. Y me pregunto también, aunque es un punto cuyo análisis requeriría una especialización que no poseo, si la hora del vejamen, con su pequeña mortificación, ¿no sería también como un rito mediante el cual se afianzaba la cohesión del grupo? La incitación a reírse de sí mismo porporcionaría al sujeto vejado un desahogo momentáneo de ese vivir desviéndose, como decía Américo Castro¹², que aquejaba a tantas personas de la posición representada en esos círculos.

La gracia para motejar y dar matraca se había apreciado ya como mérito del cortesano en el Renacimiento¹³. Además, era normal que se integrase un componente satírico en las actividades de las academias y en las ceremonias de graduación de las universidades —los gallos, estudiados por Aurora Egido¹⁴—. Sin embargo, la vitalidad que aun en el clima de atonía intelectual del reinado de Carlos II muestra la pieza vejatoria, apunta a una adecuación, en parte explicable por la mentalidad de una época de crisis, entre el bagaje cultural y las apetencias de las generaciones formadas en la lectura de Quevedo y Gracián, y esa tradición de ofrecer a un docto cónclave la carnavalesca distorsión de su propia imagen.

Si ahora nos fijamos en la manera de proyectarse el vejamen, nos encontramos con que primordialmente se destinaba a una sola actuación o “performance”. Me resisto a hablar de lectura, pues sospecho que, si no se conserva ninguno anterior a los compuestos por Anastasio Pantaleón de Ribera en 1625 y 1626¹⁵, ello puede obedecer a que originalmente tales discursos no se escribían, sino que se actuaban, por supuesto sobre la base de un proyecto o guión bastante concreto.

Considerado globalmente, el vejamen consiste en una cadena de agresiones verbales, dirigidas de modo directo por el académico a quien se ha encomendado el papel de fiscal a cada uno de los demás participantes. Según la preceptiva del subgénero debería hacer la crítica de los poemas presentados¹⁶ pero en la prác-

¹² La expresión, que tan bien condensa su visión de lo español, sirve ya de epígrafe a un apartado del primer capítulo de *La realidad histórica de España*, México: Porrúa, 1954, p. 10.

¹³ Lo pone de relieve Margarita Morreale, en el estudio preliminar a su edición de Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español*, Madrid: C.S.I.C., 1968, p. 49. Analiza el campo semántico de *mote* y *motejar* Monique Joly, *La Bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles)*, Toulouse: France-Ibérie Recherche, 1982, pp. 231-240.

¹⁴ “*De ludo vitando*. Gallos áulicos en la Universidad de Salamanca”, *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I (1984), 609-648.

¹⁵ Ofrece un buen estudio y edición de ambos textos Kenneth Brown, *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629)*, Madrid: Porrúa, 1980, pp. 212-221, 225-228, 283-303 y 380-390.

¹⁶ 11. “Que el assumpto que se diere de vna Academia para otra se entregue quando se tfayga al fiscal: que no se ha de leer entonces, sino [en] la siguiente, para traerle muy bien mirado y poner las dudas y obiecciones que le parecieren más esenciales y a propósito, y después de corregido se entregue al Archivo.” Así reza el último artículo del reglamento de una academia que pudiera ser la misma que al comienzo del reinado de Felipe IV congregaba a los ingenios cortesanos. Jaime Suáres Álvarez. “Los

tica, sobre todo en el caso de las academias tardías del barroco, las censuras van dirigidas casi siempre a las personas y no a las obras de los contertulios. Como podía esperarse del carácter amistoso de la reunión académica, lo que se vitupera suele ser algún rasgo físico o defectillo moral de poca monta, eso sí, retóricamente amplificado. Ello no impidió que cuando un poeta dramático —nada menos que Francisco de Rojas— fue acuchillado por desconocidos, la gente atribuyese a algún resentido por un vejamen que había pronunciado poco antes el asalto que estuvo a punto de costarle la vida.¹⁷

En tanto que agresión verbal, el vejamen, además de recoger una tradición culta, hunde sus raíces en la amplia categoría de la tradición oral que comprende los dictados tópicos, el dar vaya o matraca, el motejar, la burla y las pullas¹⁸. Aunque se produzca en muy distinto contexto, tiene en común con esas formas populares la presencia, generalmente pasiva, de la víctima, y la globalidad expresiva de gesto y voz, puesto que los propios textos requieren cierta manifestación mimica paralela a la hablada.¹⁹ Este componente debía ser esencial, pues la descripción, muy frecuente, de una peculiar silueta, de una forma defectuosa de andar o de gesticular, de un habla ceceante, no podía por menos de ir acompañada por un remedo de la misma. Y me pregunto si la persona allí sentada a quien presentaban su distorsionado retrato no respondería algunas veces con el ademán, contribuyendo a la teatralidad de la escena. En todo caso su mera presencia aporta un elemento de tensión que facilita provocar el cosquilleo de la risa. No olvidemos que el vejamen es la parte jocosa de un acto cultural solemnemente presentado y acompañado de música. Los participantes se colocan como en un anfiteatro y no suele faltar un público femenino congregado en una sala contigua, al que el incógnito que proporcionaba el manto²⁰ permitía reírse sin inhibiciones a cuenta de sus familiares o amigos vejados. Los dardos del fiscal hieren uno a uno a los académicos, conforme se cierran al ritmo de una coplilla,

inéditos estatutos de 'La Peregrina', academia fundada y presidida por el doctor don Sebastián Francisco Medrano", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, XVI (1947), 91-110.

¹⁷ Cf. Bergman, "El 'juicio final de todos los poetas'", pp. 567-568.

¹⁸ Todo ello sagazmente estudiado, a base del testimonio que ofrecen los textos literarios, en el libro ya citado de Monique Joly.

¹⁹ Comentando este aspecto del gallo universitario, advierte Aurora Egido (art. cit., p. 619 que Pinciano "hablaba de la forma de provocar la risa por la acción y las palabras", como observa Robert James, en "La risa y su función social en el Siglo de Oro", *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro...*, París: C.N.R.S., 1980, pp. 3-11.

²⁰ "Llegamos pues a la casa dispuesta, entramos en vna sala, aunque pequeña, de mucha capacidad, brillante de luzes, poblada de ingenios, adornada de ocultas deidades..." Vejamen de Luis Nieto, en *Academia que se celebró en veinte y tres de abril en casa de Don Melchor de Fonseca de Almeida...* (Madrid, 1662), B.N. R/5.728. H.S.A., f. 52 v.

"Algunas salas, cuyas puertas salían de la Academia, se separaron y adornaron, por si las señoras de la ciudad quisiessen fauorecer el acto con el rebozo, ya que no era possible aver estrado público." Preliminares de la *Academia... Marqués de Xamaica*. Véase nota 32.

quizá cantada, las deformantes descripciones que los van incluyendo en su círculo irreal. Hay una excepción significativa. En la *Festiva Academia*, que en 1664 preside en Granada Juan de Trillo y Figueroa²¹, cada uno de los ingenios se encarga de vejar al que actúa tras él, con lo que la sesión adquiere la estructura rotativa casi coreográfica de un juego, cuyos participantes esperan turno para hacer su mudanza y dar paso al siguiente. “Manos a la obra y ande la rueda” ha exclamado al iniciarse la ronda el secretario Francisco Velázquez de Carvajal, que la encabeza, recordando el artificio de Juanelo. No dejarán también los otros ingenios de marcar la entrada del actuante a quien acaban de vejar con expresiones como “Dígale V. m.” “Óyganle V. ms.” o “Escuchen V. ms. al señor Don Pedro”²², que señalan claramente a un oidor, que no un lector²³, como destinatario del discurso.

Los autores de vejamen académico se atienen a la tradición culta al urdir el soporte alegórico en que se inserta la crítica de los ingenios, aunque hayan tenido también vigencia en la tradición oral los temas preferidos, como son: el viaje al trasmundo²⁴, o a la luna²⁵; el sueño revelador de verdades ocultas²⁶; la actuación de un diablillo²⁷, o personilla²⁸ como guía. Se mantiene el fiscal en el plano de la cultura popularizada cuando decide parodiar un mito, como el Parnaso²⁹, o la fragua de Vulcano³⁰. Otras veces se elige algún aspecto de la vida contemporánea, para simular, por ejemplo, un interrogatorio en la cámara del tormento³¹, o una escena de la vida palaciega. Esto último sucede en una academia celebrada

²¹ *Festiva Academia que se celebró en Granada* (Granada, 1664). B.N. U-3.145 y H.S.A. f. 8 v.

²² *Ibid.*, ff. 14 v, 18 r y 9 v.

²³ Este binomio léxico, que usó Quevedo, ha sido incorporado al estudio de la oralidad por Margit Frenk en “‘Lectores y oidores’. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”, *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas... Venecia... 1980*, ed. por G. Bellini, Roma: Bulzoni [1982], I, pp. 101-123.

²⁴ *Academia en la Aduana* (1678).

²⁵ Es el caso del primer y por cierto famosísimo vejamen, ya mencionado, de Anastasio Pantaleón de Ribera (cf. supra, nota 15).

²⁶ Entre otros, *Academia que se celebró en veinte y tres de abril*. Como podría esperarse de ingenios que reconocen su modelo máximo en Quevedo, aunque éste nunca practicase el género menor del vejamen, el recurso del sueño rara vez falta en los artificios alegóricos de la prosa satírica de las academias, que por otra parte deben mucho a Traiano Boccalini. Es posible, además, que en la España del siglo XVII el desarrollo del vejamen de academia fuese a la zaga de la tradición universitaria de los gallos. Sobre estas cuestiones, que merecerían un estudio monográfico, véanse los comentarios incluidos en los citados estudios de W. King, pp. 91-93, M. S. Carrasco, pp. 101-104, y A. Egido, pp. 619-624.

²⁷ *Academia que se celebró en Badajoz* (Madrid, 1684). B.N. R/4.080. H.S.A.

²⁸ *Academia que se celebró en día de Pasqua de Reyes* (Madrid, 1674). B.N. R/15.565. H.S.A.

²⁹ *Academia que se celebró en... Ciudad-Real... 1678 [s.l.], [s.a.]*. Existe edición moderna, a cargo de Juan Manuel Rozas. Al tribunal de Apolo conducía también el “Juicio final de todos los poetas españoles”. Véase supra, nota 6.

³⁰ *Academia que se celebró por Carnestolendas... 1675...* (Madrid [s.a.]). B.N. R/4.071. H.S.A.

³¹ *Academia que se celebró en el convento de los Padres Clérigos Seglares...* (Madrid, 1681). B.N. V.E./Ca. 54-49. H.S.A.

en Cádiz, 1672, con motivo del cumpleaños de Mariana de Austria³². Los interlocutores que en animada conversación van trazando el juicio de los poetas son una dueña, un bufón enano y las damas de palacio. Es éste uno de los vejámenes que representa un intento nada desdeñable de reproducir la prosa hablada en una situación de cotidianidad, lo cual, por cierto, no deja de constituir una excepción en el panorama literario de la segunda mitad del siglo XVII.

Con mayor frecuencia, al presentarse una situación fantástica, el aparato alegórico da lugar a imprecaciones, maldiciones, ruegos o insultos que se formulan imitando la expresividad enérgica y rotunda de que dotaron a los fantásticos jueces de la conducta humana los grandes satíricos del Siglo de Oro, desde Alfonso de Valdés hasta Quevedo y Gracián. Pero también se simulan diálogos entre amigos que se encuentran en un paseo, discreteos entre un galán y una dama, frases de cortesía, saludos entre iguales o entre personas de distinto rango. Todo ello puede suplir, como fuente de información idiomática, la escasez, fuera del texto dramático, de documentos literarios, atentos a los usos conversacionales del momento³³.

Sólo quisiera apuntar que, en su esfuerzo por vejar sin ofender, los fiscales de academias poéticas recurren a un repertorio de excentricidades digno de contrastarse con la tipología de los cuentecillos que, gracias en primer lugar a Maxime Chevalier, empezamos hoy a conocer³⁴. Por un lado hallaremos los amigos de cumplimientos y lisonjas, como el proverbial portugués, o el que encarece cuanto ve, ensartando superlativos en -ísimo³⁵. Los ineptos, los que se acicalan en exceso, los desaseados, los coléricos o los melancólicos, desfilan con sus atributos tópicos, reiterados en variaciones retóricas.

El enano, figura de la literatura y también de la tradición oral, da lugar a encadenamientos chistosos. En el vejamen de una academia de ocasión se pierde

³² *Academia con que el Exmo. Señor Marqués de Xamaica celebró los felices años de su Mag. la Reyna...* (Cádiz, 1673). B.N. R/11.778. H.S.A.

³³ Tendría interés la comparación bajo este aspecto —y también con referencia a la tipología— de la prosa académica y el teatro breve de la misma época. Contribuciones recientes sobre esta materia: Javier Huerta Calvo, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Taurus, 1985; y Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London: Tamesis, 1983.

³⁴ En *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1978, pp. 143-145, este crítico observa que la materia folklórica se impone en el tratamiento novelístico de personajes que, por condición o profesión, corresponden a los modelos arquetípicos delineados por la tradición oral. Algo semejante ocurre en la configuración de los retratos o más bien caricaturas que ofrecen los vejámenes, si bien el componente tópico no suele referir a una profesión, sino a una peculiaridad física o que afecta al comportamiento social. Con todo, no son los vejámenes, sino las "cedulillas" el componente de las academias poéticas del siglo XVII que con más probabilidad puede enriquecer el repertorio de cuentos, chistes y cuentecillos. Entre los estudios dedicados a esta materia por Maxime Chevalier pueden citarse *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1975; *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Taurus, 1982; *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Edi-6, 1982; y *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1983.

³⁵ *Festiva Academia que se celebró en Granada* (1664), f. 27.

incluso la humanidad del bufón Sebatían —el mismo que nos dio a conocer Velázquez, sentado en el suelo y vestido de verde y rojo—, al convertirlo en títere por la acumulación de metáforas jocosas: “cabecita de tordo sobre patas de alcarabán..., berruga con ojos..., un si es no es con narices, un esdrújulo con barbas...”³⁶ Otro texto permite que apunte, en un detalle de la descripción de una mojiganga, el recuerdo del “gigantiano” gracianesco³⁷. También en la *Academia* celebrada en Cádiz, 1672, se nos presenta, al uso del cuento maravilloso, a un enano como duende, que salta del suelo con apariencia de sapo, para transformarse en mico y al fin en un “mapa de hombre”. Por último, sus propias palabras le mostrarán como liliputiense: “Yo tampoco había caído en él”, dice de un barbudo, “hasta que tropecé en sus narices, por la mucha oscuridad que hace en su cara”³⁸. Sin la punzada antisemita quevedesca, se introducen en otro caso “dos ventanas o vnas narices, tras las cuales venía el señor don Melchor de Fonseca, que vive pegado a ellas.”³⁹

Podría espigarse en los vejámenes un buen ramillete de dichos graciosos, o al menos imitaciones de su mecanismo. Algunos de estos chistes basados en paronomasias son tan simples, que sentimos se va marcando una distancia respecto a la prosa conceptista y nos acercamos a un acerbo de dominio común que llega a nuestros días. He aquí un par de ejemplos: “¿Tiene usted noticia de un autor que salió a luz el día que nació?”. O el ciego que quiere llegar a cabo de escuadra, pues ha oído decir que cuando sale la armada “suele dar vista, oy a vn cabo y mañana a otro”⁴⁰.

Espero basten estos ejemplos para hacer ver que el vejamen, además de ofrecer un variado espectro de usos idiomáticos, utiliza el lenguaje metonímico y metafórico propio de su tiempo, y sobre todo recurre al equívoco en series de

³⁶ *Academia jocosca con que se celebraron el nacimiento del... Conde de Aliaga...* B.N.: Mss. 3.887. Cito según la transcripción de José Sánchez en *Academias literarias*, p. 123. El mismo crítico, pp. 131-132; y W. King, pp. 89-90, nota 12, creen que esta academia se celebró en la segunda mitad del siglo XVII, probablemente en fecha no muy posterior a 1654. La participación, como presidente, de “Sebastianillo el Enano”, que seguramente es el bufón Don Sebastián de Morra —modelo de uno de los cuadros más interesantes que pintó Velázquez—, parece corroborar esta hipótesis, ya que el retrato (núm. de catálogo 1.202), que lo representa en plena madurez, fue realizado en torno a 1644. Juan J. Luna, *Guía actualizada del Prado*, [Madrid]: Alfiz, 1985, p. 72.

³⁷ “En la mojiganga no ay orden y el señor Don Vicente Suárez que vnas veces parece gigante, otras enano...” *Academia que se celebró en siete de enero* (Madrid [1662]), f. 117. Alonso de Zárate, fiscal de esta academia, pudo tener presente la figura que actúa como guía de Critilo y Andrenio en la crisis 13 de la segunda parte de *El Criticón*, causando su admiración, “porque crecía y menguaba como él quería”. Baltasar Gracián, *El Criticón*, ed. de E. Correa Calderón, vol. II, Clásicos Castellanos 166; Madrid: Espasa-Calpe, 1971, p. 265. En Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, vol. II, Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1956, p. 71, figura el motivo D/631.4.1.: “Enanos que cambian de tamaño a voluntad”.

³⁸ *Academia... Marqués de Xamaica*, ff. 60r-63v.

³⁹ *Academia... 23 de abril* (Madrid, 1662), f. 41v.

⁴⁰ *Academia... Marqués de Xamaica*, ff. 64-65v.

chistes simplones, que no tienen otro objeto que provocar la risa. En suma ofrece una cantera, que apenas se ha tocado, para estudiar los recursos cómicos de carácter popular en las postrimerías del barroco español.

M.^a SOLEDAD CARRASCO URGOITI
(Hunter College of C.U.N.Y)

EL SERMÓN BARROCO: UN CASO DE LITERATURA ORAL

Euntes in mundum universum praedicate Evangelium omni creaturae (“Id por todo el mundo y predicad el Evangelio a toda criatura”). Estas palabras de Cristo a sus apóstoles, referidas en esta forma por San Marcos (capítulo 16, versículo 15), son el fundamento de toda la predicación cristiana. Y es evidente que en su principio esta predicación, como la del propio Jesucristo ante la muchedumbre que le escuchaba, fue esencialmente oral. Sólo muchos decenios más tarde, la redacción escrita de los Evangelios incluyó en las secuencias narrativas el texto de los discursos de Cristo, dándoles forma escrita y definitiva. De la misma manera, a partir de un período tardío (entre el siglo III y el V), los Padres de la Iglesia empezaron a redactar y poner por escrito los sermones que habían predicado ante el pueblo.

No tardó en entablarse una incesante dialéctica entre oral y escrito. Por una parte, lo dicho aspiró a ser escrito para que el acto de palabra cobrara forma perenne; y por otra parte, muchas veces, lo escrito no era sino la preparación o estado previo a la posterior realización oral. Pero podemos también decir lo contrario, porque, como en toda dialéctica, resulta aquí imposible determinar qué elemento es primero y cuál es segundo, qué es la causa o el origen y cuál es la consecuencia. O sea, dicho de otra forma: toda predicación oral, todo sermón pronunciado desde el púlpito, presupone una posible forma escrita que puede ser tanto anterior como posterior, y todo sermón estampado en un libro de papel remite a la fuerza viva del verbo, porque sólo él puede darle una realización óptima.

La complejidad del caso resalta aún más si se considera que los rasgos característicos de la expresión oral no son, teóricamente, los mismos que los de la expresión escrita. Pero vamos a ver que, en los tiempos del Barroco, aún más que

en otros períodos, existía en el caso de la oratoria sagrada una tendencia muy fuerte a aunar todos estos rasgos característicos y a desvirtuar la frontera existente entre oral y escrito. En estos últimos años del siglo XX que estamos viviendo podemos presentir que en un porvenir más o menos lejano, los medios comunicativos llamados *mass media*, y las técnicas audiovisuales acabarán, quizá, por imponerse por completo, librando a los hombres de la obsesión de lo escrito, de la primacía casi supersticiosa de lo impreso y del culto de la redacción, de la composición del texto y de la organización textual. Pero, para un hombre del siglo XVII, la valoración de cualquier discurso no podía hacerse sino tomando como norma de base la frase bella y pulida, vaciada en un molde artístico, o sea, la “frase escrita”. Un orador, profano o sagrado, para ostentar su talento retórico y llegar a una lograda elocuencia, tenía que hablar “como un libro”, según la consabida fórmula. Si, hasta cierto punto, el concepto de “literatura oral” puede aparecer como una paradoja, en la medida en que “literatura” significa, en un primer sentido, escritura de letras o signos escritos, mientras que la oralidad se satisface del verbo y de la voz, veremos que el sermón barroco no puede conceptuarse de otro modo que como “literatura oral”. Nunca mejor que aquí se cumple la definición que da el diccionario del vocablo *literatura*: “Arte bello que emplea como instrumento la palabra”.

En los límites —estrechos— de esta comunicación, no puedo ni siquiera esbozar una esquemática historia de la oratoria sagrada del Siglo de Oro. Remitiré sólo al cuadro propuesto por Miguel Herrero García en su *Sermonario clásico*¹, que divide el largo período que cubre desde la segunda mitad del siglo XVI hasta el final del XVII en cinco grandes etapas. Desde el puro clasicismo evangélico de un Fray Luis de Granada, hasta la más desatinadas extravagancias ridiculizadas en el *Fray Gerundio de Campazas*, del Padre Isla, es indiscutible que la oratoria sagrada sufrió profundas transformaciones, pero sin salir nunca de un mismo y único molde. Para llegar a una pertinente aproximación a los sermones barrocos, hay que recordar, en efecto, que la oratoria sagrada del Siglo de Oro siguió totalmente sometida a los preceptos de la retórica clásica, cuya *tecne* quedaba definida por aquellas cinco operaciones formuladas ya por Aristóteles primero, por Cicerón y Quintiliano después, antes de llegar, a través del anónimo redactor del *Ad Herennium* y de San Agustín, hasta el Príncipe de la escolástica, Santo Tomás de Aquino. Estas cinco operaciones son, por una parte y como las principales, *inventio*, *dispositio*, *elocutio* y, por otra parte y algo más inestables en el dispositivo retórico, *memoria* y *pronuntiatio* o (*actio*). Estas cinco operaciones quedaban perfectamente integradas en todas las *Retóricas cristianas* del Siglo de Oro que exponen el arte de predicar (*Ars predicandi*) y que, de hecho, recapitulan a la vez un arte de decir (*Ars dicendi*) y un arte de escribir (*Ars scribendi*) conforme a la finalidad

¹ *Sermonario clásico (con un ensayo histórico)*, Madrid-Buenos Aires: Escelicer, 1941.

última de todo predicador (que no es sino un caso particular de orador): enseñar (*docere*), deleitar (*delectare*) y conmover (*movere*). Por una parte, invención, disposición y elocución constituyen el sermón en cuerpo y alma (sea escrita u oral su expresión), y, por otra parte, la pronunciación o acción corresponde a su ropaje (y esta vez sólo atañe a la realización oral). Pero entre el ser y su vestido hay profundas y complejas relaciones y podemos decir que el modo de manifestarse públicamente conlleva siempre una declaración de identidad. Podríamos aquí recurrir útilmente al esquema lingüístico propuesto, por ejemplo, por Román Jakobson, ya que todo sermón es, fundamentalmente, un discurso organizado como proceso comunicativo y es, pues, un mensaje codificado por un emisor y dirigido a un receptor (múltiple) capaz de descodificarlo. Este esquema general de la comunicación determina los tres planos que convendría estudiar más detalladamente: 1) el plano de la emisión: la presencia del emisor o predicador y sus condicionamientos; cómo se implica en su sermón según las circunstancias y sus relaciones con el auditorio; 2) el plano del objeto o el sermón propiamente dicho, el "texto sermonístico" en su contenido y su expresión; 3) el plano de la recepción: el receptor y la integración de los oyentes en el proceso de la comunicación. Para intentar caracterizar mejor el sermón barroco, vamos a centrar nuestra atención sobre el segundo plano, el del objeto sermonístico, insistiendo en las dos direcciones fundamentales: la invención y la elocución por una parte, y, por otra parte, la pronunciación o acción. Estas dos direcciones no son totalmente independientes, sino que siempre convergen y llegan a veces a confundirse.

El primer problema que se nos plantea es el de una visión diacrónica del conjunto, con las posibles evoluciones o, incluso, profundas transformaciones del "género" a lo largo del período barroco. Repito que no se trata aquí de esbozar un esquema histórico y eso no sólo porque se necesitaría mucho más tiempo del que disponemos, sino porque el estado de las investigaciones y de los estudios realizados en este campo de la historia de la literatura no permite aún llegar a conclusiones satisfactorias. Todavía no se puede organizar la enorme producción sermonística y clasificarla de manera precisa, porque las diferentes modalidades a veces se oponen y a veces se yuxtaponen o se superponen con mucha complejidad. No obstante, podemos decir que existe, fundamentalmente, una contraposición que corre a lo largo de todo el Siglo de Oro y es la que opone, en la práctica de la oratoria sagrada, un estilo sencillo y "natural", depurado y sobrio, estilo que según sus partidarios es el más idóneo a la predicación evangélica, a otro estilo más florido y adornado y, podríamos decir, más preciosista y culto. Aceptando el riesgo de simplificar demasiado la complejidad que ofrecía la realidad de la oratoria sagrada en el Siglo de Oro, podríamos distinguir, como ya lo ha propuesto Félix Herrero Salgado², tres corrientes claramente diferenciadas:

² *Aportación bibliográfica a la oratoria sagrada española*, Madrid: C.S.I.C., 1971, pp. 6-21.

— Primero, la de los “predicadores que se mantienen en una línea de contención clásica”. Esos predicadores se autorizan de los escritos y de la predicación de Fray Luis de Granada y se remontan, a través de él, a la *Doctrina Cristiana* de San Agustín. La línea corre por Fray Hernando de Santiago, Fray Diego Murillo, el doctor Terrones del Caño, Fray Cristóbal de Avendaño, Fray Diego de la Vega, Fray Tomás Ramón, Fray Juan Bautista de la Nuza hasta las postrimerías del siglo XVII con Fray Francisco Sobrecasas y el Padre Manuel de Nájera. A esta primera corriente se oponen otras dos que son:

— Segundo, la de los predicadores influenciados por el cultismo y, de una manera más general, por todo lo que se producía en la literatura profana coetánea. El jefe de fila es, incontestablemente, Fray Hortensio Paravicino. Pero hay que subrayar que esta corriente culto-conceptista se dividió muy pronto en dos escuelas rivales, acaudilladas por dos jesuitas, el Padre Valentín de Céspedes y el Padre José Ormaza. Estas dos escuelas intentarán apropiarse la herencia gracia-nesca, pero por encima de esta oposición algunos predicadores, como Melchor Fúster o Fray Manuel de Guerra y Ribera, llegaron a mantener hasta el final del siglo una oratoria conceptista a la vez culta y de estilo elegante y depurado.

— Tercero, la de “predicadores extravagantes que proceden de una posición vulgar”. Al principio esos predicadores improvisaban sus sermones y no se preocupaban de imprimirlos, por lo cual pocos nombres han pasado a la posteridad. Pero, pasando los años, esta corriente que mezclaba todas las aguas turbias, acabó por imponerse tras un período de verdadera decadencia y triunfó en el gerundismo.

Antes de entrar en el examen más detenido de los diferentes rasgos característicos de los sermones barrocos conviene subrayar, como punto de partida, la enorme importancia que tuvo la oratoria sagrada durante todo el Siglo de Oro. El fenómeno se verificó en todos los países de Europa, pero conoció particular amplitud en España. Como lo ha notado muy pertinentemente Dámaso Alonso, se puede decir que “Tal vez de los hechos sociales en que la literatura tiene intervención, los dos más importantes de aquellos siglos sean el teatro y la oratoria sagrada. Al margen de la fundamental diferencia, los parecidos son grandes: fenómenos ambos atados a las categorías de tiempo y espacio, que buscan —y tienen forzosamente que hacerlo— el sacudir al público, y, por tanto, son buen indicio para rastrear los móviles estéticos afectivos de aquellas muertas generaciones; pero, además, fenómenos totalmente sociales y nacionales para todo el pueblo (aunque en determinados casos podían también dirigirse a sólo una clase social) que tenían una difusión para toda España, y que entraban en las preocupaciones del español de aquella época con una viveza, con una intensidad que apenas si hoy podemos imaginarnos”³. Sabemos, por varios testimonios, que en

³ Dámaso Alonso, “Predicadores ensonetados. La oratoria sagrada, hecho social apasionante del siglo XVII”, en *Del siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid: Gredos, 1962, p. 96.

ciertas circunstancias el concurso de fieles que iban a escuchar un sermón podía ser muy importante aunque en otras ocasiones algunos predicadores se quejaban de la frialdad de los oyentes y de una concurrencia más bien escasa. Creo que una posible explicación para esta contradicción radica en el mismo “modo de predicar” que se ofrecía al auditorio. En su *Arte o instrucción de predicadores*, publicado en 1617 pero escrito algunos años antes, Francisco Terrones del Caño, lúcido aunque austero predicador de Felipe II, advertía: “Están ya los auditorios tan acicalados que en predicándoles cosas muy comunes, las desprecian”⁴. De ahí que uno de los más constantes rasgos que podemos destacar es el prodigioso afán de novedad que transparece en los sermones barrocos. Muchas veces, por ejemplo, el célebre Fray Hortensio Paravicino, Predicador Real de Felipe III y después de Felipe IV, abre sus sermones recalcando esta tensión hacia la novedad; “Yo, con mi cortedad —declara en un sermón de 1616— he deseado pensar algo nuevo”, y repite fórmulas como “No dejemos de tratar con novedad lo común”. Para lograr tan deseada novedad y mantener en vilo la atención del auditorio, los predicadores se valían de numerosos procedimientos que podían ser, ya de tradición antigua, ya de aparición más moderna. Para estudiar (aunque sea muy superficialmente) estos diferentes procedimientos los agruparemos según tres de las cinco operaciones del dispositivo retórico que hemos mencionado anteriormente.

Primero hablaré de la *invención*, con el *exemplum*, la *comparación* y el *concepto predicable*.

Muy parecido a cierto tipo de parábola, el *exemplum* aparece a menudo en el cuerpo del sermón, y, precisamente, creo que se puede afirmar que la mayor característica del *exemplum* (que es casi un cuentecillo abreviado) es que puede integrar tanto la literatura escrita (la novelística, por ejemplo, y eso lo sabe cualquier lector del *Quijote* o de la novela picaresca), como la literatura estrictamente oral. Es evidente que el predicador, al intercalar en su sermón un *exemplum*, adoptaba plenamente la postura y las técnicas del arte verbal. Vamos a citar un pasaje de un sermón de Nuestra Señora del Carmen de Fray Cristóbal de Avendaño, en el que el predicador introduce el relato de un “chiste que sucedió a un caballero italiano”:

Es de advertir que un Caballero tenía dos criados confidentes, ambos dormían en su antecámara, en una cama. Una noche el uno, cuando le parecía que dormía su amo, se levantó con sumo silencio, y pasando por el mismo aposento iba, o a solicitarle una hija, o a abrirle un escritorio. Sintióse el amo y levantóse al punto. El criado, que sintió su señor se había levantado, volvióse a la cama muy aprisa, por no ser conocido. El dueño no dio voces por no deshonorarse, o deshonorar sus hijas. Parecióle que había de ser difi-

⁴ *Instrucción de predicadores*, ed. del Padre Félix G. Olmedo, Madrid: Espasa-Calpe (*Clásicos Castellanos*, n.º 126), 1946, p. 58.

cultoso el conocer al delincuente, porque estaban los dos criados juntos en una cama. ¿Qué sería bueno que hiciese para conocer al desleal? Puso la mano sobre el corazón de ambos, pareciéndole que el que de los dos diese saltos, inquieto, aquél era el culpado. Por aquí conoció al ladrón, o desleal; tomó unas tijeras y, para conocerle a la mañana, cortóle un poquito del cabello que le caía sobre la frente. El mozo, viéndose perdido, y que había de ser conocido a la mañana de su señor, hizo para deslumbrar al compañero que dormía con él, cortóle otro tanto cabello de la misma parte, sin que lo sintiese. Venida la mañana llamó el señor sus criados, que le diesen de vestir. Cuidadosamente levantó los ojos para ver el culpado, y como les viese ambos cortado el cabello, quedóse perplejo, sin saberse determinar. Y así se escapó el mozo del delito que había cometido, y su señor siempre vivió admirado de la sagacidad con que se libró, y perplejo cuál de los dos fuese el delincuente⁵.

Lo mismo se puede decir de la comparación⁶. Todos los predicadores del siglo XVII tenían a su disposición el conocidísimo libro de Juan Pérez de Moya, *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes* (Alcalá, 1584), que ofrecía frases para todas las ocasiones. Pongamos dos rápidos ejemplos:

— “Así como al caballo no se le pone el freno en la carrera, empero antes que comience a correr, así los que son muy inclinados a ira, antes que vengan al peligro, se han de refrescar con razones y admonestaciones.”

— “Así como al vino aunque le echemos la mayor parte de agua le llamamos vino, así conviene que la hacienda y la casa se nombre del marido, aunque la mujer haya traído lo más.”

No se necesita insistir para dejar patente el claro abolengo oral de tales comparaciones. A veces, la comparación puede tener un amplio desarrollo y servir de base a la construcción del tema del sermón. Así, por ejemplo, en un sermón para la toma de hábito de un joven fraile dominicano, Fray Tomás Ramón hace un largo desarrollo sobre la serpiente que se esconde en invierno para ocultar su debilidad pero que, al volver el sol, sale fuera, muda de piel y se vuelve amenazante. Así el joven novicio, retraído en su convento, sale a recibir el sol de Cristo, muda la piel tomando el hábito de Santo Domingo y puede amenazar a los demonios del infierno. Con este último ejemplo ya no estamos lejos del *concepto predicable*, que fue uno de los procedimientos más aprovechados por los predicadores del Siglo de Oro. El concepto predicable debe, partiendo de una comparación simbólica, permitir un desarrollo ingenioso que concluya con la autoridad

⁵ *Marial de las fiestas ordinarias y extraordinarias de la Madre de Dios señora nuestra, con sermones al fin de sus celestiales padres*, Valladolid, 1629, fl. 209, citado por Hilary Dansey Smith en *Preaching in the spanish golden age*, Oxford: University Press, 1978, pp. 72-73.

⁶ Según la *Enciclopedia del lenguaje* de Martín Alonso, la comparación es: “un símil retórico que consiste en comparar expresamente una cosa con otra, para dar idea viva y eficaz de una de ellas”.

de una cita de la Santa Escritura. Por ejemplo, Fray Diego Murillo, predicando en la conversión de San Pablo, toma el concepto del pulpo asido de una peña. Para desasirle, los pescadores echan aceite y con esto lo apartan con mucha facilidad. El desarrollo ingenioso se basa en una doble comparación. Antes de la conversión, San Pablo era una peña dura que el pulpo del demonio no quería soltar, pero, a su vez, Pablo era un pulpo aferrado estrechísimamente a Cristo por aborrecimiento. Concluye Fray Tomás Ramón: “El remedio es que se tome aceite y se derrame sobre estos dos pulpos. Y este oficio hace el Santísimo Nombre de Cristo, a quien la Esposa llama aceite derramado, diciendo: *Oleum effusum nomen tuum* (Cant. 1, 2)”⁷.

Se puede notar aquí que, incluso en un predicador al que se suele clasificar entre los más tradicionales y poco afines al conceptismo, encontramos un desarrollo ingenioso muy cercano a lo que Gracián llamará más tarde la “agudeza por careo condicional” (*Agudeza*, discurso XV).

No hablaremos de la disposición y del plan de los sermones, para llegar directamente a la *elocución*. Los predicadores del Siglo de Oro conocían perfectamente todos los recursos de la retórica y dominaban todos los tropos, sabían emplear los cuatro estilos retóricos. No podemos pasar revista aquí a todas las figuras de estilo, pero, recordando el esquema lingüístico al que me referí hace un momento, diremos que los predicadores barrocos ponían especial atención en usar las figuras de mayor eficacia para facilitar la transmisión del mensaje, o sea, las que más integran al oyente, haciéndole partícipe activo del proceso de comunicación, como son, por ejemplo, la *apóstrofe* (“¿Es posible que esto queréis? ¿Estáis en vos? ¿Adónde vais a parar, hombres?”); la *communicatio vel colloquium* (“Estemos en razón. O piensas morir, o no. Si dices sí, dime cuándo”); la *addubitatio* y otras admiraciones en estilo directo o exclamaciones; la prosopopeya etc. O sea, que la oralidad desempeña aquí un papel muy importante y vemos cómo nos estamos acercando a cierta teatralización sobre la que tendremos que volver.

Pero, por otra parte, a lo largo del siglo XVII (y pese a numerosas censuras y sátiras) los predicadores, sobre todo a partir de Paravicino, fueron concediendo cada vez más importancia a la función poética de su lenguaje. Función poética del lenguaje entendida en el estricto sentido lingüístico de Jakobson, pero también como imitación consciente del lenguaje poético empleado por los poetas, en todos los niveles: palabras, giros, metáforas, ritmos, cadencias de verso, sintaxis particular, hipérbatos, etc., llegando a veces a excesos de artificialidad inimaginables hoy (el caso viene a ser prácticamente el mismo que en las academias y en las justas). Se entabló entonces en la oratoria sagrada el mismo debate que en el campo de la literatura profana. Como escribe Martí: “No se puede fijar un

⁷ En *Discursos predicables sobre todos los Evangelios que canta la Iglesia (Quaresma)*, Zaragoza, 1605, p. 612.

momento histórico en que el conceptismo en el púlpito comenzara de repente. En la segunda mitad del siglo XVI ya comenzaba a echar raíces"⁸. Pero lo seguro es que a partir de la divulgación de los grandes poemas gongorinos y hasta el final del siglo, todos los predicadores y, aún más, todos los autores de una *Retórica Cristiana* están implicados en el debate en torno al lenguaje culto, o para emplear palabras trilladas pero ineludibles, en los complicados desarrollos del cultismo y del conceptismo. El estudio de este fenómeno todavía no ha sido llevado a cabo o, mejor dicho, sólo ha empezado. Pero hay signos que permiten esperar que pronto tendremos notables avances en este dominio. De particular interés sería estudiar en detalle la obra de Gracián en relación con la oratoria sagrada: ¿cómo confluye en la *Agudeza y arte de ingenio* la práctica sermonística anterior a Gracián?; pero también, ¿cómo, a partir de la *Agudeza*, se ejerce la influencia de la estética gracianesca? Recientemente la hispanista inglesa Hilary Dansey Smith publicó un artículo bio-bibliográfico sobre los predicadores citados por Gracián y anunció un estudio sobre el fondo de este punto⁹. Con la reciente reedición de la *Censura de la elocuencia* del seudo Gonzalo Pérez de Ledesma¹⁰, podemos esperar que se lleve a cabo por fin el estudio iniciado en 1946 sobre el debate que opusieron los jesuitas Padre José Ormazá y Valentín de Céspedes¹¹, con la entrada a la palestra, pocos años después, de Ambrosio Bonavía. Este debate, por complicado y enmarañado que se presente, es ejemplar y utilísimo para comprender todo el desarrollo de la literatura a lo largo del siglo XVII, y no sólo en el campo de la oratoria sagrada. Las numerosas censuras y sátiras del siglo XVII, así como la casi unánime condena que pesa sobre la oratoria sagrada barroca desde el siglo XVIII, y más aún desde Menéndez y Pelayo, no han de hacernos olvidar el extraordinario éxito que conoció en su tiempo, en gran parte, precisamente, por su lenguaje florido y poético. En parte también por otra razón que vamos a examinar ahora: su marcada teatralidad. Con esto entramos ya en el último punto, que corresponde a la *actio* o *pronuntiatio* del predicador.

El empleo de recursos dramáticos, con fuertes resonancias emocionales y afectivas en los oyentes, tal como el empleo de calaveras o imágenes, se remonta a la Edad Media y conoció en el Siglo de Oro un aprovechamiento constante. Tenemos, por ejemplo, el relato detallado de una actuación de Fray Pedro de Valderrama en Zaragoza, en 1611, que nos cuenta cómo el célebre agustiniano

⁸ Antonio Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1972, p. 284.

⁹ "Baltasar Gracian's Preachers: Sermon-sources in the *Agudeza*" en *Bulletin of Hispanic studies*, LXII (1986), 327-338.

¹⁰ Gonzalo Pérez de Ledesma, *Censura de la elocuencia* (Zaragoza, 1648), ed. de Guiseppina Ledda y Vittoria Syagno, Madrid: El Crotalón, 1985.

¹¹ Véase el estudio de Luis López Santos, "La oratoria sagrada en el seiscientos. Un libro inédito del P. Valentín de Céspedes", *Revista de Filología Española*, XXX (1946), 152-168.

logró conmover a gritos y lágrimas un auditorio de malas mujeres y ramera¹². Con los trabajos de Emilio Orozco Díaz¹³ y, más recientemente, de José Lara Garrido¹⁴, bastante se ha adelantado en este estudio de la teatralización de la función religiosa y del sermón en particular, con la asimilación del predicador al comediante. Pero me parece que hay que insistir en un punto señalado ya por Lara Garrido, y es que no se trata aquí sólo de influencia en cuanto a la *actio*, de un mimetismo en las formas de la representación y de la puesta en escena (lo que, lo repito, era ya tradicional), sino que se manifiesta en los sermones de entonces una tensión interna hacia lo teatral, “tensión incitativa, en el aspecto material: de texto a texto”. Y como el teatro del siglo XVII se halla muy marcado por la “elocución poética” llegamos a una relación triangular:



Como consecuencia del gusto colectivo creado por el teatro, la oratoria sagrada, para mantener su éxito, tenía que integrar fórmulas y recursos de la misma índole, porque a los predicadores, al igual que a los autores de teatro, les preocupaba mucho el éxito:

Es preciso recalcar esta indisoluble conexión entre una fórmula teatralizante de la oratoria y un nivel de estilo intrincado que nos muestra el cruce modélico de la comedia y la *nueva poesta* en su configuración barroca¹⁵

Fray Hortensio Paravicino, el gran corifeo de la *nueva oratoria*, en un sermón de 1616 había dejado ya formulada la perfecta integración en su poética de un nuevo estilo y de una adecuada *actio*:

¹² Francisco de Luque Fajardo, *Razonamiento grave y devoto que hizo el Padre M. F. Pedro de Valde-rama... con más un breve Elogio de su vida y predicación*, Sevilla, 1612.

¹³ Véase en particular su artículo “Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante (notas de una ‘introducción al Barroco’)”; en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, II-III (1980), 171-188.

¹⁴ José Lara Garrido, “La predicación barroca, espectáculo denostado (textos y considerandos para su estudio)”, en *Analecta malacitana*, VI (1983), 381-387.

¹⁵ *Ibid.*, p. 385.

El predicador que dice la curiosidad, la agudeza, que la hermosea con el estilo de lenguaje alto y superior, pero no le da el vivo de la acción, la vida de la representación del modo, a ése le falta la debida hermosura¹⁶.

Perfecta fórmula para definir lo que podía ser, en el Siglo de Oro, el sermón barroco como literatura oral.

FRANCIS CERDAN
(Univ. de Toulouse-Le Mirail)

¹⁶ Sermón de la Anunciación de la Virgen, en *Oraciones Evangelicas y Discursos Panegyricos y morales...*, Madrid: Joachim Ibarra, 1766, IV, 326.

LITERATURA EFÍMERA: ORALIDAD Y ESCRITURA EN LOS CERTÁMENES Y ACADEMIAS DE LOS SIGLOS DE ORO

Ex academia venis. Lo primero fue la *boz*, luego la letra, por decirlo en términos nebrijenses, aunque toda una secuela de sinónimos, heredados en parte de la tradición latina, identificara —aparentemente— los términos de la oralidad con los de la escritura¹. No de otro modo pensaba Varchi en su *Ercolano*, cuando habla de que la primera razón de una lengua es hablarla:

Lo scrivere non è della sostanza delle lingue, ma cosa accidentale, perché la propria, e vera natura delle lingue è, che si favellino e non si scrivano, e qualunche lingua si favellasse, ancorché no si scrivesse, sarebbe lingua a ogni modo... Lo scrivere fu trovato non della natura, ma dall'arte...².

¹ Antonio de Nebrija, *Gramática de la Lengua Castellana*, edición de Antonio Quilis, Madrid: Editora Nacional, 1981. Como señala Quilis, "En Nebrija encontramos *letra* (y su sinónimo *figura* de letra, *traço*) con el significado de grafema, y como elemento que sirve para representar la *boz*" (p. 46). La oposición entre *boz* y *letra* clarifica una vieja confusión heredada de la tradición latina. En *letra* convergían el significado signográfico y signofónico que tan claramente distinguían los griegos. La *Gramática de la lengua Castellana* (1486-1492) lo exponía así: "De manera que no es otra cosa la letra, sino figura por la cual se representa la boz, ni la boz es otra cosa sino el aire que respiramos [...] Assí que las letras representan las bozes, las bozes significan, como dize Aristóteles, los pensamientos que tenemos en el alma" (Ib., p. 111).

² Tomó la cita del artículo de Ilaria Bonomi, "Giambullari e Varchi grammaticinell'ambiente linguistico fiorentino", en *La Crusca nella tradizione Letteraria e Linguistica Italiana*, Firenze presso L'Accademia, 1985, pp. 65-79. La gramática de Pier Francesco Giambullari, *De la lingua che si parla e scrive in Firenze* (1552), apela a esa doble vertiente que tanto influyó en las gramáticas renacentistas y en los tratados de retórica. Véase también Nicoletta Maraschio, "Scrittura e pronuncia nel pensiero di Lionardo Salviani", *Ib.*, pp. 81-9.

Pero si el arte concernía a la escritura, también al habla, como demostraba una larga tradición retórica, desde Aristóteles a Quintiliano, Cicerón o la *Retorica ad Herennium*. La misma finalidad de la gramática que tenía Nebrija, como “sciencia de bien hablar y bien escribir” apelaba al paralelo de los usos y estudios de la lengua en su doble vertiente³.

Sabido es que la característica fundamental del humanismo no fue otra que el logro de la elocuencia y que hacia ella se encaminó el *curriculum* didáctico de los nuevos maestros que trataban de superar el mimetismo de la retórica tradicional. En algunos casos, como en Luis Vives, se trataba de alejarse de la estilística de tropos y figuras para ajustarse a la relación y adecuación entre pensamiento y palabra⁴. En otros, como Valla, la elocuencia alcanzó un nivel ético, plenamente actual, de relación del discurso con la materia hablada y la situación enunciada, muy cercano a las conocidas teorías de la recepción⁵. La separación entre retórica y dialéctica supuso notables cambios de método, particularmente en los ramistas españoles, como Sánchez de las Brozas⁶. Claro que fue, tal vez, la separación entre dialéctica y metafísica, marcada por las *Dialecticae Disputationes*, lo que permitió entender aquella como disciplina que concernía únicamente al lenguaje, independizándola y alejándola de los esquemas acuñados por la tradición escolástica⁷. El debate alcanzaba así un rango de autonomía que, sin duda, se iba

³ F. Rico señala las analogías en ese punto de Nebrija con Lorenzo Valla y Quintiliano: “De Nebrija a la Academia”, *The Fairest Flower. The Emergence of Linguistic National Consciousness in Renaissance Europe*, Firenze presso l'Accademia, 1985, pp. 133 ss.

⁴ John O. Ward, “Renaissance Commentators on Ciceronian Rhetoric”, *Renaissance Eloquence, Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, ed. by James J. Murphy, University of California Press, Berkeley, Los Angeles-Londres, 1983, pp. 126-173. La reacción en contra del mimetismo de la retórica tradicional por parte de Vives se apoyó en la invención de un método completamente nuevo para la elocución, en *De ratione dicendi* (1532). Sobre ello, Don Abbott, “La retórica y el Renacimiento. An Overview of Spanish Theory”, *Renaissance Eloquence*, pp. 95-125. Para la importancia de la retórica en España, véase el clásico estudio de Charles Faulhaber, *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth and Fourteenth Century Castile*, Univ. of California Press, Berkeley, L.A., London, 1972, p. 141; y James J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Agustin to the Renaissance*, Univ. of California Press, 1974. Las retóricas españolas están, como es lógico, plagadas de referencias a la oralidad en confluencia con la escritura, ya desde su definición, como dice la primera en castellano, de Miguel de Salinas, *Retórica en lengua castellana*, Alcalá, 1541, cap. I: “Podriase ahora decir que es retórico u orador el que en público (en juicio o fuera de él) hace alguna oración o razonamiento bien hecho, pues usa de la retórica, como hacen los predicadores y los abogados en sus peticiones o escritos.” Y lo mismo dicen los escritos en latín, pues unos y otros trataban “de la ciencia del bien hablar y escribir”. El prólogo de Salinas habla de la utilidad de la retórica para la predicación, para el habla familiar y para las cartas mensajeras. La *actio* era un complemento indispensable. De ello trata particularmente en el cap. de los afectos y en el de la pronunciación.

⁵ N. Struever, “Lorenzo Valla: Humanist Rhetoric and the Critique of the Classical Languages of Morality”, *Renaissance Eloquence*, pp. 191-206. El auditorio como elemento fundamental en el discurso ya había sido tenido en cuenta por los retóricos latinos, y otro tanto ocurrió en el Renacimiento. Cf. W. S. Howell, “Poetics, Rhetoric and Logic in Renaissance Criticism”, *Classical Influences on European Culture. A. D. 1500-1700*, ed. por R. R. Bolgar, Cambridge University Press, 1976, pp. 155-162.

⁶ Walter J. Ong, *Ramus, Method, and The Decay of Dialogue*, Cambridge, Mass, 1958, p. 305.

⁷ Sobre la obra de Lorenzo Valla, véase L. Jardine, “Humanisme and Dialectic in Sixteenth Century Cambridge. A Preliminary Investigation”, *Classical Influences on European Culture*, pp. 141-154. Para Jardine, el modelo de la dialéctica de Valla, basado en Quintiliano, sirvió para desterrar los usos

a reflejar en la literatura oral y escrita, pero sobre todo en los géneros dramáticos, porque como ya decía Aristóteles: "El estilo escrito es el más exacto, el de discusión el más teatral"⁸.

Los planteamientos son, en efecto muy variados, pero todos coinciden en hacer de la *eloquentia* (gramática, retórica, filología) "núcleo de toda la cultura", como presumían las *Elegantiae* de Valla⁹. La salvación venía por la palabra, según predicaban los ciceronianos. Para nada servía la sabiduría callada. Ésta debía ser transmitida gracias a un arte que procuraba, además, deleitar y conmover al auditorio¹⁰. Para ello, había que luchar contra el terminismo y la verbosidad de los tiempos oscuros, apelando a la naturaleza misma del lenguaje y a sus usos; así lo planteaban desde distintas perspectivas Juan de Valdés y Luis Vives, a sabiendas de que el hablar también es un arte y está, por tanto, sometido a preceptos¹¹. Unos eran, sin embargo, los ideales de la elocuencia perfecta y otros los caminos recorridos por la palabra desatada, particularmente en el Barroco¹².

Paul Oskar Kristeller, al hablar de los discursos y las cartas que de la prosa humanística nos han llegado a través de manuscritos y primeras ediciones, consideraba que todos ellos constituían sólo una pequeña parte de lo que en aquel período se habló y escribió¹³. Si la incansable actividad de los humanistas se extiende al siglo XVII, la perspectiva se agranda asombrosamente, sobre todo en aquellas actividades oratorias de las que no nos queda ninguna constancia escri-

medievales de la oratoria escolástico-metafísica, constituyendo la base para el entrenamiento en los debates académicos universitarios, particularmente en el programa de Harvey en la Universidad de Cambridge. El entrenamiento dialéctico universitario fue sin duda, la base de muchas prácticas literarias, como es el caso del teatro calderoniano, según E. W. Hesse, "La dialéctica y el casuismo en Calderón", *Calderón y la crítica: Historia y Antología*, ed. de Manuel Durán y Roberto González Echevarría, Madrid: Gredos, 1976, pp. 563-581. La oratoria sagrada, no obstante, tuvo muy en cuenta los problemas referidos al auditorio y la recepción del discurso, particularmente con Fray Luis de Granada.

⁸ Aristóteles, *Retórica*, Edición de Antonio Tovar, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1971, p. 208 y véase todo el Libro III, pp. 178 ss. para el tema que nos ocupa (p. 180, en particular).

⁹ Francisco Rico *dixit*, *Nebrija frente a los bárbaros*, Universidad de Salamanca, 1978. El proceso se inicia en España con las *Introducciones* de Nebrija en 1481. Véase además Lore Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnuola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*, Torino: Stampatori, 1979; y para la elocuencia en el Renacimiento, W. J. Bouwsma, *The Culture of Renaissance Humanism*, American Historical Association Pamphlet, 1973; y Hannah H. Gray, "Renaissance Humanism: The Pursuit of Eloquence", *Renaissance Essays from the Journal of The History of Ideas*, ed. por P. O. Kristeller y P. P. Wiener, New York, 1968.

¹⁰ Cicerón, *Obras completas I*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, 1882. Véase particularmente "De la invención retórica", p. 2, *Retórica a C. Herennio*, pp. 158-9 y p. 277: "El mejor orador es el que enseña, deleita y conmueve a los oyentes". En *El orador*, ed. de Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón, Barcelona: Alma Mater, 1967, p. 59. Cicerón señalará los tres objetivos del orador: "Qué decir, en qué ocasión cada cosa y de qué modo".

¹¹ Para Vives, Malcolm K. Read, *The Birth and Death of Language. Spanish Literature and Linguistics: 1300-1700*, Madrid: Porrúa, 1983, pp. 57 y ss. y Don Abbott, art. cit. Vives planteó además la adecuación entre palabra y pensamiento, alejándose de la mera estilística de tropos y figuras. Claro que su ejemplo no fue precisamente el más seguido y ya se sabe en qué cayeron las clases de retórica.

¹² Cicerón dice en *El orador* que "el ideal de la elocuencia perfecta lo vemos con el espíritu y buscamos con los oídos su imagen" (ed. cit. p. 5).

¹³ *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, México: FCE, 1979, p. 329.

ta¹⁴. Las voces perdidas resultan abrumadoras, si tenemos en cuenta la proliferación de discursos de todo tipo que surgió a partir del Renacimiento, con las ocasiones más variadas (exequias, epitalamios, entradas reales, festejos del Santoral, ceremonias académicas, etc.). El caso se hace particularmente significativo con las arengas, discursos, vejámenes o gallos universitarios desaparecidos o que apenas han sido tenidos en cuenta, por no hablar del ancho campo de la oratoria sagrada en sus distintos niveles¹⁵.

La casi total ausencia de estudios o ediciones sobre los gallos, los precarios o parciales estudios sobre las justas poéticas en España constituyen una evidencia que incluso afecta al campo de las academias literarias cuando nos referimos al tema concreto de la oralidad. El panorama, aunque más desolador por lo que atañe a nuestras letras, se asemeja al que Amedeo Quondam planteaba hace unos años respecto a los estudios sobre las academias italianas. La imagen propuesta por Tiraboschi de una *società de la scrittura* debía ser reducida a sus justos términos, porque, en principio, la academia nació bajo el signo de la conversación y encontró en el diálogo su mejor cauce de comunicación¹⁶. El fundamento platónico de la *accademia* propiamente dicha era claramente oral y así lo sentía el propio Cicerón: "Confieso que como orador, si ciertamente lo soy de la categoría que sea, he salido no de las fábricas de los retóricos, sino de los paseos de la academia"¹⁷.

Pero si de lo que significó la retórica humanística en las academias italianas sabemos algo, es muy poco lo que podemos averiguar respecto a las españolas, de

¹⁴ Paul Oskar Kristeller, *Ibid.*, pp. 329-330. El vacío, no obstante, es relativo. Pueden verse, entre otros estudios, Gerhard Frausen y Domenico Maffei, "Harangues universitaires du XVI^e siècle", *Studi senesi*, 83 (1971), 7-22; Paul Gerhard Schmidt, "Das Zitat in der Vagantendichtung: Bakelfest und Vagantenstrophe", *Antike und Abendland*, 20 (1974), 74-87; y *Carmina Scholastica Amstelodamensia. A selection of Sixteenth Century School Songs from Amsterdam*, ed. por Chris L. Heesakkers y Wilhelmina G. Kamerbeek, Leiden, 1984; este último es un ejemplo riquísimo de una tradición apenas considerada, la de los poemas latinos recitados por los alumnos de las escuelas en la Pascua de Navidad. Y véase además P. O. Kristeller, *L'Opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola*, vol. I, Florencia, 1965, pp. 52-3; y Aurora Egido, "De ludo vitando. Gallos aúlicos en la Universidad de Salamanca", *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I (1984), 609-648. En mi estudio en prensa, "La silva en la poesía andaluza del Barroco", *Congreso Internacional sobre el Barroco andaluz e hispanoamericano* (Córdoba, 1986), añado algunas notas relativas a los discursos inaugurales universitarios. En los gallos salmantinos que editaré en breve, de la Biblioteca Colombina (Ms. 82-3-38, ff. 23 ss.), como en otros muchos de la Universidad de Zaragoza o de la de Alcalá, entre otras, hay mezcla de latín y castellano que debe tenerse en cuenta respecto a la práctica oral del habla *junciana* en las aulas universitarias españolas.

¹⁵ P. O. Kristeller, *op. cit.*, p. 531, señala la relación entre la oratoria humanística y la elocuencia sagrada, aportando amplia bibliografía.

¹⁶ Amedeo Quondam dice: "Ma in principio l'Accademia fu sotto il segno della *conversazione*. La sua stessa matrice originaria —così intensamente platonica nel proprio del nome che assume tra *horti* e cenacoli humanistici mostra pienamente il primato di un conversare come forma profonda dei rapporti culturali, come sistema di pratiche che trova nel *dialogo* il suo genere privilegiato e di massima funzionalità comunicativa". Claro que como señala Ezio Raimondi en su prólogo, Tiraboschi no se olvidó de mencionar el culto a la oratoria en las academias, "La scienza e l'Accademia", en *Università, Accademia e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Laetitia Boehm e Ezio Raimondi, Bologna: Società editrice il Mulino, 1981, p. 23.

¹⁷ Cicerón, *El orador*, p. 6.

las que tanto queda por hacer¹⁸. Las cuestiones de la lengua planteadas en la producción cultural académica italiana no tuvieron en España tanto eco, aunque la vocación poética manifestada por las nuestras no las excluyera¹⁹. Aquí, sin embargo, no nos interesa tanto el debate teórico, como la confirmación de una oralidad esencial que desde muy tempranamente se constituye en el rasgo más destacado de las academias españolas. La imprecisa Academia Imitatoria de Madrid, de la que habla Juan Rufo, basaba en los modelos italianos “el concurso de oyentes calificados, grados y títulos, y ministros del Rey, que yvan a oyr con aplauso y atención”²⁰. Hasta el discurso académico escrito nace para ser recitado y compartido, ya se trate del *Arte nuevo* de Lope de Vega, del *Discurso poético* de Soto de Rojas o de la cedulilla chusca sobre las canillas de un corcovado en la Academia de Fonseca (1662)²¹. El corpus de actas, manuscritas o impresas, que conservamos de las academias no es sino la relación parcial de una actividad de géneros variados que se basó en una constante manifestación oral. El lenguaje se afinca en la conversación, en la comunicación, en unas formas nuevas que trataban de buscar en las academias un cauce para la cultura, muchas veces sin necesidad de exteriorizarse o hacerse público²².

¹⁸ Vide Paul Oskar Kristeller, “The Platonic Academy of Florence”, *Renaissance News*, 14 (1961), 147-59; y A. de Gaetano, “The Florentine Academy and the Advancement of Learning through the Vernacular: *The Orti Oricellari* and the *Sacra Accademia*”, *Bibliothèque D’Humanisme et Renaissance*, 30 (1968), 19-52. Para más bibliografía, A. Larusso, “Rhetoric in the Italian Renaissance”, en *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, ed. por James J. Murphy, Univ. of California Press, 1983, pp. 37-55.

¹⁹ A. Egido “De las academias a la Academia”, en *The Fairest Flower. The Emergence of Linguistic National Consciousness in Renaissance Europe*, pp. 85-94. Para Italia, A. Quondam, *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza 1545-1622. II. Forme e Istituzioni della produzione culturale*, Roma: Bulzoni, 1978, p. 14.

²⁰ Juan Rufo, *Las seyscientas apotegmas de... Y otras obras en verso*, Toledo: Pedro Rodríguez, 1596, f. 1v-2r. El género de la apotegmática aparece claramente vinculado a los círculos académicos renacentistas. Pensemos en Valdés, Mal-Lara, Rufo, etc. Vide Maxime Chevalier, “Proverbes, contes folkloriques et historiettes traditionnelles dans les oeuvres des humanistes espagnols paremiologues”, en A. Redondo, *L’Humanisme dans les lettres espagnoles*, París: Vrin, 1979, pp. 105-118. El gallo granadino que constituye el *Vejamen que dio el doctor Salcedo en 1598* (Biblioteca Colombina Ms. 82-3-38, ff. 15-21 Vº) lleva cuentos folklóricos insertados, como tantos otros vejámenes de universidad, academia o certamen. La competencia de voces en todas las justas no se entiende sino en términos de debate oral. Así lo sentía don Gonzalo Argote de Molina en su *Discurso de la poesía castellana*, Sevilla, 1575, cuando al hablar sobre la redondilla, dice: “A lo menos los ingenios devotos a las cosas de su nación y a la dulcúra de nuestras coplas castellanas (de los quales florescen muchos en esta ciudad), son en cargo a la buena memoria del Reuerendíssimo don Balthasar del Río, obispo de Escalas, que mientras duraren sus justas literarias no dexaran las coplas Castellanas su prez y reputación por los honrados premios que instituyó a los que en este género de habilidad más se auentajassen”. Y así entiende que Pero Mexía, Cetina, Tamariz y otros se ejercitasen en ellas. De interés son las observaciones de Argote sobre el cambio de gustos auditivos en los ingenios de su tiempo, más coléricos, según él, que los flemáticos autores de “versos turquescos”.

²¹ *Academia que se celebró en veinte y tres de abril, En casa de don Melchor de Fonseca de Almeida*, Madrid, 1662. Véase la referencia en María Cristina Sánchez Alonso, *Impresos de los siglos XVI y XVII de temática madrileña*, Madrid: CSIC, 1981, n.º 513, p. 342.

²² Eugenio Garín, *La cultura del Rinascimento. Profilo Storico*, Bari: Laterza, 1981, p. 79; y, del mismo, *L’umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Roma-Bari; Laterza, 1981, p. 180,

Precisamente ha sido este fundamento oral de las academias la causa de que se hayan perdido tantas pruebas de su existencia, sobre todo de las primeras, por no hablar de aquellas que son —como los círculos de Mal-Lara o Lastanosa— centros de libre conversación, sin la atadura de unos estatutos. Porque en sus orígenes, la academia no sale fuera, no se exterioriza ni parece tener la necesidad de comunicar e imprimir. La academia surgida en las Cortes de Monzón (1585) o la *Accademmia degli Umidi*, en Florencia, parecen remitirse únicamente al diálogo, la lectura y el discurso voceado y escuchado por sus propios componentes²³. La academia, en principio, habla de sí y para sí, lo mismo que la Universidad en el círculo cerrado de los vejámenes de grado. Los textos de Bargagli, Alberti o Guazzo transmiten ese juego conversacional, cortesano, latente también en los de Gabriel de Corral, Pantaleón de Rivera, Matías de Aguirre o Polo de Medina²⁴. Se trata de un sujeto colectivo y como tal hay que analizarlo, ya se hable de los Nocturnos valencianos, los Anhelantes aragoneses o los Apatisti florentinos²⁵. 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'improvviso” o *poesia de repente*. En este último caso, las analogías con las prácticas escolares de la Universidad son evidentes. Bastará recordar *El latino de repente* de Lorenzo Palmireno para probar una extendidísima práctica que podemos testimoniar en Chirino, repentizador en la academia gaditana de Juan Ignacio de Soto, o Bartolomé Leonardo, comediante de ocasión en la Academia de los Ociosos de Nápoles. Pero además está toda la práctica ensayada por Antillano, poeta *all'improvviso* y Cristóbal, el bardo ciego, que con la mojiganga del bufón Calabazas, pintado por Velázquez, trataron de sacar al monarca de su melancolía en los saraos del Buen Retiro²⁶.

donde apunta que “Humanistas aveva significato ritrovamento, attraverso la parola, di un pensiero”. Véase además Giulio Ferroni, “Il modello cortigiano tra ‘giudizio’ ed ‘eccesso’: *L'Apologia* del Caro contro Il Castelvetro”, *Le corti farnesiane*, pp. 25-62.

²³ Para la *Accademmia degli Umidi*, Eric Cochrane, “Le accademie”, en el vol. *Firenze nell'Europa dell'500. I. Strumenti e veicoli della cultura. Relazioni politiche ed economiche*, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1983, pp. 3-17. Los Umidi (1540) apenas pretendían, como la mayor parte de los componentes de las academias españolas, entretenerse con discursos “sopra un nuovo caso o sopra un qualche strano accidente, [sopra] epitaffi o madrigali o sonetti o altra qual si voglia composizione” (p. 4).

²⁴ Sobre ello, A. Quondam, “La scienza e l'Accademia”, *Università, Accademia e Società...*, p. 24.

²⁵ *Ibidem*, pp. 25-27. A. Quondam recuerda los trabajos de Maylender que ya indagaron en esa sociedad colectiva, basada en la “conversazione letteraria”, en grupo.

²⁶ Sobre el caso de Chirino y Bartolomé Leonardo de Argensola, véase W. F. King, *Prosa novellistica y academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid: RFE, 1963, p. 80; y Alberto Blecua, “El entorno poético de Fray Luis”, en *Academia Literaria Renacentista I. Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1981. A la poesía y al teatro *de repente* habría que añadir la oratoria improvisada. Los casos —memorillas al margen— debían ser legión. La señora King añade otros datos repentizadores en la Academia de Francisco de Medrano (1617-1622). Para los citados memorizadores del Buen Retiro en la década de 1630, véase el admirable estudio de Jonathan Brown y J. H. Elliott, *Un palacio para el rey. El*

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 tradición²⁷. Se trataba de algo más que una *lición de coro*, era el triunfo de la voz que busca maravillar y asombrar sin los auxilios del pliego. Erasmo ya se había ocupado del arte de improvisar con elegancia, sin caer en la verborrea²⁸. Ello conllevaba notables analogías con el proceso teatral, ensayado tanto en las aulas universitarias, como en el púlpito y la actividad académica extramuros²⁹. El brillo del improvisador de certamen puede verse, por caso, en el

Buen Retiro y la Corte de Felipe IV, Madrid: Alianza Forma, 1980, p. 224, ejemplo, si los hay, de lo difícil que es lindar en los festejos palaciegos el “drama propiamente dicho de las academias, certámenes y demás fiestas parateatrales. También cabe recordar el proceso contrario: la conversión de las comedias en auténticos sermones, así como la transformación de los teatros en pulpitos. Pensemos en los autos sacramentales, pero, sobre todo, en el teatro escolar. Por ahí iba encaminado el programa de la Compañía de Jesús en Europa e Hispanoamérica. Así lo recoge el testimonio de los PP. Marín de Roa y Juan de Santibáñez en su *Historia General de la Compañía de Jesús en Andalucía*, al hablar de la labor docente del P. Pedro de Acebedo, profesor de retórica en Córdoba, Sevilla y Madrid: “Trocó los teatros en pulpitos y despidió a sus hombres de sus representaciones más corregidos y contritos, que los excelentes predicadores de sus sermones” (Cf. Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, Madrid, 1863, I, 10-11).

²⁷ M. Fabio Quintiliano señalaba la necesidad de aprender de los cómicos el arte de la elocuencia. El libro X de la *Instituto Oratoria*, Ed. de H. E. Butler, Cambridge, Mas., 1979, está dedicado al arte de la improvisación. *Vide*, pp. 133 y ss. y 139 y ss.

²⁸ Para los ejercicios escolares practicados en las aulas, véase Andrés Gallego Barnés, *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el Studi General de Valencia*, Zaragoza: 1982, pp. 91, 120, 124, 130 y 142 y ss. El éxito de Palmireno en este campo es un ejemplo de la utilidad del repentizar en los ámbitos extraacadémicos. También cuidó del arte de conversar en *El estudioso en la aldea* (p. 261), y de las declamaciones, en *De ratione declamandi* (1565) (*ib.* p. 124). Véase la ed. completa, con la traducción de las *Elegancias* de Manucio del propio Palmireno, en *El latino de repente* de Lorenzo Palmireno, Quinta edición, Zaragoza, Lorenzo y Diego de Robles, 1588 [Biblioteca Universitaria de Zaragoza H-20-24]. Ello conllevaba una ágil memorización y un entrenamiento lleno de sinsabores, como dice el alcañicense: “Pues cómo no tendré yo vergüenza christiano, y a dozientos moçuelos, que dellos ay barbados, leerles todo el día de repente, y passarlos con latinear un rato, y ellos que se vayan abovados, sin ningún provecho? por este negro puntillo de honra, que digan: lee de repente?” (p. 121). La actividad teatral desarrollada por Palmireno en las aulas se dirigía constantemente a la *actio*, según señala Gallego. Como recuerda M. Batllori, en *Humanismo y Renacimiento. Estudios hispano-europeos*, Barcelona: Ariel, 1987, p. 152, las repeticiones, ejercicios teatrales, etc., también formaba parte de las prácticas escolares de la Compañía de Jesús. Las academias y justas jesuíticas proliferaron particularmente en el XVII.

La costumbre de repentizar la remontaba Caro a Virgilio, cuando al hablar de la fiesta de los Santos Inocentes por derivación de las saturnales, dice que ya entonces: “Poniánse carátulas y echaban coplas de repente. Virgil. 2. *Georg.*: *Oraque corticibus sumunt horrenda cavatis, et te, Bacche, vocant per carmina laeta...*” Versos que corresponden a las *Geórgicas*, II, 387-8, según indica el editor de Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdricos*, introd., estudio y notas de Jean-Pierre Etievre, Madrid: Clásicos Castellanos, 1978, II, p. 85 y nota correspondiente.

²⁹ Henri Merimée, en su clásico estudio, *El arte dramático en Valencia*, Valencia, 1985, vol. I, pp. 243 y ss., recoge abundante información al respecto sobre las asambleas ciceronianas, la improvisación y la mezcla del habla junciana de los escolares (tan obvia en los gallos), *Vide* pp. 254-5 y 257, particularmente. La oralidad en el teatro, las justas y las academias valencianas también han sido señaladas por John Weiger, *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid: Cupsa, 1978, pp. 60-62, especialmente.

Bosque de Doña Ana. A la presencia de Felipe Quarto, Católico, plo felice Augusto (1624), cuando detalla los festejos nocturnos que previno el duque de Medinasiona a la llegada del rey a las costas de Andalucía:

A la noche le representaron otra comedia, y por principio dijo de repente Atilano de Prada, un mozo de la facultad que el duque tenía a su servicio, una loa en su alabanza, que, por ser de versos tan concertados, hubo quien juzgase que era prevenida, demás que, para desengañar esta sospecha, discurrió luego agudamente en las cosas que aquella tarde habían pasado a su Majestad [y] en las acciones que actualmente hacían los que le estaban oyendo³⁰.

Pero si el caso de la improvisación parece el menos sometido a controles y, por tanto, el más difícil de ser constatado, también ocurre lo mismo en todas aquellas actividades que la Universidad o las academias desarrollaron, más allá de sus discursos, poesías o vejámenes leídos en voz alta y luego archivados. La conversación ociosa es difícil de sistematizar y recuperar para su análisis. En parte, porque se asentaba en hablillas y juegos a veces procaces o que rozaban la sátira personal o la política³¹. Y también porque, como señala Cesare Vasoli, las academias fueron a veces focos de disidencia o de hermetismo y de ello es prácticamente nada lo que sabemos respecto a las españolas, así como de las prácticas mnemotécnicas que propiciaban el saber enciclopédico de sus discursos³². El ejercicio de los *dubbi*

³⁰ Cito por la ed. del *Bosque de doña Ana* de Pedro de Espinosa, *Obras* de F. Rodríguez Marín, Madrid, 1909, 199 y ss.

³¹ Ejemplo de hablilla es, por ej., el que muestran los *Donayres del Parnaso*, Madrid, 1624, ff. 50r-3r (Cf. M. Sánchez Alonso, *op. cit.*, n.º 204). ¿Y qué decir del trasfondo académico y de las resonancias en torno a Pantaleón de Ribera, padre simbólico del vejamen? Véase el documentado estudio de Kenneth Brown, *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629): ingenioso miembro de la república literaria española*, Madrid; Porrúa, 1980; y, del mismo, "Pantaleón frente a Alarcón", *Segismundo*, 41-42, (1985), 51-67, así como "Gabriel del Corral, sus contertulios, y un ms. poético de academia inédito", *Castilla* (Universidad de Valladolid), 4 (1982), 9-56. Sobre los problemas políticos y las academias no se sabe casi nada. La Academia de Zaragoza en la que Lupercio Leonardo leyó sus discursos es, sin embargo, un claro ejemplo de ello, como ya he señalado en otra ocasión. La política entraba también en la organización de las justas, como Maravall ha puesto de relieve en diversos trabajos.

³² Cesare Vasoli, "Le Accademie fra Cinquecento e Seicento e il loro ruolo nella storia della tradizione enciclopedica", en *Università, Accademie e Società...*, pp. 82 y 107-8, con amplia bibliografía sobre los cenáculos italianos, y véase además, en ese mismo volumen, pp. 283 ss., Carlo Maccagni, "Le raccolte e i musei di storia naturale e gli orti botanici come istituzioni alternative e complementari rispetto alla cultura delle Università e delle Accademie". Los cenáculos de Mal-Lara, o Rodrigo Caro, como los de Lastanosa o Uztarroz, son buen ejemplo de ese enciclopedismo mnemónico traído de Italia. También Lina Bolzoni, "L'Accademia Veneziana: splendore e decadenza di una utopia enciclopedica", *Ib.*, pp. 117 y ss. y p. 147, para el teatro universal del saber. Oralidad y mnemotecnia son inseparables. Sobre ello, mi trabajo "El arte de la memoria y *El Criticón*", *Gracián y su época, Actas del I Congreso de Filólogos Aragoneses* (1985), Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 25-66; y P. Rossi, *Clavis universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria de Lullo a Leibnitz*, Milano-Napoli, 1960. Sobre las academias francesas, véase el documentado estudio de la señora F. A. Yeats, *The French Academies of the 16th. Century*, London, 1947. También las polianteas servían para los sermones, como prueba Gonzalo Pérez de Ledesma, *Censura de la elocuencia* (Zaragoza, 1648), ed. de Giuseppina Ledda y Vittoria Stagno, Madrid: *El Crotalón*, 1985, p. 55.

acarreaba por otro lado la práctica constante del virtuosismo conversacional muy cercano a las prácticas universitarias de la retórica³³.

El ámbito dialogal de las academias es prácticamente imposible de reconstruir y cualquier intento de codificarlo es pura ilusión... o puro ejercicio literario, como el del escribano secreto inventado por Valdés en el *Diálogo de la lengua*, cronista puntual de un conversar hecho obra artística o, de otro modo, el relator de *El coloquio de los perros*³⁴. El peso de ese tipo de conversaciones y disputas *more académicos* es enorme en algunos géneros literarios, particularmente en la novela en su vertiente pastoril, por no hablar de los diálogos peripatéticos de que se nutren las poéticas y tantos tratados renacentistas³⁵. Pero no nos interesa la invención de la oralidad artística, sino la constatación real de su existencia. Y de ésta cabe decir que hay que distinguir entre la conversación, el debate o el discurso privado en el seno de las reuniones periódicas de los contertulios y el certamen, la justa, el vejamen o la "academia" pública. La diferencia es la misma que entre los ejercicios escolares de la elocuencia y los que se practicaban en público, con motivo de alguna efemérides. Es entonces cuando la academia sale de sí misma, se abre a más amplio auditorio y recobra todos los signos de la teatralidad. No hay más que ver los entapizados y luminarias, el acompañamiento de atabales y trompetas del protocolo universitario o de la organización de certámenes públicos, ya fuese en ámbitos religiosos o cortesanos, universitarios o municipales, con toda la aparatosidad del arte efímero. El proceso de la oración preliminar, la lectura en voz alta de los asuntos, el ceremonial de premios, la chifla del vejamen, el ocasional acompañamiento de sermones o comedias propiamente dichas..., todo

³³ Alessandro Lazzeri, "Agostino Coltellini e l'Accademia degli Apatisti di Firenze", *Università, Accademie e Società*, pp. 237 y ss. Costellini favoreció en su cenáculo (1632) las sesiones de *dubbi* o problemas que se debatían entre los académicos: "Dall'analisi dei dubbi si ricava indipendentemente e a dispetto degli argomenti trattati, come prevalga la retorica intesa come costruzione di metafore autofunzionanti, come una serie di citazioni da discorsi già fatti. Si dibattono tesi ed antitesi che l'accademia pare assorbire trasformandole in differenze stilistiche" (*Ib.*, p. 241). También ejercitaban el juego académico del Sibillone: un joven académico-Sibila respondía, una vez interrogado, con la primera palabra que se le venía a la mente. Los demás debían demostrar que el Sibillone estaba en lo cierto, argumentando hipotéticamente. Otras academias se ejercitaban en lecciones científicas, según la competencia de sus miembros. Cf. Giuseppe Olmi: "In essercitio universali di contemplatione e pratica". Federico Cesi e i Lincei", *Ibid.*, pp. 169-236.

³⁴ Juan Bautista Avalle Arce, "La estructura del *Diálogo de la lengua*", *Dintorno de una época dorada*, Madrid: Porrúa, 1978, pp. 57 y ss. y Lore Terracini, *op. cit.*, pp. 5 y ss. Ésta señala el ámbito conversacional de *El Cortegiano* como fondo del diálogo valdesiano. Sobre la técnica selectiva de los editores de certámenes, cabe recordar las palabras, en el prólogo al lector, de Fray Diego de San José en el *Compendio de las Solemnas fiestas que en toda España se hicieron en la beatificación de N.B.M. Teresa de Jesús* (Madrid, 1615): "No ha sido ésta la mayor dificultad que he tenido, ssino elegir entre los muchos papeles que avía, algunos para este compendio, como el que coge flores en un jardín para la fábrica de un curioso ramillete."

³⁵ Sobre la novela pastoril, véase mi artículo "Topografía y cronografía en *La Galatea*", v. *Lecciones cervantinas*, Zaragoza: Caja de Ahorros, 1985. También el diálogo académico se traslada al teatro, en obras como *La dama boba* de Lope de Vega. Por no hablar de las novelas académicas propiamente dichas que inundan la prosa del XVII, o de las poéticas dialogadas, como las de López Pinciano y Carvallo, entre otras.

requería los resortes de la voz, acompañada de la *actio*³⁶. García de Salcedo Coronel nos dejó en los *Cristales de Helicon* la crónica de una academia de jardín que, sin la aparatosidad ni el número de competidores de otros certámenes, sitúa, sin embargo, la voz en el espacio, frente a un auditorio muy concreto. En ella languidece la práctica repetida de unos esquemas que sólo producían cansancio:

El Teatro, un jardín con varias flores,
Luz poca, en muchas velas prevenida,
Hermosura, ignorada de escondida,
De par en par ministros y señores:
 Secretario, un Poeta de menores,
Oración escuchada, no entendida,
La gracia en un vexamen mal vestida,
Y con menos vergüenza, que primores:
 A quatro solamente reducidos
Los Poetas, por un pedante lego,
En su mesma ignorancia disculpado:
 Muchos versos, y pocos aplaudidos,
Torpe rumor, llorar cantando un ciego,
Fue la Academia, o Lisiada, del Prado³⁷

Los ejemplos de este tipo podrían multiplicarse, sobre todo en la segunda mitad del XVII. La “Academia que se celebró un día de Pasqua de Reyes, siendo presidente don Melchor Fernández de León. Año 1674”, en Madrid, ofrece la relación de “lo adornado de colgaduras, lo guarnecido de alfombras, sillas y bancos” en los que sudaron los ingenios más celebrados de la corte³⁸.

La presencia de la música y, sobre todo, de las letras para cantar en la apertura de academias públicas y justas es asunto desbordante que ni siquiera ha sido constatado. Los casos son muy numerosos, aunque de ellos sólo quede apenas el

³⁶ Ello tanto en los gallos, como en la oratoria sagrada, en las oraciones de los certámenes o en los discursos de la academia. Hasta el *tono* debía cuidarse, como, según explicaba Juan Manuel Rozas, hizo Lope, en *Significado y doctrina del “Arte Nuevo” de Lope de Vega*, Madrid: SGEL, 1976, pp. 59 a 61. Sobre el diálogo en relación con la corte y las academias italianas, véase el cap. II de Piero Floriani, *I gentiluomini letterati. Studio sul dibattito culturale nel primo Cinquecento*, Napoli: Lignori, 1981, con interesantes datos sobre el debate en torno a las cuestiones de la lengua en el Renacimiento y en particular, en el seno de las academias. Una buena parte de los libros impresos sobre justas lleva sermones incluidos o hace referencia a ellos, así como a comedias. Véase, por ejemplo, Francisco López Estrada, “La relación de las fiestas por los mártires del Japón, de doña Ana Caro de Mallén (Sevilla), 1628”, *Libro-Homenaje a Antonio Pérez Gómez*, Cieza, 1978, II, pp. 54 y ss. Las octavas de doña Ana son un buen ejercicio de *éckphrasis* de la teatralidad artística de templos y espacios en los que actuaban los predicadores. Sobre la oratoria sagrada en acción y como acontecimiento social, véase Hilary Dansey Smith, *Preaching in the Spanish Golden Age. A Study of Some Preachers of the Reig of Philip III*, Oxford Univ. Press, 1978, cap. I y III. Plantée las relaciones entre la predicación y el teatro en mi libro *La fábrica de un auto sacramental: Los encantos de la Culpa*, Universidad de Salamanca, 1982.

³⁷ Madrid, 1650, f. 16 v.

³⁸ Véase la referencia completa en María Cristina Sánchez Alonso, *Impresos de los siglos XVI y XVII*, n.º 614, p. 397.

dato instrumental (como en los ceremoniales de grados, según marcan los estatutos de las universidades, siguiendo el ejemplo de París y Salamanca) o los textos cantados sin la partitura musical³⁹. Por poner un ejemplo, la *Real Academia, celebrada en el Real de Valencia. [...] a los años de Carlos Segundo* constata la "Letra con que se empezó la Academia. Cantáronla las mejores voces de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia. Compúsola el conde de la Alcudia y Gestalgar"⁴⁰. La poesía se hace pública en las justas que, cuando son abiertas, ofrecen a un amplísimo auditorio la oferta de voces y música en la palestra. De ahí que la mayor parte de las oraciones de los presidentes o de las relaciones poéticas de los secretarios, por no hablar de los discursos y hasta de los mismos poemas, serios o jocosos, esté escrita con el pensamiento puesto en el auditorio al que va dirigida y ante el que va a ser recitada, cantada o leída⁴¹.

De la mayoría de esas ceremonias no conservamos más que testimonios truncados, porque la escritura ha de ser forzosamente selectiva, en las academias privadas, en los certámenes públicos o en los gallos áulicos, como saben muy bien quienes han manejado en la Biblioteca Nacional los manuscritos de la *Academia*

³⁹ En la *Academia que se celebró en la ciudad de Granada en ocho de diziembre al nacimiento del príncipe don Carlos, que Dios guarde, presidente don Pedro Alfonso de la Cueva*, Granada: Imprenta Real, 1661, hay una oración, con música para cantar, un vejamen y poesía varia. Cf. Homero Seris, *Nuevo Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*, New York, 1964, pp. 10-11.

⁴⁰ Valencia, 1669 (Cf. Homero Seris, *ib.* pp. 12-14). Es un claro ejemplo de volumen de rico formato para regalar a la reina doña Mariana de Austria, con la muestra del cartel y los 7 asuntos heroicos, el vejamen de Francisco de la Torre y las poesías leídas en tal ocasión. *La Academia que se celebró en la Real Academia desta Corte siendo presidente don Melchor Fernández de León. Año 1678 [...] En Madrid* (Cf. Homero Seris, *ibid.*) es un ramillete ofrecido al Duque de Medinaceli por "los más gentiles poetas del Arzobispado de Toledo". El adorno del patio de la Real Aduana sirve de marco a la oración del presidente, al vejamen, a las cedulillas, a la poesía cantada...: "Y aviendo Orfeo tocado alarma se dio principio a la ingeniosa lid, con tanto ímpetu y afluencia de conceptos, que en el espacioso mar de los discursos, se levantó tempestad de divinidades." *La Academia que se celebró en Palacio en la Real Presencia de sus Magestades [...] Año de 1700, en Madrid*, recogida por Homero Seris, habla también de coplas presumiblemente cantadas: Jonathan Brown y J. H. Elliott recogen en su *ob. cit.*, pp. 212-3, la referencia al canto entonado por Apolo en una "Academia burlesca" preparada por Olivares para Vélez de Guevara, Alfonso de Batos y Francisco de Rojas, con un escenario diseñado por Cosme Lotti a tal efecto que simulaba el monte Parnaso. En él recitaron sus composiciones los poetas de turno. Véase además Hannah E. Bergman, "El juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos" (ms. inédito) y el certamen poético de 1638, *BRAE*, 15 (1975), 551-610.

⁴¹ Véase la apelación a la "voz" y el "oído", en la oración de la *Academia que se celebró en veinte y tres de abril, en casa de don Melchor de Fonseca de Almeida siendo presidente don Luis Antonio de Oviedo*. Madrid, 1662. En la misma, un año antes, el discurso del presidente don Francisco Pinel y Monroy mezcla constantemente la oralidad en la escritura y acaba con el tópico de su "fatigada voz" al cabo de su alabanza a la *Academia que se celebró en casa de Don Melchor de Fonseca de Almeida en trece de febrero...* (Madrid), 1661. Ambas, en Homero Seris, *op. cit.* Los aplausos y voces de los "mantuanos ingenios sonoros, suaves cisnes de las aguas de nuestro Mançanares", con las músicas, cedulillas, vejamen, etc., en la *Academia que dio assumpto la Religiosa y Cathólica Acción que el Rey nuestro Señor [...] executó el día 20 de enero de este año de 1685 [...] en casa de Don Pedro de Arce...* Madrid, 1685. El uso de la música, no lo olvidemos, tenía su esencia en el origen platónico de las academias. En el programa de la academia veneciana de Aldo Manuzio se recibiría a sus miembros con música, banquete, laureles, etc., siguiendo las recomendaciones de Platón en *La República*. Cf. Martin Lowry, *The World of Aldus Manutius. Business and Scholarship in Renaissance Venice*, Oxford, 1979, pp. 195 y ss.

de los *Nocturnos de Valencia* (Ms. R 23-24) o de la *Academia de Huesca* (Ms. 3.660). La omisión, en las relaciones impresas de los poemas en hebreo o árabe es otro dato marginal, aunque ello se debiese fundamentalmente a la ausencia del adecuado instrumental tipográfico. Y no digamos cuando andaban de por medio controversias y se terciaban ataques e insultos, como en la Academia del Buen Retiro sobre la antigüedad del Carmelo y su remonte al profeta Elías⁴². La tradición provocativa y polémica de algunas academias italianas, como la de los *Ortolani*, debía pesar, junto con la práctica de algunos géneros, como la sátira menipea en el seno de los propios vejámenes académicos o en la transgresión carnavalesca de los gallos⁴³. *El Vexamen con que se celebró el grado que de Doctor en la Facultad de la Tontina recibió el Dr. D. Domingo Alonso de Aldana Tirado* (Sevilla, 1669) se haría ante el claustro universitario y demás invitados, como en tantos cientos y miles de doctorados repartidos por las Universidades españolas y de los cuales apenas si quedan señales fugaces, con marcas dialectales o bilingües en algunos casos⁴⁴. Es curioso que queden tan pocas muestras, aunque muy explicable, si tenemos en cuenta lo circunstancial de estos actos y el escaso interés que pudiera tener el vejado por dar pública noticia de los denuestos y burlas recibidas.

El material no inventariado se ocultaba también por otras causas —incluidas las económicas—, producto precisamente de su oralidad y de las consecuencias de haber concebido los textos para una recitación de coro, sin o con el leve apoyo de unos borradores, con mala letra y a veces sin la pretensión de hacerlos públicos. Es el caso de la dieciochesca Real Academia de Santa Bárbara, claro exponente de las herencias barrocas en las prácticas académicas del Siglo de las

⁴² *Academia que se tuvo en el Buen Retiro de un Cavallero aficionado a Buenas Letras sobre las proposiciones que acumulan a Paperbrochio y la pretensa descendencia de Ellas de los padres Carmelitas*. Ms. que describe Homero Seris, sobre la señalada controversia entre jesuitas y carmelitas, con insultos y ultrajes. Claro que, para triunfar, había que juzgar sin ira, como diría Lope en el *Arte Nuevo*. Así lo sintió también Alvaro Cubillo de Aragón, *El Enano de las Musas*, Madrid, 1654, p. 46. Respecto a la eliminación de abundantes muestras orales en el resultado final de las relaciones, véase también el ms. selectivo de Gaspar Agustín de Lara, *Parangón de la fe de Austria [...] por la acción (del) rey [...] Carlos Segundo*. ¿Madrid?, ¿1685? (Cf. M.^a Cristina Sánchez Alonso, *op. cit.*, n.º 734, pp. 459-460, e *infra*).

⁴³ Alessandra del Fante, "L'Accademie degli Ortolani (Randicono di una ricerca in corso)", en A. Quondam ed., *Le corti farnesiane di Parma*. Creo fundamental la relación de la sátira y sus distintas variantes (epigramas, cartas, diálogos, *declamations*, etc.) con la actividad del vejamen y otras burlas en prosa y verso, tanto académicas como universitarias. Véase J. Ijsewijn, "Neo-latin satire: *sermo* and *satyra menippea*". *Classical Influences on European Culture. A.D. 1500-1700*, pp. 41-65. Soledad Carrasco, "Notas sobre el vejamen de Academia en la segunda mitad del siglo XVII", *RHM*, XXXI (1965), 97-III, señala que en principio los vejámenes son piezas de circunstancias destinadas al círculo estrictamente académico. Obviamente el gallo tiene un carácter muy distinto.

⁴⁴ Es ejemplo recogido por Homero Seris, *op. cit.*, pp. 210-11. El erotismo es signo también de la *Academia Burlesca en Buen Retiro a la Magestad de Philipo IV el grande* (manuscrito, 1637), ed. por José Manuel Blecua, Valencia, 1952. Y no digamos en la letra de los gallos áulicos (A. Egido, *supra*, nota 14). Por otro lado, las justas públicas solían ser más comedidas, como es lógico. Aunque del justar y sus metáforas no faltasen dobles sentidos, desde la poesía medieval. Cf. Pierre Alzieu, Yvan Lissorgues y Robert Jammes, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Toulouse, 1975, nn. 3, 4, 40, etc.

Luces⁴⁵. Ese cenáculo es un vivo exponente del reino de la oratoria aplicado a la jurisprudencia. En él, relatores, notarios y juristas sufrían exámenes orales, exhibían su arte en la disertación o en el simulacro de pleitos supuestos, con unas técnicas muy tradicionales, aunque dedicadas a un programa de corte ilustrado⁴⁶. Sobre este punto cabe reflexionar acerca de la importancia de los hábitos escolares en las prácticas de academias y certámenes. Entiendo que desde la *praelectio* magistral a la *lectio* o las *chriae*, o desde las *declamationes* a los *progymnasmata* que el gramático y el retórico enseñaban en las aulas, todo queda luego reflejado en esas actividades académicas privadas o públicas. Cronológicamente existe una evolución que va desde las academias domésticas o itinerantes (la de Alba, la de Hernán Cortés) de rango cortesano, en las que reina el mundo de la útil y agradable conversación, a las academias barrocas que extendían en certámenes públicos el hábito de sus discursos en un marco claramente teatral. *Los diálogos muy sutiles y notables* de Pedro de Navarra, con el ejemplo de “dozientos diálogos” en los que se ha discurrido de modo académico, llevan la impronta de ese tipo de academia renacentista compuesta por “personas de diversas profesiones” que “seguía la conversación” de Hernán Cortés⁴⁷. Ese fundamento neoplatónico recoge la esencia misma del origen de la academia griega, que luego resucitarían los italianos desde el diseño de la academia veneciana de Aldo Manuzio o desde la academia florentina de Ficino⁴⁸. Tales presupuestos reaparecen, de uno u otro modo, en las academias españolas, para las que Pellicer ya buscaba en Platón la paternidad indiscutible en su *Idea de la comedia en Castilla*⁴⁹. Claro que hay un

⁴⁵ Antonio Risco, *La Real Academia de Santa Bárbara de Madrid (1730-1808). Naissance et formation d'une élite dans l'Espagne du XVIII^e siècle*, vols. I y II, Toulouse, 1979, p. 37. Sólo una pequeña parte de lo producido se publicaba o quedaba recogido entre los papeles. La mala letra, el disertar sobre borradores y otras circunstancias hicieron que sólo se conservase una parte de la actividad de sus miembros (p. 41 y p. 80). La importancia científica de esta academia debe valorarse a la luz de la escasa atención que la retórica forense tuvo entre los preceptistas españoles de los Siglos de Oro, excepción hecha de Pedro Juan Núñez, *Instituciones* (Barcelona, 1585), según señala Antonio Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1972, pp. 104-110.

⁴⁶ *Ibid.* pp. 35 ss. La disertación debía ser “en lengua castellana, con la propiedad y pureza de voces, frases y estilo correspondiente a la buena retórica y perfecta elocuencia”, según sus *Constituciones* (p. 260). La Academia pretendía prolongar y mejorar la enseñanza universitaria en una élite que practicaba la autofagia y el *numerus clausus*. Las leyes de la elocuencia ciceroniana a las de Quintiliano y particularmente de la *Ad Herennium*, aparecen detrás de esta academia dieciochesca que sigue los recursos de las *declamationes* y de los *progymnasmata* de la retórica tradicional (*apud* James J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages*, pp. 23 ss.).

⁴⁷ *Diálogos muy sutiles y notables, hechos por el Ilustrísimo y Reverendísimo señor Don Pedro de Navarra*, Juan Millán, 1567, pp. 39 ss. En ella se habla en términos de diálogo, conversación, plática y disputa.

⁴⁸ Martin Lowry, *op. cit.*, pp. 195 y ss. y Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought II. Papers on the Humanism and the Arts*, New York-London: Harper Torchbooks, 1965, pp. 89 ss. Kristeller señala ya en la Academia de Ficino el juego de la improvisación.

⁴⁹ Madrid, 1625. Tomo la referencia de José Sánchez, *Academias Literarias del Siglo de Oro español*, Madrid: Gredos, 1960.

gran trecho de la relajada conversación humanista al debate público del certamen competitivo en el que las voces poéticas representaban la lucha por los primeros puestos en la nueva poesía. Así lo demuestran al menos las justas poéticas de Toledo y Sevilla, en las que se libraron algunos desafíos de la batalla en torno a Góngora⁵⁰. Y por lo que al vejamen se refiere, parece claro que su temprana práctica universitaria tuvo que ser decisiva en la incorporación que de ellos se hace en el seno de las academias y certámenes. Otro tanto ocurrió con la *oratio* universitaria, luego trasladada al protocolo del presidente en las academias.

La influencia, por otro lado, del *Ars praedicandi* en las palestras literarias parece también digna de consideración. Y no sólo porque las justas lleven en muchísimas ocasiones la inclusión de sermones, sino porque los esquemas de la tradición escrituraria: oración, lectura y exégesis, se repiten en buena medida en la estructura del discurso académico. A fin de cuentas, como quería Cicerón, “elocuencia... sólo hay una”⁵¹.

Con lo dicho, tal vez no sea del todo inoportuno aplicar el término acuñado por Yves Bottineau al arte efímero y trasladarlo a este tipo de literatura circunstancial y de la que no siempre quedan testimonios manuscritos o impresos. Nacida de la libre discusión, entrenada en el arte de la facecía o del repentizar con habilidad, prolongada en diálogos y debates, vejámenes y discursos universitarios que luego se trasladan a las academias privadas, carece, salvo en ocasiones precisas, de ambición de perpetuidad. Incluso si nos alejamos de la pura oralidad y nos planteamos el corpus de manuscritos que se leyó en público o en privado, éstos llevan un sello ocasional, fungible, ajustado a la sesión de la academia, el ceremonial de grados o la justa pública, lo mismo que la música, las empresas, los jeroglíficos, las chirimías, luminarias y entapizados artísticos que los acompañaban. Queda de ellos, sobre todo de los certámenes, el resultado de un afán cronístico, bien que selectivo, para dejar constancia escrita del acto en

⁵⁰ Joaquín de Entrambasaguas, “Lope de Vega en las justas poéticas toledanas de 1605 y de 1608”, *Revista de Literatura*, nn. 63-4, 1967. En ese trabajo se apunta la función que desde 1530 desempeñaron las ya mencionadas justas sevillanas convocadas por el obispo don Baltasar del Río como acicate para que los estudiantes de oratoria y poesía se entrenasen en las composiciones poéticas. Lope buscó en la justa toledana al nacimiento de Felipe IV erigirse en el centro del ceremonial, siendo él el que leyó los poemas e hizo la oración introductoria. La música acompañó los ceremoniales.

⁵¹ James J. Murphy, *op. cit.*, cap. VI, dedica un capítulo interesante a la retórica de la predicación. Las retóricas del Siglo de Oro destinadas a ese tipo de elocuencia no son muy distintas a las demás retóricas. Sólo cambian las frases, pero los modelos y las fórmulas son las mismas, porque como recoge Murphy por boca de Cicerón, *De Oratore* III, v. 23, “Una est enim... eloquentia”. El prólogo al lector de la *Elocuencia española* de Bartolomé Jiménez Patón (Toledo, 1604) también señala que “la elocuencia y el cuidado y diligencia del decir bien... es común en todas las lenguas”. Para más datos sobre el tema, Antonio Martí, *La preceptiva retórica española del Siglo de Oro*, donde deslinda la labor de algunos humanistas avanzados, como el Brocense, del corpus retórico de quienes se vieron frenados por las resoluciones del Concilio de Trento (pp. 70 ss y cap. II). Ya en el Renacimiento, Arias Montano preveía los excesos de la predicación *gerundiana* basada en los resortes teatrales de palmadas, gestos, temblores, etc. (*Ibid.*, pp. 128-9).

cuestión y perpetuarlo en los anales de la fama. Pero esta operación es posterior e incapaz de recoger precisamente la teatralidad, las voces y los términos exactos de la oralidad, salvo por vía de relación. Algunos de los títulos con los que se encabezan los libros de justas son bien significativos a este respecto; *Descripción, Compendio, Retrato, Espejo, Narraciones, Expresión, Encomio...*, lo mismo que el propio tiempo verbal en el que se describen los actos de lo que se dio, celebró, recitó, premió⁵².

Del *stare insieme*⁵³, escuchar, aplaudir, recitar y ser aplaudido en el cenáculo privado o en el aula universitaria en la que surgieron los gallos, o del acto de la predicación en el púlpito, se pasó luego, y sobre todo en el XVII, a la pretensión cronística de levantar acta y llenar los cartapacios para recogerlos y transmitirlos en manuscritos o impresos. Esta labor que conforman los testimonios recibidos no debe ocultarnos, sin embargo, el despliegue que la voz hablada, en sus distintos registros y géneros, supuso en las aulas, los púlpitos, las academias y los certámenes del Barroco. Se trataba, en definitiva, de un ejercicio constante del programa humanístico de la elocuencia que sólo en algunos casos sobrepasaría la circunstancia concreta y alcanzaría el rango de verdadera literatura.

Andando el tiempo, las academias y las justas no sólo sistematizaron sus actos protocolarios, sino que fueron adquiriendo un grado mayor de teatralización. En algunas, la celebración de una efemérides llevaba consigo la puesta en escena de una obra de teatro. En otras, sobre todo las de la segunda mitad del XVII, la academia es teatro, y teatro que evoluciona como el propio arte dramático, convirtiéndose en zarzuela. Es el caso de una academia nocturna celebrada en Valencia en 1685, y que puede servirnos de índole general, pues —se dice— “... lo que en ella passó, passa en todas las academias, excepto el no aver cedullilla...”⁵⁴. Desde los inicios hasta el final de la misma, la ceremonia se teatraliza, abriéndose con música y cantos y la voz alternante del secretario que recita su

⁵² De los 139 títulos recogidos por José Simón Díaz y Luciana Calvo Ramos, *Siglos de Oro: Índice de justas poéticas*, Madrid: CSIC, 1962, aunque no falten los clásicos de *justa, certamen* o los de *palestra, triunfos, aplauso, floresta*, etc. Las relaciones de fiestas constituyen un ejercicio constante de prosopopeya, “que es pintar al vivo los sucesos”, como indica Gaspar de Aguilar en las *Fiestas nupciales que la ciudad y reino de Valencia han hecho al casamiento del rey Don Felipe III con doña Margarita de Austria* (Valencia, 1599), ed. facsímil de Antonio Pérez Gómez, Cieza, 1975, preliminares. Ejemplo de despliegue escenográfico, con naumaquias y justas de a caballo incluidas, en las que apenas brillan leves destellos literarios.

⁵³ Gino Benzoni, *Gli affani della cultura. Intelletuale e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Milano: Feltrinelli, 1978, pp. 159-160 y 196. Contra el sentido peyorativo que Benzoni aplica a la *Accademia*, Eric Conrane, “The Renaissance Academies in their Italian and European Setting”, *The Fairest Flower. The Emergence of Linguistic...*, pp. 21-39.

⁵⁴ *Academia que se celebró en la ciudad de Valencia en la Alcaydía del Real Palacio, casa de Don Luys Juan de Torres y Centellas [...] dedicada a la [...] señora doña Juana Manuela Mingot [...], condesa de Peñalva [...], siendo secretario Don Francisco Figuerola. Fiscal Don Josef Ortí. En 5 de febrero, 1685*, Valencia: Vicente Cabrera, 1685 [Biblioteca Universitaria de Zaragoza, Caj. 66-1384]. Así reza el prólogo al lector.

silva interrumpido por una voz, la de la poesía, que acompañada musicalmente, hace decir a aquél:

SECRETARIO.—¿Quién eres triste voz, que te desvelas
en pasar de academias a zarzuelas?

Y hasta no falta en ella el gesto del secretario quitándose los guantes o la acotación escénica marginal:

VOZ.—En esto de introducciones
los cortesanos distinguen,
que sino se dan, se dexan
pero si se dan se admiten⁵⁵.

*Mientras se cantó
esta copla le dio
un papel.*

La lectura del resto de los asuntos, los premios, las referencias a la *Comedia de Psiquis y Cupido*, que representarían algunos académicos, y el "Assumpt de la Academia" en la otra lengua vernácula, hacen de esta pieza un modelo de connivencia entre los participantes y el público. El vejamen recoge el porte y la *actio* de los poetas en litigio, resumiendo la mezcla genérica de esta academia con todo detalle:

No sabemos azia qué lado cae la Introducción: porque ella tiene de comedia empezando por un tono: tiene su poco de Zarzuela, pues ay persona que representa, y voz que escucha cantando: tiene de saynete, en que introduce la chança, tiene de Villancico, con la circunstancia de repetición en el Estribillo⁵⁶.

De la teatralización de las justas en sus aspectos pictóricos y escenográficos no cabe duda alguna, pero lo mismo ocurría en la estructura verbal, cada vez más impostada hacia los terrenos parateatrales, como ocurría también en los de la oratoria sagrada. La voz en las justas no era letra manuscrita sino para dicha y cantada y escenificada como en el drama, y su impresión, si la hay, es posterior y accidental. Las "métricas voces" o la prosa leída lo eran para ser oídas, aunque luego se trasladasen al libro, como muestra una academia dieciochesca de la Universidad de Alcalá en la

⁵⁵ *Ibid.*, p. 9. El cenáculo aparece bien descrito por la propia voz del secretario: canónigos, doctores, colegiales, títulos, religiosos, secretarios, clérigos y caballeros (p. 11). En la *Introducción* leída por el secretario, éste dice: "Esso vaya con Dios, que a leerla sólo se les podrá apostar el mismo Apolo." Con las academias y certámenes pasó como con los géneros menores del teatro. En ellos privaba la mezcla más absoluta (loa entremesada, entremés bailado, baile entremesado), y más aún con la incorporación de canto y *recitativo* que los "azarzuelaba". La predicación sagrada derivó por los mismos caminos. Así parece señalarlo Jacinto Carlos Quintero en su *Templo de la elocuencia castellana en los discursos* (Salamanca, 1629), f. 50: "Llámesse entretenido, su púlpito tablado, su sermón entremés, no se toque a él campana, sino tamboril, aia antes bullicio, silbos y galanteos: pues no esperan lengua que les estorue, sino que les enseñe a hacer refr." Tomo la referencia de José Martí, *op. cit.*, p. 294, quien recoge en p. 254 una curiosa referencia, de la *Censura de la Eloquencia* de Gonzalo Pérez de Ledesma (Zaragoza, 1648), al griterío y actitud del auditorio en los sermones.

⁵⁶ El vejamen, en *Ibid.*, pp. 45 ss. El "Assumpt", en pp. 25-6. Todo gira y se acaba en torno a y en la academia. Hasta la gloria que el padre trinitario hace "De un galán a una dama, en ocasión de haberle imbiado, en lugar de un Retrato suyo, que le pidió por favor, una Sota de Bastos".

que hay también abundante materia zarzuelesca, como *recitativo*, canto, lecturas y sermones, en clara prolongación del estilo, metros y temas de los fastos barrocos y de su “délfico esplendor”, según pregona el romance final⁵⁷.

Entre los innumerables ecos de los fastos y certámenes no faltaron voces afamadas, como la de Góngora en una modesta celebración de la parroquia cordobesa de San Andrés, en 1617, enmarcada también con tientos musicales. A ella concurrió su comentarista Díaz de Rivas, que ensayó sus dotes como poeta religioso pocos años después de la gran revolución poética del *Polifemo* y las *Soledades*⁵⁸. El ejemplo bien puede hacernos reflexionar sobre la diferencia entre los hallazgos literarios de la gran poesía, sólo ocasionalmente albergada en estos actos, y los cientos y miles de poemas oscuros y, por fortuna, olvidados que las conformaron. De ahí que del discurso de certámenes y academias interese más el sujeto colectivo que la presencia ocasional y anecdótica de escritores de talla (Cervantes, Lope, Quevedo, Calderón), aunque a veces sea uno de ellos quien lleve, y nunca mejor dicho, la voz cantante.

Por todo ese triunfo del aparato teatral y por la banalidad de los escritos tratados, no es extraño que el programa ilustrado de la Real Academia Española, que retoma seriamente los problemas humanistas de la lengua, silenciase la labor de las academias barrocas y tomase rumbos nuevos. Antes, sin embargo, de que eso ocurriera, hay un precedente curioso y que creo no se ha tomado en considera-

⁵⁷ *Certamen poético que celebró el Colegio de la Purísima Concepción de la Universidad de Alcalá, del Real, y Militar de Nuestra Señora de la Merced [...] a la [...] elección de [...] Fr. Joseph Campuzano de la Vega. En maestro general de todo el referido Real [...] Y se dedica al Excmo. señor don Manuel de Sylva...*, Alcalá, Joseph Espartosa, 1730 [BUZ G-20-106], *Vide* la dedicatoria. Lleva en la relación del cartel puntual recuento de las conversaciones previas al certamen y al ambiente festivo que generó la justa, sin ánimo de hacer “ostentación de el poder, sino ostentación de el amor” (p. 11). Hay una detallada descripción de las galas, con las que se previno el acto. En pp. 20 y ss., músicas y alternancia de voces. En muchas “academias” o certámenes celebrados parece haber regido sólo la lectura sin mayor acompañamiento de música o canto. Es el caso de la *Academia que se celebró en siete de enero, en casa de Don Melchor de Fonseca de Almeyda, siendo presidente Don Joseph Porter y Casanate, secretario Don Luis de Oviedo y fiscal Don Juan de Montenegro y Neyra. Dedicase al señor don Gerónimo de Camargo*, Madrid: Francisco Nieto, 1663 [BUZ G-14-146]. Recoge simplemente las cedulillas y los poemas, sin otras matizaciones. La oración, muy gongorina, por cierto, corrió a cargo del almirante y humanista aragonés Joseph Porter y Casanate, descubridor del Golfo de California.

⁵⁸ En muchos casos la música debía abrir y cerrar el acto, particularmente en los certámenes celebrados en las iglesias, como en la *Justa poética celebrada en la parroquia de San Andrés de Córdoba el día 15 de enero de 1617. Con Licencia Impresso en Sevilla, por Gabriel Ramos Bejarano* (1617), en la rara edición de José M. de Valdenebro y Cisneros, Sevilla: C. de Torres, 1889. Se hace referencia al “ornato del templo”, a las “aclamaciones de instrumentos músicos” y a las voces y cantos de los poetas. Allí se encuentra la glosa al verso “Virgen Pura, ni el sol, luna y estrellas”, con la explicación: “un soneto tenía hecho Don Luis de Góngora y Argote a este Purissimo asunto en que glosó un verso, que se propuso en cierta justa literaria, y ahora sale a luz: más por obedecer a la amistad del celebrante de esta fiesta, que por ostentar el cuidado, que puso entonces en hacello” (p. 5). Las poesías fueron “leídas” (p. 29), como en la mayor parte de los certámenes. Para las referencias al coro de la capilla, p. 32. Son curiosos los versos laudatorios al “Argivo Homero” “Argos, Argote” que se le dedican al final del certamen, pp. 34-5. El librito lleva interesantes notas sobre justas y festejos cordobeses.

ción. Se trata de un cenáculo barcelonés que, con el significativo título de *Academia de los Desconfiados*, decide vincular sus trabajos, el 1 de junio de 1700, a la larga nómina de las academias italianas, alemanas y francesas que se habían ido dedicando al estudio de las letras y las ciencias, haciendo caso omiso de la tradición hispana. Al acusar la ausencia en la península de centros literario-científicos, los *Desconfiados* pretendían unir al usual conocimiento de la teología, la poética y la retórica, el de las matemáticas, geografía, astrología, música, griego, latín y traducción de lenguas modernas⁵⁹. Cuando un año más tarde publiquen unas *Nenias reales* a la muerte de Carlos II, la experiencia demostrará hasta qué punto los tiempos estaban verdes para la práctica del discurso científico. El ramillete ofrecido en las exequias es una clara muestra, en castellano, catalán y latín, de certamen a la moda barroca, con poesía varia, discursos, laberintos, arte efímero y pliegos de acrósticos y epigramas. Pero algo hay en él de los nuevos barruntos. Se trata de un *Discurso geográfico* en el que los académicos lucen sus galas científicas... midiéndose en leguas las cuatro partes del mundo, desde Suecia a más allá de Tartaria, para concluir que de las 3.831.952 leguas que mide la masa terráquea, 935.870, es decir, la cuarta parte, correspondían al territorio gobernado por el rey difunto⁶⁰. Semejante ejemplo, en el quicio entre dos siglos, muestra la decadencia de unos moldes sociales y literarios que aún perdurarían largo tiempo; pero también el atisbo de los nuevos discursos científicos, apenas vislumbrados y que aún no encontraban el terreno propicio. El discurso científico y filológico iría poco a poco sustituyendo a la producción literaria que se había ido desarrollando en los siglos de oro, planteando nuevas fórmulas de oralidad y escritura, más útiles y menos ostentosas, a través de los nuevos canales de la Ilustración.

Desde la perspectiva planteada por Rousseau, la filología y la antropología modernas se han preocupado por los problemas de la oralidad y de la escritura, tomando conciencia de los mismos con distintos objetivos que van desde el estructuralismo a la deconstrucción. Una buena parte de las cuestiones debatidas actualmente por Malinovsky, Levy-Strauss, McLuhan, Derrida, Ong o Keber, entre otros, había aparecido ya en el programa de los humanistas y en la

⁵⁹ *Nenias reales, y lágrimas obsequiosas, que a la inmortal del Gran Carlos Segundo Rey. Dedicada y consagrada la Academia de los Desconfiados de Barcelona. Las saca en su nombre a la luz pública don Joseph Amat de Planella*, Barcelona: Rafael Figueró, 1701 [Biblioteca Universitaria de Zaragoza, G-38-70]. En los preliminares se remonta la historia académica a la de Platón, y se hace una larga enumeración de las italianas, así como de la parisina de Juan Bautista Colbert (1666). Tanto Daniel de Sayol como José Romagrosa, catedrático de la Universidad, parecen querer instaurar en España una tradición que creen europea, pero inexistente en la península. Las reuniones eran quincenales y la nómina de sus componentes está completa. Las coincidencias en este punto con el espíritu de la Real Academia Española son evidentes (cf. mi estudio cit. "De las academias a la Academia").

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 76 ss. Al final del matemático recuento geográfico, los cuatro elementos lloran la muerte del rey difunto (p. 89). El impreso lleva dos laberintos desplegados, uno en latín y otro en catalán.

práctica escolar y académica⁶¹. La reciente pregunta de Haveloch: "Can a text speak?", ya fue formulada y contestada por Valla, Bembo, Castiglione, Pedro de Navarra, Valdés y tantos otros, con la mirada puesta en la retórica clásica⁶². Los preceptistas y escritores de los siglos de oro, que también supieron de la retórica del silencio, tuvieron una clara conciencia de la creación literaria hecha voz antes que letra o letra para ser dicha, recitada o cantada. En los certámenes se llegó al más alto grado de teatralización del discurso en multitud de actos ocasionales, propicios a la producción de material fungible, literario y artístico, y que debemos tratar en términos parecidos a la producción teatral, y no como textos cerrados y acabados en el manuscrito o el impreso. Porque como sabía Nebrija (siglos antes de que se hablara de "la galaxia de Gutenberg") deleita más el oír que el leer y hasta los necios "que jamás se ven en las bibliotecas se encuentran fácilmente en los teatros"⁶³.

AURORA EGIDO
(Universidad de Zaragoza)

⁶¹ Véase particularmente Walter Ong, *The Presence of the Word*, New Haven and London: Yale University, 1967; *Rhetoric, Romance and Technology*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1977; *Interfaces of the Word*, Cornell University Press, 1977; y *Orality and Literacy*, London and New York: Methuen, 1982. Además de Charles Segal, "Tragedy, Orality, Literacy", en *Orality: Cultura, Letteratura, Discorso. Atti del Congresso Internazionale*, a cura di Bruno Gentili e Giuseppe Poioni, Roma: ed. dell'Ateneo, 1986.

⁶² Sobre el estado de la cuestión y nuevos planteamientos basados en el viejo problema del alfabeto griego, Eric A. Havelock, *The Muses Learn to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale Univ. Press, 1986, especialmente pp. 44 ss., además de la amplia información y bibliografía revisada de la obra citada de Walter Ong, *Orality and Literacy*.

⁶³ Tomo la cita de Nebrija del mencionado estudio de John Weiger, p. 57. He tratado sobre el problema de la oralidad y la escritura en dos trabajos previos: "Contar en la Diana", *Formas breves del relato (coloquio, febrero de 1985)*. Estudios reunidos por Yves-René Fonquerne y Aurora Egido, Zaragoza: Casa de Velázquez, Departamento de Literatura Española, Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 137-156; y "Sobre la poética del silencio en el Siglo de Oro", *Bulletin Hispanique*, en prensa. Otros aspectos apenas estudiado es el de los modelos orales que junto a los escritos, conforman la invención literaria. Algo de ello planteé en "Cervantes y las puertas del sueño. Sobre la tradición erasmista de ultratumba en el episodio de la cueva de Montesinos", *Homenaje a Martín de Riquer*, Barcelona, en prensa. Otros niveles de la oralidad literaria cervantina, en B. W. Ife, *Reading and fiction in Golden-Age Spain. A platonist critique and some picaresque replies*, Cambridge Univ. Press, 1985, pp. 64 ss. He evitado mencionar otros trabajos míos sobre certámenes y academias que aparecen recogidos en las bibliografías de este volumen de *Edad de Oro VII*.

Por último, no quisiera dejar de aludir a una serie de relaciones que contienen muchos aspectos para el estudio de la oralidad y la teatralidad del Barroco. Me refiero a los autos de fe, sobre los que cabría hacer un minucioso análisis desde esas perspectivas. Pongo por caso la *Relación del auto de la Fe, que se celebró en Madrid, Domingo a quatro de Julio de MDCXXXII*, publicada por José Simón Díaz, *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Madrid, 1982. En este auto encontramos lectura de los procesos de los penitenciados ante ellos y sus familiares, autoridades y amplísimo público, voz de los relatores del Consejo de Castilla, sentencias leídas por el orden en que salta la procesión de hechiceros y brujas, casados dos veces, relajados, etc., con el ceremonial de degradación de un prelado (especie de ordenación *al revés*, con actos y palabras), juramentos y abjuraciones, pregones de derribo y fiesta final. Ya Leandro Fernández de Moratín supo ver la teatralidad del proceso de las brujas de Zugarramurdi, como saben muy bien folkloristas y estudiosos del XVIII.

ROMANCERO: ¿CANTADO-RECITADO-LEÍDO?

En los estudios sobre el Romancero, cada vez más penetrantes y aumentando en proporción casi geométrica, se adivinan tendencias y preferencias de los estudiosos, cosa que es, por supuesto, comprensible y legítima. Hace ya un tiempo que quienes están lejos de estas lides romanceriles creen ver un enfrentamiento sordo entre oralistas —que atienden con exclusividad casi total a las manifestaciones orales del Romancero— y aquellos otros investigadores que se mueven, o nos movemos con preferencia casi exclusiva, en el ámbito de la transmisión escrita del Romancero. No estoy tan segura de que esa rivalidad exista, al menos de una manera clara y definida; y sí, en cambio estoy segura de que es preciso llegar, en este terreno como en todos, a una integración de tendencias y preocupaciones que permita comprender mejor el fenómeno literario que se trata de estudiar y que llega a nosotros desde siempre a través de canales de comunicación tan variados como son el canto, la recitación, el manuscrito impreso; es decir, a través de la letra y la voz.

En primer lugar, y para centrar el tema, debemos tener presente que el Romancero goza de un estatuto peculiar, ya que, por un lado, su dilatada y fecundísima vida abarca desde los tiempos lejanos de la Edad Media hasta los más recientes de la última recolección romancística que se puede hoy efectuar; y, por otro lado, la aparente uniformidad formal del Romancero es, realmente, algo cambiante y polivalente, ya que no es lo mismo un romance “viejo” que uno de “ciego” o que otro “nuevo”.

Recordado esto, recordemos también que la Edad de Oro es para el Romancero una etapa peculiar. Ha terminado la época de formación de este subgénero poético y el gusto por los romances se instala y se comprueba en todos los sectores culturales y sociales. La oralidad originaria y nutriente de los romances

medievales, tal vez inexcusable para que se diera su nacimiento y sin duda su transmisión, ha ido siendo levemente modificada y matizada durante la segunda mitad del siglo XV por una serie de hechos que no es el momento ahora de analizar, aunque sí de recordar brevemente: glosas, romances trovadorescos, música palaciega. También es otro hecho notable —y no sé si en esto se ha pensado lo suficiente— la escasa fijación de los romances viejos en manuscritos. Estos nos enfrenta ya al papel que la memoria jugó en la transmisión del romancero, mucho más importante y crucial que para cualquier otro tipo de obra poética. Y memoria y oralidad, recordemos, están íntimamente unidas¹. El escrito —manuscrito o impreso— desempeña en parte el papel de la memoria: ésta se apoya en lo escrito y no desarrolla así toda su capacidad de almacenamiento de datos. ¿Por qué el Romancero se almacenó con preferencia en la memoria durante siglos, y otros poemas contemporáneos (sólo) en los manuscritos, desde donde asaltan nuestra atención una y otra vez²? La respuesta más convincente a esta pregunta sería que el carácter primordialmente oral de los romances encontró en la memoria su depósito y cauce vital más propicio y coherente con su naturaleza: en ella se almacenaron, vivieron y variaron, y se mantuvo así su “estructura abierta” con mucha más facilidad³. Esa huida del Romancero viejo medieval a toda fijación por escrito sería, tal vez, otra muestra más de una de las características del texto nacido con destino oral, como dice Zumthor⁴: la de ser menos apropiable que el texto propuesto inicialmente para la lectura; ni siquiera manuscritos anónimos pueden apropiarse de los romances viejos con la misma facilidad y abundancia con que se apropiarán, en cambio, de tanta y tanta poesía “letrada” de la Edad Media y, claro es, de los Siglos de Oro.

A comienzos del siglo XVI todo empieza a cambiar, y el Romancero, renuente al manuscrito de escasa difusión, acepta ahora la real apropiación que hace de él la imprenta a través, sobre todo, de los pliegos sueltos, susceptibles de una difusión mayor entre una colectividad lectora más amplia y variada. Ahora

¹ “El objeto de la *memoria* consiste en las ideas (*res*) y en su formulación por medio del lenguaje (*verba*)”: H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid: Gredos, 1976, II, p. 401, núm. 1.084. Cf. también L. Innocenti, *Vis eloquentiae. Emblematica e persuasione*, Palermo: Sellerio Editore, 1983, pp. 75-93, especialmente 78-83.

² Cf. Margit Frenk, “Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”, en *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni, 1982, I, pp. 101-123, especialmente p. 103: “Los manuscritos servían para fijar los textos y apoyar la lectura en voz alta, la memorización, el canto”. Este trabajo de la prof. Frenk, así como otro de sus estudios, “Ver, oír, leer...” (en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid: Castalia, 1984, pp. 235-240), son esenciales para todo lo relacionado con la oralidad y la escritura en la Edad de Oro.

³ Entre otros trabajos de Diego Catalán sobre el tema, véase “Los modos de producción y reproducción del texto literario y la noción de apertura”, *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, 1978, pp. 245-270.

⁴ Cf. Paul Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, París: Presses Universitaires de France, 1984, pp. 76 y *passim*.

el papel impreso va a servir de memoria colectiva, pero la fijación por la imprenta en *pliegos sueltos* —y subrayo con fuerza— de una tradición poética básicamente oral no pone fin a la oralidad del Romancero. Y las pruebas de esto que acabo de decir, junto con la constatación del paso de esta poesía oral —cantada o recitada— a una fase posterior de lectura es lo que pretendo exponer aquí.

En realidad, lo que intento revisar primero son sólo unos pocos datos de un trabajo en curso y en el que, como sucede siempre en correcto planteamiento filológico, hay que acudir a los inicios del problema y a los primeros estudios que se realizaron sobre él. Entre las muchas obras leídas y releídas por quienes nos interesamos por el Romancero antiguo, son básicas y primarias el *Tratado de los romances viejos*, de don Marcelino Menéndez y Pelayo y el *Romancero hispánico*, de Menéndez Pidal, siempre ricos en datos y sugerencias inagotables. Más cercana en fechas al primero de estos libros, existe otra obra, no tan conocida tal vez, pero igualmente llena de sabiduría y de sensibilidad frente al Romancero: es el útil libro de doña Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Romances velhos em Portugal*⁵. Para estudiar los aspectos históricos de la oralidad del Romancero en el Siglo de Oro son fundamentales estas tres obras. No exactamente porque traten de forma directa este problema, que en rigor sus autores nunca se plantearon; sino por la cantidad de datos que aportan y los testimonios históricos y literarios que acumulan y que nos van a permitir, revisándolos, un acercamiento al tema que nos ocupa. Según creo, ni Menéndez y Pelayo, ni Menéndez Pidal, ni doña Carolina utilizaron estos datos y testimonios para dilucidar cómo había sido el modo de transmisión del Romancero, asunto que daban por supuesto y no les interesaba en el momento que redactaban sus obras. Pero nos fueron dejando unos puntos fijos importantes que pueden servir de hitos, de marcadores y de señales orientadoras, si queremos iniciar ese estudio, más complejo, pienso, de lo que a primera vista parece.

Ahora bien, ¿son esos datos y testimonios indicios claros de que el Romancero en la Edad de Oro siguió siendo poesía oral? ¿Se sentía como poesía oral o era ya un producto literario como otro cualquiera destinado al consumo de un público lector? Dejando aparte el hecho, perfectamente dilucidado por la profesora Margit Frenk⁶, de la oralidad como rasgo constante de *toda* la literatura del Siglo de Oro en el que convivían todo tipo de *lecturas* (oral, auditiva, colectiva,

⁵ Las ediciones manejadas de estas tres obras son: M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos. Tratado de los romances viejos*, tomos VI y VII, Edición Nacional, Santander, 1944; R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid: Espasa-Calpe, 1968 (1.ª ed. de 1953); C. Michaëlis de Vasconcelos, *Romances velhos em Portugal*, Porto: Lello & Irmao editores, 1980 (reedición del libro editado en Coimbra, 1934 que recogió los trabajos de la autora publicados en la revista *Cultura Española* entre 1907 y 1909).

⁶ Véanse los trabajos citados en la nota 2.

silenciosa, etc.), nos interesa ahora saber cuál fue la opinión más común y extendida entre los hombres y mujeres de los siglos XV a XVII en torno al modo de transmisión preferente del Romancero. Para ello, más que acudir a los mismos textos romanceriles —que sí pueden atestar de sí mismos su propia condición de textos orales—, conviene buscar información en otro tipo de documentos externos, pero referidos a los romances, y en los que se atestigua no sólo su pertenencia a diversos tipos de poesía oral, sino también que esa oralidad del Romancero era una convicción natural en la opinión común del siglo áureo. Éste es el momento de traer a colación los datos aportados en las tres obras citadas, y añadir otros que pueden recolectarse en las lecturas de diversos textos históricos y literarios conocidos y publicados en los siglos XVI y XVII. Selecciono y comento, pues, algunos datos brindados por los tres maestros y amplío después esta mínima muestra con otros pocos testimonios extraídos de todos los que voy acopiando en mis lecturas.

En la obra de doña Carolina Michaëlis se buscan sobre todo “pequeños fragmentos de romances castellanos, citados en castellano o traducidos al portugués por autores portugueses de los siglos XVI y XVII que los intercalaron como *intermezzo* musical en piezas teatrales o los aprovecharon como adornos en esas o en otras piezas literarias; alusiones, contrahechuras de algunos romances famosos; parodias, empleo proverbial, anécdotas relacionadas con esos romances...”⁷; todo ello investigado cuidadosamente para comprobar el gusto con que los portugueses, desde el siglo XV, habían acogido los romances castellanos, pero investigación realizada con “disinteresse per l’eventuale senso ed uso dei dati in connessione con idee generali su origine e sviluppo del *romancero*...”⁸.

Por su parte, don Ramón Menéndez Pidal enumeró —entre otras muchas cosas y con fines diversos, aunque siempre supeditándose a la tesis sustancial de su libro— una serie amplia de versos de romances utilizados como elementos fraseológicos del lenguaje en el que se fijaron durante los siglos XVI y XVII. Y don Marcelino Menéndez y Pelayo recogió citas numerosísimas de romances que le sirvieron para apoyar sus planteamientos históricos en torno a las fechas en que nacieron o se conocieron muchas de esas mismas composiciones.

En estas recolecciones ninguno de los tres se ocupó de atender a la oralidad de los romances citados, pero allí están presentes palabras y marcas que nos

⁷ C. Michaëlis de Vasconcelos, *Romances velhos em Portugal*, ed. cit., p. 15. Aparte de las observaciones sobre el trabajo de doña Carolina que realizó don Ramón Menéndez Pidal en “Los Estudios sobre o Romancero Peninsular de D.ª Carolina”, en *Miscelânea de estudos em honra de D.ª Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Coimbra, 1930, pp. 1-8, la revisión más reciente que conozco es la de Giuseppe Di Stefano en un artículo comprensivo y estimulante: “Il romancero viejo in Portogallo nei secoli XV-XVII. (Rileggendo C. Michaëlis de Vasconcelos)”, *Quaderni Portoghuesi*, nn. 11-12 (1982); pp. 27-37.

⁸ G. Di Stefano, art. cit., p. 28.

hablan de ella y de sus diversas modalidades: oral-cantado, oral-recitado, oral-leído.

Llama la atención el contexto oral de muchos de los ejemplos aducidos por doña Carolina para probar la familiaridad del público portugués con el romancero castellano. Un ejemplo elocuente: en la última travesía del rey don Sebastián a África, según contó un testigo ocular, hubo presagios funestos de la batalla de Alcázarquivir; y uno de ellos fue que “yendo por la mar, un músico del rey cantando para él y tañendo su viola, comenzó a cantar un romance: *Ayer fuiste rey de España - hoy no tienes un castillo*, y tanto fue interpretado esto como de mal augurio, que se le dijo que dejase aquel canto triste y cantase otro más alegre”⁹. La situación es clara, una conversación normal y canto entre caballeros que van camino de la batalla; y, con toda naturalidad, se habla y se canta lo muy conocido. El testimonio es de 1578, fecha de la batalla de Alcázarquivir, pero cuarenta o cincuenta años antes, los autos de Gil Vicente y de sus discípulos, citados también cuidadosamente por doña Carolina, están no sólo llenos de versos de romances, sino con acotaciones escénicas u otras referencias que insisten en que esos versos se cantan, se tañen, se entonan y se escuchan, ó, incluso, se *ven cantar* (esto es, se *oyen cantar*). Muchas veces los romances así cantados aparecen en boca de los personajes llenos de alteraciones y deturpaciones de lenguaje, y esto sólo es ya una marca de oralidad clarísima que Gil Vicente o sus seguidores ponían así de relieve¹⁰. En otro texto vicentino se habla de *ler cantigas*, y se refiere tanto a novelas y otros textos similares, como a romances y canciones, cosa que indica ya lo temprano que empezaron a verse como objeto de lectura; pero es un texto aislado, y un porcentaje alto de los testimonios literarios que doña Carolina aduce son reforzadores de la oralidad o el canto como método predilecto de transmisión.

“Versos del romancero como elementos fraseológicos del lenguaje” se utilizaron con propiedad, según la recolección de ellos que hizo Menéndez Pidal¹¹, desde 1520 hasta 1676 sobre todo, aunque es muy posible que pudieran ampliarse por ambos extremos estos límites temporales¹². Basta examinar más de cerca algunos de los ejemplos enumerados por don Ramón, para darnos cuenta de que también están aludiendo a la conciencia común de la oralidad del Romancero.

⁹ *Crónica de D. Sebastiao*, citada por C. Michaëlis, *o. c.*, p. 35.

¹⁰ *Romances velhos em Portugal*, cit., pp. 50-99 y *passim*. La expresión *ver cantar por oír cantar* en p. 51, nota 1, confirma todo lo expuesto por M. Frenk en su artículo “Ver, oír, leer...” citado.

¹¹ *Romancero Hispánico*, ed. cit., II, pp. 184-189. Cf. también Michelle Débax, “Estudio preliminar” a su excelente edición del *Romancero*, Madrid: Alhambra, 1982, p. 20.

¹² No hace aún muchos días, en febrero de 1987, pudimos escuchar al Comisario europeo Abel Matutes, en un debate retransmitido por televisión, los versos de un romance bien traído a cuento: “Por la mucha polvareda / perdimos a don Beltrán”, variante de un romance carolingio sobre la batalla de Roncesvalles.

Así, cuando don Francesillo de Zúñiga, hacia 1525, cuenta en su crónica: “Y algunos oradores parleristas quieren decir que en todo el camino no habló al Emperador, sino una vez que llegando el Emperador a Martos, don Gutierre le dijo: ‘Señor, Vuestra Majestad debía de procurar de saber el romance que dicen *En Martos está el buen rey*, y aquí murieron despeñados los Carvajales’ ”¹³. Obsérvese la expresión el “romance que dicen”, frase que, en la fecha en que escribía don Francesillo, hay que tomar al pie de la letra, mientras que *saber* es, claramente, “saber de memoria” para poder recitarlo¹⁴. Todas las citas que acumula Menéndez Pidal sobre el romance de “El Prisionero”, aparte de estar relacionadas con la versión recogida ya en 1511 por Hernando del Castillo —lo que implica un buen conocimiento y difusión de una fuente escrita—, llevan el verbo *decir* utilizado en el mismo sentido oral¹⁵. Mientras que Rodrigo Caro y Mateo Alemán mencionaban el romance del Marqués de Mantua unido a sus recuerdos de escuela en donde apredieron a leer por sus versos. Pero aprender a leer en la escuela, recordemos todos, es repetir en voz alta lo aprendido tantas veces que se llega a retener en la memoria y se repite más tarde.

No son, por supuesto, los ejemplos que cita Menéndez Pidal en ese párrafo de su *Romancero Hispánico* los únicos que utiliza en su magna obra, pero no puedo extenderme a más en este momento, y los he elegido en función del uso literalmente oral, conversacional, que se hacía de los romances como algo estrechamente relacionado no con el arte de escribir, sino con el arte de hablar.

Menéndez y Pelayo en sus citas seguía otros derroteros. Cuando menciona el romance del rey Fernando IV el Emplazado, asevera: “La existencia de uno de estos romances en el siglo XV consta por testimonio extrínseco e irrecusable: el Dr. Lorenzo Galíndez de Carvajal que en tiempo de los Reyes Católicos lo recogió de la tradición oral, anteponiéndole este encabezamiento curiosísimo...”; [y ahora comienza lo que más importa]: “La historia trágica deste hecho lamentable anda en un romance antiguo que solía oír cantar la Reyna Católica, estremeciéndose del agravio manifiesto que hizo don Fernando a estos caballeros”¹⁶. Si a don Marcelino interesaba resaltar la existencia de ese “romance antiguo”, aquí interesa poner de relieve ese “solía oír cantar” que tanto dice sobre la recepción de los romances a través de lo oral-cantado. En relación con esto mismo, otro dato utilizado por Menéndez y Pelayo es el texto de Ortiz y Zúñiga en sus *Anales*

¹³ Menéndez Pidal habla de esto en loc. cit., p. 184. Cito por la *Crónica burlesca del Emperador Carlos V*, de don Francés de Zúñiga, edición de Diana Pamp de Avalle-Arce, Barcelona: Crítica, 1981, p. 152.

¹⁴ Compárese con lo que dice M. Frenk en “Lectores y oidores...”, p. 111 especialmente.

¹⁵ Cf. *Romancero Hispánico*, ed. cit., p. 186. Ver también el *Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo* (Valencia, 1511), edición facsímil, con una introducción bibliográfica, índices y apéndice por A. Rodríguez-Moñino, Madrid: Real Academia Española, 1958, f. cxxxvj.

¹⁶ M. Menéndez y Pelayo, o. c., VII, p. 25.

de Sevilla (publicados en 1677): “Uno de los romances que mencioné en el *Discurso de mi familia de Ortiz*, de que era el camarero, comienza: *Entre las gentes se dice - mas no por cosa sabida...* Así se cantaba más ha de ciento cincuenta años en públicos romances que corren impresos, cuando aún la modestia regateaba vulgarizar el secreto...”¹⁷. Se está refiriendo, pues, a unos romances del ciclo del rey don Pedro el Cruel que se cantaban en los primeros veinte años del siglo XVI; y más tarde, en 1550, al menos la *Segunda Parte de la Silva de varios romances* (Zaragoza, Nájera, 1550) reproducía, impreso ya, este mismo romance¹⁸. La trayectoria del canto a lo oral-escrito (para ser leído) está confirmada por estas palabras.

Pero conviene notar en este momento, para todo lo visto hasta aquí y para lo que queda por examinar, que la historicidad de estos documentos es sólo relativa, aunque sean útiles para nuestro intento, pues quizá no tiene valor histórico cierto lo que nos relatan, pero las palabras empleadas sí son prueba evidente de la mentalidad de la época en relación con la transmisión del Romancero.

Si ahora seguimos un cierto orden cronológico en la revisión de otros textos —no necesariamente mencionados en las obras que hemos venido utilizando hasta este momento—, podremos ver confirmada la evolución implícitamente aludida en todo lo dicho hasta aquí y más explícitamente en el título de esta ponencia.

En primer lugar, los textos más antiguos, del siglo XV, en que se mencionan los romances, insisten en nombrar “romances e cantares” (como decía el marqués de Santillana hacia 1445, en pasaje de todos conocido); así, en doble mención que a la vez identifica y diferencia. Hacia 1479 Diego Rodríguez de Almela, en su *Compendio historial*, afirma las dotes musicales del rey Enrique IV con estas palabras: “Cantaba muy bien de toda música, ansí de la iglesia como de romances e canciones, e había gran plazer de oírla”, y refiriéndose a época anterior a la suya indica: “Y por estar más desocupados cuando comían y cenaban y cuando acostarse querían, mandaron otrosí que los menestres y juglares viniesen con sus laúdes y vihuelas y otros instrumentos, para que con ellos les tañesen e cantasen los romances que eran inventados de los hechos de caballería”¹⁹. En 1492, Antonio de Nebrija remacha: “...llamarse astrophos que quiere dezir sin tornada, cuales son los tetrámetros en que diximos que se componían *aquellos cantares que llaman romances*”²⁰. Y en el mismo año de 1492, Diego de San Pedro escribe en su *Cárcel de Amor*: “La dezisiete razón es porque [las mujeres] nos conciertan la

¹⁷ *Idem*, *Antología...*, ed. cit. VIII, pp. 189-190.

¹⁸ Cf. A. Rodríguez-Moñino, *La Silva de Romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del Romancero español en el siglo XVI*, Salamanca, 1969, pp. 399 y 558.

¹⁹ *Apud* R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, II, p. 24; y A. Domínguez Rey, *Antología de la poesía medieval española (siglo XV)*, Madrid: Narcea, 1981, v. 2, p. 11.

²⁰ A. de Nebrija, *Arte de la lengua castellana*, Salamanca, 1492, f. 27 v, *apud*, R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, II, p. 48. La cursiva es mía.

música y nos hacen gozar de las dulcedumbres de ella; ¿por quién se asuenan las dulces canciones?; ¿por quién se cantan los lindos romances?; ¿por quién se acuerdan las bozes?; ¿por quién se adelgazan y sotilizan todas las cosas que en el canto consisten?"²¹. En fin, en los años finales del siglo XV se escribía el primer acto de *La Celestina* y ahí leemos:

CALISTO: Pero tañe y canta la más triste canción que sepas.

SEMPRONIO: Mira Nero de Tarpeia

a Roma cómo se ardía:
gritos dan niños y viejos
y él de nada se dolía²².

(Más de un siglo más tarde, este mismo romance se seguía cantando, como si con él sobre cualquier otro tuviera que ver la música: el portugués Pinheiro da Veiga relata en su *Fastiginia* hechos ocurridos en 1605 y nos cuenta de "...un hidalgo maltés [que] poniendo unos petardos y leña con alquitrán a cada galera, las puso fuego juntamente y se quemaron seis o siete, mientras él cantaba:

Mira Nero de Tarpeya
a Roma cómo se ardía"²³.

Existen más testimonios sobre el canto de este romance).

Pero también en el siglo XV hay textos que algo apuntan sobre lo oral-recitado de los romances. En el mismo *Cancionero General* se recoge un poema del poeta Guevara, de fines del siglo XV en el que, referidos a romances, se alternan los verbos *contar* y *cantar* de los que, el primero puede interpretarse como recitación o como lectura en voz alta de un libro, según Margit Frenk²⁴. Las coplas de Guevara dicen, entre otras cosas, así:

...Amor en dexar memoria,
escudo, pendón con vara;
amor en *contar* y storia
"de los Infantes de Lara..."
...Amor en libro que exemple
por estado tener mona,
amor de *cantar* al temple
"de vos el duque de Arjona"²⁵.

²¹ Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, de K. Whinnom, Madrid: Castalia, 1983, p. 164.

²² Fernando de Rojas, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición de Dorothy S. Severin, Madrid: Alianza Editorial, 1982⁹, p. 49.

²³ Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastiginia o fastos geniales*, traducción del portugués y notas por Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Ayuntamiento, 1973, p. 75.

²⁴ Cf. "Lectores y oidores", citado, p. 110, y su nota 40.

²⁵ *Cancionero General...*, ed. cit., cijj. Cursivas mías. Citado también por Menéndez Pelayo, *Antolo-*

Más claro, ya en el siglo XVI, es un romance recogido en pliegos sueltos hacia 1513 y que resulta ser, además, una versificación en estilo juglaresco de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*²⁶. El romance comienza ya explícitamente referido a una recitación:

Un caso muy señalado
quiero, señores, contar...

Si seguimos atendiendo a los pliegos sueltos, en los que tantos romances se imprimieron a lo largo del siglo XVI, de sus títulos se deducen algunos datos sobre la conciencia de oralidad cantada, recitada o leída. En los títulos de pliegos impresos hasta 1520, según la lista realizada por Norton²⁷, se encuentran abundantes *coplas* entre los pliegos incunables y *coplas* y *villancicos* en los posteriores, palabras con evidente connotación musical, más explícita en algún caso que se señala: “Cantase al son que dizen...”, o “coplas para cantar”; pero los que indican su contenido romanceril no llevan ninguna marca que evidencie su condición de canto o recitación. Tampoco, por supuesto, señalan que sean para lectura; pero muchos romances aparecen impresos juntamente con coplas y villancicos, como formando un todo destinado a una lectura de apoyo para el canto. Hacia 1525, en cambio, un *Libro en el qual se contienen cinquenta romances con sus villancicos y desechas*²⁸, remata el título diciendo que “nunca en esta tierra se han oído”, en clara referencia a una oralidad indudable. Parecen insistir en ella pliegos posteriores, algunos repitiendo la mención doble señalada páginas atrás: *Aquí se contienen diversos romances e tonadas muy lindas y propias para cantar* es el título de un pliego de 1573. En 1568, Hugo de Mena imprimía en Granada un pliego con varios romances y de uno de ellos —compuesto probablemente en 1529— indicaba “hase de cantar al tono que tocan alarma Juana”²⁹. Y muchos, muchísimos

gía, VII, p. 76, donde añade: “Esta broma indica [...] que el romance había pasado de moda en tiempo de los Reyes Católicos, pero no prueba que sea contemporáneo del hecho que narra.” El romance, según don Marcelino, corresponde “al tiempo de don Juan II”.

²⁶ El pliego lleva el número 1042 en el *Diccionario de Pliegos Sueltos Poéticos (siglo XVI)*, de don Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1970. Para lo relacionado con este pliego, véase mi libro *Literaturas marginadas*, Madrid: Playor, 1983, pp. 53-67.

²⁷ Cf. F. J. Norton-E. M. Wilson, *Two Spanish Verse Chap-books. Romance de Amadís, c. 1515-19. Juyzio hallado y trobado, c. 1510*. A facsimile edition with bibliographical and textual studies, Cambridge: University Press, 1969, pp. 12-30, “List of Poetical Chap-books up to 1520 (including marginal works).”

²⁸ Núm. 936 del *Diccionario* citado más arriba. Sobre este pliego, resto de cancionero más amplio o pionera experiencia de publicación seriada, véanse A. Rodríguez Moñino, *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (siglo XVI)*, ed. fac., precedida de un estudio bibliográfico, Madrid, 1962, pp. 48-53; y P. M. Cátedra, *Seis pliegos poéticos barceloneses desconocidos, c. 1540*, Madrid: El Crotalón, 1983, pp. 18-19.

²⁹ Son los núms. 712 y 684 del *Diccionario*. Véase M.ª Cruz García de Enterría, edición y estudio de los *Pliegos Poéticos Españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1975, pp. 35-36 del “Estudio”, referidas al pliego 684.

pliegos, a lo largo del siglo repiten la expresión “un romance que dize...”, “... que dizen...”, con la todavía fuerte connotación de oralidad que llevaba al verbo *decir*. En 1597 encontramos otro pliego cuyo título utiliza ya el verbo *contar* referido a romances tan extensos como los del marqués de Mantua³⁰.

Pero es en los años finales del siglo XVI, al comenzar la publicación de las series valencianas del *Romancero Nuevo*³¹, cuando nos volvemos a encontrar con la explicitación del canto de los romances en los títulos: “... los más modernos que hasta hoy se han cantado” es frase utilizada casi como muletilla en los pliegos o “cancionerillos”³².

Pero si los pliegos sueltos se movían por lo que ellos nos dicen y por lo que sabemos de ellos³³, en el campo de la oralidad más literal, como destinados al apoyo del canto y de la recitación, también sirven de escalón hacia unas recopilaciones de romances realizadas ya con la evidente finalidad de brindarlas a la lectura, fuera ésta colectiva (la modalidad mayoritaria) o individual. Cuando Martín Nucio en 1546 imprime juntas las novelas *Cuestión de Amor y Cárcel de Amor* nota que le quedan vacías unas hojas y se decide a imprimir en ellas un pliego suelto a continuación de estas palabras: “Aquí se acaba la *Cárcel de amor*, lo que sigue no es la obra, más púsose aquí porque no hubiera tanto papel blanco y es buena lectura y verdadera”³⁴. Son tres romances, precisamente, los que en 1546 Nucio consideraba buena y verdadera *lectura*. Esta idea parece perseguirle, y poco tiempo más tarde imprime su *Cancionero de Romances*. El prólogo que el mismo impresor escribe para su libro es un texto admirable, rico de contenido y que ha merecido menos atención de los estudiosos de la que hubiera sido previsible³⁵. En él, en un rasgo que le aparta de la tradición oral, manifiesta su deseo de

³⁰ *Diccionario*, núm. 971.

³¹ Cf. una excelente revisión del tema en Giuseppe Di Stefano “Series valencianas y pliegos de cordel: una hipótesis”, introducción a la edición y estudio de los *Pliegos Poéticos Españoles de la Biblioteca Universitaria de Pisa*, preparada por M.ª Cruz García de Enterría, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1974, pp. 15-23.

³² Véanse sus descripciones en *Diccionario*, núms. 1110 al 1165.

³³ Cf. A. Rodríguez-Moñino, “Introducción” al *Diccionario* tantas veces citado y, sobre todo, los “Textos sobre literatura de cordel (siglos XVI-XX)”, recogidos en las pp. 85-126 de su magna obra, que son claros testimonios también de la oralidad en que se difundía el contenido del pliego suelto.

³⁴ Cita en R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, ed. cit., II, p. 69. Martín Nucio parece tener un *horror vacui* que se le manifiesta ante la hoja en blanco, tal vez como consecuencia de su oficio de impresor. Además de lo que se acaba de mencionar en el texto, recordemos que en su *Cancionero de romances*, s. a., en el f. 272, indica: “Porque en este pliego quedaban algunas páginas blancas y no hallamos Romances para ellas pusimos lo que se sigue”; y en su edición hacia 1553 de los *Romances de Lorenzo de Sepúlveda*, después de la Tabla y antes de comenzar los romances, imprime: “Romance de un miraglo: el qual se puso aquí fuera de la orden, porque el papel no quedasse en blanco”. Véanse en *La Silva de romances de Barcelona*, 1561, ed. cit., pp. 272 y 290.

³⁵ Afirmando que este prólogo “no se ha divulgado suficientemente” lo ha copiado íntegro, con muy buen acuerdo, mi maestro el prof. José Manuel Blecua en su bella antología *Poesía de la Edad de Oro. I. Renacimiento*, Madrid: Castalia, 1982, pp. 13-14, nota 12. Por su parte, el prof. G. Di Stefano hizo atinadas y finas observaciones sobre este prólogo en un trabajo que enfoca también el problema de la

dar textos correctos, cosa que importaba poco a los meros transmisores orales y hasta a los mismos impresores de pliegos sueltos; y por primera vez, aparecen claramente diferenciadas las dos líneas de transmisión del Romancero: la oral, aludida a través de la mención a “la memoria de algunos que me los dictaron”, y la escrita, señalada claramente al hablar de “los ejemplares de a donde los saqué” [los romances]. Sin embargo, el contexto oral del Romancero sigue presionando sutilmente sobre este impresor cuando afirma que “la diversidad de historias que ay en él dichas en metros y con mucha brevedad, será a todos agradable”³⁶; y recordemos que la *brevitas* es uno de los recursos retóricos propios de la oralidad³⁷.

Siguiendo el modelo y las huellas de Martín Nucio, otros colectores — incluso escritores— de romances publicaron en la segunda mitad del siglo XVI sus recopilaciones romancísticas en las que, con frecuencia, incluían sus opiniones a través de prólogos y dedicatorias. Es aleccionador leer estos preliminares, porque a través de ellos palpamos la evolución hacia el Romancero leído, pero siempre fluctuando estos textos en la ambivalencia a que daba lugar la pluralidad de formas de lectura. Lorenzo de Sepúlveda, en sus *Romances nuevamente sacados de las historias...*, publicados en Amberes el año 1551, en el prólogo “a un su amigo”, repite las palabras *lección* y *lectores*, o formas del verbo *leer*, de manera que no hay duda sobre los destinatarios que él deseaba tener: lectores, ciertamente, pero que gustaran del “tono de romances viejos que es lo que agora se usa”. Por eso enuncia en su prólogo los dos provechos que pueden sacarse de su libro: “el uno, para leerlas en este traslado, a falta del original de donde fueron sacados [la *Crónica* de Alfonso el Sabio, había dicho antes]: que por ser grande volumen, los que poco tienen, carecerán de él por no tener para comprarlo. Y lo otro, para aprovecharse los que cantarlos quisieren...”³⁸. Leer y cantar en este caso, todavía dos formas de oralidad.

Hacia 1553, el propio Martín Nucio vuelve a imprimir los romances de Sepúlveda y añade unas líneas dirigidas “al benigno lector”; esta palabra, lector, la repite varias veces en su prólogo: “La historia dellos [los romances] será más clara y al lector será más apazible [...]; si al lector no contentare la obra, no puede

oralidad del Romancero, aunque desde otro punto de vista; me refiero a su intervención “La tradizione orale e scritta dei romances. Situazioni e problemi”, en el Convegno celebrado en abril de 1980 en Cagliari; véase en *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, Roma; Bulzoni, 1982, pp. 205-225.

³⁶ Cito por la ed. fac. preparada y estudiada por don Ramón Menéndez Pidal: *Cancionero de romances impreso en Amberes sin año*, Madrid, 1914.

³⁷ Cf. H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, ed. cit. en nota 1, I, pp. 268-269, núm. 297. Ver también A. Egido, “Contar en *La Diana*”, en *Formas breves del relato*, Zaragoza, 1986, pp. 137-156, especialmente p. 148 y su nota 37.

³⁸ Puede leerse el prólogo completo en la edición preparada por A. Rodríguez-Moñino de Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de Romances (Sevilla, 1584)*, Madrid: Castalia, 1967, p. 43.

dexar de contentarle mi voluntad”³⁹. En la mente de Nucio no hay ya, creo, ninguna duda sobre lo que pretende.

Alguna sí debía de tener Lucas Rodríguez, en 1582, cuando antepone a su *Romancero hystoriado* estos versos, que dedica también “al lector”:

Qual va del ancho puerto temeroso,
en leve batelillo, de encontrarse
con roca alguna, o passo peligroso
do no puede escapar sin anegarse,
tal va mi obra a ti, lector famoso,
en cuyas manos tiene de entregarse,
temiendo de anegarse por la mengua
que suele dar el tiro de la lengua⁴⁰.

La lectura que hará el “lector famoso” es, sin duda, lectura oral, en voz alta, y teme el autor que su obra sufra mengua a causa de esa oralidad que parece suponer inevitable. No sé si mi interpretación es equivocada, pero así resultan más comprensibles esos versos.

Y en 1604, finalmente, el Francisco López que prologa el *Romancero general* (ya de romances nuevos, como sabemos), afirma algo tan importante como esto: “En este volumen, o lector, se contienen, repartidos en trece partes, los romances que han sido *óidos* y aprobados generalmente en España. Y de aquí he cobrado ánimo para exponerlos a la *más rígurosa censura que es la de la lección*; pues agora escritos y desnudos del adorno de la música, por fuerza se han de valer por sí solos y de las fuerzas de su virtud”⁴¹. Pese a la clara referencia a la vertiente oral de la transmisión del Romancero Nuevo (*óidos*), hay aquí una decidida opción por la transmisión escrita que depura y criba los textos con rigor máximo. Está apareciendo un nuevo concepto de la lectura, más ceñido y exigente.

En la misma línea de seriedad está el prólogo de Juan de Escobar a su *Romancero del Cid*, en 1605: “Y pues las hystorias prophanas suelen dar mucho contentamiento a los lectores, siendo muchas dellas ficciones y mentiras, quanto más sabor dará la obra presente, pues no solamente es verdadera, mas tan sabida de todos, que no ay quien no sepa los hechos maravillosos del Cid, y en Romances a lo antiguo, y algunos tan antiguos, que ya casi no avia memoria dellos”⁴². Si habla de lectores, lo hace también de la casi desaparecida transmisión oral de los

³⁹ En la misma edición recién citada en la nota anterior, p. 53.

⁴⁰ Lucas Rodríguez, *Romancero hystoriado* (Alcalá, 1582), ed., estd., bibl. e ind. por A. Rodríguez-Moñino, Madrid; Castalia, 1967, p. 27.

⁴¹ Lo cito por la antología de prólogos de A. Porqueras Mayo, *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, Madrid: CSIC, 1968, p. 230. (Menéndez Pidal en su *Romancero Hispánico*, II, p. 159, atribuye este prólogo a Lope de Vega). Las cursivas en el texto son mías.

⁴² Juan de Escobar, *Historia y romancero del Cid* (Lisboa, 1605), ed. est. bibl. e ind. por A. Rodríguez-Moñino. Intr. por A. L. F. Askins, Madrid: Castalia, 1973, p. 38.

romances antiguos del Cid, tan escasa que "casi no había memoria de ellos". De nuevo, frente a la escritura, memoria y oralidad unidas.

Podemos, finalmente, fijarnos en otro tipo de testimonios que, en contextos diferentes a los ahora vistos, insisten en la oralidad del Romancero. Desde el hecho que relata Bernal Díaz del Castillo en el que un compañero de Hernán Cortés le dice a éste: "Páreceme, señor, que os han venido diciendo estos caballeros, que han venido otras dos veces a esta tierra:

Cata Francia, Montesinos,
cata París, la ciudad,
cata las aguas del Duero
do van a dar a la mar..."

Reforzado por otro dato que nos da el historiador: "...y desde entonces dijeron un cantar o romance:

En Tacuba está Cortés
con su escuadrón esforzado..."⁴³

Hasta las afirmaciones de otro historiador de la segunda mitad del siglo XVI, Antonio de Herrera, quien escribe estas precisas palabras: "En todas las naciones hubo el uso de la poesía y el cantar las cosas luego que sucedían, y en la española, por la mucha ocupación y continuación de la guerra, se acostumbró mucho, para que por medio de los *cantos que llaman romances* supiese el vulgo (que comúnmente no usa de la historia) los hechos famosos en la guerra [...]; y por esto quedaron los romances y cantares más en la memoria, y por ser verdaderos, al contrario de otras naciones"⁴⁴. Nótese la similitud entre una frase de Herrera y otra, ya citada, de Nebrija: "Cantos / cantares que llaman romances."

Gonzalo Fernández de Oviedo, en su *Historia general y natural de las Indias* escribe unas líneas de enorme viveza que no me resisto a transcribir aquí por lo cerca que tocan a nuestro asunto: "No le parezca al lector que esto que es dicho es mucha salvajez, pues que en España e Italia se usa lo mismo, y en las más partes de los cristianos, e aún infieles, pienso yo que debe ser así. ¿Qué otra cosa son los romances e canciones que se fundan sobre verdades, sino parte e acuerdo de las historias pasadas? *A lo menos entre los que no leen, por los cantares saben* que estaba el rey don Alonso en la noble ciudad de Sevilla y le vino al corazón de ir a cercar

⁴³ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. de Miguel León Portilla, Madrid: Historia 16, 1984, 2 vols., p. 157 del volumen primero y 39 del volumen segundo.

⁴⁴ Antonio de Herrera, *Discurso sobre las Historias e historiadores españoles*, apud, R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, I, p. 303.

Algeciras. Así lo dice un romance y en la verdad así fue ello...⁴⁵; y aduce el ejemplo similar de otros dos romances históricos que relatan hechos ciertos. Pero lo importante es esa afirmación de la transmisión oral del Romancero: *A lo menos entre los que no leen, por los cantares saben...* La familiaridad de todos los españoles con este hecho no hacía necesario probarlo, aunque sí la veracidad de lo que los romances cantaban.

Lo mismo le sucedía a otro pseudohistoriador, Ginés Pérez de Hita. En 1591 escribía en sus *Guerras civiles de Granada*: "...aunque son romances viejos es bueno traerlos a la memoria para los que agora vienen al mundo, porque entiendan la historia por qué se cantaron; y aunque los romances son viejos, son buenos para el efecto que digo"⁴⁶.

Una y otra vez, a lo largo de todo el siglo decimosexto, los textos insisten en el canto y en la lectura. Pocos años adentro del siglo XVII, será don Miguel de Cervantes el que nos deje una serie de testimonios sobre la *recitación* de los romances utilizados ya más como relato que como cantos. Pero aunque abundan más en el *Quijote* los pasajes referidos a un mero *contar* o recitar, pueden aducirse citas de los dos tipos como demostración de la coexistencia de las dos clases de oralidad: oral-cantado, oral-recitado. Véanse:

...juzgaron que debía de ser labrador, que había madrugado antes del día a ir a su labranza, y así fue la verdad. Venía el labrador cantando aquel romance que dicen:

Mala la hubistes, franceses,
en esa de Roncesvalles [...]

—¿No oyes lo que viene cantando ese villano?

—Si oigo —respondió Sancho—; pero ¿qué hace a nuestro propósito la caza de Roncesvalles? Así pudiera cantar el romance de Calainos, que todo fuera uno para sucedernos bien o mal en nuestro negocio⁴⁷.

Y unas páginas más adelante:

—Pues en verdad —respondió Sancho— que he oído yo decir a mi señor, que es zahorí de las historias, contando aquella de Lanzarote:

⁴⁵ Gonzalo Fernández de Oviedo *Historia general y natural de las Indias*, Madrid, 1959 (B.A.E. 117), p. 114. Las cursivas son mías.

⁴⁶ Ginés Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada*, ed. El Museo Universal (reproduce el texto de la edición de P. Blanchard Demouge, de 1913), Madrid, 1983, p. 202. Ver también otros textos útiles para nuestra argumentación en las pp. 172, 201, 290, 317, y *passim*.

⁴⁷ Miguel de Cervantes, *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid: Castalia, 1978, II, cap. 9, p. 102.

cuando de Breña vino,
que damas curaban dél,
y dueñas del su rocino;

y que en el particular de mi asno, que no le trocara yo con el rocín del señor Lanzarote⁴⁸.

¿Y lo oral-leído? Sin salirnos de la proximidad de don Quijote, recordemos el famoso *Entremés de los romances*. Ya la crítica parece haber demostrado con suficiente claridad que no es esa piecicilla teatral fuente del *Quijote*, sino más bien una derivación de algún episodio quijotesco⁴⁹. Una razón podría ser que si don Quijote, según Cervantes, enloqueció leyendo libros de caballerías que no romances, Bartolo enloquece leyendo romances: hay una evidente imitación al mencionar la causa de la locura: la lectura, su exceso. Pero también, en el entremés, se da como algo lógico la lectura de romances y esto es lo que aquí nos interesa recoger:

De leer el Romancero
ha dado en ser caballero
por imitar los romances,
y entiendo que, a pocos lances,
será loco verdadero.

.....
¡Que de leer romances
Bartolo está tal
que se haga soldado
y vaya a embarcar!⁵⁰.

Por más que fuera este entremés parodia del uso del romance en el teatro de Lope de Vega y sus seguidores, lo cierto es que también habla de algo que todos conocen: la enorme boga del Romancero en estos primeros años del siglo XVII, a través de *Romanceros*, *Cancioneros*, *Flores*, *Primaveras*, *Laberintos...*; libros todos ellos impresos ya para leer, pero con ese peculiar modo de lectura en la Edad de

⁴⁸ *Idem*, id., II, cap. 31, p. 275.

⁴⁹ Cf. las notas del prof. Murillo al cap. 5 de la parte I en su edición del *Quijote* recién citada: p. 102-104, notas 1 a 5. No he podido consultar el artículo del mismo L. A. Murillo, "Lanzarote and Don Quijote", en *Studies on the Literature of Spain: Sixteenth and Seventeenth Centuries*, New York: S.U.N.Y., 1977, pp. 55-68. Recuerdo, como importante en la polémica, el libro de J. Millé y Giménez, *Sobre la génesis del Quijote*, Barcelona: Araluce, 1930, especialmente pp. 87 y ss.

⁵⁰ Cito por la edición de Javier Huerta Calvo en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Taurus, 1985: los fragmentos citados en pp. 126 y 129.

Oro que lleva implícita y explícita la oralidad; y una lectura que, en definitiva, puede también entrar después en el ciclo de la tradición oral⁵¹.

Mucho queda por ver todavía, y esto no ha sido más, como decía al principio, que un primer acercamiento a un tema que, analizado a fondo, puede desvelarnos secretos todavía cerrados a nuestro conocimiento cuando hablamos de la transmisión oral y escrita del Romancero.

MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA
(Universidad de Alcalá de Henares)

⁵¹ Cf. Alexis Politis "Le livre comme producteur de savoir oral. L'approche du problème et ses difficultés", *Gutenberg-Jahrbuch*, 1985, pp. 252-257: "...Il paraît bon de garder à l'esprit l'éventualité que certaines chansons populaires puissent tirer leur origine de quelque écrit perdu aujourd'hui. Cette perspective pourrait faciliter et faire avancer nos réflexions sur la nature de la civilisation orale".

FORMAS DE LA ORALIDAD EN EL TEATRO BREVE

I. PLANTEAMIENTO DE LA CUESTIÓN

Resulta difícil plantear, en sus justos términos, el marco teórico de una intervención como la presente que se referirá a la oralidad en el teatro; es decir, a la oralidad en un género que hace de la misma uno de sus fundamentos principales, por no decir el principal.

Puesto que, además, el término de *oralidad* va asociado habitualmente con el de *tradicionalidad* (tradición oral), y así se trata en otras comunicaciones de este volumen, entiendo que en esta intervención mía debo tratar los dos aspectos de la cuestión; o sea, la oralidad propia de un texto dramático breve, y las formas de tradición oral que en ese mismo texto se advierten.

En otras palabras, y para intentar aclararnos: podría hablarse de una *oralidad primera*, que sería la propia del discurso referente —entremés— y de una *oralidad segunda*, que correspondería al discurso referido —un villancico o un cantar incluido en aquél¹.

Por otra parte, al ser nuestro objeto de estudio un texto teatral, se suscita un problema más. Pues la oralidad primera de un texto teatral no significa sólo la mera recitación oral del texto, sino una interpretación o recreación que implica otros factores no elocutivos, a saber: ese “espesor de signos y de sensaciones —en palabras de Barthes— que se construye en la escena a partir del argumento escrito (...), esa especie de percepción ecuménica de artificios sensuales, gestos,

¹ Utilizo esta terminología a mi manera, con un fin puramente práctico, fuera del valor que a las mismas expresiones concede Paul Zumthor en su *Introduction à la poésie orale*, Paris: Seuil, 1984.

tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior"²; lo que dicho brevemente sería la *teatralidad*.

En este sentido, hay que señalar la insuficiencia de la escritura como reflejo no sólo de la teatralidad, sino de la propia oralidad teatral. El simple hecho de que los censores dramáticos se lamenten una y otra vez de que los actores añadiesen palabras y expresiones fuera del texto aprobado por ellos, me exime de mayores explicaciones³. Si esto ocurría con la expresión oral, ¿qué decir de la expresión gestual que debía abundar en la procacidad y en la obscenidad?

De acuerdo con lo dicho, y a pesar de las limitaciones señaladas, serían tres al menos las categorías que habrían de ser estudiadas en esta comunicación:

- a) la oralidad primera,
- b) la oralidad segunda,
- c) la teatralidad (en cuanto visualidad, gestualidad, musicalidad, etc.).

A estos aspectos habría de añadirse también otro, que escapa de los límites de esta intervención, pero que está en íntima conexión con el problema de la oralidad; me refiero a la cuestión de *lo popular*. Pues, en principio, los géneros menores van asociados al concepto de *cultura popular*; concepto, tan amplio como ambiguo, que comprende desde la recepción de un *auto sacramental* o una *loa* del mismo tipo hasta la de un *entremés* o una *mojiganga*. Y conscientemente menciono cuatro géneros que, en conjunto, formaban una de las fiestas teatrales más populares del siglo XVII: la *fiesta sacramental*.

Son, pues, muchas las cuestiones que aquí podrían debatirse, pero me centraré sólo en algunas de las señaladas, en relación con las que hemos llamado oralidad primera y oralidad segunda, para finalizar con el comentario de una pieza paradigmática —en la medida en que ejemplifica a la perfección aquéllas—, que es el *Entremés* sin título de Sebastián de Horozco.

2. ANÁLISIS DE LA ORALIDAD PRIMERA

Cuando se examina la oralidad primera de un texto teatral en su forma escrita, el único procedimiento válido es el análisis de los recursos literarios que afectan al sonido y que el autor puede evidenciar mediante la escritura. De estos recursos aludiré solamente a la oposición prosa/verso y al reflejo de dialectos y

² R. Barthes: teoría dispersa en su obra y en la de otros semiólogos.

³ Puede verse una variada muestra de estas opiniones en J. Huerta Calvo: "Para una poética de la representación en el Siglo de Oro: función de las piezas menores", *1616*, III (1980), pp. 78-81 en especial.

sociolectos, una de las recurrencias básicas del entremés en orden a la provocación de comicidad.

2.1. PROSA/VERSO

En general el teatro breve del siglo XVI y primeros años del XVII utiliza la prosa como cauce fundamental de expresión⁴. Así, por ejemplo, en los *Pasos de Rueda* y en los numerosos entremeses anónimos de fines del siglo XVI; así también la mayoría de los entremeses de Cervantes y de Quevedo, por hablar de dos autores muy representativos del primer tercio de la siguiente centuria. Es el caso también de Salas Barbadillo o Castillo Solórzano, autores de entremeses muy “literarios” —si se me permite la expresión—, próximos al género de los diálogos, pues no está atestiguada su representación, y su teatralidad es mínima.

La adopción de la prosa por parte de Lope de Rueda es un hecho decisivo en la historia del género, respecto a la cuestión de la mimesis del lenguaje cotidiano o popular, que a su vez está en relación con el problema de la *verosimilitud*. Gracias a la prosa, en efecto, Rueda “pudo remedar las inflexiones del habla, los modismos y matices de la conversación, explorar así nuevos sectores de la naturaleza humana y de la vida de su tiempo⁵.”

En este sentido, el modelo que ofrecía la prosa de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* quedaba cerca, y parecía decisivo pues que allí salían *hablando* las *dramatis personae* de los bajos fondos, territorio predilecto del entremés renacentista, en que abundarán los marginados: pobres, ladrones, pícaros, prostitutas, borrachos, rufianes... En rigor, y como insinuará Pinciano, parecía un contrasentido o una ironía hacer hablar a este personal de batalla en verso:

Y digo que no sólo el metro no es necesario a la Poética, mas que del todo la es contrario: y que yo ésto admirado cómo dieron los antiguos en vn disparate tan grande de escriuir las fábulas en metros: y que, proponiendo imitar, deshazen del todo los neruios de la imitación, la qual está fundada en la verisimilitud, y el hablar en metro no tiene alguna semejança de verdad: y he caydo en la quenta que la Historia de Ethiopia es vn poema muy loado, mas en prosa; y también las *comedias italianas en prosa* son poemas y parecen muy bien: y los que dizen entremeses también lo son, y parecen mucho mejor en prosa que parecerían en metro⁶.

⁴ En estos últimos años se ha disparado, de forma considerable, la bibliografía sobre los géneros menores; véase mi “Estudio preliminar” a *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Taurus, 1985.

⁵ E. Asensio: *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid: Gredos, 1971, p. 41.

⁶ *Philosophia antiqua poetica*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid: CSIC, 1973, pp. 206-207.

A propósito de esas comedias italianas en prosa de que habla el Pinciano, no será gratuito mencionar de paso la presencia determinante de la oralidad teatral (nunca fijada mediante la escritura) de la *comedia dell'arte*.

A pesar de estas recomendaciones y de tales ejemplos, a partir de 1617, año en que se publica *El examinador Miser Palomo*, de Antonio Hurtado de Mendoza, se dejan de escribir —en general— entremeses en prosa, para dar paso al verso, casi con total exclusividad. A juicio de Asensio, esta pieza “señala una revolución técnica: la divisoria de la prosa vieja y el verso nuevo, la abdicación de la nota realista en favor de la piececita literaria poblada de figuras modernas”⁷. Después de Hurtado de Mendoza “se nota —sigue diciendo Asensio— una progresiva complacencia por el rasgo ingenioso, un alardeo de gracia epigramática subrayada por la rima”⁸.

Se trata de una rima, cuya funcionalidad no es lírica sino lúdica y de puro divertimento, a fin de resaltar lo grotesco de lo que se afirma; una recurrencia de tipo grotesco que vemos empleada, por hablar de un teatro más próximo a nosotros, por dramaturgos como Valle-Inclán o Romero Esteo⁹. Con ella el entremesista se distancia, paródicamente, de la poética oficial:

CLARA: Vuested, ¿cómo se llama?

TÁBANO: Yo, don Tábano, por hallar consonante para rábano¹⁰.

Al triunfo del verso sobre la prosa coadyuvan, pues, razones de *deleite* contra las de *verosimilitud* invocadas en el siglo anterior. Cascales afirma que “el verso no es esencial, que él no se opone a que se hagan comedias en prosa, que saldrán más verosímiles, pero que serían menos deleitosas”¹¹.

Por otro lado, la coherencia de la representación teatral exigía la uniformidad de ambos discursos integrantes, esto es, de la comedia y del entremés, de suerte que éste se ve abocado al verso por las mismas razones que aquélla, resumidas del siguiente modo por J. M. Rozas¹²:

a) el *sociológico*: el público analfabeto reconoce mejor el verso;

b) el *temático-estilístico*, “pues estamos ante una comedia que es poética por excelencia, de un lado, y de otro idealizante”;

⁷ E. Asensio, *Itinerario*, p. 68.

⁸ *Ibidem*, p. 122.

⁹ L. Vélez de Guevara, *Antonia y Perales*, en *Ramillete de entremeses y bailes*, ed. H. E. Bergman, Madrid: Castalia, 1970, p. 228.

¹⁰ J. M. Rozas, *Significado y doctrina del “Arte Nuevo” de Lope de Vega*, Madrid: SGEL, 1976, p. 124.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cf. E. Chasca: “The Phonology of the Speech of the Negroes in the Early Spanish Drama”, *HR*, XIV (1946), 322-39.

c) el *psicológico*. "por ser el drama de una época donde el ingenio es el arma que lo corta todo"¹³.

2.2. HABLAS DIALECTALES Y JERGAS PROFESIONALES

A pesar de la pérdida de verosimilitud que el uso del verso impone, el entremés, tanto en su versión renacentista como en su versión barroca, es una especie de caja de resonancia del lenguaje oral de la época. Ningún otro género nos ofrece un muestrario tan variado de hablas individuales, sociales, profesionales y jergas de todo tipo, convenientemente distorsionadas por los espejos cóncavos y convexos de la farsa. En este orden, creo, donde mejor se aprecia la vocación transgresora e iconoclasta del género.

Desde ese centro del Imperio que es Madrid se parodia el habla de franceses, portugueses e italianos; de minorías étnicas como los negros¹⁴, los moriscos o los gitanos; de sectores marginados como los homosexuales¹⁵, etc. Pero es, sobre todo, en la parodia de hablas profesionales donde cabe apreciar mejor el espíritu satírico del género.

El personaje del Sacristán aporta al entremés la voz de la Iglesia, con su latín muerto, con la parodia de oraciones y fórmulas litúrgicas:

Persinum con garabatos,
la cara os arañen gatos;
de hembras sin verdad y fe,
libéranos dominé;
y pues no sirven de nada,
hay pedrada,
hay pedrada *incapistuatorum*,
persécula seculorum. Amén.

(Cotarelo, p. 61a)

O del final de la misa, en que se realiza un verdadero programa de mundo al revés:

Mas ya es razón porque acabe,
que como a mis feligreses,
pues lo seréis algún día,
mi bendición santa os eche,
la de Sodoma y Gomorra
os alcancen brevemente;

¹³ Cf., por ejemplo, el entremés de *Los putos*, de Jerónimo de Cáncer, y mis comentarios al mismo en *Teatro breve*, pp. 228-34.

¹⁴ En la *Colección de entremeses*, de E. Cotarelo, Madrid: NBAE, 1911, p. 61a.

¹⁵ *Ibidem*.

déos Dios las plagas de Egipto,
 los aires gocéis con peste,
 escarabajos os nazcan
 en la barriga, las sienes
 os rompan con dos ladrillos,
 pulgas os persigan fuertes,
 los hombres quedéis preñados
 y con barbas las mujeres,
 dándonos Dios aquí gracia
 y después, su gloria siempre;
quan miquis bobis prestaré dineros¹⁶.

Dentro de este mismo ámbito eclesial merecen particular atención ciertos aspectos de la oralidad en relación con las fiestas sacramentales que, como se sabe, se representaban durante el Corpus y suponían la mezcla de los autos con loas, entremeses y mojigangas. A menudo, las obras recogen lo que debía ser la atmósfera popular de estos acontecimientos religioso-profanos, mezcla de sencilla devoción y de exaltación dogmática:

Lala, lala, lala, lala,
 come de aqueste pan, alma;
 lala, lala, lila, lila¹⁷.

(Quirós, *Las fiestas del aldea*, vs. 62-65)

O en la *Loa* entre un villano y una labradora:

Luego vi, Sancho, unos niños
 en camisa y coronados
 de flores, y esto aprendí
 que entonces iban cantando:
 "Pascual ¿no me dirés vos
 aquello branco que sea?;
 que a mí me parece oblea
 y dice el cura que es Dios."¹⁸

(Cotarelo, p. 457b)

Estas referencias a la oralidad espontánea del público que seguía las procesiones del Corpus son muy frecuentes, y la mayoría de las veces constituían piedra de escándalo para teólogos y moralistas, de suerte que resultan un buen documento para analizar ciertas mentalidades de la época.

¹⁶ F. B. de Quirós, *Las fiestas del aldea*, en *Teatro breve*, p. 239.

¹⁷ *Loa entre un villano y una labradora*, en E. Cotarelo, *Colección*, p. 457b.

¹⁸ Cf. E. Rodríguez y A. Tordera: *La escritura como espejo de Palacio. El toreador, de Calderón*, Kassel: Reichenberger, 1985.

2.3. LA ORALIDAD EN EL TEATRO BREVE PALACIEGO

Según nos adentramos en el siglo XVII, surgen nuevas especies del teatro breve relacionadas con el espacio palaciego de la representación; esto es, el teatro en Palacio. No cabe duda de que la oralidad provocada por la interpretación del texto dramático corto en Palacio plantea una situación diferente a la oralidad de aquellos entremeses destinados a los corrales o a las fiestas públicas¹⁹. Uno de los aspectos más interesantes de esa oralidad vertida en Palacio —y no hago sino apuntar una línea fructífera de trabajo—, recibida por un público distinguido en cuyo centro se instala el rey o los reyes, es la contaminación que el lenguaje entremesil experimenta del lenguaje oral de los bufones²⁰.

Como he demostrado en otro lugar²¹, el entremés puede calificarse de género bufonesco, en cuanto en sí mismo es subalterno de la comedia (señora), incluya la participación de actores bufones, tal Juan Rana, y sus autores cumplen oficios subalternos en la Corte, y a veces adoptan conscientemente el rol de los bufones. Ello hace, en fin, que la oralidad primera de esta clase de entremeses incluya la bufonada como recurso característico.

3. ANÁLISIS DE LA ORALIDAD SEGUNDA

La lírica de tipo tradicional suministra, por lo común, el material adecuado para el colofón de los entremeses, ese *happy-end* tan característico del cronotopo festivo del género, en que se disuelve cualquier posible moralidad inherente a las acciones y los temas: tal, por ejemplo, las formulillas para las canciones de boda:

Juliana, Gazpachito y Gazpachón
para en uno son.
Ella le quiere mucho
y él la tiene amor,
para en uno son²².

(Quiñones, *Las alforjas*, vs. 215-19; Ram., p. 104)

Proporciona también el erotismo anticonvencional e, incluso, transgresor, de las sugerentes canciones de malmaridada.

¹⁹ Sobre la *literatura bufonesca*, véase el último número de *NRFH* XXXIV/2 (1985-86), al cuidado de F. Márquez Villanueva.

²⁰ J. Huerta Calvo: "Stultifera et festiva navis. De bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro", en el mencionado número de la *NRFH*, pp. 691-722.

²¹ L. Quiñones de Benavente, *Las alforjas*, en *Ramillete*, p. 104.

²² *Apud*, J. M. Alín: *El Cancionero español de tipo tradicional*, Madrid: Taurus, 1971.

Más raro es, sin embargo, encontrarse la composición tradicional inserta de modo coherente en el entremés, como en *El viejo celoso*, de Cervantes, en el que Cristinica se acoge a la autoridad de la lírica popular para animar a su ama al adulterio:

LORENZA: Como soy primeriza, estoy temerosa, y no querría, a trueco del gusto, poner a riesgo la honra.

CRISTINICA: Eso me parece, señora tía, a lo del cantar de Gómez Arias:

“Señor Gómez Arias,
doleos de mí;
soy niña y muchacha,
nunca en tal me vi.”²³

En el texto de la canción pudo hallar Cervantes una buena fuente de inspiración, pues en el mismo aparece el motivo del “encierro en casa”, básico para explicar el entremés:

En cas de mi padre
estaba encerrada,
de chicos y grandes
querida y mirada.
Véome ora triste
e enajenada,
triste fue la hora
en que yo nací²⁴.

La importancia en el entremés del cronotopo del *camino* relaciona nuestro género con la novela picaresca, y no sólo desde el punto de vista temático o ideológico, sino desde la aparición de unos mismos o parecidos personajes (*voces*), unidos todos ellos por un carácter común: su pertenencia a una cultura tradicional de tipo oral: así, el *Ciego* que canta romances de cordel, el *Pregonero*, el *Titere-tero*, que hace hablar a los muñecos de su retablo, o el *Muchacho* que anuncia pronósticos y almanaques burlescos:

MUCHACHO: ¡Ea!, señores: ¿Hay quién compre el pronóstico del renegado, que es bueno y barato, traducido de arábigo en castellano y compuesto de noche en la menguante de la luna del mes de enero, en el principio del año de ochenta y tres. ¡Ea! ¿Quién me lo compra? Curiosos galanes y damas, que hago barato²⁵.

²³ *Entremeses*, ed. E. Asensio, Madrid: Castalia, 1970, p. 205.

²⁴ Cf. J. M. Alín, *El Cancionero*, p. 454.

²⁵ *El astrólogo borracho*, en E. Cotarelo, *Colección*, p. 53b.

Otras muchas formas de oralidad popular aparecen en el entremés, género que no se toma en serio ni a sí mismo: sentencias jurídicas, por ejemplo, oportunamente parodiadas, como en *La cárcel de Sevilla*:

Fallo que por la culpa que contra Paisano resulta le debo condenar y condeno a que de la cárcel do está, sea sacado públicamente en un asno de albarda, y unregonero delante que manifieste su delito, y sea llevado por las calles acostumbradas, y de allí sea llevado a la plaza, donde estará una horca hecha; y della será colgado del pescuezo, donde naturalmente muera. Y nadie sea osado a quitarle sin mi licencia. Y mando, so pena de la vida, etcétera²⁶ (TB, p. 117).

La reacción de Paisano ante la retórica de la sentencia a muerte es muy significativa y paródica:

Estos juecicos en teniendo un hombre embanastado como besugo, luego le fallan, como espada de la maesa:

“¡Fallo que debo de condenar, y condeno, que sea sacado por las calles acostumbradas en un asno de albarda...” Que todo lo diga! ¡Válgate el diablo, sentencia de pepitoria! ¿No es mejor decir que muera este hombre y ahorrar de tanta guarnición?²⁷ (TB, p. 117).

Este entremés parece especializado en la parodia de formas jurídicas pues al poco se parodiarán las fórmulas de un testamento.

Otra forma de oralidad sometida a constante burla en el entremés es el *refrán*. Si convenimos con el prof. F. Lázaro Carreter en que los refranes tienen como fin primordial “ejercer un control sobre la sociedad”²⁸, el entremés sería un buen ejemplo de cómo, al menos, se intenta cuestionar la validez de dicho control. Los hablantes del entremés, se anticiparían así a los hablantes modernos, que han perdido “docilidad ante esas consignas acuñadas que (...) trabajaban y configuraban la sociedad tradicional”²⁹.

Ninguna pieza tan crítica, en este sentido, como el entremés de *Los refranes*, escrito en su práctica totalidad ensartando proverbios de una manera experimental³⁰.

4. ANÁLISIS DE LA ORALIDAD EN EL ENTREMÉS DE SEBASTIÁN DE HOROZCO

En tanto género de raíces festivas y carnalescas, el entremés del siglo XVI intenta mimetizar el lenguaje familiar de la plaza pública. A mi juicio, resulta

²⁶ En mi ed. *Teatro breve*, p. 117.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Estudios de lingüística*, Barcelona: Crítica, 1978, p. 213.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cito por la ed. de F. González Ollé, *Representaciones*, Madrid: Castalia, 1979.

muy significativo que algunas de la primeras muestras del teatro breve español sitúen su acción en espacios exteriores como la calle, la plaza, o en interiores relacionados con espacios todos ellos en que se eleve la voz clínica increíble, y aquellos: la taberna, la cárcel... Tal sucede con el que se tiene como núcleo originario del género: el *Auto del Repelón*, de Juan del Encina, y tal ocurre también, y sobre todo, con la pieza que, por primera vez, es bautizada como entremés, debida a la pluma del pintoresco Sebastián de Horozco.

La situación del *Entremés* de Horozco refleja un cuadro festivo del Toledo de la época, en concreto el Barrio del Alcaná, donde se asentaban los judíos. Está protagonizada por cuatro personajes: un Villano, un Fraile, un Pregonero y un Buñolero. Se trata de cuatro oficios relacionados con actividades expresivas orales, como ya desde la acotación inicial se nos anuncia:

Un Pregonero, que entra pregonando una moça de veinte años, perdida; y un Fraile, que pide para las ánimas del Purgatorio (...) y un Buñolero, que pregona buñuelos calientes. Comen los buñuelos, y después mantean al Fraile sobre la paga y vanse todos a beber a una taberna³¹.

Del Villano, único al que no se caracteriza desde el punto de vista de su oralidad, se dice, en seguida, que “entra cantando un cantar desta manera”. Los cuatro aparecen, pues, caracterizados con una marca de género de oralidad distinto:

Villano..... canción (villancico)
 Pregonero..... pregón
 Fraile petición de limosna, oración o anuncio
 Buñolero..... pregón de su mercancía

Para la descripción de la situación habría que añadir, además, que la acción transcurre durante una jornada festiva, la de San Juan Evangelista, con lo cual queda bien delimitado el *cronotopo* (espacio + tiempo) de nuestro entremés: la plaza pública en su día festivo.

Las plazas públicas a fines de la Edad Media y en el Renacimiento, constituían un mundo único e integral, en el que todas las expresiones orales (desde las interpretaciones a voz en grito a los espectáculos organizados tenían algo en común, y estaban basados en el mismo ambiente de libertad, franqueza y familiaridad³². (p. 139).

Cada personaje comparece a este escenario con la voz que lo caracteriza, de suerte que el dramaturgo —aunque utilizando el cauce uniformador del verso,

³¹ M. Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona: Barral, 1974, p. 139.

³² *Ibidem*, p. 169.

un verso que, por otra parte, nada tiene de barroco— ha de otorgar a cada uno un matiz y tono distintos.

En primer lugar, la voz del *Villano*, asociada desde los orígenes del teatro al convencional sayagués. Este se presenta mediante un villancico tradicional, oportunamente glosado:

¡Hávalas, hávalas, hala
hava la frol y la gala!
Allá arriba, arriba,
junto a mi llogare,
viera yo serranas
cantar y baxlare,
y, entre todas ellas,
mi linda zagala,
¡hava la frol y la gala!

(vs. 1-9)

Se trata de un villancico tradicional que juega con las diversas recurrencias propias de la expresividad popular:

- el fonetismo expresivo,
- los fenómenos de vulgarización, como las metátesis,
- la jerga sayaguesa.

Tras esta presentación, el monólogo que viene a continuación fotografía oral-lingüísticamente al personaje villanesco, en cuya habla destaca un aspecto caracterizador: la utilización de toda una serie de *juramentos*:

- ¡Pardiós! (vs. 19, 33, 38, 61, 83, 113, 139, 150, 161, 200, 260, 455)
- juro a diez (122)
- cuerpo de San Antón (167)
- yo te juro a San Bras (189)
- cuerpo de San Balandrán (217)
- juro a San... (221)
- cuerpo de San Grigorio (255)
- juro a mí (264, 483, 491)
- juro a ños (315)
- juro en mi conciencia (390)
- juro a San Junco (10, 364)

Parece que, en efecto, los juramentos eran elemento destacado en el lenguaje familiar de la plaza pública, donde “se juraba en especial por diversos objetos sagrados: ‘por el cuerpo de Dios’, ‘por la sangre de Dios’, por las fiestas religiosas, los santos y sus reliquias, etcétera”³³ (MB, p. 169).

³³ Cit. en *Teatro breve*, p. 70.

A la misma caracterización de oralidad popular contribuye la explicación que de su caso de amor lleva a cabo el Villano. Esta explicación, que viene a cumplir la función de una loa implícita, se ofrece en curiosa relación con el nivel de la oralidad segunda, esto es, el enunciado referido del villancico. Si éste se nos aparecía ajustado en su molde lírico, intensamente expresivo y engalanado con un léxico culto de sabor popular (“flor”, “gala”, “serranas”), el monólogo rebaja el lirismo a los terrenos de lo inferior corporal:

¡Juro a San Junco! El gasajo
 acá dentro me retoça
 en las tripas y en el cuajo,
 pensando en el requebrajo
 que tuve con aca moça.
 El pancho se me alboroça.

(vs. 10-14)

Este motivo enlazará, por lo demás, con el del banquete final, es decir con el “comamos y bebamos” de la *Égloga de Antruejo*:

No me da nada. Comamos... (v. 395)
 BUÑOLERO: Lo mejor es lo que resta por hazer.
 FRAILE: ¿Qué es ello?
 BUÑOLERO: Padre, beber.

(vs. 535-37)

Frente al interlocutor rústico, el Pregonero, a pesar de su deleznable oficio, es un hombre de ciudad, de superior formación al Villano que, cuando intenta remedar su oficio, no puede conseguirlo por carencias expresivas que, oralmente, debían suscitar la risa del público:

PREGONERO ¿Quién es éste que aquí para?
 ¿Es algún costal de paja?

VILLANO Es quien no os dará ventaja
 en pregonar.
 Juro a diez, que en mi lugar
 también he yo pregonado,
 y, en començando a sonar,
 yo hazía rebuznar
 todos los asnos del prado.

- PREGONERO ¿Y si te avrá olvidado...?
- VILLANO Creo que no.
- PREGONERO Pues, alto, di como yo.
- VILLANO Sí haré y aun remejaor.
- PREGONERO Di, ¿quién halló...
- VILLANO ¿Quién halló...
- PREGONERO Un virgo que se perdió...
- VILLANO Un virgo que se perdió...
- PREGONERO Cabo la iglesia mayor?
- VILLANO Cabo la igrjeja mayor?
- PREGONERO ¡Qué gentil rebuznador
me he hallado!
Di, ¿quieres ser mi criado?

La irrupción posterior del Fraile que plañe su salmodia:

¿Quién quiere, señores, dar
limosna para sacar
ánimas del purgatorio?

anima el debate y convierte al clérigo en chivo expiatorio, a la manera del pelele de la fiesta carnavalesca, que resulta finalmente vejado y manteado.

Ha hablado Soledad Carrasco del poder desinhibidor y, en cierta manera, psicoterapéutico —añadiría yo— que tenía el ejercicio de los vejámenes o forma académica de descargar la agresividad verbal. Creo que el entremés, desde los pocos académicos corrales, venía a cumplir una función parecida, sólo que quizá un poco más exacerbadamente, orientando la agresividad hacia el débil, el tonto o el antipático.

Pienso también que esta oralidad descarnada resultaba necesaria para un público que sufría otras agresiones no tan lúdicas. No es extraño, por eso, oír a un personaje de los *Diálogos de las comedias* (1620) las siguientes palabras:

¿De modo que también ha de haber entremeses? Yo he oído decir a muchos que si quitan los bobos de las farsas no irá la gente ordinaria a vellas.

JAVIER HUERTA CALVO
(Universidad de Amsterdam)

TÉCNICAS DEL ARTE VERBAL Y ORALIDAD RESIDUAL EN LOS TEXTOS CERVANTINOS

En una página* magistral dedicada a la prosa de Luis Zapata, Francisco Márquez Villanueva observa que, para el autor de la *Miscelánea*, el libro no es más que “el substituto obligado de la simple presencia personal, con lo cual dejan los lectores de ser meras abstracciones incorpóreas para convertirse en un corro de contertulios que se divierten escuchándole sus historias”. Dicho de otro modo, Zapata no pensaba “en términos de lectores sino de oyentes” y se consideraba —según Márquez Villanueva— no tanto como un escritor, sino como un auténtico “trujamán de un retablo de maravillas”¹. De hecho, la referencia a Maese Pedro no puede resultar más oportuna, ya que tales observaciones bien podrían aplicarse a buena parte de los textos cervantinos.

Ahora bien, la integración de técnicas del arte verbal, o simplemente de elementos orales, en una narración en prosa puede afectar varios niveles en el texto. Teniendo tan poco espacio para dar cuenta de un proceso tan complejo, me limitaré a unos cuantos ejemplos que son otros tantos indicios de interferencias entre la palabra y la escritura.

INDICIOS AUDITIVOS

El grado de oralidad de un texto se suele medir, por lo general, en función de determinados indicios y, muchas veces, a partir de un postulado más o menos

* Las referencias a los textos cervantinos, *Don Quijote (DQ)*, *Novelas ejemplares (NE)* y *Perfiles* remiten a las correspondientes ediciones en la colección *Clásicos Castalia*.

¹ *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid: Gredos, 1973, p. 118.

implicito —pero en todo caso erróneo, como vamos a verlo— con el que se da por sentado que el texto oral se dirige al *oído* y el texto escrito a la *vista*. De ahí que la atención de la crítica se haya centrado en el uso de lexemas o sintagmas considerados como propios de la comunicación oral, o sea, en la presencia de palabras relativas a la percepción auditiva: *escuchar, oído, oyente*; o muletillas como “olvidábaseme de decir”, “como ahora oiréis”, etc. De ahí también que se hayan comentado esos indicios “sonoros” que son las duplicaciones, aliteraciones, rimas, concatenaciones, etc., o sea todos esos juegos acústicos o rítmicos que confieren al texto caracteres prosódicos antes propios de la lengua hablada que no de la lengua escrita².

Desde luego este material “sonoro” abunda en los textos cervantinos, si bien su presencia ha sido valorada de diferentes modos. Clemencín o Rodríguez Marín, por ejemplo, suelen censurar tales “descuidos” o “cacofonías” —según dicen ellos—; en cambio, H. Hatzfeld y A. Rosenblat se entusiasman por esos “juegos fónicos” que llegan a ser —en palabras de Hatzfeld— “puro deleite acústico”³. El hecho es que en muchos casos tales “juegos” no pasan de ser meras repeticiones, como en este ejemplo registrado por Rosenblat: “El malo que todo lo malo ordena y los muchachos que son más malos que el malo...” (*Don Quijote*, II, 61). El pasaje más famoso, desde este punto de vista, es la consabida cadena verbal con la que Cervantes evoca una de las tantas riñas confusas que se arman en la venta de Juan Palomeque: “Y así como suele decirse: el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo, daba el harriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza, y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo” (*DQ*, I, 16).

Ya se sabe que dicha cadena verbal procede de un cuento acumulativo ampliamente difundido por toda el área indoeuropea⁴. Además, al encabezar la frase con la muletilla “como suele decirse”, el propio Cervantes parece remitir explícitamente a la tradición oral, de modo que los anotadores no tuvieron dificultad alguna en identificar este pasaje como un auténtico préstamo tomado de fuentes orales. Ahora bien, Cervantes volvió a utilizar la misma estructura en otra ocasión sin que nadie, por lo visto, reparara en ello. Se trata de este pasaje de *La ilustre fregona* en el que Tomás —alias Juan de Avendaño— ofrece dinero al ventero para conseguir la libertad de Lope —alias Diego de Carriazo— que ha sido preso a consecuencia de una riña:

² El lector que esté interesado en estas cuestiones encontrará más datos en un trabajo de mayor amplitud, actualmente en prensa, que será publicado en la colección *Bibliothèque de la Casa de Velázquez*, bajo el título de *Cervantes conteur: écrits et paroles*.

³ El “*Quijote*” como obra de arte del lenguaje, Madrid: CSIC, 1972, 2.ª ed., p. 146.

⁴ Véase *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Nueva ed. crít. (...) por F. Rodríguez Marín, Madrid: Atlas, 1947-1959 (10 vols.), t. I, p. 436.

Tomó el dinero y consoló a Tomás, diciéndole que él tenía personas en Toledo de tal calidad que valían mucho con la justicia, especialmente una señora monja, parienta del Corregidor, que le mandaba con el pie, y que una lavandera del monasterio de la tal monja tenía una hija que era grandísima amiga de una hermana de un fraile muy familiar y conocido del confesor de la dicha monja, la cual lavandera lavaba la ropa en casa.

—Y como ésta pida a su hija, que sí pedirá, hable a la hermana del fraile que hable a su hermano que hable al confesor, y el confesor a la monja, y la monja guste de dar un billete (que será cosa fácil) para el Corregidor, donde le pida encarecidamente mire por el negocio de Tomás, sin duda alguna se podrá esperar buen suceso. (*NE*, t. III, p. 71-72).

Bien se echa de ver que estamos en presencia de una cadena verbal del todo parecida a la precedente, sólo que en este caso —a diferencia del ejemplo anterior— Cervantes ya no la usa como simple cita, sino que la aprovecha como recurso estilístico propio, lo que representa un grado superior en el proceso de integración y asimilación de las técnicas del arte verbal, tan perfecto además, que ni siquiera llamó la atención de los comentaristas. Pero así y todo, estos materiales “sonoros” o rítmicos han sido, en conjunto, correctamente valorados por la crítica, de modo que no hay para qué insistir demasiado en este aspecto. En cambio existe un amplio sector de investigación, hasta ahora poco aprovechado, sobre el que quisiera llamar la atención.

INDICIOS VISUALES

Tal vez no sea inútil recordar aquí que el texto oral no se reduce, ni mucho menos, al plano meramente auditivo. De hecho, tal narración participa de unas técnicas complejas en las que la mirada y el gesto tanto importan como el manejo del verbo y forman parte de una “poética” original de la que no acabamos de descubrir las enormes potencialidades expresivas. Ahora bien, tampoco es necesario ser perito en esa “poética de la oralidad” —como se la llama hoy en día— para enterarse de que el relato oral es algo más que un simple fluir de palabras destinadas al oído. Basta observar, por ejemplo, a cualquier cazador que esté contando una proeza cinegética para tener una idea de ello⁵. En una breve encuesta realizada hace unos años en la provincia de Ciudad Real, tuve ocasión de comprobar repetidas veces que los narradores de la tradición oral dominan perfectamente toda una técnica de captación de la mirada y de reconstrucción del espacio, que no es sino una auténtica dramatización del texto, con lo que éste se

⁵ Gustave Doré también nos da una buena muestra de ello en su grabado “Le récit du torero après la victoire”, (véase Charles Davilliers, *L'Espagne*, Paris, 1874, p. 81).

convierte en un apasionante espectáculo⁶. Huelga decir que tales técnicas se siguen observando hoy en día en todas las áreas en las que perdura o sobrevive la tradición oral. De modo que, teniendo en cuenta el carácter relativamente inmutable y universal de dicha tradición, bien podríamos arriesgar la hipótesis de que igual se usarían —en formas más o menos parecidas— en los siglos XVI o XVII, entre los narradores e histriones de la plaza pública⁷. ¿Llegarían a influir en la narrativa del Siglo de Oro?

Por cierto no es nada fácil rastrear en el texto escrito huellas de esta “gestualidad” o “teatralidad” primitiva, pero los pocos indicios que se registran no dejan de ser reveladores. Observamos, por ejemplo, el empleo —relativamente frecuente bajo la pluma de Cervantes— del sintagma de actualización “veis aquí”:

- “... veis aquí do vuelve el estudiante trasudado y turbado de muerte...”
- “Pero veis aquí cuando a deshora entraron por el jardín cuatro salvajes...”
- “... veis aquí a deshora entrar por la puerta de la gran sala dos mujeres...”⁸

Como bien se echa de ver, la muletilla tiene una función muy precisa: la de hacer surgir *ante los ojos* del lector la imagen de un personaje, en el momento preciso en que éste está a punto —por decirlo así— de salir a la escena. De ahí que la muletilla se use sistemáticamente con verbos de movimiento sinónimos de “entrar” o “llegar”, como en aquellos versos famosos del romancero: “Helo, helo por do viene/el moro por la calzada...”⁹ ¿Acaso no es el mismo procedimiento?

Igual se puede decir del uso peculiar del demostrativo enfático “aquel” en determinados giros, que hasta podrían considerarse como verderos “tics” de la escritura cervantina:

- “... comenzaron a correr por aquel campo con las hachas encendidas...”
- “... comenzó a correr por aquel llano que no le alcanzara el viento...”
- “... dio a correr por aquella cuesta arriba con tanta prisa que no le alcanzara un galgo”¹⁰.

Todos estos giros, en los que el demostrativo funciona como deíctico, son otros tantos “gestos verbales” que bien parecen copiados de esas técnicas de

⁶ Los resultados de esta encuesta, realizada en colaboración con Julio Camarena, serán publicados en la *Revista de Filología Española*.

⁷ De hecho hay testimonios de que esas prácticas ya se usaban entre los juglares de la Edad Media y hasta entre los rapsodas de la Antigüedad. Para una bibliografía sobre el tema, véase Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, París: Seuil, 1983.

⁸ *DQ* II, 41 (t. II, p. 344); II, 52 (t. II, p. 433); *Riconette y Cortadillo* (NE, t. I, p. 230).

⁹ Agustín Durán (ed.), *Romancero general* (...), Madrid: Atlas, 1945, n.º 858. Cf. n.ºs 294, 666 y 1892.

¹⁰ *DQ* I, 19 (t. I, p. 231); I, 21 (t. I, p. 254); *La ilustre fregona* (NE, t. III, p. 85).

construcción del espacio y de captación de la mirada a las que acabo de aludir. El ejemplo más sugestivo, desde este punto de vista, es el tercero —sacado de *La ilustrada fregona*— donde bien se transparenta, además del gesto subyacente, el ritmo octosilábico tan característico del romancero: “Por aquella cuesta arriba”. De hecho, existen en los romances tradicionales cantidades de versos cortados del mismo paño:

- “Por esas puertas romanas...”
- “Por aquel postigo viejo...”
- “Por aquellos prados verdes...”¹¹

Así que no hay mayor peligro en conjeturar que este “tic” cervantino bien pudo originarse, directa o indirectamente, de la tradición oral. ¿Se trataría de simples “residuos” o bien cabe sospechar que Cervantes usaba conscientemente los mismos procedimientos que los narradores de la plaza pública? La presencia de indicios estructurales antes parece abogar a favor de esta última hipótesis.

INDICIOS ESTRUCTURALES

Sabido es que los romances y las antiguas epopeyas suelen presentarse en forma de fragmento o con finales truncos debido a las vicisitudes de la conservación de los textos: fallos de memoria, manuscritos perdidos o estropeados, etc. Los archivos de la memoria siendo menos de fiar, a pesar de todo, que los de tinta y papel, no es de extrañar que los géneros que sufrieron un proceso de tradición oral presenten lacras de este tipo. Pero es preciso advertir que el texto oral también necesita ser fragmentado por otras razones. Y es que el juglar o el narrador que actúan frente a un público de oyentes, necesitan pausas, siquiera para descansar la voz o volver a tomar aliento. Ahora bien, el problema que se les plantea —especialmente si se trata de profesionales— es que la gente no se les vaya en el momento del descanso, con lo que se perdería la ganancia. De hecho la dificultad queda resuelta con tal de que el relato se corte en el momento oportuno —desde luego el más “palpitante”—, de modo que los oyentes tengan que esperar a que se reanude el cuento, so pena de quedar defraudados del desenlace. Lo curioso es que tales prácticas, que se siguen observando hoy en día en la tradición oral contemporánea, llegaron a influir por lo visto en la estructura de los textos medievales, y especialmente de las epopeyas francesas donde se verifica un desajuste sistemático entre la unidad métrica y rítmica, que es la estrofa, y la uni-

¹¹ A Durán, *op. cit.*, n.º 575 y 804; R. Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos (...)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1965, 20.ª ed., p. 75.

dad narrativa, que es la secuencia o el episodio¹². Es de sospechar, por tanto, que el juglar hiciera la pausa después de cantar una estrofa, con lo que se preservaba la unidad métrica y rítmica del poema a la vez que se mantenía despierta la expectativa del público, de tal forma que el narrador bien podía pasar a coleccionar dinero sin que la gente, colgada del final de la historia, tuviera ganas de marcharse. El mismo truco podía utilizarse, desde luego, para que los oyentes volvieran, por ejemplo, después de cenar o incluso el día siguiente. Pues bien, basta hojear el *Quijote* o el *Persiles* para comprobar que el capítulo cervantino raras veces coincide con una unidad narrativa. Antes se suele cortar en el lugar menos pensado. He aquí unos cuantos ejemplos de estas 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:

—el trujamán comenzó a decir lo que oírás y verá el que le oyere o viere el capítulo siguiente. (*DQ*, II, 25).

—donde les sucedió lo que se contará en el capítulo venidero. (*DQ*, II, 28).

—lo que les sucedió en ellas se dirá en el siguiente capítulo. (*DQ*, II, 62).

—quitándole a su padre las palabras de la boca, dijo las del siguiente capítulo. (*Persiles*, I, 12).

Sabido es que la estratagema ha sido sistematizada en el libro de *Las mil y una noches* así como en las novelas de caballería, de donde pudo tomarla Cervantes. Pero el entronque de estos libros con la tradición oral —cuento o epopeya— antes parece confirmar que tales procedimientos han de relacionarse con las técnicas del arte verbal. ¿Los tomaría Cervantes directamente de fuentes orales o tan sólo llegaría a conocerlos a través de la lectura de las novelas de caballería? La pregunta, desde luego, no es fácil de contestar. Pero el ejemplo siguiente, sacado del *Quijote*, ya no deja lugar a dudas sobre este punto.

Se trata del capítulo 20 de la *Primera Parte* en el que Sancho entretiene a su amo con un cuento de nunca acabar, en medio de la espantosa noche que sirve de marco a la famosa aventura de los batanes¹³. Ya se sabe que dicho cuento pone en escena a un pastor que está huyendo con un hato de cabras y tiene que hacerles pasar el río Guadiana, una por una, en una diminuta barquichuela. La gracia está en que Sancho advierte a su amo que tiene que llevar la cuenta de las cabras que van pasando el río, “porque si se pierde una de la memoria se acabará el

¹² Véase Jean Rychner, *La Chanson de Geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève-Lille: Giard, 1955, p. 109 y ss.

¹³ Ya tuve ocasión de comentar este pasaje en una comunicación titulada “Cervantes y Avellaneda: un cuento de nunca acabar (*DQ*, I, 20 / *DQA*, 21)”, que se ha de publicar en las *Actas del II Coloquio Universidad de Zaragoza— Casa de Velázquez* (abril de 1986) sobre *La recepción del texto*.

cuento." Por supuesto Don Quijote no iba a reparar en tales "niñerías", de modo que, al comprobar Sancho que su amo no lleva la cuenta de las cabras, interrumpe el cuento en el acto, dejando a Don Quijote defraudado del final de la historia. La moraleja queda bien clara: el caballero ha sido castigado por no haber escuchado el cuento de su escudero con la debida atención. Ahora bien, esta exigencia del narrador que castiga a los oyentes distraídos no es ninguna invención de Cervantes ni tampoco del autor de la *Disciplina clericalis*, donde se refiere un cuento parecido¹⁴: se trata de una práctica corriente en las asambleas tradicionales.

Los etnólogos que se interesan en la sociabilidad del texto oral y las técnicas del arte verbal saben de sobra que los juglares o "cuentistas" se han dotado de toda una serie de estratagemas en vistas a evaluar el grado de atención del público y, en todo caso, a mantener a sus oyentes bajo control. En algunos sitios, por ejemplo, cuando alguien bosteza o se está durmiendo entre el auditorio, el narrador suele intervenir con un grito "¡Cric!" y los oyentes deben contestar enseguida "¡Crac! ¡Crac!" Basta pues un intercambio de sílabas para que se compruebe en el acto el grado de interés del auditorio. Este intercambio ritual también sirve en algunos casos de clave onomatopéyica para abrir y cerrar el cuento. Se trata por tanto, en alguna manera, de un verdadero pacto entre el narrador y su público, que se obsequian así recíprocamente palabra y silencio, narración y atención. Por cierto el pacto, como cualquier contrato, puede romperse, pero en este caso, según observan los encuestadores, también se rompe el hilo del relato¹⁵. Y es precisamente lo que ocurre en el texto cervantino con el cuento de Sancho; sólo que en este caso la ruptura del pacto está prevista de antemano y hasta cuidadosamente provocada por las largas dilaciones del escudero. Pero si Don Quijote queda defraudado, también lo es, en cierta medida el lector de este curioso capítulo en el que Cervantes nos tiene urdida una trampa del todo parecida, al fin y al cabo, a la que Sancho tenía preparada a intención de Don Quijote. Basta para convencerse de ello con prescindir de nuestra cultura cervantina y volver a leer el episodio con la mirada ingenua del "lector inmediato" que acaba de abrir el libro. Comprobamos entonces que los primeros párrafos del capítulo nos hunden literalmente en una auténtica atmósfera de pesadilla o de cuento de espanto¹⁶.

Es de noche. Una noche oscura en la que se oyen ruidos misteriosos y hasta espantosos, con un "cierto crujir de hierros y cadenas", evocador, por supuesto de apariciones de ultratumba:

¹⁴ Véase Maurice Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid: Gredos, 1976, p. 225.

¹⁵ Véase Ariane de Félice, "Contes traditionnels des vanniers de Mayun (Loire-inférieure)", *Nouvelle Revue des Traditions Populaires*, II (1950), 452-453.

¹⁶ Cabe recordar, por otra parte, que dicho capítulo se sitúa a continuación de "la aventura del cuerpo muerto" (I, 19), que también empieza como una historia de aparecidos.

...llegó a sus oídos un grande ruido de agua, como que de algunos grandes y levantados riscos se despeñaba. Alegróles el ruido en gran manera, y parándose a escuchar hacia qué parte sonaba, oyeron a deshora otro estruendo que les aguó el contento del agua, especialmente a Sancho, que naturalmente era medroso y de poco ánimo. Digo que oyeron que daban unos golpes a compás con un cierto crujir de hierros y cadenas, acompañados del furioso estruendo del agua, que pusieran pavor a cualquier otro corazón que no fuera el de don Quijote.

Era la noche, como se ha dicho, oscura, y ellos acertaron a entrar entre unos árboles altos, cuyas hojas, movidas del blando viento, hacían un temeroso y manso ruido, de manera, que la soledad, el sitio, la oscuridad, el ruido del agua, con el susurro de las hojas, todo causaba horror y espanto, y más cuando vieron que ni los golpes cesaban, ni el viento dormía, ni la mañana llegaba.

(*DQ*, I, 20, t. I, p. 237).

Pero esos rumores inquietantes no son los únicos ruidos que se oyen en esta espantosa noche de pesadilla. Ocurre, en efecto, que el pobre Sancho, agarrado a su amo, llega a sentir el deseo de “hacer lo que otro no pudiera hacer por él”. Pero ¿cómo llegar a satisfacer su necesidad “sin hacer algún estrépito y ruido”? Bien trata de disimular el desdichado escudero, pero “al cabo, al cabo, vino a hacer un poco de ruido bien diferente de aquel que a él le ponía tanto miedo”. Así es como en lo más profundo de esta noche llena de rumores espantosos y en la que puede surgir, de un momento a otro, algún abominable fantasma, se oye de repente el ruido más trivial y más ridículo que se pueda imaginar —con perdón sea dicho—: el pedo.

Esta nota irrisoria, que hace contrapunto al “misterioso estruendo”, es como un pinchazo en un globo demasiado inflado. De hecho, nos deja sospechar el final risible del episodio, donde el lector descubre, por fin, después de tantas dilaciones, el motivo en el que se sustenta este sutilísimo edificio verbal. Recordemos, en efecto, que el rimbombante epígrafe del capítulo nos promete alguna inaudita aventura: *De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada de famoso caballero en el mundo como la que acabó el valeroso don Quijote*. En realidad, no hay tal aventura: el espantoso y misterioso estruendo con el que se excita la curiosidad y la impaciencia del lector se resuelve, por fin, en el ruido bien inofensivo de seis mazos de batán que dan alternativamente en el agua del río. Dicho de otro modo, este capítulo, en el que Sancho cuenta a su amo un cuento de engañabobos, ha sido concebido a su vez como un auténtico cuento de engañabobos cuidadosamente elaborado en vistas a defraudar la expectativa del lector. No es de extrañar, por tanto, que el narrador —y tal vez, en este caso, sea más conveniente hablar del *autor*— triunfe y hasta se permita tomarle el pelo al lector al entregarle, por fin, la clave del enigma con el que le mantuvo suspenso y caviloso a lo largo del capítulo:

Y eran —si no lo has, ¡oh lector!, por pesadumbre y enojo— seis mazos de batán, que con sus alternativos golpes aquel estruendo formaban. (*DQ*, I, 20; t. I, p. 248).

Pesadumbre y enojo. Tales son, en efecto, los sentimientos que debería experimentar el lector al llegar al final de esta graciosa versión de *Much noise about nothing*. La “inaudita aventura” que había empezado como un cuento de espanto, con crujidos de hierro y cadenas espectrales, en una noche de pesadilla, termina como una farsa: con carcajadas y garrotazos. Y con esto también termino yo, confiando en que estos pocos ejemplos resulten lo suficientemente significativos como para no dejar lugar a dudas en cuanto a la importancia del fenómeno estudiado: el texto cervantino no sólo presenta huellas de oralidad “residual”, sino también claros testimonios de que Cervantes conocía y manejaba perfectamente las técnicas del arte verbal.

MICHEL MONER

(Universidad de Grenoble, III)

¿QUIÉN ESTA CANCIÓN TE HA DADO...?

El tema de la oralidad en el teatro español del Siglo de Oro conlleva unas cuestiones metodológicas frecuentemente debatidas por los críticos actuales de la comedia. Se trata casi de un problema ontológico aplicado al teatro: ¿cómo existe una comedia? Existen partidarios del teatro como género visual; otros hay que abogan por el teatro oído¹. Sea cual sea la preferencia, el hecho irrefutable se reduce a que el teatro es un arte escrito y a que, exceptuando representaciones improvisadas, la representación depende del texto escrito. Éste, ya en forma de manuscrito, ya conservado de modo menos perecedero en libro impreso, es el alfa y omega de nuestro conocimiento del teatro de cualquier época, incluso de la nuestra. La compleja organización literaria de la *comedia nueva* hace imprescindible el texto escrito; si éste desaparece, la transmisión de la comedia queda interrumpida, tanto en su aspecto de género visual, como en el de género oído, o bajo cualquier otra perspectiva crítica. Cada vez que interpretamos una obra teatral del Siglo de Oro, intentamos resumir su sistema semiótico como si hubiésemos asistido a una representación ideal; pero lo cierto es que al hacerlo, nuestra reconstrucción del significado nada debe a la experiencia, sino que se basa totalmente en el texto escrito como entidad literaria. Incluso nuestro modo de ver la interacción psicológica que se establece entre la obra, los intérpretes y el público, esa interacción que constituye la esencia alabada del teatro vivo, resulta directamente de la lectura.

En la historia del teatro clásico español, la supremacía del libro —efectiva tan pronto como se intentó contrarrestar la condición efímera del producto original— preocupaba ya a los dramaturgos; es el caso de Lope de Vega, de quien con-

¹ La ponencia de V. C. Dixon en el Seminario Edad de Oro anterior (1986) es un resumen valioso del debate, desde el punto de vista del efecto visual: "La comedia de corral de Lope de Vega como género visual", *Edad de Oro*, 5 (1986), 35-58.

servamos una serie de comentarios, a veces contradictorios, referidos a puntos cardinales que surgen en nuestros debates sobre la esencia del teatro áureo. Estos comentarios, de mano de Lope o de sus editores, ofrecen al estudioso una rica vena de autorreflexión autorial. Conviene repasarlos, aunque sea someramente, por su pertinencia con nuestro tema general de la oralidad².

Para Lope y los tempranos editores de su teatro, el libro ofrecía ciertas garantías económicas y de autoría. Angelo Tabano, uno de los primeros en editar a Lope, reconoce que no todos pueden disfrutar del teatro aunque lo deseen, puesto que el trabajo y la lejanía del domicilio dificultan a algunos la asistencia³; el libro satisface la demanda comercial despertada por el teatro y añade al “respetable público” otro “público de lectores”, que será al principio, más o menos, el que el dramaturgo podría imaginar presente en el teatro mismo. Con el transcurso de los años, este mundo de lectores incluirá a los que, como nosotros, nunca fueron previstos ni por el dramaturgo ni por el librero. Este fenómeno del lector privado, diferente del público teatral, despertó en Lope ciertas reservas: no había compuesto sus comedias para ser leídas. Pero, por otra parte, el libro le otorgaba autoridad y prestigio, según se deduce de la modesta defensa de la impresión hecha por el librero Gaspar de Porres en la dedicatoria de la *Cuarta parte* al duque de Sessa, mecenas de Lope: “Para satisfacer al autor deste libro del poco gusto que tiene de que se impriman las cosas que él escribió con tan diferente intento, no hay medio más eficaz que dirigirle a V. Ex.” [p. 4r]. En su prólogo al lector, Porres trata más ampliamente el tema, señalando los defectos que acompañan una estricta economía teatral, que exige la rapidez en la entrega de nuevas comedias y permite poco tiempo a los actores para su memorización. El libro al menos permanece como muestra de los méritos verdaderos del comediógrafo⁴. Entre los argumentos a favor o en contra del libro, expuestos a lo largo de

² En el artículo citado arriba se explota también este material prologuístico, en cuanto atañe a su tema del teatro como género visual. Véanse las pp. 38-40.

³ “Anda en nuestros tiempos tan valida el arte Cómica, y son tan bien recibidas las Comedias, que habiendo llegado a mis manos estas doze de Lope de Vega, las quise sacar a luz, y comunicarlas con los que por ocupaciones, o por dificultad de no llegar a sus pueblos representantes, dexan de oírlas en los públicos teatros, para que ya que están privados de lo uno, puedan gozar en lectura lo que les es difícil por otro camino”, *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grassa...*, Zaragoza, 1604, p. e^v.

⁴ “Los agravios que muchas personas hacen cada día al autor de este libro, imprimiendo sus comedias tan bárbaras como las han hallado, después de muchos años que salieron de sus manos, donde apenas hay cosa concertada, y los que padece de otros que por sus particulares intereses, imprimen o representan las que son suyas, con su nombre, me han obligado, por el amor y amistad que ha muchos años que le tengo, a dar a luz estas doze, que yo tuve originales [...] Aquí pues verá el lector en estas doze comedias muchas cosas sentenciosas, y graves, y muchas, aguda y sutilmente dichas, que aunque es verdad que su autor nunca las hizo para imprimirlas, y muchas dellas en menos tiempo del que fuera necesario por el poco que para estudiarlas les quedaba a sus dueños, no se dexa con todo esto de conocer la fertilidad de su riquísima vena”, *Doze comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio, sacadas de sus originales. Quarta Parte*, Barcelona, 1614, p. 4^v.

las diversas *partes* de Lope, los defectos de la representación en el corral y la autoridad que el impreso fomenta aparecen con frecuencia en el lado favorable del balance. Lope mismo se acostumbra a multiplicar el crédito ganado con el libro mediante el recurso de dedicar, no el tomo, sino cada una de las doce comedias en él impresas, a una figura preclara, como haría después con sus epístolas en verso. Así, en una coyuntura crítica para las fortunas políticas en España, el libro ofrecía al intelectual un medio eficaz para conseguir el reconocimiento de señores influyentes, que a su vez solicitaban el apoyo de los intelectuales. Amén de ser moneda corriente en la compra y venta de favores, una edición autorizada era un medio de conservar los derechos del autor sobre su obra, protegiéndole contra los abusos de libreros poco escrupulosos o contra la piratería de los *memorillas*, esos espías escondidos entre el público que aprendían de memoria piezas enteras para venderlas después, adulteradas por el descuido y la mala memoria, en estraperlo literario. Pero, por otro lado, el dramaturgo no deja de lamentar en el impreso la disminución del efecto escénico, y así, distanciado de su público, teme ahora “la censura de los aposentos”⁵. El conflicto de intereses podía solucionarse en cierta medida con la intervención del lector mismo; recordemos el elegante tropo del libro-cuerpo, teatro-alma y lector-Espíritu Santo, en la *Docena parte*: “Bien sé que leyéndolas [las comedias], te acordarás de las acciones de aquéllos que a este cuerpo sirvieron de alma; para que te den más gusto las figuras que de sola tu gracia esperan movimiento.” De este modo, Lope aconseja al lector que participe activamente en la confección de un teatro interior, que en ciertos aspectos será superior al de carne y hueso, ya que elimina los accidentes de la representación, el mal comportamiento del público y los defectos de los actores⁶. Pero esto tal vez no es sino hacer de la necesidad virtud, porque en la *Decimoctava parte* aparece de nuevo la vieja objeción, expresada ahora con extrema sutileza: “La fuerza de las historias representadas es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura, y del original al retrato: porque en un cuadro

⁵ “Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas mías, y que en los pleitos desta defensa siempre me condenaban los que tenían más solicitud, y dicha para seguir las, me he resuelto a imprimirlas por mis originales: que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo, ni para que los oydos del Teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, ya lo tengo por mejor, que ver la crueldad con que despedazaban mi opinión algunos intereses”, *Doze comedias de Lope de Vega... Novena Parte*, Barcelona, 1618, p 4r.

⁶ [Prólogo: El Teatro] “Yo te prometí en la onzena parte, Letor amigo, otras doze comedias que aqui te ofrezco; porque no digas que no cumplo mi palabra. Bien sé que leyéndolas, te acordarás de las lecciones de aquéllos que a este cuerpo sirvieron de alma; para que te den más gusto las figuras que de sola tu gracia esperan movimiento. Quedo consolado que no me pudrirá el vulgo como suele; pues en tu aposento donde las has de leer, nadie consentirás que te haga ruido, ni te diga mal de lo que tú sabrás conocer, libre de los accidentes del señor que viene tarde, del representante que se yerra, y de la mujer desagradable por fea y mal vestida, o por los años que ha frecuentado mis tablas, pues el poeta no la escribió con los que ella tiene, sino con los que tuvo en su imaginación, que fueron catorce o quince”, *Docena parte*, Madrid, 1619, p3r.

están las figuras mudas, y en una sola acción las personas, y en la comedia hablando y discurriendo, y en diversos afectos por instantes..."⁷.

La pequeña antología sobre el libro y el teatro conservada en prólogos y dedicatorias nos recuerda que durante el auge mismo de un teatro eminentemente popular, el libro adquirió un papel fundamental, por muchas reservas que hacia él mantuviera su más destacado cultivador. Los problemas que nos plantea hoy el hecho de que el libro sea nuestra única vía de acceso a un teatro del pasado (dejando aparte, claro está, el caso de piezas conservadas sólo en manuscrito) ya se planteaban en vida de Lope, y, como siempre en su caso, las soluciones eran de un pragmatismo radical. Buscar la oralidad en ese teatro es entrar en él a través de su naturaleza escrita y reconocer a cada paso su índole literaria. En el intento de introducir nuestro tema mediante una definición de la oralidad, nos encontramos en la siguiente tesis: si por oralidad entendemos una tradición de comunicación que depende exclusivamente de la palabra hablada, tal categoría excluye la *comedia nueva*; si consideramos el término, en un sentido mucho más estricto, como el conjunto de métodos de composición que corresponden a las exigencias del analfabetismo, tampoco cabe el teatro en esta definición. El *arte nuevo* es literatura; en su composición, saltan a la vista las exigencias propias de un género escrito, aunque bien se puede inferir de fuentes no dramáticas que un sector del público de los corrales se componía de analfabetos. Un intento de encasillar el *arte nuevo* entre los géneros a que se dedican los estudiosos de la oralidad resultaría estéril, a no ser que se modificasen las definiciones normativas de la oralidad —hasta tergiversarlas—, con el propósito de incluir en ellas los géneros dramáticos⁸. Pero en el esfuerzo por evitar confusiones, conviene no soslayar la medida en que el teatro explotó la inmensa riqueza de materiales que forman el coto legítimo de los folkloristas. La consabida frecuencia con que canciones, romances y cuentos nutren el repertorio dramático atestigua las profundas raíces populares de la *comedia nueva* y, por consiguiente, la disponibilidad de su público a cierta transacción imaginativa entre un gusto preexistente y la nueva experiencia teatral.

Sirva este preámbulo para justificar en las actas de este seminario sobre la oralidad una tentativa más de elucidar el drama lopesco, ya tan estudiado, de *El caballero de Olmedo*. El enfoque escogido se centra precisamente sobre el fenómeno de un texto dramático que pone en marcha un mecanismo literario suma-

⁷ *Decimoctava parte*, Madrid, 1623, dedicatoria de *La campaña de Aragón*.

⁸ La evolución del concepto de oralidad durante los últimos cincuenta años presenta graves problemas de terminología y procedimiento. Por eso, respeto cuidadosamente los límites precisos con que el eminente investigador de la balada escocesa, mi compatriota David Buchan, acota el uso de la palabra *oralidad* a la segunda definición dada arriba. Véase su estudio "Oral Tradition and Literary Tradition: the Scottish Ballads", en H. Bekker (et al., eds.), *Oral Tradition, Literary Tradition*, Odense University Press, 1977, pp. 56-58.

mente eficaz en su época, y que por ello hubo de conectar estrechamente con la sensibilidad lírica e imaginativa de su público.

El título elegido para este estudio consta de dos versos extraídos de la tercera jornada de *El caballero de Olmedo* de Lope. El héroe epónimo de la tragicomedia, a mitad del camino entre Medina y Olmedo, oye un coro de voces procedentes del vestuario y, a continuación, una voz que se acerca, cantando la *seguidilla*:

Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.
Sombras le avisaron
que no saliese,
y le aconsejaron
que no se fuese
el caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

(III, 2.374-77, 2.386-92)

Sale un labrador. “¿Dónde vas?”, le pregunta el caballero. “A mi labor”, contesta el otro, y don Alonso vuelve a preguntar:

¿Quién esa canción te ha dado
que tristemente has cantado?

(III, 2.398-93)

Su pregunta bien podría figurar como epígrafe a un estudio sobre los orígenes de la poesía tradicional, pero éste no es mi tema. Más bien, quiero utilizarla como punto de partida para entrar en el mundo dramático del *Caballero*, con la esperanza de formular para ella una respuesta que cuadre con el régimen poético y dramático de la pieza. Por supuesto, el que hace la pregunta no está motivado por la curiosidad literaria, sino por una honda inquietud, ya que acaba de recibir la tremenda noticia de su propia muerte. Y como Lope ha dotado a su protagonista de una identidad plausible, es natural que don Alonso intente explicarse un suceso que es a todas luces inusitado. La primera explicación que se le ocurre es sumamente práctica: “Invencción de Fabia es / que quiere, a ruego de Inés, / hacer que no vaya a Olmedo.” En la segunda, recurre a la psicología:

¡Qué de sombras finge el miedo!
¡Qué de engaños imagina!

(III, 2.415-16).

El labrador y su canción, identificados por el caballero con las ilusiones que crea el miedo, como tales se esfuman en las tinieblas: “¿Dónde fue / que apenas sus pasos siento?”

Que el dramaturgo encontraba muy gratas la intervención misteriosa y la perplejidad de su protagonista lo atestigua el hecho de que la escena sea casi una repetición de una escena anterior. Cuando don Alonso sale de Medina, “Una sombra con una máscara negra y sombrero, y puesta la mano en el puño de la espada” le impide el paso. La sombra es don Alonso mismo. Huelga decir, por prosaico que resulte, que la máscara sirve para que el mismo personaje pueda estar en dos sitios a la vez; el sombrero y la espada, por su parte, corresponden al atuendo propio del caballero. Don Alonso, confrontado por sí mismo, intenta, como es natural, encontrar razones convincentes que expliquen el suceso: o es invención, o es el producto de la imaginación de un hombre triste, o es un embuste de Fabia para hacer que no vaya a Olmedo. Cuanto más intenta el caballero averiguar las posibles razones de esta misteriosa aparición, para conseguir hacerse dueño de la situación, tanto más se aprecia el carácter humano de don Alonso. Pero sabemos todos que ninguna de sus explicaciones resulta satisfactoria; de serlo, se disiparía el misterio. ¿Cómo explicar el caso como fenómeno literario?

La figura fatídica, a menudo procedente de ultratumba, formaba parte de un repertorio trágico familiar para cualquier dramaturgo renacentista: era un personaje característico de la tragedia senequista. Dado el carácter ecléctico de la comedia española, no es sorprendente que sus autores teatrales adoptaran como recurso este elemento de un teatro anterior al suyo. En *La venganza de Tamar* de Tirso, es la pitonisa Laureta quien profetiza la suerte de los hijos de David; en *El príncipe constante* de Calderón, una vieja arrugada como la corteza de un árbol predice el destino humillante de la princesa Fénix. Pero si se busca una orientación crítica a base de semejanzas entre una y otra obra, es preciso observar principios de decoro literario, y en este sentido las figuras agoreras del teatro tipo-senequista pertenecen a un contexto muy específico: frecuentan con sus profecías el mundo del poder sujeto a las amenazas del hado, atemorizado con sus augurios a los reyes condenados a la perdición. Laureta, la pitonisa de *La venganza de Tamar*, se encuentra en su propio medio, porque en esta tragedia se combinan la historia bíblica de la caída de la casa de David y un fuerte elemento senequista sacado del *Tiestes*; de manera similar, el modelo dramático sobre el que se construye *El príncipe constante* es el de la caída trágica de un personaje real. Por tanto, no debemos relacionar el mecanismo agorero de la tragedia clásica y de sus derivadas con el de *El caballero de Olmedo*, por la sencilla razón de que el mundo lírico y estamental del *Caballero* no corresponde en modo alguno a un ambiente senequista.

Si la sombra del caballero y la actuación misteriosa del campesino no tienen

antecedentes clásicos, ya que éstos no nos suministran analogías satisfactorias, ¿qué explicación nos queda? Al resumir las reacciones de Alonso ante el labrador y su canción, omití su última tentativa de explicarse tan horripilante circunstancia:

¡Muerto yo! Pero es canción
que por algún hombre hicieron
de Olmedo, y los de Medina
en este camino han muerto.

(III, 2.421-24.)

¡Cuán cerca está de la verdad! Sólo falta el nombre de la víctima; pero ¿quién, vivo y en plena posesión de sus cinco sentidos, puede oír las noticias de su propia muerte y encontrarse con su propia sombra? ¿Quién sino uno que se ha dividido ya en dos? El don Alonso vivo se encuentra con el don Alonso en quien se va a convertir: la sombra del caballero que anda y seguirá andando el camino entre Medina y Olmedo, como todos los que conocemos la canción bien sabemos. Y esta sombra será preservada mientras perviva la canción: una canción popular⁹, de orígenes más o menos inciertos, cantada por un simple transeúnte. Sombra y canción inician la vida de un don Alonso póstumo, a quien el don Alonso vivo tiene el extraño privilegio de conocer. Esta idea fue expresada en términos semejantes por Francisco Rico, en el subtítulo genial que propuso para la comedia: *El caballero de Olmedo: o cómo nace un cantar*¹⁰.

La extraña metamorfosis y el igualmente extraño privilegio otorgado a don Alonso de presenciar a su otro ser, aquél que anda inmortalizado en la imaginación poética, nos abren dos vías de discusión. La primera concierne a la naturaleza del teatro, y particularmente al fenómeno de la llamada *peripécia* o “cambio

⁹ No es mi objetivo tratar la historia de la canción; me inclino por la tesis propuesta por J. W. Sage, a saber, que la canción era de factura reciente, sin excluir la posibilidad de que su autor fuese Lope mismo: “The song in Lope’s play is one which (with variants of the kind usual in lyrics both popular and cultured at the time) was in vogue from c. 1606 to c. 1620. The available evidence suggests that we ought to look upon the song as one with music or a refined type professionally composed, and that it became well known only after 1606. It is not impossible that the words of the song, as we know them, were written—or recreated—by Lope de Vega himself. We should, then, envisage the song “Que de noche le mataron...” not so much as a folk-song created by and for the people but rather as an artistic creation of a legend for dramatic purposes”. *Lope de Vega. El caballero de Olmedo*, London, 1974, pp. 33-34. Sea cual fuere su autor, sean cuales fueren sus orígenes, la canción, una vez inserta en su contexto dramático puede pasar por *legendaria* y popular. Conviene resaltar que la canción es de dudosa atribución (III, 2.405) y que se ha transmitido oralmente (III, 2.406); por otra parte, el hecho de que sea un labrador el que la canta le presta cierta autenticidad popular. Mediante un detalle altamente sugestivo, Lope consigue evocar la idea de todo un público escondido, del cual el labrador es sólo un portavoz entre otro muchos: primero canta la canción un coro de voces desde el vestuario (III, 2.364); ¿es la voz del pueblo?

¹⁰ *El caballero de Olmedo*, ed., pról. y notas de Francisco Rico, Salamanca: Anaya, 1967, p. 54.

total de situación". El término tiene una larga historia en las artes poéticas del teatro, ya que se trata de un rasgo muy extendido en la producción dramática de distintas culturas. La peripecia no constituye una ruptura en la continuidad de la acción; lo que pasa antes del cambio se relaciona con lo que sucede después. Para el erudito norteamericano Bert States, se produce en esta relación la ironía dramática, cuya esencia consiste en una oposición unificada¹¹. En el caso del *Caballero*, el amor se transforma en la muerte, pero este revés no se percibe como arbitrio, sino como acorde con una fatalidad interna, dada la existencia de cierto factor anterior que en cierto modo garantiza lo de después. Sobre este hecho concurren las interpretaciones más diversas, si bien ninguna ha condenado por defectuoso o torpe el cambio total de dirección desde una exposición festiva hacia un desenlace trágico. La contención crítica coincide precisamente con el intento de aislar e identificar el elemento que determina la peripecia, el factor que asegura una soldadura perfecta entre los extremos de comedia y tragedia. Lo que propongo aquí es que busquemos ese factor en la sustancia poética de la comedia. Su componente poético, lejos de ser una parte accesorio o un alarde no esencial de la facilidad lírica de su autor, configura la constante en nuestro modo de percibir y coordinar el argumento del drama. La poesía se destila de continuo en el diálogo, de modo que llega a definir el mundo dramático del *Caballero* con su presencia y su actividad. La excelente edición de Francisco Rico nos proporciona todos los detalles textuales necesarios para documentar este argumento, y sólo consultándola puede el lector amplificar a voluntad la selección de que me sirvo aquí para el propósito inmediato.

En el caso del *Caballero*, el modo como se relacionan las fuentes secundarias (apuntadas a pie de página en la edición de Rico) con nuestra "interiorización" del texto literario es una cuestión primordial en la consideración del lector. La intervención editorial representa en este caso lo que hubo de ser, en el diseño original, un acto de reconocimiento literario más o menos espontáneo por parte del público. Recorramos brevemente algunos ejemplos de esta concordancia entre teatro nuevo y memoria literaria.

Por una parte, personajes secundarios se regocijan en la práctica de la invención poética. Tello hace literatura de una simple llamada a una puerta:

[...] Yo soy.
¿Está en casa Melibea?
Que viene Calisto aquí.

La criada Ana, en su única y breve salida a escena, no vacila en rematar la alusión: "Aguarda un poco, Sempronio". (II, 1.001-05)

¹¹ Bert O. States, *Irony and Drama*, Ithaca and London, 1971.

Es así como ambos entran en un juego de correspondencias con la *Celestina*, de igual manera que Fabia construye su papel a base de los rasgos de la alcahueta prototípica. Esta música reiterada de la poesía conocida de antemano abarca lo profano y lo sublime. Aparece la poesía mínima del refranero:

TELLO: Advierte, señor, por Dios,
que toda esta gente es grave,
y que está en su lugar
donde todo gallo canta.

(II, 950-954)

En otra ocasión, amo y criado alternan en un dúo en el que se combinan una complicada anáfora a base del nombre de la amada por parte del amo y, por parte de Tello, un complemento inmediato sacado del refranero:

ALONSO: Inés me quiere, yo adoro
a Inés, yo vivo en Inés;
todo lo que Inés no es,
desprecio, aborrezco, ignoro.
Inés es mi bien, yo soy
esclavo de Inés; no puedo
vivir sin Inés; de Olmedo
a Medina, vengo y voy,
porque Inés mi dueño es
para vivir o morir.

TELLO: Sólo te falta decir,
"un poco te quiero Inés"

(II, 987-999)

La cita es incompleta, pero diez líneas más abajo Tello aprovecha la oportunidad para concluirla:

TELLO: Agora, no hay que decir,
"Yo te lo diré después."

(II, 1.010-11)

Hay también ecos del romancero ("Mira Nerón de Tarpeya"); hay juegos ingeniosos en que se alude a la poesía italiana (*Orlando furioso*) y a la erudición clásica (Ero y Leandro). Fragmentos enteros del texto dramático están ya en condiciones de separarse de su contexto original para llevar una existencia autónoma, con mínimos retoques, en una antología poética o en otra publicación del propio Lope: los sesenta versos del romance

Por la tarde salió Inés
en la feria de Medina
(I, 75 *et seq.*).

aparecerán en la *Primavera y flor de los mejores romances*, de 1621; el dulce lamento

Ay riguroso estado,
ausencia de mi enemiga

(II, 1.610-1659)

volverá a aparecer en *La Dorotea*. En ambos casos, es de suponer un alto grado de poetización, reconocible como tal a los oídos del público. Un romance se resucita; la *seguidilla* sacada de la *Flor de romances* de 1578 sirve como base para una glosa lírica:

En el valle a Inés
la dejé riendo...

(II, 1.104...)

Y finalmente, apunto la glosa con que Alonso se despide por última vez de Inés; forman su núcleo los mismos versos que recordó Cervantes en su lecho de muerte mientras escribía la dedicatoria del *Persiles*, “aquellas coplas antiguas, que fueron en su tiempo tan celebradas”:

Puesto ya el pie en el estribo
con las ansias de la muerte,
Señora, aquesta te escribo.

(III, 2.178 *et seq.*)

Con esta glosa, cuya intensidad fúnebre asusta a los dos amantes, Alonso va entrando plenamente en su segunda existencia poética, absorbido en un nuevo ser lírico resonante de la vieja asociación entre el amor y la muerte, cristalizada en la voz de un poeta desconocido.

Esta como antología de “citas y glosas” que forman el meollo textual de la comedia va acompañada de comentarios psicológicos sobre la naturaleza vivida de la poesía, es decir, sobre los compromisos que integran la poesía con el comportamiento de los personajes y sus estados mentales. El poder afectivo de la palabra es tal que Alonso recibe en su casa a una criada llamada Inés para disfrutar del placer de repetir el nombre de la amada. Amo y criado confirman cómo el amor despierta la inspiración poética:

TELLO: a él le has hecho discreto,
y a mí me has hecho poeta.

(III, 198-99)

El amor abre una corriente lírica recíproca, que une a un personaje con otro; en la ausencia de quien le escuche, Alonso confía sus sentimientos a las flores, y más —según nos informa Tello—, a los rábanos de Olmedo,

que un amante suele hablar
con las piedras, con el viento.

(II, 1.076-77.)

Este poder afectivo lo ejerce la poesía además creando sueños y fantasías que no sólo hacen del individuo su portavoz, sino que le hacen vivir las emociones que ella, la poesía, ha formulado. Como último ejemplo de la acción de la poesía —coloreando, definiendo— en el mundo de *El caballero de Olmedo*, basta recordar que la figura real que preside la comedia es la del rey don Juan II, a quien se celebra en las crónicas por su patrocinio de la poesía¹².

No es que estemos ante un “drama lírico”, en el que la intensidad lírica sustituya al interés dramático; sucede más bien que la peripecia y el medio afectivo están íntimamente ligados. La búsqueda del amor hasta la muerte es galardonada con una muerte que hace imperecedero el amor; peripecia sumamente satisfactoria, hasta idónea en un ambiente lírico en el que la poesía se hace realidad y la realidad se vuelve poesía. “Imperecedero”, decimos, porque el destino poético que anula el amor también lo hace inolvidable en la memoria colectiva.

Pero volvamos a la sombra, el campesino y la canción, ya que si nos detenemos a contemplar otra vez cómo el protagonista presencia su propia transformación en leyenda, aunque podemos concluir que el caso se manifiesta —en términos universales— como una fatalidad interna característica de la tragedia, en términos no universales puede relacionarse con un fenómeno muy específico en la vida y la obra de Lope.

Es ésta la segunda aproximación prometida más arriba, en la que nuestro guía será el profesor A. S. Trueblood, autor del notable estudio *La experiencia y la expresión artística en Lope de Vega*¹³. El tema central del libro de Trueblood es el modo como los amoríos juveniles de Lope con Elena Osorio dieron origen a una variedad de expresiones literarias que culminaron en *La Dorotea*. A lo largo de su vida creativa, Lope dio forma literaria a la materia autobiográfica; se entregó a un ejercicio prolongado de autoproyección en la literatura, inventando un reper-

¹² “Plaziale [al rey don Juan] oír los onbres avisados e graciosos e notava mucho lo que dellos oía. Sabía fablar e entender latín, leía muy bien, plazíanle mucho libros y estorias, oía muy de grado los dizires rimados e conocía los vicios dellos, avía grant plazer en oír palabras alegres e bien apuntadas, e aun el mismo las sabía bien dizir”. Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, ed. de R. B. Tate, London: Tamesis, 1965, p. 39.

¹³ *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of La Dorotea*, Cambridge, Mass., 1974.

torio de disfraces literarios que expresaban la compleja personalidad de su progenitor. Para ilustrar el proceso y añadir otro ejemplo al material analizado por Trueblood, quisiera recurrir a *Castelvines y Monteses*, comedia en la que Lope dramatiza una *novella* italiana de Bandello, la misma que suministró el argumento del renombrado drama isabelino *Romeo and Juliet*.

En el comienzo de su adaptación de la *novella* al teatro, Lope sigue fielmente el argumento original: los dos bandos de Verona están cerrados en una enemistad heredada; Roselo Montés, intruso en un sarao de los Castelvines, se enamora perdidamente de Julia Castelvín; se casan en secreto; a consecuencia de un duelo, Roselo es desterrado; Julia bebe una poción soporífica, la dan por muerta y la entierran en el panteón familiar, donde Roselo ha de reunirse con ella. Hasta aquí, Shakespeare habría reconocido el argumento. Luego la trama original se vuelve del revés. Julia, fingiendo ser su propia sombra, atemoriza a su padre Antonio hasta obligarle a reconocer su matrimonio con Roselo:

JULIA: Padre, pues del otro mundo
vengo a hablarte, escucha, atiende.
ANTONIO: Hija, aunque tu voz conozco,
el no verte me entristece.
JULIA: ¿Quieres que salga, en la forma
que estoy, y a ti me presente?
ANTONIO: No, hija, que no me siento
con fuerzas; háblame, y vete.
JULIA: Yo me maté por tu causa.
ANTONIO: ¿Por mi causa?
JULIA: Claramente;
tú me casabas por fuerza.
ANTONIO: Mi intento fue bueno [etc.]².

Gracias a este embuste, Roselo y Julia reciben la bendición de sus padres, y por añadidura una parienta suya, Dorotea, se casa con un joven galán y no con su viejo tío. Es decir, que la "historia trágica" de Matteo Bandello sufre un violento cambio que la convierte en una farsa festiva. Una comparación inevitable con el drama de Shakespeare llevó al eminente hispanista inglés A. A. Parker a la conclusión de que la muerte sin culpa no se podía producir bajo la ideología moral que regía la comedia española¹⁵. Pero *Castelvines y Monteses* apenas sirve para

¹⁴ *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, tomo 4, Madrid: BAE, LII, 1952, p. 22a.

¹⁵ "Spanish dramatists present no victims of destiny or mischance, but only of wrongdoing—their own, or someone else's. The principle of poetic justice required not only that there should be no innocent victim; even where the tragic character is the victim of a wrong done to him by another, it is almost invariably the case that he will have contributed to it by his own fault. That is why, when the same story of *Romeo and Juliet* that served Shakespeare served Spanish dramatists also, it was given a happy ending, and the innocent lovers allowed, after the trials of a persecuting fate, to enjoy the reward of their love", *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, London, 1964, pp. 9-10.

sacar conclusiones generales sobre el régimen moral de todo un género literario, por la sencilla razón de que la historia de Bandello ha entrado a formar parte de ese proceso tan especial, tan *sui generis*, mediante el cual el poeta español recrea en el teatro el episodio de Elena Osorio. Desde el momento en que nos enteramos de que una parienta de Julia se llama Dorotea, nos damos cuenta de que hay gato encerrado; la sospecha se hace más patente cuando sale un personaje en la tercera jornada para disfrutar de una escena bastante larga, con escasa o ninguna función dramática, cuyo nombre es Fernando. Éste es el *alter ego* lopesco en *La Dorotea*. Después sale, de manera igualmente arbitraria, un campesino llamado Belardo; y no olvidemos al conde de París, pretendiente rico, pero frustrado, de la mano de Julia. Belardo era, por supuesto, el disfraz pastoril de Lope; París, un notable troyano cuyo amor pérfido en la historia de Elena de Troya le dio paso franco en el asunto madrileño de Elena de Lavapiés. *Castelvines y Monteses* es un acto de venganza personal por parte del dramaturgo contra novios viejos y ricos que intentan usurpar la felicidad de enamorados jóvenes. El tópico emblemático que se cita en la tercera jornada, el del Amor y la Muerte que trocaron flechas, matando a jóvenes y enamorando a viejos¹⁶, sufre con el desenlace un revés total, que es un puro pensar como querer lopesco, otro intento suyo de rectificar ante su público la derrota amorosa sufrida en su juventud. Esta complicidad de Lope en su tiempo, transformándose a sí mismo en leyenda, nos abre otra perspectiva sobre el *Caballero*. Cuando don Alonso se encuentra con su propia sombra —es decir, con su vida póstuma tal como se celebra en la canción—, llega al cabo de un camino que se había marcado antes de que saliese a las tablas. Su destino es poético. A medida que se desarrolla el drama, el protagonista queda absorbido cada vez más en la poesía que le rodea, hasta convertirse en víctima y criatura de ella. Desde esta perspectiva, el *Caballero* es tal vez la expresión más original de aquel mismo proceso, el de convertirse en leyenda, al que se entregó su autor. Falta por supuesto las máscaras de Belardo, Burguillos, Fernando y Dorotea; pero el *Caballero* dramatiza, con autonomía que le otorga un lugar preeminente en el teatro trágico, el proceso misterioso que transforma a un ser humano en materia de arte.

En resumen, resulta sumamente difícil adaptar el tema de la oralidad al teatro, sin forzar las reglas taxonómicas que los especialistas de la oralidad imponen rigurosamente sobre un fenómeno que es en sí muy esquivo. La transición de un texto dramático a representación viva pertenece más bien al estudio de la retórica del teatro, conclusión prudente que evita confundir el teatro, como género escrito, con la transmisión oral de géneros genuinamente folklóricos como el romance o el cuento. Pero la prodigalidad de elementos populares en el *arte*

¹⁶ Ed. cit., p. 19a.

nuevo es testimonio de una sensibilidad pública muy susceptible a las alusiones y recuerdos heredados de la expresión colectiva. *El caballero de Olmedo* es en cierto aspecto un tributo a este gusto colectivo. En sus rasgos generales, se asemeja a una exégesis dramática de una leyenda poética. La transmutación del caballero en leyenda poética se realiza bajo la condición de una sensibilidad colectiva en alto estado de alerta, efectuándose en un mundo de personajes secundarios cuya propensión a la literatura es connatural a la metamorfosis del protagonista. En este aspecto, presenciamos un discreto efecto metateatral, consistente en que la reciprocidad poética entre los personajes se extiende al público, que también participa en ella. Y por último, si vislumbramos en la comedia el impulso lírico que une dos mundos —el de los personajes ficticios y el de los espectadores—, entra también en ese terreno común la figura de su creador, que compartía con su protagonista la misma extraña complicidad en su propio estatus de leyenda. Terminemos con una curiosidad solipsística no del todo sorprendente en una época en que se aunaban el artificio poético y la expresión colectiva; con toda probabilidad, a la pregunta del caballero

¿Quién esa canción te ha dado
que tristemente has cantado?

la respuesta más válida sería: “Es de Lope.”

ALAN K. E. PATERSON
(University of St. Andrews)

LA REALIZACIÓN MUSICAL DE LA POESÍA RENACENTISTA

Desde la publicación en 1536 del *Libro de Música de vihuela de mano intitulado El Maestro*, de Luys Milán, hasta 1575, año en que ve la luz en Sevilla el *Libro de Música en cifras para vihuela intitulado El Parnaso*, asistimos a un período breve, pero enormemente productivo en la literatura vihuelística del Renacimiento. A los compositores ya citados hay que añadir los nombres de Luys de Narváez, Alonso Mudarra, Enriquez de Valderrábano, Diego Pisador y Miguel de Fuenllana¹. Si bien es en la época de los Reyes Católicos donde se encuentran los precedentes de esta música², no se ha descubierto hasta la fecha ningún texto de música para vihuela anterior a *El Maestro* de Milán.

En el conjunto de obras que constituye nuestro estudio, la música está expresamente escrita para el instrumento. Sin embargo, según costumbre de la época, organistas y clavicordistas ejecutaban obras para vihuela, y música para tecla se tocaba con instrumentos de cuerda (arpa, vihuela, laúd...). A esta literatura híbrida para cuerdas o teclado pertenecen las obras de Venegas de Henestrosa,

¹ Siete son pues las obras que configuran este repertorio vihuelístico:

- Milán, Luys: *Libro de Música de vihuela de mano intitulado El Maestro*; Valencia, 1536.
- Narváez, Luys de: *Los seys libros del Delphin de Música de cifra para tañer vihuela*; Valladolid, 1538.
- Mudarra, Alonso: *Tres libros de Música en cifra para vihuela*; Sevilla, 1546.
- Valderrábano, Enriquez de: *Libro de Música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*; Valladolid, 1547.
- Pisador, Diego: *Libro de Música de vihuela*; Salamanca, 1552.
- Fuellana, Miguel de: *Libro de Música para vihuela intitulado Orphénica Lyra*; Sevilla, 1554.
- Daza, Esteban: *Libro de Música en cifra intitulado El Parnaso*; Valladolid, 1576.

² Anglés, Higinio y Romeu, José: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*; Barcelona: C.S.I.C., 1941-1951, I.

Tomás de Sancta María y Antonio de Cabeçón, escritas en tablatura para tecla, que sirven "para tecla, arpa y vihuela"³. Como señala Hernando de Cabeçón en la edición de las obras de su padre:

Los que quisieren aprovecharse deste libro en la vihuela, tengan qüenta que toparán algunas vezes dos voces que van glosando: han de dexar la una que menos al caso les pareciere hazer, y así se podrán tañer con facilidad todo lo que en este libro va cifrado, y más los que acostumbran tañer en vihuela de siete órdenes.

El intrumento del harpa es tan semejante a la tecla, que todo lo que en ella se tañe, se tañerá en el harpa sin mucha dificultad⁴.

El papel que la vihuela desempeñó en la cultura renacentista es un tema tan polémico como escasamente estudiado, y excede con mucho el propósito de esta comunicación. No obstante, en una rápida visión retrospectiva, no podemos dejar de mencionar las transcripciones del Conde de Morphy en *Les luthistes espagnols du XVI^{ème}. siècle*, primer intento de editar un repertorio vihuelístico, aunque caiga en innumerables errores⁵. El gran paso adelante se debe sin duda a Emilio Pujol, con la transcripción y estudio de las obras de Narváez, Mudarra y Valderrábano⁶, enriquecedor trabajo que resalta el aspecto esencial de esta música: su carácter fundamentalmente polifónico y contrapuntístico.

Aunque nuestros vihuelistas, con un marcado carácter didáctico, insistan más en el aspecto instrumental que en el vocal⁷, adoptan siempre el texto poético

³ Estas tres recopilaciones son:

— Venegas de Henestrosa, Luis: *Libro de Cifra Nueva*; Alcalá, 1557. Transcrip. y est. por Higinio Anglés en *La Música en la Corte de Carlos V*; Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1984.

— Sancta María, Tomás de: *Libro llamado arte de tañer fantasia*; Valladolid, 1565. Introd. by Denis Stevens, Gregg - International, 1972. Existe también una ed. facsímil realizada por la Biblioteca Nacional de Madrid.

— Cabeçón, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela... Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabeçón, su hijo*; Madrid, 1578. Ed. de Mons. Higinio Anglés; Barcelona: C.S.I.C., 1966, 3 vv. También puede manejarse la ed. facsímil hecha por la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁴ Cabeçón, *op. cit.*, fol. XVIII de la "Declaración de la cifra que en este libro se usa."

⁵ Morphy, Conde de: *Les luthistes espagnols du XVI^{ème}. siècle*; Leipzig, 1902. El Prof. Pujol, en la edición de la obra de Mudarra, señala los evidentes errores que Morphy comete en la transcripción musical y en la utilización de la cifra, sin negar el indudable valor que su obra tiene aún hoy, al revalorizar nuestro pasado musical y contribuir "eficazmente a enaltecer un sector de nuestros valores musicales del siglo XVI". Véase la ed. moderna de la obra de Mudarra; Barcelona: C.S.I.C., 1949, p. 45.

⁶ Para una documentación bibliográfica detallada sobre cada uno de estos compositores, se pueden consultar las eds. modernas: Barcelona: C.S.I.C., 1945, 1949 y 1965, respectivamente. Con anterioridad había sido editada la obra de Milán en Leipzig, 1927, con transcripciones de Leo Schreder, y posteriormente en London, 1971 (ed. facsímil). También existe una ed. facsímil de la obra de Pisador; Genève, 1973. Para una descripción de la *Orphénica Lyra* de Fuenllana puede verse Pedrell: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*; Barcelona, 1909, pp. 125-155.

⁷ Como señala de forma explícita Milán: "La intención deste presente libro es mostrar música de vihuela de mano a un principiante que nunca huuiesse tañido: y tener aquella orden con él como tiene un maestro con un discípulo". *Op. cit.*, fol. XXIII de la "Declaración de la cifra."

como elemento ejemplificador necesario. Según Fuenllana: "... fue mi intención poner la letra, porque me parece que la letra es el ánimo de cualquier composición, pues aunque cualquier obra compuesta de música sea muy buena, faltándole la letra parece que carece de verdadero espíritu"⁸. Música y poesía aparecen como coextensivos, sustento uno del otro, con una razón de ser común. La poesía, en su realización musical, abre una doble dimensión en el estudio de la literatura oral del XVI: el trasvase de lo oral a lo escrito y de lo escrito a lo oral. En cuanto al primer aspecto, gracias a las obras de música, hemos conservado el texto de muchas composiciones poéticas que de otro modo se hubieran perdido⁹.

⁸ Fuenllana, *op. cit.*, fol. 4v de los "Avisos y documentos que en este libro se contienen." Hemos dejado para un artículo posterior el estudio de las relaciones entre Poesía y Música en el Renacimiento. Sin negar que se trata de lenguajes autónomos, texto y melodía se aúnan para —según la idea clásica— elevar el alma humana: "Sócrates (...) decía que cuando se juntaban en el ánimo todos los deseos, afectos y movimientos della, y obedecían a la Razón, se hacía de todo como de bozes acordes una armonía tan excelente y suave, que despertava al hombre, y le hacía venir en consideración del movimiento y consonancia de los cielos (...) De que el divino Platón decía que la música principalmente nos fue dada para templar y moderar los efectos y pasiones del alma" (*Silva de Sirenas*, "Dedicatoria", f. 2v.). Para conseguir esa influencia o poder, el canto debía regirse por la claridad y perfección. El soneto de Cetina "A una dama que le pidió alguna cosa suya para cantar" encarna muy bien el deseo de que la música no se desvíe del espíritu de la letra:

No es sabrosa la música, ni es buena,
aunque se cante bien, señora mía,
si de la letra el punto se desvía,
antes causa disgusto, enfado y pena.

Mas si a lo que se canta, acaso suena
la música conforme a su armonía,
en lugar del pesar que el alma cría,
de un dulce imaginar la deja llena.

(*Sonetos y madrigales completos*; ed. de Begoña López Bueno; Madrid: Cátedra, 1981, p. 330)

Sin intención de detallar toda la bibliografía sobre el tema, remitimos a: *Musique et poésie au XVI^{ème} siècle*. V Colloque International du Centre National de la Recherche Scientifique; Paris, 1954; Devoto, Daniel: "Poésie et musique dans l'oeuvre des vihuelistes", *Annales musicologiques*, IV (1956), 233-291; y Querol, Miguel: "El humanismo musical de la Escuela Sevillana del Renacimiento", *Anuario Musical*, XXI (1976), 51-64.

⁹ Los trazos seguidos por la lírica renacentista pueden rastrearse también a través de los cancioneros impresos en el XVI, que ilustran musicalmente los textos poéticos más dispares. Véanse por ejemplo: *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI)*; transcrip. y est. por Miguel Querol Gavaldá; Barcelona: C.S.I.C., 1949-1950, 2 vv. *Cancionero de Uppsala*; Venecia, 1556; transcrip. de Rafael Mitjana, est. introd. por Leopoldo Quero Rosso; Madrid: Instituto de España, 1980. Y de sus predecesores: *Cancionero Musical de la Colombina*; Sevilla, hacia 1450; ed. de Miguel Querol; Barcelona: C.S.I.C., 1971. *Cancionero de la Catedral de Segovia*; ed. facsimil del Códice realizada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia y dirigida por Ramón Perales de la Cal; 1977 (para un estudio de los textos poéticos castellanos que componen dicho Cancionero puede verse la ed. de Joaquín González Cuenca; Ciudad Real, 1980). Y por último, el *Cancionero Musical de Palacio*. Introd. y est. de José Romeu; Barcelona, 1965 v. III-A y III-B de *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*.

No hay que olvidar además, que muchas de las variaciones existentes al cotejar poemas en una edición poética y otra musical (o en dos musicales), se debe o bien a que el compositor suele transcribir de memoria o bien a que conscientemente modifica el texto transmitido para adaptarlo al canto, introduciendo para ello variantes escritas normalmente no tenidas en cuenta por la crítica. En su segunda vertiente, es decir, paso de lo escrito a lo oral, el poema, desde el momento en que entra en el canal de transmisión musical, tiene otro medio tan importante como la escritura para ser fijado: la música. Música que amplía el campo de recepción del poema y que conlleva, al permitir una mejor fijación en la memoria, una mayor difusión.

Al mismo tiempo que en la literatura se está produciendo la construcción de los géneros modernos, en música asistimos al desarrollo de un estilo instrumental que irá poco a poco ganando terreno sobre el vocal, siendo los instrumentos (y sobre todo la vihuela) los verdaderos artífices de tal desarrollo. Todas las obras escritas en cifra para instrumentos de cuerda pulsada impresas en España en el siglo XVI son para vihuela, arpa y guitarra, y conviven con el laúd hasta dicho siglo. Frente al resto de Europa, donde el laúd se erige en rey musical, en España irá perdiendo importancia; tampoco la guitarra, considerada como vulgar y de escasos recursos, despierta las simpatías de los compositores (aunque Mudarra incluye obras para guitarra, primeras que aparecen en Europa, ocho años antes que las de Fuenllana). Será la vihuela el instrumento idóneo para la adaptación polifónica, dada su capacidad para asociar el sonido a la palabra cantada¹⁰.

Este hecho, estrictamente musical, unido al del fácil transporte de la vihuela (frente al órgano o al realejo, por ejemplo) amplía el campo de recepción, sirviéndose de ella no sólo en los salones de la Corte, también en hogares domésticos¹¹ e incluso manifestaciones de carácter público en ámbitos cerrados. En ciertos actos festivos se instalaban tablados en las calles para escenificar pequeñas obras, celebrar juegos, justas, o realizar representaciones con cantos y música.

¹⁰ Emilio Pujol, en el estudio de la obra de Narváez, lleva a cabo un análisis detallado de las diferencias entre vihuela, laúd y guitarra. Según algunos investigadores, el laúd, al haber sido introducido por los árabes, fue considerado elemento extraño, de ahí su escasa utilización. Pujol, basándose en la estructura del instrumento, piensa que al formar una caja abovedada, el laúd potencia más la confusión, y las voces salen mezcladas o cruzadas; esto no ocurría con la vihuela. Véase ed. moderna de Narváez; Barcelona: C.S.I.C., 1954, pp. 7-8.

¹¹ Lutero señala cómo el laúd suplía en muchas ocasiones la falta de órgano en las iglesias rurales, teniendo además una importante función en los actos devotos privados (véase WOLF, J.: *Historia de la Música*; Buenos Aires: Labor, 1934, p. 142). Sin embargo, no hay que olvidar que Lutero es protestante, ¿hasta qué punto podemos establecer un paralelismo con la España católica renacentista? Bastantes años más tarde, Valera en *Juanita La Larga* ridiculiza la utilización de la guitarra en la iglesia frente al prestigio del órgano: "A las diez se cantó la misa mayor con órgano, que le hay allí muy bueno, y no sucede lo que en Tocina y en otros lugares de la Andalucía baja, donde dicen que a falta de órgano tocan la guitarra en la iglesia. De esto no respondemos. Puede que sea una calumnia. Lo contamos porque lo hemos oído contar". Valera, Juan: *Juanita La Larga*; Pról. de Francisco Caudet; Madrid: Alianza, 1982, p. 88.

En estos dramas casi siempre relacionados con los ciclos de Navidad y Pascua, los músicos tenían una función importantísima y solían colocarse tras una cortina que cubría parte del escenario. Es posible pensar que tales representaciones se llevasen a cabo también dentro de las iglesias, introduciendo los famosos "carros" para el tablado¹². Erasmo reprueba la música profana en los templos: "Es preciso que no se considere como lo esencial del culto divino un estrépito de voces y de órganos del que nada se comprende"; y un canonista como Martín de Azpilcueta critica contundentemente la aparatosidad de tales escenificaciones:

Invasión de la liturgia por la música; coristas de voz refinada que son causa de distracción para los fieles (...). Indiscreta mezcla en el oficio de Navidad, de las canciones profanas. Impertinencia del órgano, que a menudo toca tonadas conocidas sin preocuparse de la indecencia de la letra. Intromisión en los oficios de fantasías corales imitadas de Francia "con que cantando representan el son de los atambores y trompetas, el cabalgar, el tomar de la lanza, el pelear y los golpes del artillería con el alboroto de la guerra"¹³.

Esta clase de manifestaciones abre el campo de la creación vihuelística a obras tanto profanas como religiosas, cortesanas y populares, en un deseo de aportar obras polifónicas de músicos españoles y extranjeros y de dar variedad a las audiciones¹⁴. La técnica de composición polifónica de la escuela franco-flamenca fue considerada como la más perfecta, no sólo en España, sino también en las capillas musicales de Austria, Alemania e Italia hasta la primera mitad del XVI; por ello, nuestros vihuelistas, siguiendo la moda de la época, gustan de adoptar o escribir obras sobre una selección de misas, motetes y *chansons* de los más prestigiosos compositores franco-flamencos: Josquin, Fevin, Mouton, Jacquet, Crecquillon, Sermisy, Gombert, Richafort, Lupus, Willaert, Verdelot... La capilla neerlandesa de Carlos V fue el foco que centralizó tal influencia:

Carlos V no contó nunca con una capilla musical formada por músicos españoles para la ejecución de la polifonía sagrada y profana; para ello se sirvió siempre de sus maestros y cantores flamencos. Estos no tuvieron nunca una residencia fija en España durante la vida del emperador, al cual acompañaban generalmente en sus viajes por

¹² Sobre aspectos de la música escénica: Shergold, N. D.: *A History of the Spanish Stage from medieval times until the end of the seventeenth century*; Oxford: Clarendon Press, 1967.

¹³ Bataillon, Marcel: *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*; México: Fondo de Cultura Económica, 1983, 2.ª reimpr. en España, pp. 126 y 581, respectivamente.

¹⁴ Pedrell señala: "Los vihuelistas, veyent que les transcripcions d'obres sagrades polifòniques mal podien divertir al auditori, tingueren l'idea de prendre'ls temes de llurs tocatés en altra part ben allunyada del cant pla y de son desenrotllol polifònic, y, al acudir a aquesta música, anomenada, ab menyspreu, vulgar, no endevinarien poster qu'aquesta música anava a empènyer l'art general vers una transformació completa de la tonalitat, conduintla res menys qu'a l'armonía moderna"; *Catalech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, p. 154.

Europa. El César se complació, no obstante, en contar siempre en nuestro país con músicos instrumentistas españoles para la ejecución de la música profana¹⁵.

El proyecto de los Reyes Católicos por conseguir una capilla y repertorio musical típicamente autóctonos tendrá que esperar hasta Felipe II, verdadero impulsor y mecenas de la música en nuestro país (a quien dirigen sus obras Diego Pisador y Miguel de Fuenllana).

Las composiciones que integran estas obras están escritas o bien para vihuela sola (o dos vihuelas en algunas piezas de Valderrábano) o bien para canto y vihuela. Entre el repertorio estrictamente musical, el artista dispone de una amplia gama de posibilidades para demostrar su imaginación y talento: fantasías, tientos, fugas, diferencias o variaciones sobre el tema de alguna composición melódica famosa en la época (como las diferencias sobre el "Conde Claros" o el "Guárdame las vacas") junto con danzas tanto para baile solo como para baile y canto: pавanas, gallardas, baxas, romanesca¹⁶.

En las composiciones acompañadas con la vihuela, el autor, inspirándose en el texto de la canción, compone una parte instrumental a dos, tres o más voces, dando unas veces preponderancia a la voz y otras al instrumento. Es notable la enorme variedad de textos estróficos, el romance y el villancico de amplia tradición, conviven con las nuevas formas de inspiración italiana; el gusto por lo clásico se refleja en el canto de versos latinos y las misas, himnos sacros, salmos... son el contrapunto espiritual que configura el repertorio vihuelístico.

La inclusión de romances en los libros de vihuela parece corroborar la gran aceptación y éxito que tuvieron en la época, lo cual demuestra que no se adscriben únicamente a ámbitos populares, sino que son acogidos con gran interés por los círculos cortesanos. Como señala Margit Frenk:

Fueron los músicos cortesanos de la segunda mitad del siglo XV los primeros que acogieron el canto romancístico (...). Tras los músicos vinieron los poetas, que, adoptando la forma antes despreciada, escribieron romances "artísticos", de tema y tono muy cultos, pero sin dejar deslizarse aquí y allá algún giro característico de los viejos romances¹⁷.

El tono culto adquirido por el romance se traduce en la inclusión de elementos líricos, como estribillos: "Paseáuase el rey moro / por la ciudad de Granada, / cartas le fueron venidas / como Alhama era ganada. / ¡Ay mi Alhama!"; cantares, e incluso como en el romance "En la ciudad de Betulia" con un *laudate* final en

¹⁵ *La Música en la Corte de Carlos V*; p. 141.

¹⁶ El término *romanesca* parece aplicado a un ritmo de danza practicado en Roma semejante a la gallarda. En Mudarra la melodía corresponde a la secuencia de "Guárdame las vacas", muy conocida en la época y glosada por diferentes autores.

¹⁷ Frenk, Margit: *Cancionero de Romances Viejos*; México, 1972, pp. XIV y XV del Prólogo.

latín: "Laudate Dominum Deum nostrum, / Qui non deseruit sperantes in se, / Et in me ancillam suam / Adimplevit misericordiam suam". El género experimenta a lo largo del siglo un proceso de "aristocratización", siendo posible pensar que los mismos músicos ejercieran un papel decisivo no sólo en el proceso de transmisión, sino también en el de modificación o creación de nuevos romances¹⁸. Díaz Rengifo escribe en su *Arte Poética Española*:

Los romances ordinarios no llevan repetición, que no sea de los mismos versos de cada quartete. Pero ay otros que repiten un verso tras cada dos Redondillas (...) otros tras cada una, y otros que no repiten versos enteros, sino una palabra con algún affecto. La qual variedad suele nacer de la música¹⁹.

Técnicamente, el proceso de consonancia del romancero, que se remonta a Enrique IV y los Reyes Católicos, convive con las tradicionales formas asonantadas hasta finales de siglo, cuando Lope y su escuela vuelven a implantar estas últimas²⁰. En cuanto al debatido tema de la composición en cuartetos como estrofa fija, que Baehr y Navarro Tomás fechan en 1589 con Lasso de la Vega, dista mucho —como se deduce del excelente artículo de Antonio Alatorre— de ser cierta²¹. Los libros de música para vihuela ilustran las afirmaciones de Alatorre. En los tres primeros romances de Milán: "Durandarte, Durandarte...", "Sospirastes Baldouinos..." y "Con pauor recordó el moro...", y el primer romance de Mudarra: "Durmiendo yua el Señor...", el texto musical se divide en dos partes, cada una de las cuales abarca cuatro octosílabos. Además, Narváez, Pisador y Fuenllana sólo transcriben los cuatro primeros octosílabos, "porque de quatro en quatro pies se han de cantar"²², independientemente de su contexto; de ahí que a veces queden faltos de sentido:

Ya se asienta el rey Ramiro,
ya se asienta a su yantar;
los tres de sus adalides
se le pararon delante²³.

¹⁸ Prieto, Antonio: *La poesía española del siglo XVI. (Andáis tras mis escritos)*; Madrid: Cátedra, 1984, I, pp. 161-171.

¹⁹ Díaz Rengifo, Juan: *Arte Poética Española*; Salamanca, 1592, p. 40. Conforme avanza el siglo, el romance experimenta un proceso innovador; se repiten palabras, versos..., bien al comienzo o al final del texto, produciendo así un efecto más conclusivo y encuadrador. Tal técnica literaria se corresponde musicalmente con la adopción de glosas instrumentales con las que los vihuelistas introducen o concluyen las piezas. El proceso culminará en el siglo XVII con la total ruptura de los moldes clásicos. Vid. Querol, Miguel: "El romance polifónico en el siglo XVII", *Anuario Musical*, X (1955), 111-120.

²⁰ Saunal, Damien: "Une conquête définitive du Romancero Nuevo: Le romance assonancé", *Ábaco*, 2 (1969), 93-126.

²¹ Alatorre, Antonio: "Avatares barrocos del romance. (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVI (1977), 341-459.

²² Narváez, Op. cit., fol. 66.

²³ *Ibid.*, pp. 66-66v.

Estos romances líricos, compuestos en cuartetos y transmitidos con música refinada (frente al romance popular de melodía suponemos archiconocida por el pueblo) abarcan temas históricos tradicionales: “Ya se asienta el rey Ramiro...”, “Guarte, Guarte, rey Don Sancho...”, “Los barços traygo cansados...” (que narra la muerte de Don Beltrán en Roncesvalles); fronterizos y moriscos: “Paseáuse el rey moro...”, “Con pauor recordó el moro...”; carolingios y pseudo-carolingios: “Sospirastes Baldouinos...”, “Ya caualga Calaynos...”, “Durandarte, Durandarte...”; trovadorescos: “Quien vudiesse tal ventura...”, “La mañana de Sant Iuan...”; temas de la antigüedad clásica: “Triste estaua muy quexosa...”, “Enfermo estaua Antioco...” y romances inspirados en la Biblia: “Durmiendo yua el Señor...”, “Triste estaua el rey Daud...”, “Ysrael mira tus montes...”, “¡Ay de mí!, dize el buen padre...”, “Adormido se á el buen vieio...”, “En la ciudad de Betulia...” Estos últimos romances son composiciones bíblicas tardías que elaboran elementos tradicionales, Valderrábano así lo confirma: “Historias de la Sagrada Escritura a sonada de romances viejos.”

En el romance con *desfecha* o *deshecha* estaría la base de las ensaladillas. La *desfecha* solía ir como remate al final de una composición o intercalada a veces. Fuenllana es el único que incluye tres ensaladas de Mateo Flecha: “El Jubilate”, “La Bomba” y “La Justa”; composiciones poéticas que mezclan versos de otras obras conocidas (en este caso todas anónimas) que debieron circular musicalmente por separado antes de que Flecha hiciera el arreglo polifónico. Literariamente, las ensaladas se caracterizan por una gran libertad, utilizando toda clase de metros, españoles y extranjeros, textos en latín y catalán, y palabras en francés, portugués e italiano.

Las ensaladas de Mateo Flecha están cargadas de un fuerte simbolismo espiritual, lo que recuerda algo muy común en la época: las poesías “a lo divino”. En “El Jubilate” se narra la victoria de la Virgen María sobre Satanás, en “La Bomba” es de nuevo la Virgen quien evita que los cristianos-náufragos se ahoguen en el pecado y en “La Justa” se describe este típico juego renacentista, con dos atacantes: Lucifer y Cristo. Aunque Flecha fue considerado el inventor del género, Higinio Anglés encuentra un precedente en el villancico “Por las sierras de Madrid”, de Francisco de Peñalosa, incluido en el *Cancionero Musical de Palacio*²⁴. Las tres ensaladas que transcribe Fuenllana se publican un año después de la muerte de Flecha, acaecida en 1553 y 27 años antes (nótese bien la diferencia) de que fueran publicadas por su sobrino en Praga²⁵. Indudablemente, el canal musical fue el único soporte para su conocimiento y transmisión antes de que la escritura las fijara.

²⁴ N.º 311 del *Cancionero Musical de Palacio*. Higinio Anglés lo considera precedente de las ensaladas de Flecha porque las seis voces se distribuyen de la siguiente forma: el cantus y el tenor cantan “Por las sierras de Madrid”, el bajo canta el latín y las voces restantes cantan melodías populares en castellano (p. 413).

El romance va abriendo nuevos caminos en la lírica renacentista influido por otro género de gran aceptación en la época: el villancico, que experimenta un proceso paralelo de renovación. Distintos grados o clases se pueden establecer en el estudio del villancico: la composición con su forma más pura y composiciones que, partiendo de un estribillo popular, han sido modificadas por los poetas sirviéndose de él como pie para glosas o para crear coplas nuevas. En este último caso, el villancico puede aparecer como composición claramente culta o, habiendo intervenido la pluma de un autor, como aparentemente popular.

Junto a las formas cortesanas, en los libros de vihuela (como en el resto de los cancioneros musicales), predomina la tendencia a incluir villancicos originariamente populares, en los que el estribillo y las coplas presentan su forma más pura. Está claro que los músicos trabajan sobre temas conocidos, hubieran o no pasado por las manos de un poeta, transformándolos en composiciones polifónicas y fijándolos por medio de la escritura. A veces, la única diferencia entre una composición musical cortesana y otra popular estriba en que mientras el pueblo cantaba la composición escuetamente o con guitarra, en las Cortes se armonizaba con la misma melodía a varias voces y se tocaba con algún instrumento considerado cortesano.

La yuxtaposición de villancicos populares y otros más complejos y conceptuosos, fruto de poetas cortesanos, es clara, independientemente del problema de origen que los primeros plantean y que ya expuso Margit Frenk: ¿cómo saber que los en apariencia populares lo son en realidad y no son sino producto de una moda, escritos expresamente con la intención de parecer populares?²⁶ El vocabulario, la disposición métrica y la relación entre las distintas partes del villancico pueden contribuir a iluminar el problema; sin embargo, en algunos casos es imposible contestar:

Hay villancicos que son exclusiva y puramente populares, con un sabor y perfume tan especial, que es fácil distinguirlos de las composiciones en donde ya puede notarse el ingenio más o menos hábil de un poeta; pero ha habido, y hay en el arte moderno, artistas que, habiéndose asimilado al estilo popular hasta el colmo, llega éste a formar una segunda naturaleza en el artista; bebieron hasta apurar las heces del sentimiento del pueblo, y tales artistas han sido capaces de crear obras que suelen confundirse con las auténticas del folklore²⁷.

Independientemente de quien los escribe y atendiendo a criterios formales y no sociológicos, estos villancicos populares o "popularizantes" recogen los

²⁵ Flecha, Mateo: *Las Ensaladas*; Praga, 1581. Transcrip. y est. por Higinio Anglés; Barcelona; Diputación Provincial de Barcelona: Biblioteca Central, 1954.

²⁶ Frenk, Margit: "Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro" en *Estudios sobre lírica antigua*; Madrid; Castalia, 1978, pp. 47-80.

²⁷ *Cancionero de Uppsala*; ed. moderna, p. 19.

temas típicos de la lírica tradicional, donde siguen apareciendo *la madre*: “Aquel cauallero, madre...”, “Aquellas sierras, madre...”; *el amigo o la amiga*: “Y la mi cinta dorada...”, “Si la noche haze escura...”, “No me llames sega la erua...”, “Gritos daua la morenica...”, “Quiero dormir y no puedo...”, “De los álamos vengo...”; *la fuente o el río*: “En la fuente del rosel...”, “No me habléys conde...”, “Vos me matastes, niña en cauello...” y sus variantes como *el baño de amor*: “Con qué la lauaré...”, “Si te bas a bañar Iuanica...”; *la garza*: “Si tantos halçones...”, “Mal ferida va la garça...”; *la niña monja*: “¿Cómo queréis madre...” o *la monja enamorada*: “Gentil cauallero...”, “Teresica hermana...”; *la malmaridada o los amores desdichados*: “La bella mal maridada...”²⁸, “Mal haya quien a vos casó...”, “Puse mis amores...”, “Torna, Mingo, a enamorarte...”; *la espera amorosa*: “¿De dónde venís amore...?”²⁹. Este amplio panorama incluye además temas picarescos: “Agora viniessse un viento...”, “Ysabel, Ysabel...”³⁰, “No sé qué me bulle en el carcañar...”, “Morenica, dame vn beso...”; *moriscos*: “Si te quitasse los hierros...”; *pastoriles*: “Dime, ¿a dó tienes las mientes...”, “Si me llaman, a mí llaman...”, “Dame acogida en tu ato...”, “Serrana dónde dormistis...”, “Çagaleja la de lo verde...”, “Quién te hizo, Iuan, pastor...”, “Mira, Iuan, lo que te dije...”; y *religiosos*: “Oh qué en la cumbre...”, “Alegrias, alegrías...”

El virtuosísimo lírico caracteriza las coplas de ciertas composiciones que podríamos considerar cultas: “Toda mi vida hos amé...”, “Sospiró vna señora...”, “Al amor quiero vencer...”, “Amor que tan bien siruiendo...”, “Arde, coraçón, arde...”³¹, “Quien uuiessse tal poder...”, “Pártense partiendo yo mis entrañas...”

²⁸ Fue uno de los villancicos más populares y glosados durante todo el Siglo de Oro. En el problema de la prioridad entre el romance y el refrán, “prioridad resuelta por Durán en su *Romancero* a favor del primero, y por Barbieri, del segundo”, Romeu considera que “cabe la posibilidad de que a un romance anterior se añadieran los seis primeros versos, variantes todos del refrán, que ya había alcanzado entonces predicamento popular, o de que el romance se escribiera expresamente como amplicación del contenido de aquellos versos, imitando los estilos indicados y bajo el recuerdo de otros romances más arcaicos de motivo parecido” (ed. moderna del *Cancionero Musical de Palacio*, pp. 362-363).

²⁹ Valderrábano, *Op. cit.*, 23v-24. Recogido también en la *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco de Juan Vázquez*; Sevilla, 1560; transcrip. y est. por Higinio Anglés, Barcelona: C.S.I.C., 1946, p. 44 (cito por la edición moderna), aunque cambia el segundo verso de la copla:

Cavallero de mesura
No venís a la postura.

³⁰ Como señala J. M. Blecua, “Isabel, Isabel” caracteriza esa corriente picaresca que partiendo del *Cancionero Musical de Palacio* llegará a través de las *Coplas del huevo* o las *Coplas de las Comadres* a la poesía germanesca del Barroco; en “Mudarra y la poesía del Renacimiento, una lección sencilla”, *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*; Madrid: Gredos, 1972, I, pp. 173-179.

³¹ En la edición de *Los seys libros del Delphin de Música*, Pujol destaca el carácter imperativo del primer verso, que sería “Arded, coraçón, arded...”, ya que así el acento prosódico coincidiría con el rítmico, y tendría sentido el pronombre *os* del segundo verso: “Que no os puedo yo valer...” (como imperativo aparece en la versión de Valderrábano: “Y, arded, coraçón, arded, / que non vos puedo yo valer” y en la glosa que de este villancico escribe el Conde de Salinas). Pujol atribuye la pérdida de la *d* final al hecho de que Narváez era granadino, con lo cual fonéticamente *ardé* se correspondería gráficamente con *arded*.

“Pues te partes y te vas...”, “¿Corona de más hermosas...”, “A tierras ajenas...”, “Nunca más verán mis ojos...”, “Qué razón podéys vos tener...”, “La mi sola Laureola...”, “Dvélete de mí, señora...”, “Quando las desdichas mías...”

Milán materializa además la evidente relación con Portugal (recordemos que *El Maestro* está dedicado al rey portugués Juan III) al incorporar el esquema métrico-estilístico y los temas de los cantares galaico-portugueses: “Quien amores ten...”, “Falai, miña amor...”, “Poys dezeys que me quereis ben...”, “Levayme amor daquesta terra...”, “Un cuydado que mia vida ten...”, “Perdida teñyo la color...”³².

Evidentemente, la llegada de estos villancicos a los libros de vihuela, de índole cortesana, caracteriza esa “dignificación popular” de la que habla Margit Frenk o ese “nobilitare” renacentista que menciona Antonio Prieto:

...la poesía de tiempos renacentistas encontró un admirable cauce y pudo cumplir, a través de cortes, músicos y poetas, su ejercicio de nobilitare una materia popular³³.

Un punto aparte, aunque en estrecha relación con el villancico, lo constituyen las denominadas villanescas. La letra y la música, transmitidas como un todo global, son originariamente separables, y así la villanesca, con un esquema musical de origen italiano, se corresponde métricamente con los villancicos o canciones. Poco usada entre nosotros, Pisador y Fuenllana incluyen villanescas italianas para vihuela sola o para vihuela y canto³⁴, y la única composición caste-

³² Según Romeu Figueras: “Al tipo de cantiga de amigo con paralelismos perfectos, llamada de bailada encadenada o paralelística (...) se le conoce hoy (...) con el término de *cosante*. Todos los cosantes antiguos eran cantigas de amigo, pero muchas de éstas no eran cosantes”. La elaboración culta de un género popular como el cosante (*o cosaute*) hace casi imposible la restitución del texto originario. Su desarrollo se funde así, en muchos casos, con el del villancico, siendo difícilmente discernibles ambos: “Un rasgo que ofrecen estos cosantes tardíos es la circunstancia de que todos ellos llevan un refrán inicial, o sea, un estribillo, cuyo contenido desarrollan los dísticos y trísticos de cada composición (...) Sabido es que las formas estróficas de refrán inicial o estribillo más coplas glosadoras (...) son la antigua estructura que los músicos y musicólogos llamaban *villancicos*. (...) el hecho de figurar en los cosantes tardíos dichos elementos (...) podría hacer suponer una fusión de las dos formas; (...) por esta causa los compiladores musicales pudieron llamar *villancicos* a estos cosantes tardíos”. Ante esa posible fusión entre cosante y villancico, hemos preferido considerar todas las piezas líricas de nuestro estudio como composiciones autónomas, independientemente de si se tratan de cosantes fragmentarios, cosantes tardíos u originariamente villancicos. Romeu Figueras, José: “El cosante en la lírica de los Cancioneros Musicales españoles de los siglos XV y XVI”, *Anuario Musical*, V (1950), 15-61. Para el estudio del cosante y de su relación con cantares paralelísticos de diferentes zonas de España puede verse, también del mismo autor: “El cantar paralelístico en Cataluña. Sus relaciones con el de Galicia y Portugal y el de Castilla”, *Anuario Musical*, IX (1954), 3-55. Y Asensio, Eugenio: “Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad” y “El cosaute y las cantigas paralelísticas”, en *Cancionero Peninsular de la Edad Media*; Madrid; Gredos, 1970, 2.ª ed., pp. 177-215 y pp. 216-229 respectivamente.

³³ Prieto, *Op. cit.*, pp. 159-160.

³⁴ Las villanescas para vihuela sola que incluye Pisador son: “O dulce vita mea”, “Toti voria cantar”, “Quanto de vele”, “Madona mala vostra”, “La cortesia”, “Tutta, tutta sarissi” y para canto y vihuela: “Sempre me fingo”, “Aquand, aquand haueria”, “Lagrima mesti”, “Madona mia, san me von”,

llana que ha de tocarse según Pisador “a manera de villanesca” es un villancico de Mateo Flecha: “Qvé farán del pobre Iuan...” Daza utiliza la denominación de villanesca para poner madrigales: “Prado verde y florido...”, “Pues ya las claras fuentes...”, “¡Ay de mí sin ventura...”, “Adiós, adiós, verde ribera...”, “No vees amor...”, “Esclarecida luana...”, “Duro mal...”, “Dime manso viento...”, “Cállese ya Mercurio...” Literariamente, la villanesca en España es sinónimo de villancico o canción y como tal, pues, debe interpretarse³⁵.

Algo similar puede hacerse extensivo a la denominación de “soneto” utilizada por Valderrábano, que implica una diferenciación entre soneto musical y soneto literario, ya que ninguna de las composiciones incluidas bajo tal nombre corresponde a este último caso. Soneto instrumental aparece en Valderrábano como sinónimo de ‘son’, que puede ser una canción o una danza basada en aquella composición a la que su título alude. Para canto acompañado: “Auchelina, vel auchelina...”³⁶, “Eulalia, bor gonela...”³⁷, “Corten espadas afiladas...”, “A

“O bene mio fa famne vno fauore”. En su *Orphénica Lyra*, Fuenllana adapta las siguientes villanescas para vihuela y canto: “Oyme, oyme”, “Quando ti vegio”, “Madona mía”.

³⁵ Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*; Madrid, 1611, p. 1.009, define villanesca como: “Las canciones que suelen cantar los villanos quando están en solaz. Pero los cortesanos, remedándolos, han compuesto a este modo y mensura cantarcillos alegres. Esse mesmo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi”. Ateniéndonos al sentido, villancico y villanesca serían términos equivalentes, pero desde el punto de vista musical, son dos géneros distintos. La villanesca o *villanella* nació en Italia sin una combinación estrófica determinada, siendo todavía difícil establecer su origen concreto (algunos autores defienden una cuna napolitana) y más aún una definición exacta, dada la gran libertad poética y musical del género. Su desarrollo artístico aumentó el número de canciones polifónicas italianas de marcado carácter popular: *frottole*, *stramboti*, *villote*, *balletti*... En España, el uso de la villanesca se reduce a un número muy limitado de composiciones musicales, la mayor parte de las cuales no son sino canciones madrigalescas o simplemente villancicos. Miguel Querol aborda el cultivo de la villanesca en España y sus características musicales en la introducción a *Canciones y Villanescas espirituales*, de Francisco Guerrero (Venecia, 1589); transcrip. de Vicente García; Barcelona: C.S.I.C., 1955, I, pp. 25-32. Para Guerrero, [“chançonetas” serían los villancicos del ciclo de Navidad y “villancicos” los dedicados al Santísimo Sacramento, a la Virgen, etc.], es decir, en su producción, villanesca equivale sencillamente a villancico.

³⁶ En *Il segreto del Quattrocento*, de Fausto Torrefranca —citado por Emilio Pujol en el estudio de *Silva de Sirenas*, p. 45—, se atribuye el origen de este “soneto” a una *frottola* de Machetto Caro sobre el estribillo de la siguiente *villota*:

Ucelino, bel ucelino
Come sa tu ben cantar.

Si nos detenemos en este ejemplo, es porque sólo una tradición oral explicaría la conversión de “ucelino” en “auchelina”, “bel” en “vel” y “sa tu ben” en “say del bel”, dando lugar así a la composición que recoge Valderrábano:

Auchelina, vel auchelina,
Tu que say del bel cantar (...)

³⁷ Se trata —como en el caso anterior— de una versión de tradición oral, que juega con la melodía de las voces, transformando los vocablos, posiblemente de origen catalán, de alguna pieza semejante a la incluida en la ensalada *La Negra*:

monte sale el amor...”, “Dichosa fue mi ventura...”; para vihuela sola: “Omni mal de amor procede”, “Lo que queda es lo seguro”, “Gentils Galans...”. Entre los primeros, Valderrábano adapta dos versos del *Orlando Furioso*: “Rugier qual sempre fui, tal esser voglio. / Fin a la morte, più se più si puote.” Chevalier recoge las octavas traducidas por Núñez de Reinoso, afirmando que “a estas octavas se les había puesto música en Italia y es muy verosímil que se cantaran en España”³⁸. Sin embargo, no sólo se cantaron sino que se constituyeron incluso en danza en diferentes países y así en teatro aparece el baile cantado del Rujero con esta letra:

Reinando en Francia
Carlos el primero,
así con Bradamante,
vencido de su amor,
danzó Rugero...³⁹

La inclusión dentro de *Silva de Sirenas* de seis proverbios, tres de ellos populares y tres bíblicos⁴⁰, constituyen una gran novedad en el ambiente vihuelístico. Con un marcado carácter ejemplificador, estas composiciones manifiestan la estrecha relación existente entre el mundo de la música y el del refrán:

...muchos proverbios no sólo tienen aire de canción, sino que son o han sido canciones, y entre el mundo del refranero y el de la lírica musical hay como una zona intermedia en que ambos se encuentran, se mezclan, se funden y confunden⁴¹.

N'Eulàlia vol gonella,
Bernat,
N'Eulàlia vol gonella (...)

(Ed. moderna de *Las Ensaladas*, p. 46).

En *Silva de Sirenas*, fol. 22, alterado ya el texto:

Eulalia bor gonela,
Vernán
Eulalia bor gonela.

³⁸ Chevalier, Maxime: *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*; Madrid: Castalia, 1968, p. 198.

³⁹ Baile impreso en Lope de Vega: *Octava parte de sus comedias con Loas, Entremeses y Bailes*; Barcelona, 1617 y que recoge también Cotarelo y Mori en su *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas* (n.º 204). *Ibid.*, pp. 227-231.

⁴⁰ Los tres proverbios populares son: “De hazer lo que iuré”, “Del trabajo que no alabo”, “Del que medra con engaños” y los tres bíblicos, aunque él señale “dos puerbios sacados de la Sagrada Escritura...”: “Sea quando recordares”, “Quien se quisiese salvar” y “Nadie si va descuydado”. *Op. cit.*, f. 21v.

⁴¹ Frenk, Margit: “Refranes cantados y cantares proverbializados”, en *Estudios sobre lírica antigua*, p. 154.

El canal de difusión musical da cabida también a los nuevos metros importados de Italia. Milán es el primero que introduce seis poemas en italiano: un soneto y dos canciones de Petrarca: “Amor che nel mio pensier vive e regna...”; “Noua Angeleta, soura l’ale accorta...”, “Gentil mia donna, i veggio...” un soneto de Sannazaro: “O gelosia d’amanti, horribil freno...”, y dos sin atribución: “Porta chiascun nela fronte signato...”, “Madonna per voi ardo e voi non lo credete...” Debido probablemente a sus viajes con el Duque de Calabria, Milán entraría en contacto con la poesía profana italiana.

Pero sin duda es Mudarra el primer vihuelista que manifiesta el influjo italianizante, ya patente literariamente en nuestros grandes poetas. Incluye siguiendo a Milán, sonetos en italiano: “La vita fugge et non se aresta un hora...”, de Petrarca; “Lassato a il Tago su dorate arene...” sin atribución⁴²; “O gelosia d’amanti, orribil freno...”⁴³ de Sannazaro y, transcrita como soneto, parte de la Égloga II de *L’Arcadia*. Pero lo más destacable es que, por primera vez en un libro de vihuela impreso en España, aparecen sonetos en castellano: “Por ásperos caminos soy llevado...”, Soneto VI de Garcilaso⁴⁴; y dos anónimos: “¿Qué llantos son aquestos? ¿Qué fatiga...?”⁴⁵ y “Si por amar el hombre ser amado...” La inclusión de un poema de Garcilaso sólo tres años después de la publicación en Barcelona de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, junto con las variantes y errores entre ambas ediciones, hace pensar que el soneto que transcribe Mudarra derivaría de una tradición manuscrita o, tal vez, directamente oral⁴⁶.

El resto de los vihuelistas, excepto Narváez y Valderrábano, seguirán esta corriente. Hay que precisar que casi todos ellos señalan el nombre del compositor o adaptador musical, pero en poquísimas ocasiones el del autor de la poesía, lo cual presenta graves problemas, ya que si bien en algunas composiciones el

⁴² Sólo se recoge el primer cuarteto del soneto. Posiblemente su autor fuese un poeta español que escribió el texto en italiano, de ahí la mención del Tajo. El cuarto verso: “Alma per che l’orbe tutto geme” puede referirse a la muerte de la emperatriz Isabel, lo que incidiría en la hipótesis anterior.

⁴³ El texto presenta claras diferencias respecto a la edición de *L’Arcadia. Rime*; Venetia, 1583 y a la versión que del mismo soneto ofrece *El Maestro* de Milán. Véase ed. moderna de la obra de Mudarra, p. 84.

⁴⁴ Se sigue la numeración que señala Rivers en su ed. de Garcilaso: *Poesías castellanas completas*; Madrid: Castalia, 1981, 2.ª ed. Pujol compara el texto que ofrece Mudarra con el soneto original de Garcilaso, señalando todas las variantes entre ambas, claras desde el primer verso: “Por ásperos caminos soy llevado” frente a “Por ásperos caminos he llegado” como aparece en el *Libro Quarto*, fol. 194v del autor. *Ibid.*, p. 80.

⁴⁵ Soneto dialogado inspirado en la muerte de Doña M.ª de Portugal, esposa de Felipe II (ocurrida el 12 de julio de 1545). Pujol cuestiona la autoría del poema atribuido a Jorge de Montemayor, ya que aunque entre sus obras poéticas figura un poema fúnebre a la muerte de la princesa, el estilo podría hacernos pensar también en Gregorio Silvestre (portugués que escribió en castellano) o bien en el grupo de Cetina: Hurtado de Mendoza, Pacheco... *Ibid.*, p. 79.

⁴⁶ Así lo explica José Manuel Blecuca en su artículo citado.

poeta musicaba sus propias obras o el músico creaba sus propios poemas⁴⁷, normalmente letra y música corresponden a autores diferentes. Es curioso observar cómo en el caso de Pisador, tan sólo se señalan dos versos de los famosos sonetos de Garcilaso: "Passando el mar Leandro el animoso..." y "Flérida para mí dulce y sabrosa..." ¿Se conocía ya el resto y era innecesario ponerlo? Fuenllana adapta como soneto una parte de la Égloga I de Garcilaso: "O más dura que mármol a mis queexas..."; el Soneto XXIX del mismo poeta: "Passando el mar Leandro el animoso..."; el Soneto de Boscán: "Amor es voluntad dulce y sabrosa...", su Epístola: "El que sin ti biuir ya no querría..." y dos anónimos: "Quién podrá creer que yo jamás reposo...", "Dun spiritu triste y sin consuelo..." Daza incluye el Soneto V de Garcilaso: "Escrito está en mi alma vuestro gesto...", parte de su Égloga II: "Cuán bienaventurado aquél puede llamarse..."; y uno anónimo: "Ay fortuna cruel, ay ciego amor...". Todo hace suponer que la difusión de nuestros poetas renacentistas no sólo se llevó a cabo de forma manuscrita (o impresa en algunos casos), la transmisión musical contribuyó a que muchas de sus composiciones llegaran a un mayor número de personas.

Mudarra es también el primer cultivador de las canciones con texto castellano al estilo petrarquista: "Sin dudar, nunca en gota cupo mar..."⁴⁸, y de Boscán: "Claros y frescos ríos...", junto con las coplas, manriqueñas: "Recuerde el alma dormida..."

En la utilización de la canción petrarquista podemos establecer diversas tendencias, tanteos y creaciones tanto autóctonos como mezcla de la escuela tradicional con el petrarquismo. Valderrábano incluye así dentro de su obra los primeros madrigales de Juan Vázquez⁴⁹ que han pasado al repertorio vihuelístico: "Quién me otorgasse, señora...", "Argimina nombre le dio...", "Señora si te oluidare..." y "Jamás cosa que quisiese..." Fuenllana será el siguiente: "Oios claros, serenos...", de Cetina⁵⁰, puesto como villancico, "Mi corazón fatigado...", de Boscán, y "Agora cobrando acuerdo...", sin atribución. En cuanto a las endechas, en su origen canciones funerarias, compuestas en tercetos monorrimos, constituyen un ejemplo de canción popular que entra en los círculos cortesanos. El esquema de las endechas de Canarias (5 + 5) se puso de moda en el XVI, aunque

⁴⁷ El ejemplo más claro de esa unión entre poeta y músico lo constituye Juan del Encina, aunque puede hacerse también extensivo a otros creadores del XVI como Luys Milán, Cetina, Espinel...

⁴⁸ Jorge de Montemayor en su *Segundo Cancionero Espiritual*; Amberes, 1558, glosa el texto de esta canción.

⁴⁹ Valderrábano incluye los madrigales de Juan Vázquez cuatro años antes de que se editara su obra: *Villancicos y canciones... a tres y a quatro...*; Ossuna, 1551, precedente de su *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*; Sevilla, 1560. Juan Vázquez puede ser considerado, sin duda, el primer madrigalista en lengua castellana.

⁵⁰ Popular madrigal de Cetina. Como señala Begoña López Bueno, el canal musical contribuyó a la fama del texto, al haber sido musicado por Guerrero. Vid. ed. de *Sonetos y madrigales completos* de Gutierre de Cetina; Madrid: Cátedra, 1981, p. 131.

éstas perdieron su carácter fúnebre, para convertirse en un canto amoroso melancólico o de gravedad. Dos endechas propiamente dichas se pueden señalar: “Para qué es dama tanto quereros...” (de hechura cortesana) y “Si los delfines mueren de amores...” (muy divulgada en la época)⁵¹.

El gusto por la antigüedad clásica se traduce en la adaptación musical de versos latinos de Horacio, Virgilio y Ovidio. Hay que diferenciar entre el verso musical utilizado por Cabeçón y otros organistas coetáneos⁵² y el verso literario utilizado por Mudarra. Los primeros versos para vihuela de Mudarra son un *planctus* posiblemente a la muerte de la Princesa Doña María de Portugal: “Regia qui mesto spectas cenotaphia vultu...”; la segunda composición corresponde al Libro IV de *La Eneida*, de Virgilio: “Dulces exuuiae, dum, deusque sinebat...”; la tercera al *Epodo* II de Horacio: “Beatus ille, qui procul negociis...”, y la última a la Epístola I de *Las Heroïdes* de Ovidio: “Hanc tua Penelope lento biti mittit Ulysses...”. El verso en latín aunque supone una innovación en España de la mano de Mudarra (único cultivador entre nuestros vihuelistas), ya fue utilizado anteriormente por compositores y laudistas en los libros de *Intabolatura* venecianos.

Y por último, no debemos olvidar la presencia de la Biblia en las obras para vihuela, donde se incluyen misas, cánticos sacros y lo que es más importante, salmos (en Mudarra encontramos los primeros salmos que aparecen en una obra instrumental impresa en España en el XVI: “Nisi Dominus”, Salmo 126, y “Exurge quare obdormis Domine”, introito de la *Dominica* de la *Sexagésima*). La melodía de base de muchas de las composiciones religiosas parte de conocidas canciones profanas, sobre las que se ha hecho una adaptación polifónica sagrada. Es el auge de los *contrafacta* o versiones a lo divino de cantares populares. Sobre la canción de “L’Homme Armé” la misa del mismo nombre, algo parecido debió ocurrir con la “Missa de Faysans Regres”, la “Missa de Hércules”, de “Gaude Bárbara...” y aunque estos *contrafacta* citados o “misas parodias” son meramente musicales, es posible pensar que en algunos casos no sólo la melodía, sino también la letra se acomodase al espíritu religioso:

...las nuevas corrientes espirituales buscaban la aproximación al pueblo de los contenidos religiosos, y la adopción de una música conocida por todos favorecía, sin duda, ese propósito⁵³.

⁵¹ Margit Frenk analiza el tema en “Endechas anónimas del siglo XVI”, *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, II (1974), pp. 245-268; y “Sobre las endechas en tercetos monorrimos”, *Estudios sobre lírica antigua*, pp. 237-243.

⁵² El verso o versillo organístico es una “especie de intermedio o preludio que se intercala entre los distintos versillos de los salmos o cánticos de las estrofas de los himnos y otros cantos de la liturgia. Lo que se omite con motivo del órgano debe ser recitado por alguno del coro y en voz inteligible”. Pedrell, Felipe: *Diccionario Técnico de la Música*; Barcelona: editorial de Victor Berdós, 1894, p. 489.

⁵³ Alonso, Álvaro: *Poesía de Cancionero*; Madrid: Cátedra, 1986, p. 33.

Las composiciones poéticas musicadas en los libros de vihuela establecen nuevos aspectos de textualidad y de autoría e inciden en uno de los puntos más importantes del XVI: la renovación poética en una mezcla continua de profano y religioso, popular y culto, formas tradicionales y formas italianas. Ciertamente, sólo los textos escritos nos permiten establecer los diferentes caminos tomados por la lírica renacentista, sin embargo es preciso reconocer que en su realización, el corpus poético disponía también de otros circuitos de transmisión, revalorizar el musical ha sido nuestro objetivo, porque como dijo Juan Ramón: “la música y la poesía no son artes visuales, como algunos parecen creer”⁵⁴.

CARMEN VALCÁRCEL
(Universidad Autónoma de Madrid)

⁵⁴ Gullón, Ricardo: *Conversaciones con Juan Ramón*; Madrid: Taurus, 1958, p. 115.

LA EXPRESIÓN ORAL EN EL TEATRO DE TIRSO DE MOLINA

Es bien sabido que en el Siglo de Oro “el dramaturgo formaba un solo cuerpo y una sola alma con su público”¹. Y este público —de muy variados estamentos sociales, formando una cierta unidad compacta tenía su tradicional cultura, arraigada en la transmisión oral de romances, refranes, canciones, sentencias, proverbios, sermones, consejos, cuentos, leyendas..., que en el pueblo florecían, por él aceptadas, contrastadas con la experiencia vital, cinceladas y depuradas: esta sabiduría popular hermanaba, de algún modo, a letrados y analfabetos, a clérigos y a campesinos, a soldados y a criados y gente ociosa que vagabundeaba por villas y ciudades.

El público que iba a ver las piezas de Lope o Tirso de Molina era este que acabo de señalar, heterogéneo, variopinto, formado por personas de todos, o casi todos, los estratos sociales. Y todos “tienen su puesto en el corral de comedias, es decir, hay un producto literario capaz de atraer a los miembros de todos los niveles socioculturales, aunque —naturalmente— haya variaciones en los niveles de significación. Pero, a pesar de estas variaciones, lo fundamental es que el sistema de valores de la comedia es aceptado y aplaudido por todos, aunque refleje, de forma excluyente, la mentalidad colectiva de la nobleza”².

Por eso comprendemos que los comediógrafos ofrezcan una cosmovisión que procede “en gran parte de la tradición oral”³. Lo mismo que se funden en una

¹ Charles-Vincent Aubrin: *La Comedia Española (1600-1680)*, Madrid: Taurus, 1981, p. 12.

² José María Díez Borque: *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona: Bosch, 1978, p. 139.

³ Jean Canavaggio: “Lope de Vega entre refranero y comedia”, en *Lope de Vega y los orígenes del Teatro Español*, Madrid, 1981, p. 83.

nueva unidad significativa y expresiva lo trágico y lo cómico, en la *Comedia nueva* del siglo XVII, se aúnan lo culto y lo popular, lo libresco y lo oral.

Ahora bien, si esto es válido —como afirmación general, aceptada unánimemente— para la generalidad de los creadores de piezas teatrales, en Tirso de Molina adquiere características propias. Su gran capacidad de comprensión del espíritu humano, con sus valores y miserias, lo mismo que su acercamiento al pueblo —de donde procedía, y donde vitalmente nutrió su sensibilidad— dejaron huellas profundas y permanentes de “oralidad” en su producción teatral.

Quizá requiera una breve aclaración previa esta afirmación que acabo de proclamar. Es decir, llama la atención que un Tirso, con su completa carrera sacerdotal en la Orden de la Merced, *Lector*, largos años, de *Teología*, fraile de cuerpo entero, asumiendo cargos de responsabilidad y de gobierno, mantuviera tan fresca y creadora su veta poética y dramaturgica, conectara tan bien con el público de su tiempo —y todavía hoy sigue siendo atractivo en extremo—, hasta el punto de que sus piezas de teatro tuvieron, al menos, la acogida favorable de las de Lope, tan popularizante. Pues bien —si no estoy muy equivocado en mis investigaciones— en fray Gabriel Téllez había una experiencia vital de pueblo. El no necesitaba “chapuzarse en pueblo”, recuperar el entronque popular y de tradición oral, puesto que lo había “mamado”: ¡Tirso venía del pueblo, y sabía, saboreaba, la riqueza sapiencial que, matricialmente, había nutrido su existencia! Y, junto a ello, conocía a perfección, el saber y las mañas, los valores y las taras, de la nobleza.

Con toda probabilidad, Tirso era hijo de padres humildes. Cuando en *Cigarrales de Toledo* se autodefine —“Tirso, aunque *humilde pastor* de Manzanares”— no habla en metáfora. Su padre, Andrés López, y su madre, Juana Téllez, estuvieron al servicio de don Pedro Mexía de Tovar, primer Conde de Molina, residente en Madrid, aunque oriundo de Villacastín (Segovia), a donde han querido, él y los suyos, ser enterrados⁴. Cuando publica sus *Doze comedias nuevas* (Sevilla, 1627) se las dedica a don Alonso de Paz, Regidor de Salamanca, familiar directo de la esposa de don Pedro Mexía de Tovar, que residía en Madrid, a pesar de haber aceptado ser Regidor de Salamanca, y cuya casa conocía al detalle Tirso, según se desprende de la expresiva *Dedicatoria*⁵. Tirso tenía una experiencia familiar de pueblo, y, a la vez, había convivido con la nobleza. Si su mente, de hombre culto y de clérigo, estaba en el conocimiento transmitido por los libros, su corazón y sensibilidad rezumaban sabiduría popular y tradición oral. Por eso,

⁴ He dejado constancia de mis investigaciones sobre la biografía de Tirso en “Gabriel Téllez nació en 1579”, revista “Estudios”, *Homenaje a Tirso*, Madrid, 1981, pp. 19-36; “Apuntes para una nueva biografía de Tirso”, en rev. “Estudios”, *Tirso de Molina: Vida y obra*, Actas del I Simposio internacional sobre Tirso (Washington, nov. 1984), Madrid, 1987, pp. 9-50.

⁵ Cf. AMS, Libro de Consistorios, jueves 26 de abril de 1618; AHPM, P.º 1.346 y 6.460.

a la hora de escribir comedias para un público heterogéneo, él se sentía en su propio elemento vital.

Esta base biográfica puede aclarar más de una faceta de su especificidad teatral, de su sentido del humor y de la distinción, tan neta en él, entre el lenguaje del criado y el del señor.

Noël Salomon, en su precioso estudio *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*⁶, destaca a Tirso en todos los capítulos de la estructura de su análisis: Lo cómico, lo ejemplar y útil, lo pintoresco y lírico y la dignidad del villano, afloran —con gran originalidad, dentro del enfoque común de la época— en el teatro de Tirso. Lo que hace que Tirso tenga muy acusada personalidad propia, frente a Lope —cuyo sendero sigue— es que en él todo adquiere gracia y perfección superior —a veces hasta llegar a la caricatura, desde el enfoque humorístico—, sin ser nunca servil ante aquel a quien llama su maestro. “Con Tirso —precisa Noël Salomon— algunos tipos de villanos expresan, a su manera, el culto a la ingeniosidad percibida como un estado de gracia. El más logrado nos parece ser este Maroto de *La Dama del Olivar*⁷. Él, en efecto, es capaz de rezar un *Ave María* ingeniosísima, alusiva a su condición de hombre a quien quieren casar contra su voluntad, desligada de tal yugo:

Porque el trance que hay más fuerte
y que más puede temblarse
es al tiempo de casarse
y en la hora de nuestra muerte.
(Acto I).

Esta visión del matrimonio como cautividad y red en la que el hombre inexperto cae atrapado —que Tirso utiliza en multitud de ocasiones, sabiendo que el público la reía y aceptaba como suya— tiene una larga tradición oral, que ahora no puedo mostrar, pero que aparece en el romancero y en las leyendas populares y *cantares de ciego*. Maroto, el campesino que ama la “áurea mediocritas”, defiende su vida de pastor frente al resto de profesiones y oficios: “*Compre y venda el mercader / en las heridas y mercados, / traten de armas los soldados, / vista galas la mujer. / Los sabios estudien leyes, / tientos pulsos los doctores, / dense placer los señores / y ganen tierra los reyes. / Mientras yo apaciento el ható donde el manso me conoce, / el corderillo retoce / y se encarama el chivato. / Que más precio los halagos / con que el mastín me hace fiestas, / la leche en tarro, las fiestas / que dan el deleyte a tragos; / a la noche en casa la olla, / y al amanecer, las migas, / que de los ajos amigas / son deudos de la cebolla; / y tras ellas, una misa / al alba, en que el*

⁶ Madrid: Castalia, 1985.

⁷ Noël Salomon: *Ob. cit.*, p. 357.

sacristán / dice cantando el amén, / sobre el sayo la camisa, / que cuanta riqueza guarda / el avaro..." (*Ibidem*).

Prácticamente, todas las comedias de Tirso muestran un conocimiento muy grande de la vida rural, donde las tradiciones y la cultura oral florecen y frutecen con naturalidad, de generación en generación. Campesinos, labradores, pastores, carboneros, leñadores, etc., guardan el tesoro máspreciado de su "cultura popular", y lo transmiten oralmente, en las diversas ocasiones de su vida tribal y cuando tienen que relacionarse con otros estamentos de la sociedad en que conviven. Más de la mitad de las comedias conocidas de Tirso ofrecen tipos rústicos, con su propio lenguaje y su sabiduría de la vida, no adquirida en libros, sino en la tradición oral.

Estos *recursos orales* en el teatro son para nuestro autor algo en lo que se complace y él mismo saborea, y llega a hacer filigranas de expresividad y comunicación, siempre con un trasfondo de oralidad, pasada por el tamiz de su palabra creadora.

Si tuviéramos tiempo para demorarnos en el análisis, podríamos ir haciendo calas significativas en el teatro de Tirso, donde viéramos cómo la expresión oral está informando buena parte del *decir* y el *representar* de sus fabulaciones. Destacaré, en leves anotaciones, lo más visible de su personal aportación de la oralidad a la pieza teatral:

a) *Los refranes*. Según señala el *Diccionario de Autoridades*, ese "dicho agudo y sentencioso, que viene de unos en otros, y sirve para moralizar lo que se dice o escribe", es utilizado por Tirso con profusión. Con frecuencia, el mismo título de la comedia es un refrán, íntegro o fragmentario: *El castigo del penséque*, *No le arriendo la ganancia*, *Tanto es lo de más como lo de menos*, *Quien calla, otorga*, *Ventura te dé Dios, hijo*, *Quien da luego da dos veces*, *El vergonzoso en Palacio*, *El pretendiente al revés*, *Averígüelo Vargas*, *Del enemigo el primer consejo*, *Quien no cae no se levanta*, etc. Esta forma oral ha suscitado el interés de más de un estudioso en el caso de Tirso⁸. El espectador queda, ya desde el título de la comedia, predispuerto a su recepción, pues el refrán despierta en él connotaciones familiares y llega directamente a su sensibilidad.

Pero sucede que, a lo largo de la trama dramática, el refrán en cuestión se reitera, con frecuencia, intensificando así la descarga comunicativa y provocando el desenlace. Tirso, a veces, deja sembrada una comedia de refranes. Ejemplo: *La peña de Francia*. Abundan en su primera etapa creadora, antes de su ida a Santo Domingo (1616). Estos refranes, quedan, normalmente, modificados, sufren una transformación significativa y significativa, según el contexto y el momento escé-

⁸ Citemos uno, entre varios: F. C. Hayes: "The Use of Proverbs as Titles and Motives in the Siglo de Oro Drama: Tirso de Molina", en *Hispanic Review*, VII (1939), pp. 310-323.

nico. En *La Peña de Francia* encontramos los siguientes: *Dádivas quebrantan peñas; A quien Dios se la diere, san Pedro se la bendiga; A quien se viste de ajeno lo desnudan en la calle; Quien espera, desespera; Mátalas callando; Quien no os conoce que os compre; Pregue a Dios que orégano sea*. Están todos ellos perfectamente ajustados en sus estrofas y responden a una intención expresiva y comunicativa de base oral. Pero existen, en la misma obra, amplificación o fragmentos y restos de otros: *Écharme la casa a cuestras; Si tiene el ladrón en casa, justo es que guarde su hacienda; Que todo lo que es hurtado dicen que sabe mejor; Echar al ladrón de casa; Salió como el sol tras los nublados; Me echó al colodrillo la nuez; Al herrero, que echa chispas...* Y dichos evangélicos —como “buscad y hallaréis”— y sátiras políticas, de raíz popular: “Que ya no se mira, si no es *con desprecio* o ira, en Palacio la lealtad”. Este lenguaje, adquirido por vía oral y devuelto al pueblo, en la oralidad teatral, le atraía a Tirso, al igual que a otros autores de la época, pues es —según su propio expresar— como utilizar “las letras de Egipto”, que “hablan poco y dicen mucho”. El público gozaba con ello, al escuchar estos dichos en contextos distintos, pero sugerentes, alusivos y elusivos, con frecuencia —reconvertidos en pura poesía—; y tenían, a la vez, otra finalidad: eran apoyaturas, fuertemente sólidas, para mantener la atención del público, durante largas tiradas de versos —en recitales prolongados— y refrescaban la memoria de los espectadores y oyentes, con su decir concentrado, haciéndoles participar, de cierta manera, en el entramado y en la urdimbre verbal, que se les entregaba esplendorosa y sutilmente ejecutada⁹.

b) *Cuentecillos*. Define Maxime Chevalier el cuentecillo como “un relato breve, de tono familiar, en general de forma dialogada, que suele concluir con una réplica aguda —o, a la inversa, una bobada—, pero que, en todo caso, produce, o intenta producir, efecto jocoso”¹⁰. Tirso echa mano, en más de una ocasión, de estos relatos, con honda carga de tradición oral, que sufre variantes. Se han señalado una decena de ellos en su teatro, pero pueden, sin duda, localizarse muchos más. Sobre el fondo oral —cuyo contenido era familiar a los oyentes— Tirso lo encuadra en la forma métrica, con gran maestría, sin que pierda nada de su sabor tradicional. Citemos el relativo al médico, que se fija por escrito ya en Mateo Alemán¹¹, al que alude Lope¹² y que Tirso incluye en *Don Gil de las calzas verdes* —esa tan atinada comedia, en su *desatino*, pese a Lope—, dentro una sabrosa crítica a los doctores, puesta en labios de Caramanchel:

⁹ Véase un trabajo reciente sobre este aspecto tirsiano en Francisco Florit Durán: “Tirso de Molina y el uso teatral del refranero”, en *Monteagudo*, Universidad de Murcia, 1984, pp. 21-7.

¹⁰ Maxime Chevalier: *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1975, p. 9.

¹¹ *Guzmán de Alfarache*, I, I, 3, p. 149, Cit. por M. Chevalier: *Ob. cit.*, p. 127.

¹² *Los ramilletes de Madrid*, II, Acad. N., XIII, p. 491b. *Ibid.*

Encajánbanle un doblón,
y, asombrados de escucharle,
no cesaban de adularle
hasta hacerle un Salomón.

Y juro a Dios que, teniendo
cuatro enfermos que purgar,
le vi un día trasladar
(no pienses que estoy mintiendo)
de un antiguo cartapacio
cuatro purgas, que llevó
escritas (fuesen o no
a propósito) a Palacio.

Y recetada la cena
para el que purgarse había,
sacaba una y le decía:
"Dios te la depare buena".
(Acto I).

c) *Romances*. Tirso utiliza el romancero tradicional, destacado admirablemente en nuestro teatro clásico por Menéndez Pidal¹³. En él se inspira para la temática. Pero sus ecos permanecen nítidos, en varias ocasiones, también en la misma forma del romance. En *La peña de Francia*, por citar un par de casos, aparece aquel comienzo de romance: "Dígame tú, la serrana, / adamada de facciones, / aunque del sol ofendida / porque nunca dél te escondes". Según Pidal, procede de la reimpresión valenciana, en 1593, de *Flor de varios y nuevos romances*, primera, segunda y tercera parte, fol. 174. También en *La gallega Mari-Hernández* nos encontramos con aquel romance bellissimo: "Mal segura zagaleja, / la de los lindos ojuelos, / grave honor de los azules, / dulce afrenta de los negros". Aunque luego están recreados por Tirso, el comienzo y la fuente clara de su transmisión es, sin duda, la oralidad, que desencadenó el proceso creador, llegando a sentirse identificado con la inspiración recibida y por él acrecentada.

Pero Tirso llega a mayor audacia en la utilización del romancero tradicional, según hizo observar hace años el profesor García Blanco: convierte en soneto, encerrando en el cofre pequeño de sus catorce versos, todo un romance. Aparece asimismo en *La peña de Francia*. Se refiere a la prisión de Fernán González. Padilla le canta al infante don Enrique de Aragón, mientras éste cena, un soneto "en cuyo hermetismo métrico —raramente usado por un lacayo o gracioso— palpitan los restos de un romance tradicional del ciclo del conde Fernán González"¹⁴. En *Escarmientos para el cuerdo* y en *Los balcones de Madrid* vuelven a aparecer

¹³ Menéndez Pidal: *Romancero hispánico: teoría e historia*, Madrid, 1953, t. II, XIII-XV; *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid, 1959, VI.

¹⁴ Manuel García Blanco: "Una curiosa utilización del romancero en el teatro de Tirso de Molina", *Estudios*, 1949, pp. 295-301.

fragmentos, ahora en versos octosílabos, de romances de Fernán González. He aquí el soneto tirsiano:

Fernán González, Conde perseguido,
asombro del alarbe, estaba preso
en León por la envidia, cuyo peso
el más firme valor tiene oprimido.

Pero su esposa que, contra el olvido,
en bronce su renombre dejó impreso,
la libertad le dio (notable exceso)
trocando con el Conde su vestido.

Durara eternamente lealtad tanta
en cuantas partes se despeña Febo,
porque en su luz su amor se comuniquen,
a no tener Castilla hoy otra infanta
que con traza ingeniosa y amor nuevo
la libertad franquea a don Enrique.
(Acto III).

Las variantes sobre el tema son conocidas: "Preso está Fernán González / el buen Conde castellano, / prendiólo el rey don Ordóñez / porque no le ha tributado..."¹⁵; "Preso está Fernán González, / el gran Conde de Castilla, / tiénele el rey de Navarra / maltratado a maravilla"¹⁶, etc.

d) *Canciones*. Muchas de las canciones del teatro de Tirso están recogidas del pueblo, o son transformadas por él, o ampliadas, desde la base del núcleo oral recibido. Ángel López, hace muchos años, nos ofreció *El cancionero popular en el teatro de Tirso de Molina*¹⁷. Nadie, que yo sepa, se ha ocupado hasta la fecha de hacer lo que ya el profesor Ángel López deseaba entonces: "Hubiera preferido —dice— que a muchas canciones acompañase la música. Quizá más de un problema quedaría resuelto"¹⁸. Aparecen en su teatro toda la variada gama de canciones populares, muchas de ellas recogidas oralmente: canciones de mayo, de segadores y espigaderas, de trébol y de flores, de molino, de bodas, de gala y enhorabuena, villancicos, serranillas, de veladores, de alba, de bienvenida, etc. En la *antología* y estudio señalado pueden verse, en esta clasificación. Por no salir de la citada obra *La Peña de Francia*, digamos que comienza el acto tercero con una canción de primavera o de mayo, en labios de los pastores:

¹⁵ *Silva de romances*, Zaragoza, 1550-1551. Hay edición moderna de Antonio Rodríguez-Moniño, Zaragoza, 1970, pp. 330-332.

¹⁶ *El romancero*, comentado por Guiseppe di Stefano, Madrid: Narcea, 1978, pp. 240-243.

¹⁷ Madrid, 1958, 144 pp.

¹⁸ Ángel López: *El cancionero popular en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid: Estudios, 1958. 1958.

Entra mayo y sale abril:
 ¡cuán garridico le vi venir!
 Entra mayo coronado
 de rosas y de claveles,
 dando alfombras y doseles,
 en que duerma Amor, al prado;
 de trébol viene adornado,
 de retama y toronjil...

Y vuelve a reiterarse el dístico irregular, cuyo origen, a mi juicio, bien pudiera estar en canciones de mayo *galaico-portuguesas*. C. Michaëlis de Vasconcelos recoge algunos en su edición del *Cancionero de Ajuda*. Dice haberlo oído cantar en Braga:

MAIO: Entra maio e sae abril.
 CORO: Tão garridinho o vejo vir.

Tirso, ciertamente lo transforma ya en música coral, al decir que empiezan *todos* el estribillo, y sólo *uno* va cantando la estrofa. En el *Cancionero Musical de Palacio* aparece también con una ligerísima variante:

Entra mayo y sale abril,
 tan garridico lo vi venir.

En las demás versiones hay coincidencia con Tirso, empezando por Gil Vicente, en su *Auto da Festa*; en el *Vocabulario de Correas*; en el *Romancero* de Valdivielso (1612), en forma de letrilla a lo divino ("Letra del Niño Jesús": ¡*Cuán garridico me le vi venir!*); en *Poestas* del Príncipe de Esquilache (1654), donde se escribe "floridito" en vez de "garridico". En el *Cancionero* de Barbieri, sin embargo, guarda su detalle primitivo. Olmeda, en *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos* (Sevilla, 1903) transcribe otra forma con variantes:

Sale mayo y entra abril,
 florido le vi venir.
 Sale abril y entraba mayo
 con las flores relumbrando¹⁹.

En el *Baile de la Maya* de Lope y en el de "el divino Sánchez" se ve la versificación irregular, de tipo tradicional. Finalmente, en el actual cancionero se transforma notablemente y se moderniza:

¹⁹ Véase Eduardo M. Torner: *Lírica hispana. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid: Castalia, 1966, pp. 193-194; José María Alín: *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid: Taurus, 1968, pp. 358-359.

En la misma obra tirsiana, en los versos 33-35 del acto III, se dice:

—Dejemos eso y cantá.
 —Canten, que yo la lo dejo.
 Todos: (Cantan) “Si quieres...”, etc.

Ciertamente, aquí se trata de una muy precisa canción popular, de tradición oral, conocida por los representantes de la obra. ¿A cuál se refiere? Se trata de una canción salmantina, que da por sabida. He localizado cuatro que empiezan igual, pero de letra y música diferente: 1. “Si quieres que yo te quiera / ha de ser con el ajuste / que tú no quieras a nadie / y yo quiera a quien me guste...” 2. “Si quieres que te quiera, / *del mi petitín, petitín, petitillo*, / del mi caracol, / con ese denguecillo / los corazones...” 3. “Si quieres que te cante / me has de dar antes / un pañuelo de seda, / cruz de diamantes...” 4. “Si quieres que te cante / buenos cantares / *tun-tu-run-tún, tun*, / moliné parón, / tú eres de *Montuné*, / úntame con tocino / los paladares...”²¹ Todas ellas han sido recogidas de viva voz en pueblos salmantinos.

En una obra como *La Santa Juana* se encuentran canciones de boda y velaciones, de enhorabuena, de trébol (“Trébole danle al niño. / Trébole, ¡ay Jesús, qué olor! / Trébole y poleo. / Trébole. / Alegre el bateo. / Trébole. / Rosa y junquillos. / Trébole. / Para los padrinos. / Trébole...”), aplicado a los novios; también parecen canciones de parto, canción del Comendador, cancioncillas de enamorada, etc. Asimismo, en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, descubrimos varias canciones de pescadora, de enamorada, de ronda, etc. En *Don Gil de las calzas verdes* podemos apreciar una bella canción de molino, del molino de amor, encuadrada en el Madrid cortesano. También en *La Dama del Olivar*:

Molinero sois, Amor,
 y sois moedor.

Si lo soy, apartesé,
 que la enharinaré.

...

Molinico, ¿por qué no mueles?
 Porque me beben el agua los bueyes.

En *Deleytar aprovechando* reaparece, de nuevo, con su metáfora sugerente y aplicada a la Eucaristía y al arrepentimiento penitencial.

²⁰ J. Verdú: *Colección de cantos populares de Murcia*, Barcelona, 1906, V, tema 48.

²¹ Dámaso Ledesma: *Folk-lore o Cancionero Salmantino*, Madrid: Imp. Alemana, 1907. He utilizado, para este apartado, material que cito en mi edición de *La Peña de Francia* (en preparación).

Finalmente, quiero destacar los versos con ritmo de *gaita gallega*, que Tirso nos ofrece en *La elección por la virtud* (“Que llamaba la tórtola madre /al cautivo pájaro suyo / con el pico, las alas, las plumas, / y con arrullos, y con arrullos”), que vuelven —en una canción enamorada al santísimo Sacramento— en *Deleytar aprovechando*, con esta variante, convertida ya a lo divino: “Que llamaba la tórtola madre/ al Esposo dulcísimo suyo...”²². También se dan en *La Santa Juana*, en *Los lagos de San Vicente* (“Que la caperucita de padre / pónetela tú que a mí no me cabe”. Recordemos la variante que ofrece Correas: “Pónetela tú, la gorra del fraile...”); *Antona García* (“Que el pandero y la gaita de Ontoria / táñela tú, que a mí no me toca”), etc. En todas estas canciones se vislumbra la huella de la canción gallega, que —ya de modo directo, en su expresión lingüística propia— se halla en *La gallega Mari-Hernández*, con su ritmo típico de *muiñeira*, en endecasílabos o decasílabos, de acentuaciones anapésticas trisilábicas o con acento en cuarta. La edición príncipe transcribe algo deformados estos versos, pero las modernas los desfigurán más todavía, sobre todo la de Blanca de los Ríos. Es en el acto II, en la escena IV —según la división convencional— cuando Tirso pone esta acotación escénica: “Baylan a lo gallego”, mientras Dominga canta:

Cando o crego andaba no forno
ardéralle o bonetiño e todo.
Vos, si me habéis de levar, mancebo,
ai, non me habedes de pedir celos.
Un galán trae a cinta na gorra,
diz que lla deu a súa señora.
Querolle ben ó fillo do crego,
querolle ben polo ben que lle quero.
Ai miña mai, pasaime no río,
que se levan as ágoas os lirios.
Asentáime nun formigueiro,
douche ó demo o asentadeiro.

Esta reconstrucción que hago del texto de la edición príncipe creo que corresponden al texto primigenio, que Tirso debió de recoger de oídas a los gallegos de Madrid, o a algún compañero fraile mercenario de Galicia, de entre los varios que convivieron con él. Sin duda que se trata de una viejísima *canción de muiñeira*, de tradición oral. La capacidad de asimilación que Tirso poseía es admirable. Y nos recuerda a García Lorca, en sus canciones gallegas: Otro caso de asombroso entronque con lo popular.

No puedo extenderme más. Señalaré tan sólo que en el teatro tirsiano se dan también apotegmas y expresiones graciosas, de origen oral. Y juzgo que buena

²² L. Vázquez: *Poesía lírica. Deleytar aprovechando*, Madrid: Bitácora, 1981, pp. 300-301 y 128-129.

parte del lenguaje sayagués de sus rústicos, tal cual aparece en sus comedias, tiene más raíz tradicional y popular que libresca, como se ha dicho. Tirso conocía el modo de hablar del pueblo bajo, serrano y vulgar, que —acaso llevando los modismos a su extremo— utiliza, con gran maestría, en sus comedias, separándose en este punto de Lope, que hace a sus campesinos más “arcádicos” y con modos de hablar a *lo pastoril*. Buena parte del humor tirsiano tiene su origen, sin lugar a dudas, en la vena del pueblo, y su capacidad asimiladora y recreadora nos lo ofrece revestido, a *lo culto*, con la elegancia de su palabra luminosa, pero sin poder dejar de transparentar su origen verdadero. Diré, para finalizar, que, en más de una ocasión, un texto polivalente adquiere su verdadero sentido debido a la inflexión de la voz, condicionando así su perfecta comprensión. Por no caer en la cuenta de ello, se malinterpretó algún pasaje de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, según dejé evidenciado en un trabajo reciente, reivindicando la primacía del texto del *Burlador* sobre la de *Tan largo me lo fiais*²³. Es decir, también aquí la oralidad —haciendo un sí exclamativo, y no condicional, como se creyó— ofrece una *clave interpretativa* para ciertos pasajes del texto escrito. La expresión oral subyace en la urdimbre poética del teatro de Tirso de Molina.

LUIS VAZQUEZ
(Revista *Estudios*)

²³ L. Vázquez: “Documentos toledanos y madrileños de Claramonte y reafirmación de Tirso como autor de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*”, en *Estudios*, núm. 153 (1986), pp. 92-100.

LA FICCIÓN CONVERSACIONAL EN EL DIÁLOGO RENACENTISTA*

El diálogo se une en su origen al término griego διάλογος, διαλεγέθαι, examinar un tema a través del discurso, es decir, se vincula estrechamente con la dialéctica y la actividad lógica¹. Pero desde su nacimiento se concibe como género híbrido y proteico que suma contenido dialéctico (el proceso discursivo de las ideas) y forma retórica (conversación de al menos dos personajes).

El diálogo mantiene una convención muy frecuente a lo largo de toda su historia: se presenta como transcripción de una conversación realmente acontecida. Y ahí reside, precisamente, su riqueza literaria, pues se convierte así, metafóricamente, en modelo reducido de toda comunicación literaria². La definición clásica de Hirzel, "eine Erörterung in Gesprächform" (discusión en forma de coloquio)³, es útil porque marca las distancias entre *diálogo* y *conversación*⁴, a la

*El título de este trabajo —"ficción conversacional"— quiere evitar el equívoco derivado del empleo del término "oral". El diálogo no es *literatura oral* en la acepción filológica que normalmente se acepta, y que comparto: un texto *producido y transmitido* oralmente y, en esa medida, abierto no sólo en el plano de la significación, sino en el del discurso mismo. El diálogo imita a menudo una conversación de interlocutores y por tanto alberga marcas de oralidad; pero lo hace por escrito, con la estabilidad propia del texto impreso, repetido y cerrado. Su "apertura" se limita, en todo caso, al plano de la significación, no está en el del discurso mismo.

¹ Es éste el planteamiento de R. Hirzel, *Der Dialog* (Hildesheim: G. Olms Verlag, 1963²), I, pp. 1-7, obra que continúa vigente en muchos aspectos. Le sigue G. Wyss-Morigi en *Contributo allo studio del dialogo all'epoca del Umanesimo e del Rinascimento* (Monza: Artigianelli, 1950), p. 11.

² E. Kushner, "Le rôle structurel du *locus amoenus* dans les dialogues de la Renaissance", *CAIEF*, 34 (1982), 39-57; M. Le Guern, "Sur le genre du dialogue", en *L'automne de la Renaissance (1580-1630)* (París: Vrin, 1981), 141-148. Me ocupo de ello en "Fábula y Diálogo en el Renacimiento: Confluencia de géneros en el *Coloquio de la mosca y la hormiga*, de Juan de Jarava", en *Homenaje a Francisco López Estrada* (en prensa).

³ R. Hirzel, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 2: "Zwar ist jeder Dialog ein Gespräch, aber nicht umgekehrt jedes Gespräch ein Dialog"; "Es ist daher allerdings nur eine Art des Gesprächs..." (p. 7).

vez que invita a investigar los recursos usados por los autores para crear en el lector de una *obra escrita* la impresión de familiaridad de una conversación distendida que transcurre en el espacio y en el tiempo del receptor.

El diálogo, además, y su antecesor, el poema didáctico, siempre han imitado las formas de la enseñanza oral, que han ido adaptándose desde la Antigüedad a lo largo de los tiempos⁵. Esa relación entre enseñanza y diálogo se mantendrá en los períodos medieval y renacentista. En el caso español, uno de los testimonios más tempranos de la labor erudita, oratoria, trascendente y a la vez de esparcimiento de las academias literarias, procede curiosamente de un autor de diálogos, Pedro de Navarra. En sus *Diálogos de la preparación de la muerte*⁶, además de legar una lista de los participantes en la academia de Hernán Cortés, afirma que la mayoría de sus coloquios son producto de esas discusiones académicas:

Las materias que entre estos insignes varones se trataban, eran tan notables, que si mi rudo iuyzio alcança alguna parte de bueno, tubo dellas el principio: tanto que en doziētos dialogos que yo e escrito, ay muy pocas cosas que en esta excelente academia no se ayan tocado. Y por ser tal la orden destos varones illustres y sabios, que quien llegaba postrero a la platica habia de proponer la materia que se habia de tratar aquel dia, y bien disputada y decidida, mandar escribir al que quisiesse de la compañía, toco vn dia al prudente don Ioan Dezúfuga el proponer, e a mi (por su mandato) el escribir la orden que todo verdadero christiano a de tener en aparejarse para bien morir (...)⁷.

I. DIÁLOGO Y CONVERSACIÓN

En una conversación en la que exista libre confrontación de ideas entre personajes reales hay tantas intenciones posibles como interlocutores y, la mayoría de las veces, tantas como conclusiones. La conversación corriente no tiene un orden preestablecido porque es espontánea: puede contener ideas accesorias o de valor desigual; hay improvisación, digresiones, pausas y tiempos muertos; puede ser aburrida y albergar frases cíclicas o inconclusas, anacolutos, rupturas, inconsecuencias gramaticales y sintácticas. La conversación no tiende normal-

⁵ Desde el método socrático a las *scholae* de Cicerón, pasando por las discusiones aristotélicas y peripatéticas, no hay más que un paso directo y natural hacia la creación de diálogos. V. M. Ruch, *Le proemium philosophique chez Cicéron* (París: Publications de la Faculté de Lettres de Strasbourg, 1958), pp. 57-65 y, en especial, 57-59.

⁶ Incluidos en el volumen *Dialogos muy subtiles y notables...* (Zaragoza: Juan Millán, 1567). V. W. F. King, *Prosa novelesca y academias literarias en el siglo XVII* (Madrid: Anejos del *BRAE*, 1963), pp. 22-23.

⁷ P. de Navarra, *ob. cit.*, p. 39. De la cita parece deducirse que se trataba de una academia de alto nivel, humanística, dedicada más a filosofía moral que a literatura, y anterior a 1547, fecha de la muerte de Hernán Cortés: v. W. F. King, p. 23.

mente a un desarrollo determinado, ni profundiza de modo orgánico en un argumento. Carece de unidad porque opera sólo por asociación⁸.

El propósito del diálogo, en cambio, en tanto que género docente, no es reproducir un encuentro previo, sino, *al modo de* una conversación, suplir sus deficiencias: ser divertido cuando la conversación es aburrida, ser económico cuando ésta derrocha verborrea, ser articulado y lúcido cuando la conversación es enrevesada u oscura. El método que sigue es el de cualquier arte: un proceso de "destilación"⁹, de intensificación por disciplina y orden selectivos. El simple paso de la oralidad a la escritura impone un número de transformaciones porque se modifican el ritmo del pensamiento y el sistema de lengua, porque el autor preselectiona temas y les confiere orden y disciplina. Pedro de Navarra entiende así las diferencias cuando presta su voz a dos personajes de diálogo:

BASTARDO: la escritura es de mas facil inteligencia que la habla (...) porque cuando yo leo, tiene tiempo mi entendimiento de conocer y entender lo que leo, y para notar, y differenciar la suficiencia y buenas partes de tal autor y para retener mejor en la mente la tal escritura, lo que no á lugar en la plática (...)

DUQUE: no es de más efficacia la palabra viva que oigo, que la escritura muerta que leo?

BASTARDO: al ignorante sí: perø al sabio, no: porque mejor se puede concebir y pensar lo que se lee, que lo que se oye¹⁰.

II. EL DIÁLOGO COMO MÍMESIS CONVERSACIONAL

Mantener a la vez la *ilusión* de una conversación realmente acontecida siendo opuesto a ella en rapidez, economía, continuidad e inmediatez escénica, crea al diálogo una serie de exigencias contrarias de las que derivan problemas específicos¹¹. El más complejo de todos lo plantea la estilización del lenguaje de los dialogantes, la elección del léxico y del registro de la palabra¹². El autor tiene que esforzarse por conservar la intimidad y familiaridad de tono, la franqueza y fluidez características de un supuesto modelo vivo. Tiene que disimular su armazón retórica y libresca por medio de una "estética de la negligencia"¹³, e incluso

⁸ Ch. Morgan, "Dialogue in Novels and Plays", en *Études Anglaises* (Paris: Didier, 1953), pp. 98-108.

⁹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁰ P. de Navarra, *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir* (Tolosa: J. Colomerio, 1565), reed. D. O. Chambers (1968), pp. 13-14.

¹¹ J. Lavédrine (ed.), *Essais sur le dialogue* (Grenoble: Publications de l'Université des Langues et Lettres, 1980).

¹² M. Roelens, "Le dialogue philosophique, genre impossible? L'opinion des siècles classiques", *CAIEF*, 24 (1972), 43-58; v. p. 57.

¹³ B. Beugnot, ed. *Entretiens de Guez de Balzac* (Paris: Didier, 1972), pp. xxx-xxxii.

puede presentar conscientemente una agradable confusión o disfrazar de un modo tan elaborado su *ordo artificialis* que no sea fácil de descubrir¹⁴.

El diálogo puede —aunque no siempre lo haga—, sin perder su naturaleza lógica y argumentativa, acoger elementos afectivos (ironía, cortesía o seducción si son precisas), abrir el campo de la imaginación a las coordenadas espacio-temporales o gestuales que rodean a los interlocutores, ocasionalmente contaminar o trasponer recursos de otros géneros, como el dramático o el narrativo, y disgresiones ajenas al argumento principal; puede poner sobre el tapete los aspectos más problemáticos de una cuestión —aquellos que más se prestan a un desarrollo dialógico—. Si el tratado acentúa la solución propuesta por el autor, el diálogo, sin renunciar a ella, multiplica su eficacia didáctica, pues busca nuevas formas detrás de una pantalla retórica y de una inventiva que en vano se le pedirían a la meditación tratadística. Quizás son estas posibilidades de dramatización del diálogo, frente al tratado, las que atraen a algunos autores, como Juan de Valdés. En su *Diálogo de doctrina cristiana* (Alcalá: Miguel de Eguía, 1529), se explica en estos términos¹⁵:

Pues deseando yo que vuestra señoría a quien le placen tanto las cosas semejantes que jamás se cansa de leerlas, ni de platicarlas, supiese lo que allí pasamos, y asimismo lo supiesen todos los que tienen en esto el afecto que vuestra señoría, acordé de escribirlo todo, según se me acordó en esta breve escritura; y porque fuera cosa prolija y enojosa repetir muchas veces dijo el arzobispo, y dijo el cura, y dije yo, determiné de ponerlo de manera que cada uno hable por sí, *de suerte que sea diálogo más que tratado*, y también porque el que lo leyere, cuando oiga que habla el arzobispo esté atento a oír las palabras graves, pías y eruditas de aquel excelente varón, *pues a él piense vuestra señoría que oye, y no a mí*¹⁶.

En cambio, a diferencia de otros géneros, como el teatro o la novela, el diálogo podrá prescindir de intriga, decorado y gestos, aunque nunca de palabras e ideas. Tasso matiza muy bien esa peculiaridad¹⁷, porque partiendo del principio aristotélico de *imitación*, cree que en el teatro se imitan las acciones y en el diálogo las palabras, la disputa dialéctica, el razonamiento. La marcha de la argumentación, o el proceso demostrativo, es, entonces, a un diálogo, lo que la acción o la intriga

¹⁴ B. Beugnot, *L'entretien au XVII^e siècle* (Montréal: Presses de l'Université, 1971), pp. 33-35.

¹⁵ Madrid: Librería Nacional y Extranjera, 1929, pp. 6-7.

¹⁶ Los subrayados son míos. Me parece más significativa esta insistencia de Juan de Valdés porque la obra es un catecismo, el esquema más simple de diálogo y el que menos elementos de ficción recrea. En cuanto a la preferencia por el diálogo "dramático" frente al "narrativo" o con *verba dicendi*, en la que insisten, junto con Valdés, otra muchedumbre de autores hasta la saciedad, es argumento bien conocido tomado de Cicerón, *De amicitia* I, 3 y *Tusculanae* I, 4, 8.

¹⁷ T. Tasso, "Dell'arte del dialogo" en *Dialoghi di Torquato Tasso* I (Pisa: N. Capurro, 1822), pp. i-xiv. Hay ahora edición crítica y comentada por G. Baldassari en *La Rassegna della Letteratura italiana*, 75 (1971), 93-134.

son al teatro o a la novela. Los elementos de ficción serán, por tanto, en el diálogo la envoltura del proceso lógico-dialéctico al que va a asistir el lector, y del que debe salir convencido.

En síntesis, el diálogo que pretende imitar una conversación es literatura, ficción, arte, y esto paralelamente y sin anular el contenido filosófico, divulgativo, catequístico o satírico de la obra.

Sperone Speroni sintetiza bien en el siglo XVI la condición literaria del diálogo al compararlo con la pintura: la imitación del diálogo contiene la disputa sobre materias distintas como el poeta o el pintor esculpen o representan esas materias. El diálogo —dice— es “dipintura parlante”¹⁸.

De esta doble naturaleza del diálogo, a la vez demostrativo y mimético, se suceden una serie de conflictos y tensiones: una preocupación por lo universal y una necesidad de lo particular; una voluntad de racionalidad frente a la irracionalidad de los personajes, que tienen pasiones, afectos y prejuicios; una contradicción entre la pura transitividad del discurso y el uso del lenguaje como sistema connotativo, etc. Seguramente hay que ver en esta dualidad teórica del género tanto la definición de su esencia como la fuente última de su dificultad¹⁹. Se entrevé un doble conflicto en toda la historia del Diálogo entre su valor “literario” (es decir, representación de la realidad, cierto grado de espectáculo y caracterización, respeto verosímil de la apariencia y el estilo de una conversación) y el interés propiamente conceptual de la obra. Otra fuente de tensión deriva de la alianza de retórica y dialéctica: la primera presta al diálogo sus armas de persuasión (sugerencia, rapidez, alusión, ruptura, digresión, imagen...) para otorgarle esa apariencia conversacional, y frente a ellas, los elementos de seriedad, el orden y el método del proceso dialéctico, entendido no como arte de la discusión sino como método lógico riguroso (ligazón de unas verdades a otras, solución paulatina de dificultades para pasar de la duda o la ignorancia a la persuasión, de la oscuridad a la evidencia)²⁰. La tensión omnipresente se dibuja entre el enseñar y el deleitar, entre lo serio y lo ameno, entre las exigencias de la empresa conceptual y el respeto a la verosimilitud de la conversación. La digresión se entiende a menudo como doble obstáculo para la transmisión del mensaje: por un lado es un retraso, un lapso o un rodeo incómodo; por otro es un sacrificio de la lógica del pensamiento y del concepto a las exigencias de la realidad. A este problema sólo puede responder una estética del desorden, de lo discontinuo, de la *satura* y la *míxis*, que se apoye también en un pensamiento filosófico²¹. Por eso

¹⁸ S. Speroni, “Dalla Apologia dei Dialogi” en *Trattatisti del Cinquecento*, ed. M. Pozzi (Milán-Nápoles: R. Ricciardi, 1978), pp. 683-724; cita en p. 699.

¹⁹ M. Roelens, pp. 47-48.

²⁰ *Ibid.*, pp. 49-50.

²¹ *Ibid.*, pp. 54-55.

no todas las épocas pueden resolver satisfactoriamente este conflicto; preceptistas, autores e interlocutores de los diálogos dividen sus opiniones o sus práctica en torno a esta secreta contradicción²².

III. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS DE MÍMESIS CONVERSACIONAL

Aquí interesa sobre todo evocar los procedimientos de los que se sirven los autores para crear esa mimesis conversacional, respaldados por una posición teórica, sea ésta conscientemente elegida o simplemente practicada sin necesidad de verbalizarla: la que va desde Dionisio de Halicarnaso y Hermógenes, introducidos por primera vez en medios humanísticos por Jorge de Trapezuntio en su *Rhetorica*²³, a la imitación ecléctica defendida por Poliziano, Pontano y Erasmo en el Renacimiento²⁴, o la sistematizada en el siglo XVII, esta vez a propósito del diálogo específicamente, por Sforza Pallavicino: "Vn altro estimabil vantaggio del Dialogo e l'esser capace di varietà senza offensa del decoro. La varietà è il più delizioso giardino delle nostre potenze conoscitrici"²⁵.

Los procedimientos más habituales para crear la mimesis conversacional pueden agruparse, para mayor claridad, en diferentes apartados, a saber: dramatismo e inmediatez escénica; ilusión de intimidad; familiaridad y distensión; circunstancias y emotividad²⁶. Para ello conviene tener presente que autor y lector están siempre presentes en el diálogo, si se entiende éste como modelo reducido de toda comunicación literaria. El autor no es un testigo imparcial y establece relaciones de distinta índole con cada uno de los interlocutores y, a través de ellos, con el lector²⁷.

²² V. Carolo Sigonio frente a Sforza Pallavicino; la mayor parte de los autores de catecismos, o de diálogos pedagógicos, frente a los autores de diálogos más preocupados por la mimesis conversacional o por el entretenimiento; Marcio, representante del ciceronianismo en el *Diálogo de la lengua*, frente a los demás personajes, aunque en distinto grado.

²³ Su *Rhetorica* se edita profusamente en Europa. Hay una edición alcañina de 1911. V. R. Klibansky, *Plato's Parmenides in the Middle Ages and the Renaissance* (Nueva York: Kraus International Publications, 1984²), pp. 15 y 21, n. 1.

²⁴ E. Asensio, "Ciceronianos contra erasmistas en España. Dos momentos (1528-1560)", *RLC* (1978), *Homenaje a Marcel Bataillon*, 145-154. L. López Grigera, "Estela del erasmismo en las teorías de la lengua y del estilo en la España del siglo XVI" en *El erasmismo en España*, ed. M. Revuelta Sañudo y C. Morón Arroyo (Santander: Sociedad Menéndez y Pelayo, 1986), 491-500.

²⁵ S. Pallavicino, *Discorso dell'arte del dialogo*, ed. cor. y aum. (Venecia: s.i., 1698³), cap. xxxviii, p. 275.

²⁶ Resumo aquí las técnicas más frecuentes que se ejemplificarán más adelante.

²⁷ El conjunto del razonamiento puede leerse en A. Vian, "Fábula y Diálogo...", *ob. cit.* (en prensa).

1. DRAMATISMO E INMEDIATEZ ESCÉNICA

Para dar idea de que la conversación que se lee transcurre imaginariamente ante los ojos del lector o, en otros términos, para crear el marco dialógico, la técnica más generalizada es la *acotación* que, bien en voz del narrador, en los diálogos que lo tienen, o incorporada a las intervenciones de los interlocutores²⁸, actúa como un comentario insistente para sugerir la realidad concreta, y encuentra, por tanto, tratamiento artístico. La acotación puede ser de distintos tipos²⁹:

• *Acotación enunciativa*, aquella que indica la presencia o actuación de un personaje disociándose de la acción dialógica; también se desprende de un saludo o despedida, de una exhortación, orden o pregunta. Así ocurre en esta orden o exhortación extensa de Marcio en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés³⁰:

...y ordenadle lo que ha de hazer mientras yo voy a llamar a Valdés, que *lo veo pasear muy pensativo*. Pero mirad que mandéis que el *casero* sté a la puerta para que, si viniere alguno, sea quien fuere, *diga que no estamos aquí*, porque no nos estorven; y (...) mandad que los *moços* se passen a jugar *hazia la parte de la mar*, porque de otra manera no haríamos nada.

Por ella confirmamos que Valdés no está en la sala, sino que tras su *mutis* (“... Hazedlo assí, y entre tanto me salliré yo al jardín a tomar un poco de aire”, p. 50), se encuentra en el jardín; nos informa de que la casa está a orillas del mar; de que hay personajes a los que no “oímos” o “leemos” (el casero, los mozos). E implícitamente es lícito deducir que se trata de la mansión de Coriolano, pues es quien ejecuta la orden de Marcio.

A veces la acotación enunciativa puede subrayar la continuidad y el desplazamiento de la acción dialógica a través de un camino. En el diálogo de Gutierre de Cetina³¹, desde el momento en que la gorra dice a la cabeza “Vámonos a pasear”, y la cabeza acepta (“Vámonos, y de camino pasaremos por palacio, por ver si parece un amigo mío con quien tengo un negocio”, p. 177), desde ese

²⁸ Sigo en esto, con alguna adaptación imprescindible al caso, el estudio clásico de la acotación que hace M.ª Rosa Lida en *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires: Eudeba, 1970), pp. 81-107. Aunque el género varía, el procedimiento es el mismo.

²⁹ Comparto la muy justificada resistencia de M.ª Rosa Lida a esquematar la acotación en tipos netos, pues, en efecto, una agrupación excesivamente rígida puede falsear la variedad y la riqueza de los textos. Sin embargo, también estoy de acuerdo en que sin hacer unas diferencias básicas el terreno se hace impracticable para la claridad.

³⁰ V. la ed. de J. M. Lope Blanch (Madrid: Castalia, 1985), pp. 51-52. En adelante indico las páginas entre paréntesis al final de cada cita. Los subrayados, aquí y en lo sucesivo, son míos.

³¹ *Diálogo entre la cabeza y la gorra*, en *Obras de Gutierre de Cetina*, ed. J. Hazañas y la Rúa (Méjico: Porrúa, 1977).

momento, el diálogo se salpicará de acotaciones enunciativas que subrayarán el desplazamiento, junto con los argumentos, de las dos protagonistas³².

- *Acotación descriptiva*, la más abundante; es la que describe el aspecto, gestos actitudes de los personajes o coordenadas de tiempo y lugar que encuadran el diálogo. Aparece con más frecuencia el principio y al fin de los coloquio, cuando el autor crea la *cornice*. Y ello incluso en obras breves o parcas en el empleo de este tipo de recursos, como el *Diálogo de Scipión Africano y Sócrates*³³. Scipión se halla en un paraje solitario que permite un sosiego distante, pero conflictivo, a su espíritu, alejado de la vida turbulenta de Roma. Su acotación descriptiva nos permite conocer la soledad del retiro:

Paréceme que ha gran rato que veo vn hombre arrebatado puesto en alguna estraña contemplación. Deue de ser Sócrates, que suele huyr lo poblado... (f. 10).

En el *Diálogo en laude de las mujeres*, de Juan Espinosa³⁴, conocemos la turbación de Philodoxo por las acotaciones descriptivas de Philalithes:

¿Qué suerte tan aduersa y triste, o qué nueua tan mala te ha venido, o Philodoxo, que como si fuesse muerto algún tu pariente muy çercano o grande amigo, o otro tal desastre te huuiesse acaescido, anst en el gesto turbio y en el silencio de tantos sospiros acompañando, te muestras tan descontento y congoxoso? (pp. 35-36).

- *Acotación implícita* es la que no expresa los datos de presencia o actuación de un personaje, sino que se infieren de la intervención de alguno de los interlocutores. Sabemos por este procedimiento que Antonio, interlocutor del *Jardín de flores curiosas*, se ha reído, cuando Bernardo se lo desvela a Luis en estos términos:

Yo entiendo bien que sabe el señor Antonio ese negocio mejor que ninguno de nosotros, pues *se está riendo de ello*: preguntádselo, que él os lo dirá (p. 103)³⁵.

- *Acotación enlazada* con la argumentación dialógica y con los interlocutores. Es muy variada y con grados de complejidad diversos según los diálogos. Algunas se incluyen en, o se relacionan con, los tipos anteriores. Lo más frecuente es que esta acotación sirva como nexo entre las distintas partes del diálogo. Así ocurre en el *Diálogo de la lengua*, donde la acotación enlazada permite otorgar estructura unitaria a una información que a veces aparenta ser vertida de modo espontáneo y no premeditado:

³² *Ibid.*, pp. 177 y ss. Por ejemplo: "Gorra. (...) ¿Para qué me has quitado de mi asiento, en viendo a aquél que allá va?" (p. 178).

³³ *Diálogo de Scipión Africano y Sócrates*, ms. Add. 9939 del British Museum, ff. 9-13. Sólo modernizo puntuación y abreviaturas evidentes.

³⁴ J. de Espinosa, *Diálogo en laude de las mujeres*, ed. A. González Simón (Madrid: CSIC, 1946).

³⁵ V. A. de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, ed. G. Allegra (Madrid: Castalia, 1983), p. 103.

VALDÉS.—(...) Y quanto a los vocablos, *si bien os acordáis, ya he dicho* todo lo que ay que dezir.

MARCIO.—¿Quándo?

VALDÉS.—*Quando dixé* que la lengua castellana consiste principalmente en vocablos latinos (...) y en vocablos arábigos o moriscos, y en algunos pocos griegos.

MARCIO.—*Ya me acuerdo, pero ay que dezir más y más diréis* (p. 117).

Dentro de este apartado de técnicas de visualización imaginaria, una variante de la acotación se reduce a un simple recurso gramatical: salpicar el debate de adverbios de lugar y tiempo o de deixis. Dice Antonio en el *Diálogo de la dignidad del hombre*:

Mira *este valle* cuán deleitable parece, mira *essos prados floridos*, y *estas aguas claras*, que por medio corren³⁶.

O Guzmán, anfitrión de los *Diálogos de las guerras de Orán*:

Queremos irnos a estar tres días o quatro en mi huerta y holgarnos allá, aora que ay fruta (...) es *cerca* como sabeys y podemos irnos a pie³⁷.

2. ILUSIÓN DE INTIMIDAD

Se logra creando la complicidad o el secreto entre una parte de los interlocutores, o entre uno de éstos y el lector. Los recursos más utilizados son los dramáticos: el *aparte* en sus distintas modalidades conocidas desde la comedia romana, el *mutis* y el *monólogo* dramáticos.

El *aparte* puede llegar a adquirir formas muy variadas, particularmente ricas en los textos de imitación lucianesca. Desde su origen es una técnica dramática encargada de revelar un pensamiento íntimo³⁸. Por tanto, empleada en los diálogos, caracteriza más que determina la acción dialógica. Es un comentario que un personaje hace sobre otro hacia los receptores, vinculado con la argumentación, pero accesorio a ella. Por el *aparte* se captan actitudes y movimientos expresados con medios totalmente distintos a los que suele emplear la narración, dando así un gran incentivo al diálogo. Puede haber varios tipos de *aparte*:

a) *El que pasa inadvertido a los personajes*: por ejemplo, las “puntadas” que Mata lanza a Juan en el *Viaje de Turquía*, a las que Votoadiós no responde; o este otro *aparte* que sigue, a cuenta de Jerusalén, que es tierra sin mar:

³⁶ F. Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre*, ed. M.ª L. Cerrón Puga (Madrid: Editora Nacional, 1982), p. 75. Restaura el *corren* de la lección de 1546 (v. nota 10 de la editora), necesario para la concordancia.

³⁷ B. de Morales, *Diálogos de las guerras de Orán* (Córdoba: Francisco de Cea, 1593), ff. 2-2vto.

³⁸ V. M.ª R. Lida, *ob. cit.*, pp. 136-148.

PEDRO.—En Gerusalem no pueden entrar de otra arte (las naves) porque no llega allá la mar con veinte leguas.

MATA.—*Aún el diablo será este examen, quanto y más si Pedro ha estado allá y nos descubre alguna celada de las que yo tanto tiempo ha barrunto.* Quizá no fue por ese camino.

JUAN.—Ha tanto tiempo que no lo anduve, que estoy privado de memoria, y tampoco en los caminos no advierto mucho³⁹.

b) *El aparte dicho al oído, ya sea advertido o inadvertido por los personajes:* Juan y Mata cuchichean al margen, y Pedro lo percibe cuando dice:

(...) Algo parece que están los señores atajadillos, y que sabe más un sabio responder que dos necios preguntar; a la oreja os me estáis hablando.

Y Mata tiene que confesar:

Yo digo mi pecado, que no sé más qué preguntar, si no pasamos a cómo es Constantinopla (p. 483).

c) *El aparte entreoído, que implica la transformación de las palabras antes dichas una vez que se pronuncian en alto:*

MATA.—No me la iréis a pagar en el otro mundo, así Dios me ayude.

JUAN.—Si no habláis más alto, este aire que da de cara no me dexa oír.

MATA.—Digo que es gran trabajo que por todo el camino a cada paso no habéis de hablar otra palabra sino *Dios te ayude* (p. 100)⁴⁰.

O este otro, contra Pedro, más fino y humorístico que el anterior:

MATA.—Tenedle, que corre mucho. (Se refiere al relato.)

PEDRO.—¿Qué decís?

MATA.—Que si corrían mucho. (Se refiere a los caballos del relato.)

JUAN.—No dixo sino una malicia de las que suele (p. 254).

d) *Aparte de los interlocutores frente al lector, para dejarlo al margen.* El ejemplo más curioso procede del *Crotalón*. En el canto IV, cuando el gallo cuenta su aventura como preceptor de los hijos de un letrado rico y es, a la postre, expulsado, maestro y discípulo se hacen un guiño de complicidad frente al lector:

GALLO.—Porque obo cierta sospecha en casa me fue forçado salir de allí.

MICILO.—Pues, ¿de qué fue esa sospecha?

³⁹ V. *Viaje de Turqula*, ed. F. Salinero (Madrid: Cátedra, 1980), p. 123.

⁴⁰ En este aparte y en el siguiente repara Marie-Sol Ortola: *Un estudio del "Viaje de Turqula". Autobiografía o ficción* (Londres: Tâmesis, 1983) p. 123 en uno de los abundantes pasajes de su libro que no respetan el "castellano derecho".

GALLO.—Allégate acá y dezírtelo he a la oreja.

MICILO.—En ese caso poco se puede fiar de todos vosotros⁴¹.

De esa manera, el gallo consigue crear la ilusión del secreto entre ambos, como si hubiera alguien presente en la zapatería y pudiera oír lo que ellos comentan, que, en este caso, reviste particular gravedad, ya que afecta a la catadura moral del gallo-preceptor.

El ejemplo paradigmático de *mutis* lo presenta el *Diálogo de la lengua*⁴² y consiste en lo siguiente: al principio del diálogo, Valdés-interlocutor se ausenta y mientras tanto los otros tres personajes se ponen de acuerdo sobre la organización de la charla. Deciden esconder a Aurelio escribano bilingüe, para que tome notas de lo que allí se habla, en particular, de lo que dice Valdés. Desde ese momento, el lector sabe más que Valdés-interlocutor y, hasta que se descubre el truco, va a asistir a la *formación* o *representación* del diálogo.

Uno entre varios *mutis* se lee en el *Viaje de Turquía*. Al acabar la primera jornada, el cautivo, agotado, se retira a dormir, quedando solos en "escena" Juan y Mata, quienes emplearán ese tiempo dialógico en hacer interesantes comentarios sobre lo escuchado y en afianzarse ante el lector como zarlos:

PEDRO.—(...) Viénesse luego a Sant Juan de Lus y a Fuenterrabía, por toda Guipúzcoa y Álava y Victoria, y de Victoria aquí, y de aquí a la cama si os plazze.

JUAN.—Moços, tomad esta vela y alúmbrenle, vaya a reposar.

PEDRO.—A la mañana no me llamen, porque tengo propósito hasta comer de no me levantar (p. 378).

El monólogo dramático es muy abundante. Si acaece al principio del diálogo, además de contribuir a la presentación escénica, tiene la virtud de crear una relación privilegiada, casi siempre de simpatía, entre el lector y uno de los personajes, a menudo aquél en quien el autor se proyecta. Así ocurre en el *Diálogo del cazador y el pescador*, de Basurto:

(PESCADOR).—¡O, válame Nuestra Señora! Y qué cauallero viene caçando por el canto de la ribera con retumbo de tan grandes gritos que si mi ventura no le desuía, que por esta parte no venga. No puede ser sino que los peces que agora me están picando huirán de tan sobrado estruendo como él y sus perros y criados vienen haziendo. E a lo que de verdad se me figura es que viene por aquí. Y esto no lo causa sino mi desdicha, porque es enemiga de mi descanso, pues en el mayor punto de mi plazer me ha procurado mayor pesar. ¡O, maldito sea el caçador y qué voces viene dando! No me ayude Dios si tuiesses posibilidad como no me falta desseo, si no le mandasse encadenar como a loco y ahorcar a sus perros por ladradores! Porque ¿quién nunca vido caçar con tanta bozería como

⁴¹ V. A. Vian Herrero, *Diálogo y forma narrativa en "El Crotalón": estudio literario, edición y notas* (Madrid: Universidad Complutense-Servicio de Reprografía, 1982); I, p. 325 y II, p. 119.

⁴² Estudió este *mutis* J. B. Avalle-Arce. "La estructura del *Diálogo de la lengua*" en *Dintorno de una época dorada* (Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1978), pp. 57-72.

todos vienen dando? Por cierto, no parece el caullero sino al cárabo quando de noche da gritos en las montañas, o a los moros quando dende las alturas se muestran a los cristianos. Y lo que peor me parece, que ya no me conocen los peces por la venida del caçador, que nunca mis ojos le vieran⁴³.

Si el monólogo transcurre en medio de la conversación, uno de los personajes alcanzará un umbral de intimidad con el lector superior al del otro, o los otros interlocutores. Como el gallo del *Crotalón*: el canto VIII empieza con un “monólogo interior” del ave que, acto seguido, descubrimos que no era tan “interior”, sino a media voz:

GALLO.—Si despertase Miçilo holgaría entretenerle en el trabajo gustando él de mi cantar, porque la pobreza ciertamente nos fatiga tanto que con dificultad nos podemos mantener y no sé si le soy ya algo odioso, porque algunas mañanas le he despertado algo más temprano que él acostumbraua, por lo qual padeçíamos mucha más hambre. Y agora, porque esta maçilenta loba no nos acabe de tragar, tomóme por ocasión para atraerle al trabajo contarle mi vida miserable, donde parece que a tomado hasta agora algún sabor. Y plega a Dios que no le enhade mi dezir porque, avnque sea a costa de mi cabeça, quiera él trabajar y anbos tengamos qué comer.

MICILO.—¿Qué dizes, gallo? ¿Qué hablas entre ti? ¿No me has prometido despertar cada cada mañana y con tu graçioso cantar ayudarme en mi trabajo contándome tu vida? (p. 235).

Este último caso es un curioso ejemplo de técnica dramática a medio camino entre el monólogo y el aparte: el gallo, preocupado por la marcha de su relato, se desahoga a media voz y es sorprendido por su interlocutor, que siempre “cuelga con sus orejas de su lengua”. La técnica ayuda al convencimiento de Miçilo, pero también muestra que el gallo ha establecido, a su vez, vínculos de dependencia con su discípulo⁴⁴.

3. FAMILIARIDAD Y DISTENSIÓN

Con el fin de crear la idea de familiaridad, fluidez y variedad de una conversación distendida, el autor de diálogos se sirve de varios recursos:

- Los *chistes* y *pullas* entre interlocutores (*sugerencias* o *alusiones*). Es éste un procedimiento bastante frecuente en la medida en que la circunstancia que reúne a los personajes casi nunca es de puro azar, sino que media una relación afectiva o de dependencia docente entre los interlocutores: el encuentro de unos

⁴³ V. F. de Basurto, *Diálogo entre un caballero cazador y un pescador anciano* (Zaragoza: J. Cocci, 1539), ff. a ii vto. a iii. Modernizo sólo puntuación y abreviaturas evidentes.

⁴⁴ V. A. Vian Herrero, *Diálogo y forma narrativa...*, I, p. 326.

amigos que se han perdido de vista, la realización de un proyecto antiguo, etc. Las sugerencias y alusiones, chistes y pullas otorgan interés a la discusión, aseguran la amenidad del tono y con frecuencia se convierten en un instrumento de seducción afectiva e intelectual de unos interlocutores hacia otros. Dos diálogos sobresalen por la maestría en el juego de las “puntadas” entre interlocutores. Son, de nuevo, el *Viaje de Turquía* y el *Diálogo de la lengua*, dos obras maestras del diálogo humanístico.

- Las *rupturas, saltos de tema y digresiones* que interrumpen el razonamiento central. Son un signo inequívoco del valor “conversacional” del diálogo y una de las fuentes de tensión más frecuente, pues con vistas a no obstaculizar de manera irremediable la marcha de la *probatio*, los interlocutores suelen dividirse en torno a la conveniencia o no de su uso: mientras que algunos las acogen con alborozo, otros, más preocupados por el orden de la argumentación, las reciben con ostensible incomodidad; estos últimos suelen ser los “delegados” del autor en el texto para cuestiones de estructura dialogal. Es el caso de Marcio en el *Diálogo de la lengua* y el de Mata, sobre todo, en el *Viaje de Turquía*. Éste último, en cambio, disfruta con las digresiones, aunque haga constantes alardes de buena memoria para hacer volver a Pedro al cauce de la conversación.

- Las alusiones frecuentes a la *condición hablada*, informal o no formalizada de sus encuentros. Son recordatorios destinados a implicar al lector y a hacerlo cómplice de distintas maneras en la charla a la que “asiste”. De nuevo la ilustración del *Diálogo de la lengua*:

MARCIO.—(...) tornemos a *hablar* en lo que comencé a *dezir*os esta mañana.

VALDÉS.—No me acuerdo de qué cosa queréis *dezir*.

MARCIO.—¿Cómo no? ¿No os acordáis que os *dixe* cómo, de aquello que *avíamos platicado*, me era venida a la memoria una honesta curiosidad, en la qual muchos días ha deseo *platicar* con vos? (p. 39).

4. CIRCUNSTANCIAS Y EMOTIVIDAD

Para reproducir las circunstancias particulares, la emotividad o irracionalidad —lo no lógico— que cualquier conversación no escrita contiene, el autor caracteriza a los personajes como individuos dialogantes, no como meras funciones dialógicas. Puede servirse de varios procedimientos, distintos de los procesos de individuación genuinos del teatro o de la novela, pero a veces tomando recursos prestados a estos géneros. Conviene destacar que las ideas son la forma peculiar de retratar que el diálogo tiene. Los personajes se retratan discutiendo o hablando de sí mismos y de otros, y no por medio de una descripción “objetiva” de tercera persona. En cualquier caso hay personajes más fáciles de convencer que otros, que no siempre aceptan los argumentos de autoridad; hay también personajes que critican a sus contemporáneos e indirectamente están hablando

de sí mismos. Y puede haber, por supuesto, un juego de relaciones entre los dialogantes que presenta ante los ojos del lector no sólo a maestros y discípulos, o proponentes y adversarios, sino también a personajes impacientes o expansivos, curiosos o discutidores, reticentes, imprecisos, exhaustivos, conocedores o ignorantes, provocadores o porfiados, etc. Los recursos dramáticos antes enumerados, como la acotación, el monólogo, el aparte o el mutis dramático, así como la alusión, la sugerencia o la digresión, sirven también para retratar a los interlocutores, y no sólo para reflejar imaginariamente una conversación distendida. Una acotación, por ejemplo, no tiene por qué ser puramente informativa, sino que puede ir cargada de sentimientos, por lo que contribuye a caracterizar emocionalmente a los dialogantes. Así la que hace Mata en el *Viaje de Turquta*: “Con ningún cuento me habéis hecho soltar las lágrimas como con éste” (p. 178). Lo mismo puede decirse de una sugerencia o de una digresión.

Además, el autor puede insistir en lo particular, en lo no intercambiable, en lo vivido por uno o varios interlocutores. Este procedimiento es menos frecuente en el conjunto del corpus de diálogos, pero muy importante en algunos textos, sobre todo de ascendiente lucianesco. Aquí el diálogo se abre a técnicas narrativas, como el ejemplo, la fábula, la anécdota, la *novella*, el cuento o la autobiografía, que se relatan en pasado y que están, claro es, en conflicto con el presente del diálogo. De esa manera, uno o varios interlocutores se convierten en “narradores interiores” que vivieron, leyeron, oyeron contar o presenciaron, algo que ahora someten a la consideración y juicio del resto de sus contertulios. Sin embargo, en tanto que la obra es diálogo, género docente, todos esos excursos en relación con el hilo central no entorpecerán la argumentación dialógica, sino que estarán a su servicio.

Como puede deducirse de los apartados y ejemplos que se acaban de enumerar, el primero (dramatismo e inmediatez escénica) es el principal encargado de crear el marco dialogal, mientras que los tres restantes vertebran sobre todo el modo de argumentación y posibilitan la caracterización dialógica de los interlocutores.

Merece la pena estudiar desde esta perspectiva si no cada uno de los diálogos que legó el Renacimiento, sí al menos una buena porción de ellos. De esa manera se consideraría la vertiente literaria de obras y autores que tienden a ser valorados sólo por su elemento informativo. Sin negar la importancia y el interés de ese caudal didáctico en el diálogo humanístico, un estudio que no desatienda sus valores estrictamente artísticos reservará, sin duda, no pocas sorpresas.

ANA VIAN HERRERO
(Universidad Complutense de Madrid)

BIBLIOGRAFÍA Y RESEÑAS

BIBLIOGRAFÍA: ACADEMIAS LITERARIAS

Me he ocupado principalmente de la bibliografía sobre las academias literarias que se organizaron en torno al dictado de unos estatutos, si bien es cierto que algunos de los trabajos reseñados también aportan datos sobre el tema de las academias en general y sobre algunas de las que no constan o no se conservan estatutos.

He tratado de atenerme en la selección de trabajos a la definición de *academia* que aparece en el *Tesoro de la Lengua* de Sebastián de Covarrubias: "Fue un lugar de recreación y una floresta que distava de Athenas mil passos; dicha assí de Academo, héroe; y por aver nacido en este lugar Platón, y enseñado en él con gran concurrencia de oyentes, sus discípulos se llamaron académicos; y oy día la escuela o casa donde se juntan algunos buenos ingenios a conferir, toma este nombre y le da a los concurrentes. Pero cerca de los latinos significa la escuela universal, que llamamos universidad."

Debe consultarse, además, el *General Catalogue of Printed Books*; Londres: British Museum, 1931, I, col. 436-441 (s.v. academia) y la *Enciclopedia Italiana* (s.v. academia).

SALVÁ, P.: *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia*; Valencia, 1869.

Es una edición parcial del *Cancionero*, que fue texto básico para el estudio de la Academia de los Nocturnos. Véase Martí Grajales y Rodríguez Cuadrados en esta bibliografía.

FERNÁNDEZ GUERRA, L.: *Don Juan Ruiz de Alarcón*; Madrid, 1871. Extracto con nuevos documentos y datos en Méjico: Botas, 1939.

Ofrece interesantes datos y comentarios sobre la academia de Francisco de Medrano en Madrid.

SALVÁ, P.: *Catálogo de la biblioteca de Salvá*; Valencia, 1872, 2 vols.

- Véase "Academias celebradas en varias ciudades de España durante el siglo XVII y primeros del XVIII", I, n.º 157, pp. 82-83.
- PÉREZ DE GUZMÁN, J.:** "Las academias literarias del siglo de los Austrias", *Ilustración Española y Americana*, XXIV, n.º 31-33 (1880), pp. 106-107, 123, 126, 139 y 142.
Uno de los primeros y más completos trabajos de exploración sobre las academias españolas. Se dan noticias de las que se celebraban en casas de nobles, de particulares, de las que tenían estatutos fijos o carecían de ellos.
- SERRANO MORALES, J. E.:** "Noticia de algunas academias que existieron en Valencia durante el siglo XVII", *Revista de Valencia*, I (1880-1881), 441-452. Se dan noticias sobre la academia del Alcázar, sus componentes y las obras que se escribieron y reunieron, tras la muerte de Calderón, en *Fúnebres elogios*.
- HAZAÑAS Y LA RÚA, J.:** "Noticias de las academias literarias, artísticas y científicas de Sevilla en los siglos XVII y XVIII" (Memoria presentada por la Sociedad de Excursionistas de Sevilla en 1887), Sevilla: C. de Torre, 1888.
Se dan noticias de las academias literarias y de los certámenes celebrados en Sevilla, poniéndolos en relación con los "congresos de sabios" del siglo XIII.
- PÉREZ DE GUZMÁN, J.:** "Bajo los Austrias. Academias literarias de ingenios y señores", *La España Moderna*, LXXI, n.º 4 (1894), 67-107.
Se amplían algunas de las ideas expuestas en su anterior artículo (Pérez de Guzmán, 1880); se define el término academia y se dan nuevas noticias de las más importantes, atendiendo a los nobles e ingenios que con más frecuencia acudían.
- MARTÍ GRAJALES, F.:** *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia*, reimp. con adiciones y notas del extracto hecho por P. Salvá en Valencia, 1869; Valencia, 1905-1912, 4 vols.
Reproducción del *Cancionero* con algunas enmiendas y sin incluir, según el manuscrito de Salvá, ninguna de las obras en prosa. Véase E. Rodríguez Cuadros.
- ALONSO CORTÉS, N.:** *Noticias de una corte literaria*; Madrid, 1906.
Se dan algunas noticias de interés sobre el ambiente literario vallisoletano mientras la corte tuvo allí su sede.
- COSTER, A.:** "Una academia literaria aragonesa, la *Pitima contra la ociosidad* (1608)", *Linajes de Aragón*, III (1912), pp. 11-18.
En estas ocho páginas se dan a conocer los 63 estatutos de esta academia.
- MÉRIMÉE, H.:** *L'art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVIII^e siècle*; Tolosa, 1913. (Trad. *El arte dramático en la Valencia del Siglo de Oro*; Valencia: Instituto Valenciano de Estudio e Investigación, 1986.)
Se aportan interesantes datos sobre la Academia de los Nocturnos, la de los Adorantes y la del Alcázar.
- CORTARELO, E.:** "La fundación de la Academia Española y su primer director Don Juan Manuel F. Pacheco", *BRAE*, I (1914), pp. 4-38 y 89-127.
En las primeras páginas se señala la relación de dependencia entre las academias españolas y las italianas, y se comentan las actividades de las más importantes, desde las tertulias literarias del XV a las del siglo XVIII.
- TORRE, L. de:** "De la Academia de los Humildes de Villamanta", *BRAE*, II (1915), 198-218.
Presentación de un manuscrito donde se da noticia de las actividades de esta academia aragonesa. Se trata de una sátira contra don Diego Maldonado.
- CRANE, Th. F.:** *Italian Social Customs of the Sixteenth Century and their Influence on the Literatures of Europe*; New Haven: Cornell Studies in English, 1920.
Se estudian algunas de las costumbres sociales llevadas a los salones y a las academias literarias de la época. A partir de la página 268 se enumeran algunos juegos de salón frecuentes en las academias.

- GUINOT, S.: "Tertulias literarias de Valencia en el siglo XV", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, II (1921), pp. 1-5, 40-45, 65-76 y 97-104.
Se trata del florecimiento cultural de Valencia y de su reflejo en la formación de las frecuentes tertulias privadas a los llamados *parlaments*.
- CARRERES ZACARÉS, S.: *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*; Valencia, 1925.
En este completo catálogo de fiestas se hace referencia a aquellas academias que se organizaron con motivo de alguna festividad.
- JULIÁ MARTÍNEZ, E.: *Obras de Don Guillén de Castro*, ed. con observaciones preliminares; Madrid: RAE, 1925, 3 vols.
Se dan noticias de la Academia de los Montañeses del Parnaso y de la posible participación de Guillén en ella.
- MAYLENDER, M.: *Storia delle Accademie d'Italia*; Bolonia: L. Cappelli Editore, 1926-1930, 5 vols.
Por orden alfabético se estudian con exhaustividad las academias literarias italianas desde sus orígenes hasta el siglo XX.
- BLASI, F.: "La Academia de los Nocturnos", *Archivum Romanicum*, XIII (1929), 333-357.
Animada descripción del ambiente cultural de Valencia y, especialmente, de las actividades de la Academia de los Nocturnos.
- PFANDL, L.: *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al Siglo de Oro*; Barcelona: Araluce, 1929.
En su original opinión (Cap. 8) las academias de los Siglos de Oro fueron meras imitaciones de las agrupaciones de estudiantes propiciadas por los jesuitas para fomentar la discusión y estimular a los alumnos.
- SALAS, J. de: "Una academia toledana del tiempo de Felipe III", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII (1931), 178-181.
Se publican las actas de la academia del Conde de Fuensalida, que, según indica el autor, siguen de cerca el modelo de los estatutos de las academias madrileñas.
- ARCO Y GARAY, R. del: *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*; Madrid, 1934.
Se ofrece abundante información del ambiente cultural y de las academias literarias aragonesas.
- GONZÁLEZ DE AMÉZUA, A.: *Lope de Vega en sus cartas. Introducción al epistolario de Lope de Vega*; Madrid, 1940, t. II, pp. 69 ss.
Se ofrece una descripción y comentarios de las academias más conocidas del Siglo de Oro, de la decoración que solía ambientarlas, de sus componentes y de las actividades que desarrollaban. Se tratan, además, las epístolas de *re academica* en Lope y su asistencia a las más famosas.
- ROMERA NAVARRO, M.: "Querellas y rivalidades en las academias del siglo XVII", *HR*, IX (1941), 494-499.
Se hace un repaso de las academias literarias más importantes y se justifica su corta vida por las continuas querellas entre los académicos, los bandos enfrentados entre los nobles y los desmanes de los mirones.
- GAYANO LLUCH, R.: *La lírica y la declamación en Valencia en la época clásica*; Valencia: Biblioteca Valenciana de Divulgación Histórica, 1944.
Se dan noticias de la fundación de la Academia de los Nocturnos y sobre la del Conde de Alcudia.
- ZABALA, A.: *La Navidad de los Nocturnos en 1591*, ed. y notas; Valencia, 1946.
Edición del acta de la Academia de los Nocturnos del día 25 de diciembre. Se incluye un discurso y las poesías sobre el Nacimiento de Jesús.

- SUÁREZ ÁLVAREZ, J.: "Los inéditos estatutos de *La Peregrina*, academia fundada y presidida por el doctor Don Sebastián Francisco de Medrano", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, XVI (1947), 91-110.
Interesantes notas sobre estos estatutos en los que se destaca la preocupación de los académicos por los temas poéticos, la emblemática, los estudios de gramática y de pronunciación.
- YATES, F. A.: *The French Academies of the Sixteenth Century*; Londres: Studies of the Warburg Institute, vol. XV, 1947.
Estudio de conjunto sobre las academias francesas.
- CARRERES Y CALATAYUD, F. A.: *Las fiestas valencianas y su expresión poética (siglos XVI al XVIII)*; Madrid: CSIC, 1949.
Continúa en la línea que comenzara Carreres Zacarés (1925) sobre el ambiente festivo y las academias valencianas.
- ARCO Y GARAY, R. del: *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*; Madrid, 1950, 2 vols.
Se ofrecen interesantes datos sobre las academias literarias más eruditas de Aragón y sobre la participación de Uztarroz en ellas.
- SÁNCHEZ, J.: *Academias y sociedades literarias de Méjico*; Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina, 1951.
Se estudia la influencia de las academias españolas en las mejicanas.
- MARAÑÓN, G.: "Las academias toledanas en tiempos de El Greco", *Papeles de Son Armadans*, I (1956), 20-23.
Se dan noticias del ambiente cultural de Toledo y se habla de la supuesta participación de El Greco en la academia del Palacio de Fuensalida y en la del Conde de Mora.
- WEISS, R.: "Italian Humanism in Western Europe: 1460-1520", en *Italian Renaissance Studies*, ed. by E. F. Jacob; Londres, 1960, pp. 69-93.
Se dan noticias de las relaciones entre España e Italia a partir de los Reyes Católicos para afirmar que fueron las academias, y no las Universidades, los verdaderos canales de transmisión del saber humanista.
- KING, W. F.: "The Academies and Seventeenth Century Spanish Literature", *PMLA*, LXXV (1960), 367-376.
Se destaca la influencia de las academias sobre los géneros literarios del momento. Este trabajo se verá sumamente ampliado y sistematizado en *Prosa novelística y academias literarias* (1963).
- BLECUA, J. M.: "La Academia del Conde de Fuensalida", *NRFH*, XV (1961), 459-462. Incluido en *Sobre poesía de la Edad de Oro*; Madrid: Gredos, 1970, pp. 205-208.
Se da noticia de las actividades de esta academia, de sus estatutos y de los académicos participantes.
- COCHRANE, E.: *Tradition and Enlightenment in the Tuscan Academies*; Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1961.
Estudio concreto sobre la tradición y la ilustración en las academias toscanas.
- SÁNCHEZ, J.: *Academias literarias del Siglo de Oro español*; Madrid: Gredos, 1961.
Útil estudio de recopilación de textos académicos, donde se organizan las academias literarias, atendiendo a su lugar de origen.
- KING, W. F.: *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*; Madrid: RAE (Anejo X del *BRAE*), 1963.
Es el estudio más completo sobre las academias literarias. Los cuatro primeros capítulos abordan el tema del desarrollo de las academias italianas y francesas, y la influencia de éstas en las españolas. Los capítulos del 5 al 8 ofrecen un interesantísimo análisis de la determinante influencia del ambiente académico en la prosa novelística, las novelas académicas,

- pastoriles, picarescas, satíricas, cortesanas y de aventuras. Res.: P. Dunn en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII (1965), 127-128.
- BONNEVILLE, H.: "Sur la poesie à Séville au Siècle d'Or", *Bulletin Hispanique*, LXVI (1964), 311-348. Trad. por B. López Bueno en *Archivo Hispalense*, LV (1972), 79-111.
Reconsideraciones sobre la existencia de una escuela poética en Sevilla a partir de las controversias que sobre ella se desarrollan en la Academia de Letras Humanas de Sevilla en el XVIII.
- SERIS, H.: *Nuevo ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*; Nueva York: Hispanic Society of America, 1964, pp. 5-30 y 210-217; 438-454 y 794.
Descripciones bibliográficas y transcripción del contenido de las academias más importantes, que se ordenan alfabéticamente. También se describen vejámenes.
- CARRASCO URGOITI, M.ª S.: "Notas sobre el vejamen de Academia en la segunda mitad del siglo XVII", *Revista Hispánica Moderna*, XXXI (1965), 97-111.
Se estudia el vejamen como variedad del género satírico de los sueños y se señalan las características del género.
- ROZAS, J. M.: *Academia que se celebró en la ciudad de Ciudad Real en 1678*; Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 1965.
Edición de esta Academia y nota bibliográfica.
- KENNEDY, R. L.: "Pantaleón de Ribera, *Sirene*, Castillo y Solórzano and the Academia de Madrid in Early 1625", en *Homage to John M. Hill*, Bloomington: Indiana Univ. Press, 1968.
El estudio se centra en los vejámenes que hizo Pantaleón para esta academia madrileña, destacando los que hacen referencia a su historia con *Sirene*.
- GARCÍA DINI, E.: "Pablo Ignacio de Dalmases y la Academia de los Desconfiados de Barcelona", en *Miscellanea di studi ispanici*; Pisa, 1969-1970.
Se dan algunas noticias sobre la participación de Dalmases en esta academia.
- GALLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*; Madrid: Aguilar, 1972, pp. 49 ss. y 132-195.
En estas páginas se trata de la influencia de la literatura emblemática en las academias literarias y de la incorporación de alegorías y símbolos en los actos públicos y privados.
- FROLDI, R.: *Lope de Vega y la formación de la comedia*; Salamanca: Anaya, 1973.
Interesantes páginas sobre la importancia de las academias literarias en el ambiente cultural de la Valencia del Siglo de Oro.
- BLECUA, J. M.: "El vejamen segundo de Anastasio Pantaleón de Ribera", *The Two Hesperias. Literary Studies in honor of Joseph G. Fucilla on the occasion of his 80th birthday*; Madrid: José Porrúa, 1977, pp. 55-67.
Se publica el famoso *Vexamen segundo* que José Pellicer dejara incompleto en su edición de las obras de Pantaleón en 1631.
- SIMÓN DÍAZ, J.: *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*; Madrid: Ayuntamiento e Instituto de Estudios Madrileños, 1977.
Primera exposición del concepto "poesía mural" y abundantes noticias sobre ésta. Se reproducen algunos carteles poéticos.
- BENZONI, G.: *Gli affari della cultura. Intelletuali e potere nell'Italia della Controriforma e Barocca*; Milano: Feltrinelli Editore, 1978.
Planteamiento sociológico de las academias italianas, de la evolución de sus gustos temáticos y de los cambios estilísticos a lo largo de los siglos.
- GENESTE, P.: *Le capitaine-poète aragonais Jérónimo de Urrea. Sa vie et son oeuvre ou chevalerie et Renaissance dans l'Espagne du XVI^e siècle*; París: Ediciones Hispanoamericanas, 1978.
Estudio general sobre la cultura aragonesa en el siglo XVI, donde se incluyen noticias de las más famosas academias de la época.

- FOA, S. M.: "Valor de las escenas académicas en *La Dorotea*". *NRFH*, XXVIII (1979), 118-129.
Se estudia el valor de las digresiones eruditas de tono académico en esta obra de Lope.
- LOWRY, M.: *The World of Aldus Manutius. Business and Scholarship in Renaissance Venice*; Oxford, 1979.
Fundamental estudio sobre la primera academia veneciana fundada por Aldo Manucio.
- MELCZER, W.: "Mal Lara et l'école humaniste de Séville", en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*. (Études réunies et présentées par Agustín Redondo); Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1979, pp. 89-104.
Se ofrecen datos sobre la influencia de la emblemática en las academias y cenáculos literarios, considerando las reuniones en torno a Mal Lara como una academia propiamente dicha.
- BROWN, K.: *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629). Ingenioso miembro de la República Literaria Española*; Madrid: José Porrúa Turanzas, 1980.
En este esmerado trabajo de Pantaleón se incluye un interesante capítulo sobre el ambiente literario y las academias en las que él participó. La bibliografía es completa y está actualizada.
Res.: Aurora Egido en *BBMP*, LVII (1981), 381-384.
- MARAVALL, J. A.: *La cultura del Barroco*; Barcelona: Ariel, 1980.
En la 2.ª parte del libro se apunta a la influencia de las instituciones gubernamentales y eclesiásticas en la constitución de las academias de la época.
- BROWN, J. y J. H. Elliott: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*; Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 42 ss.
Se ofrecen interesantes opiniones y noticias del ambiente cultural y literario en la época de Felipe IV, sus gustos estéticos y su participación en las academias literarias madrileñas.
- KAGAN, R. L.: *Universidad y Sociedad en la España Moderna*; Madrid: Tecnos, 1981.
Merece especial atención el capítulo 2 donde se apunta al creciente interés de la aristocracia por los temas culturales, la formación de grandes bibliotecas y la constitución de academias y tertulias literarias.
- KRISTELLER, P. O.: *El pensamiento renacentista y sus fuentes*; Méjico: FCE, 1982.
Fundamentales páginas sobre la influencia de la Academia florentina de Marsilio Ficino y Pico della Mirandola en el pensamiento renacentista.
- PALMA-FERREIRA, J.: *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*; Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982.
Se dan noticias de las academias portuguesas y brasileñas más importantes, de las influencias que recibieron y de su relación con instituciones religiosas. Se ofrecen, además, algunos textos poéticos representativos.
- COCHRANE, E.: *Le Accademie*; Florencia: Leo S. Olschki Editore, 1983.
Interesante estudio sobre las academias europeas en general.
- EGIDO, A.: "Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII)", en *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su IV Centenario*; Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, pp. 9-78.
Se analizan aquellos festejos sociales en los que se organizaban certámenes y justas poéticas. Se incluyen algunos carteles poéticos desconocidos y se dan interesantes noticias sobre la utilización de emblemas en estas festividades.
- SIMÓN DÍAZ, J.: "La poesía mural en Aragón y Cataluña", en *Homenaje a Don José Manuel Ble-cua*; Madrid: Gredos, 1983, pp. 617-629.
Se hace extensivo a Aragón y Cataluña su estudio anterior (1977) circunscrito a Madrid.
- EGIDO, A.: "Una introducción a la poesía y a las academias literarias del Siglo de Oro", *Estudios Humanísticos. Filología*, VI (1984), 9-26.

El trabajo se centra en la influencia que la emblemática y la poesía de Góngora ejercieron sobre el estilo de las composiciones poéticas escritas en las academias literarias.

EGIDO, A.: "Numismática y Literatura. De los *Diálogos* de Antonio Agustín al *Museo de las Medallas de Lastanosa*", en *Homenaje a Francisco Ynduráin. Estudios sobre el Siglo de Oro*; Madrid: Editora Nacional, 1984, pp. 211-227.

Se dan noticias de cómo aumentó el interés por los temas numismáticos en las academias aragonesas de los Anhelantes y en la *Ptima contra la ociosidad*, de cómo se fomentó el coleccionismo y la admiración por el mundo antiguo.

EGIDO, A.: "Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII", en Manuel Alvar et al., *La literatura en Aragón, I*, Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, 1984, pp. 103-128.

Muestra de la riqueza cultural aragonesa a través del estudio de sus academias. Se dan nuevas noticias sobre las academias aragonesas más importantes.

SIMÓN DÍAZ, J.: "La poesía mural, su proyección en Universidades y Colegios", en *Homenaje a Francisco Ynduráin. Estudios sobre el Siglo de Oro*; Madrid: Editora Nacional, 1984, pp. 479-499.

Sobre el desarrollo de la poesía mural en las instituciones docentes. Se reproducen algunos textos.

AAVV.: *The Fairest Flower. The Emergence of Linguistic National Consciousness in Renaissance Europe*; Florencia, Accademia della Crusca, 1985.

Se reúnen interesantes artículos sobre el tema de las academias en Europa y el nacimiento de la conciencia lingüística. De interés el artículo de A. Egido, "De las academias a la Academia", pp. 85-94; y F. Rico, "De Nebrija a la Academia", pp. 133-138. Ambos sobre academias españolas. El artículo de F. Rico se incluye, además, en el *II Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, Madrid: FUE, 1986, pp. 519-525.

AAVV.: *La Crusca nella tradizione letteraria e linguistica italiana (Atti del Congresso internazionale per il IV Centenario della Accademia della Crusca)*, Florencia: Accademia della Crusca, 1985.

En relación con la entrada anterior, en este volumen se reúnen los artículos específicos sobre el tema de las academias en Italia, en especial sobre la Crusca.

BROWN, K.: "Pantaleón frente a Alarcón", *Segismundo*, XLI-XLII (1985), 51-67.

Noticias sobre algunos de los incidentes ocurridos entre Pantaleón y Alarcón en la academia de Francisco Mendoza. Hay comentarios, además, sobre algunos vejámenes y poemas satíricos hechos contra Alarcón.

NEUMEISTER, S.: "*Res publica literaria*". *Die Institutionen der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit*, ed. S. Neumeister y C. Wiedemann, Wiesbaden in kommission bei Otto Harrassowitz, 1987, 2 vols.

Contienen estos dos volúmenes numerosas ponencias sobre academias literarias europeas. También se encuentran artículos que tratan el tema de las academias en general.

RODRÍGUEZ CUADROS, E., J. L. SIRERA y J. L. CANET: *La Academia de los Nocturnos*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 3 vols. en preparación, el I y II en prensa. Edición crítica de esta academia en la que se publican por primera vez las actas y el *Cancionero* completo. En el I vol. se hace una puesta al día del tema y un estudio biográfico pormenorizado de los nobles que participaron en ella.

JULIA BARELLA

(Univ. de Alcalá de Henares)

BIBLIOGRAFÍA SOBRE JUSTAS POÉTICAS

Casi todos los autores que directa o indirectamente se han ocupado de las justas poéticas hacen notar la falta de estudios sobre este aspecto de la literatura española.

Se insiste continuamente en que es necesario prestar mayor atención a esta actividad, si no por la calidad literaria de los poemas, al menos por la importancia sociológica que tiene, pues no olvidemos que prácticamente todos los poetas del siglo XVII participaron, en mayor o menor medida, en certámenes literarios.

Años antes de que Dámaso Alonso, en su estudio *Versos plurimembres y poemas correlativos*¹, se refiriera al escaso valor literario de los textos presentados en las justas y, a la vez, a su interés para la sociología de la literatura, Morel Fatio aludía también a la poca importancia de este tipo de poesía: "Le grand art et le grand style ou le sent, n'ont rien à faire ici"².

Con todo, es indudable que, al margen de su valor literario, el estudio de las justas permite localizar textos de autores poco conocidos con obra dispersa y vida difuminada. Son precisamente los escritores de la época los primeros que aluden a estas actividades literarias pronunciándose a favor o en contra de las mismas a través, muchas veces, de los personajes de sus obras.

Paralelamente a la aparición de estudios sobre justas poéticas, se han ido publicando algunos repertorios de fuentes que recogen relaciones de fiestas y textos de los certámenes literarios.

¹ En *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, XIII (1944).

² En la introducción a los textos recogidos bajo el título *L'Espagne au XVI^e et au XVII^e siècle* (n.º 2).

La lista más completa es la elaborada por José Simón Díaz, *Siglos de Oro. Índice de justas poéticas* (Madrid: C.S.I.C., 1962). Esta relación puede ampliarse con otras obras también de J. Simón Díaz, como *Bibliografía de la literatura hispánica* (Madrid: C.S.I.C., 1950), *Impresos del siglo XVII* (Madrid: C.S.I.C., 1972), *Bibliografía regional y local de España* (Madrid: C.S.I.C., 1976) y de Mercedes Agulló y Cobos, *Relaciones de Sucesos* (Madrid: C.S.I.C., 1966). Numerosas referencias a certámenes poéticos se encuentran en la obra de Jenaro Alenda y Mira, *Relación de las solemnidades y fiestas públicas de España* (Madrid: Suc. de Rivadeneyra, 1903) y en las de Gallardo y Salvá.

Algunas bibliografías mencionan las justas celebradas en un determinado lugar como la de Salvador Carreres Zacaes, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino* (Valencia: Hijo de F. Vives Mora, 1925); la de J. Simón Díaz *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650* (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1982); o la de M.^a Cristina Sánchez Alonso, *Impresos de los siglos XVI y XVII de temática madrileña* (Madrid: C.S.I.C., 1981), así como todas las tipobibliografías que recogen numerosas "relaciones" de actos literarios.

En las líneas que siguen se presenta, en orden cronológico, una selección de estudios sobre justas poéticas celebradas en España en los siglos XVI y XVII, si bien contamos también con algunos textos que se refieren a las realizadas anteriormente, como los de M. de Riquer, M. Sanchis Guarner y S. Guinot³. Quedan fuera estudios generales sobre oralidad, aunque algunos hagan alusión a ciertos aspectos relacionados con los certámenes literarios.

Al proporcionar la bibliografía sobre justas se tendrán que citar algunos textos que solamente de modo parcial aluden a ellas y cuyo contenido tiene relación, sobre todo, con las academias. Es inevitable tenerlos en cuenta, si recordamos que una de las actividades de las academias era la organización de certámenes literarios. Además, teniendo en cuenta la polisemia de la voz "academia", en algunos estudios el término se refiere al conjunto de textos expuestos en un certamen y no al lugar de reunión de literatos.

Por el contrario, no se incluyen algunos textos sobre fiestas, celebraciones, solemnidades varias, etc. que para nada citan el componente literario de las mismas⁴.

³ Riquer, Martín de: *Contribución al estudio de los poetas catalanes que concurrieron a las justas de Tolosa*, Castellón; Sociedad Castellonense de Cultura, 1950; Sanchis Guarner, Manuel: *El certamen poético de 1474 motiu de les "Trobades en laors de la Verge Maria" primer llibre literari imprés a Espanya*, Castellón; Sociedad Castellonense de Cultura, 1975; Guinot, Salvador: "Tertulias literarias de Valencia en el siglo XV", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, IX (1921).

⁴ Por ejemplo, dos estudios de Francisco López Estrada, *Fiestas por Santa Teresa de Jesús en Málaga y Antequera* (Antequera; Caja de Ahorros, 1982) y *La relación de las fiestas por los mártires del Japón, de Doña Ana Caro de Mallén (Sevilla), 1628* (en "Libro-homenaje a Antonio Pérez Gómez", Cieza, 1978).

Finalmente, al tratarse de un tema escasamente estudiado y de un modo muy disperso se citan también algunas obras generales sobre la vida cultural y literaria de la época que dedican algunas páginas al tema que nos ocupa (Deleito y Piñuela, Flores García, Pfandl), así como varias ediciones modernas de justas cuando incluyen una introducción sobre la obra.

1. GRAHIT Y PAPELL, Emilio: "Certámenes poetichs de Gerona", *La Renaxensa*, II, n.º 17 a 20 (1872).
Sobre la justa poética realizada por la Compañía de Jesús en 1622 con motivo de las canonizaciones de S. Ignacio, S. Francisco Javier y Santa Teresa y la beatificación de S. Luis Gonzaga.
2. *L'Espagne au XVI^e et au XVII^e siècle. Documents historiques et littéraires publiés et annotés par Alfred Morel Fatio*; París: Henninger Freres, 1878. XI, 696 pp.
Como introducción al texto "Academie burlesque célébrée par les poètes de Madrid au Buen Retiro en 1637". Consideraciones generales sobre los certámenes literarios y las características de las poesías presentadas.
3. PÉREZ DE GUZMÁN, Juan: "Las academias literarias del siglo de los Austrias", *La ilustración Española y Americana*, XXIV (1880), 106-107, 125-126, 139-140.
Datos sobre el ambiente literario de la época, con noticia de numerosos poetas que asistían a las academias pero solamente breves alusiones a los certámenes convocados.
4. *Certamen poético que con motivo de la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, y de la beatificación de San Luis Gonzaga, se celebró en la ciudad de Gerona en 1622. Lo publica... P. Emilio Grahit y Papell*; Gerona: Tip. del Hospicio Provincial, 1882, 138 p.
Al texto del certamen precede un estudio minucioso sobre su desarrollo y noticias breves sobre el celebrado en 1610.
5. GALLARDO Y DE FONT, Jerónimo: "Una justa literaria en Toledo en el siglo XVII", *Toledo*, V (1889), 2-3; y VI (1889), 4-5.
Sobre la celebrada en 1614 con ocasión de la beatificación de Teresa de Jesús.
6. GIRBAL, E., Claudio: "Fiestas en Gerona por la beatificación de San Ignacio de Loyola", *Revista de Gerona*, XIII (1889), 179, 214, 248, 269, 345.
Publicación de una "Relación" de fiestas celebradas en 1610, manuscrita y anónima (aunque el autor supone de Miguel Turbavi) con breve introducción que alude al aspecto literario del acontecimiento.
7. PÉREZ DE GUZMÁN, Juan: "Bajo los Austrias. Academias literarias de ingenios y señoras", *La España Moderna*, LXXI (1894), 68-107.
Texto prácticamente igual al publicado en 1880 en la *Ilustración Española y Americana* (n.º 3).
8. JEREZ DE LOS CABALLEROS, Manuel PÉREZ DE GUZMÁN Y BOZA. Marqués de: "Unas papeletas bibliográficas", *Homenaje a Menéndez Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*; Madrid: Victoriano Suárez, 1899, tomo II, 627-663.
Descripción de una relación de fiestas celebradas en el Convento de San Francisco de Andújar, escrita por Francisco del Villar y noticia de los poetas participantes en el certamen que tuvo lugar, de los jueces y de las formas estróficas utilizadas.
9. *El primer certamen poético que se celebró en España en honor a la Purísima Concepción de María... Hallado original y autógrafo en el tomo XCII del Fondo de Jesuitas de la Real Academia de la Historia por D. Juan Pérez de Guzmán y Gallo...*; Madrid: Tip. de Fortanet, 1904, CXXVIII, 326 pp.
Texto del certamen celebrado en Sevilla en 1615 con amplia introducción de Pérez de Guz-

- mán sobre dicho certamen y otros del siglo XVII dedicados a la Inmaculada Concepción, con mención de poetas participantes.
10. MERCADER, Gaspar: *El prado de Valencia*, édition critique avec une introduction, des notes et un appendice par Henri Merimée; Toulouse: Edouard Privat, 1907, CIX, 238 pp. Merimée da noticia de la vida y actividad literaria del autor y estudia varias justas en las que participó, como las celebradas por la canonización de San Raimundo de Peñafort y las beatificaciones de Luis Bertrán y Tomás de Villanueva, entre otras.
 11. AGUILAR, Gaspar de: *Fiestas nupciales que la ciudad de Valencia hizo al casamiento de Felipe III... Publicadas nuevamente por Francisco Carreres Vallo precedidas de un estudio biográfico y bibliográfico por Francisco Martí Grajales*; Valencia, 1910. LIX, 136 pp. Amplia introducción de Martí Grajales sobre las justas poéticas valencianas y la intervención en ellas de Aguilar, con bibliografía de este autor.
 12. MERIMÉE, Henri: *L'art dramatique à Valencia. Depuis les origines jusqu'au commencement du XVII siècle*; Toulouse, Edouard Privat, 1913, 734 pp. En el capítulo VIII, breves noticias sobre certámenes poéticos en Valencia a principios del siglo XVII.
 13. FLORES GARCÍA, Francisco: *La corte del rey-poeta (Recuerdos del Siglo de Oro)*; Madrid: Ruiz Hermanos, 1916. 252 pp. Un capítulo dedicado a "concursos y vejamenes" con noticia de las fiestas celebradas con motivo de la visita de la princesa de Carignan y del certamen poético presidido por Vélez de Guevara, con datos sobre los poetas participantes y los temas tratados.
 14. CASTRO, Américo: "Datos para la vida de Lope de Vega. I. Una justa poética en Toledo", *Revista de Filología Española*, V (1918), 398-403. Comentario a una obra recopilada por Alonso García que relata el desarrollo de la justa celebrada en 1608, en la que intervino Lope y relación de las poesías de los distintos autores que participaron.
 15. PFANDL, Ludwig: *Spanische Kultur und Sitte des 16 und 17 Jahrhunderts*; München: Josef Kösel & Friedrich Pustet, 1924. XV, 288 pp. Noticia muy breve de certámenes literarios.
 16. GAUNA, Felipe de: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III, con una introducción bio-bibliográfica por Salvador Carreres Zacaes*; Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1926, 2 v. En la introducción estudio sobre Gauna y bibliografía de libros de fiestas con algunas noticias sobre certámenes literarios valencianos.
 17. CATALA DE VALERIOLA, Bernardo: *Autobiografía y justas poéticas... precedidas de un prólogo por D. Salvador Carreres Zacaes...*; Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1929. XCVII, 386 pp. Como prólogo a la edición de varias justas, noticias biográficas de Catalá de Valeriola, fundador de la Academia de los Nocturnos y promotor de numerosas justas.
 18. ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: "Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos", *Boletín de la Real Academia Española*, XIX (1932) -XXI (1934). Continuas referencias a la intervención de Lope y otros poetas en justas literarias y análisis más detallado de las celebradas en Toledo para conmemorar la inauguración de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario de la Catedral, en 1616, y en Madrid, en el Colegio Imperial, en 1622.
 19. ARCO Y GARAY, Ricardo del: *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*; Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934. 373 pp. Noticias dispersas sobre varios certámenes celebrados en Huesca en el siglo XVII, destacando la intervención en ellos de Lastanosa.

20. CASTRO Y CALVO, José María: "Justas poéticas aragonesas del siglo XVI", *Universidad. Revista de cultura y vida universitaria*, XIV (1937), 31-49, 171-222, 331-399.
Historia de las justas en Aragón con resumen de algunas "relaciones" de la época y reproducción de numerosos textos (todo ello precedido de unas generalidades sobre fiestas y festejos).
21. VINDEL, Francisco: *Influencia de las Fiestas Religiosas en el Siglo de Oro*; Madrid: Imp. Góngora, 1940. 21 pp.
Noticia de certámenes organizados con motivo de canonizaciones, traslados de reliquias, etc., con especial atención a la "relación" de las fiestas a la Purísima Concepción celebrada en Sevilla por la Cofradía de Sacerdotes de San Pedro ad Vincula en 1616.
22. ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: "Datos acerca de Lope de Vega en una relación de fiestas del siglo XVII", *Romanische Forschungen*, LVI (1942), 266-281.
Estudio de la justa poética celebrada en el convento carmelitano de San Hermenegildo con motivo de la beatificación de Santa Teresa en 1614, con intervención de Lope, a partir de la relación hecha por fray Diego de San José.
23. DELEITO Y PIÑUELA, José: *También se divierte el pueblo (Recuerdos de hace tres siglos)*; Madrid: Espasa-Calpe, 1944. 303 pp.
En la parte "Fiestas literarias", un capítulo dedicado a "deportes poéticos" con breve repaso de los certámenes literarios durante el reinado de Felipe IV.
24. BLECUA, José Manuel: "Poemas juveniles de Paravicino", *Revista de Filología Española*, XXXIII (1949), 388-399.
Datos sobre un opúsculo recopilado por Matías de Porres que contiene poemas premiados en una justa celebrada en la Universidad de Salamanca en 1598 en la que intervino Paravicino y reproducción de seis textos premiados de este autor.
25. CARRERES DE CALATAYUD, Francisco de A.: *Las fiestas valencianas y su expresión poética (siglos XVI-XVIII)*; Madrid: Instituto Jerónimo Zurita, 1949. 495 pp.
Análisis de justas poéticas desde el punto de vista literario: temas, lenguaje, estilo, versificación, etc., con especial atención a las celebradas en Valencia en los siglos XVI y XVII.
26. SEGURA CORVASI, F.: *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro (Contribución al estudio de la métrica renacentista)*; Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1949. 333 pp.
Presencia de la "canción" en las justas poéticas y sus peculiaridades según las exigencias impuestas a los poetas, con análisis de textos incluidos en varios certámenes.
27. RUBIO BALAGUER, Jorge: "Literatura catalana", *Historia General de las literaturas hispánicas*; Barcelona: Barna, 1953, III, 875-877 y 895-900.
En dos apartados ("Las antologías de certámenes religiosos" y "La tradición y la literatura de certamen"), breves noticias sobre certámenes en Cataluña, Valencia y Mallorca, con comentarios al celebrado en Barcelona en 1580.
28. *Justas poéticas sevillanas del siglo XVI (1531-1542), con un estudio preliminar de Santiago Montoto*; Valencia, Castalia, 1955. XXIX, 30-349 pp.
En la introducción, datos sobre las justas celebradas en 1531, 1532, 1533, 1534 y 1541 y semblanza de Baltasar del Río, su iniciador, temas propuestos (alabanza de Santos y de la Cruz) y poetas participantes.
29. MARAÑÓN, Gregorio: "Las Academias toledanas en tiempo de El Greco", *Papeles de Son Armadans*, 1 (1956), 13-26.
Al estudio de las academias de Toledo, con cita de los poetas que las frecuentaban, precede una breve nota sobre los certámenes celebrados en la ciudad entre 1565 y 1613.
30. PÉREZ GÓMEZ, A. y M. MUÑOZ CORTÉS: *Justas y certámenes poéticos en Murcia, 1600-1635*; Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1958-59, 3 v.

- Publicación de cuatro relaciones de fiestas celebradas en Murcia y análisis de las justas poéticas que tuvieron lugar.
31. RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio: "Las justas toledanas a Santa Teresa en 1614. (Poesías inéditas de Baltasar Eliseo de Medinilla)", *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*; Madrid: Gredos, 1960, III, 245-268.
Noticia de un manuscrito, propiedad de Rodríguez Moñino, en el que se describe la justa de 1614 y varios textos del mismo: presentación, relación de poesías y unos textos de Baltasar Eliseo de Medinilla.
 32. ALONSO, Dámaso: "Para la historia temprana del conceptismo: Un manuscrito sevillano de justas en honor a santos (de 1584 a 1600)", *Archivo Hispalense*, 109 (1961), 1-33.
Análisis de un manuscrito de la biblioteca de Rodríguez Marín, ahora en el C.S.I.C., conteniendo poesías escritas para justas poéticas y noticia de las primeras justas sevillanas, de mediados del siglo XVI, organizadas por don Baltasar del Río, obispo de Escalas.
 33. ARES MONTES, José: "Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres" *Revista de Filología Española*, XLIV (1961), 283-321.
Estudio de la vida y obra de Salazar con alusiones a su participación en certámenes poéticos en Méjico y en España, lo que le valió el título de "segundo Anastasio Pantaleón de nuestros tiempos".
 34. ELIZALDE, Ignacio: *San Francisco Xavier en la literatura española*; Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1961. 323 pp.
(En la tercera parte). Estudio de las justas celebradas con ocasión de la beatificación y canonización de S. Francisco y de S. Ignacio, con atención especial a las del Colegio Imperial de Madrid, a las de Sevilla y a las de Gerona.
 35. SÁNCHEZ, José: *Academias literarias del Siglo de Oro español*; Madrid: Gredos, 1961. 357 pp.
Alguna noticia sobre las actividades literarias de las academias estudiadas.
 36. KING Willard, F.: *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*; Madrid: Real Academia Española, 1963, 248 pp.
Estudio de los certámenes literarios, su importancia, motivaciones organización, desarrollo, etc., con análisis más detenido del celebrado en el Buen Retiro en 1637 y un capítulo sobre la actitud de los escritores ante academias y certámenes.
 37. BOURG, Joan: *Una justa poética olvidada: Las fiestas de Murcia a San Juan de Dios (1631)*; Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1964, 115 pp.
Texto de la obra "Fiesta y justa poética de... Murcia a la beatificación del... Patriarca San Juan de Dios" (Murcia: Luys Verós, 1632) con una introducción sobre la importancia de la justa y una extensa relación bio-bibliográfica de poetas participantes.
 38. CARRASCO URGOITI, María Soledad: "Notas sobre el vejamen de academia en la segunda mitad del siglo XVII", *Revista Hispánica Moderna*, XXXI (1965), 97-111.
Análisis de varios vejámenes enmarcándolos en el ambiente de las reuniones literarias, con alusiones numerosas a certámenes y a las personas participantes.
 39. SERIS, Homero: "Un certamen poco conocido del siglo XVII: Remón y López Remón", *Studies in honor of M. J. Bernardete (Essays in Hispanic and Sephardic Culture)*, Edited by Izaak A. Langas and Barton Sholod; New York, Las Americas Publishing Company, 1965, 127-141.
Análisis del certamen convocado con ocasión de las fiestas a San Pedro Nolasco en 1629 a través del estudio de dos "Relaciones" escritas por Alonso Remón, que actuó como organizador, y por Benito López Remón, que intervino como concursante.
 40. ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: "Lope de Vega en las Justas Poéticas toledanas de 1605 y 1608", *Revista de Literatura*, XXXII (1967), 5-104; y XXXIII (1968), 5-52.
A partir de dos textos que narran las justas celebradas por el nacimiento de Felipe IV y con

- motivo de la exaltación de la devoción al Santísimo Sacramento, se ofrece un análisis pormenorizado del desarrollo de un certamen poético, de las poesías presentadas y de sus autores.
41. ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: "Las justas poéticas en honor de San Isidro y su relación con Lope de Vega", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IV (1969), 27-133.
Minucioso análisis de las justas de 1620 y 1622, con mención de cada uno de los certámenes, temas y poetas participantes.
 42. BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan: *Estudio sobre la lírica barroca en Murcia (1600-1650)*; Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1970. 132 pp.
Tomando como punto de partida la edición de justas preparada por Antonio Pérez Gómez, noticia de los certámenes poéticos en Murcia y estudio de numerosos poetas participantes en estos acontecimientos.
 43. DELGADO MESONERO, Fernando: *Ávila en la vida de Lope de Vega (Lope, capellán de San Segundo)*; Ávila: Instituto de Investigaciones y Estudios Abulenses "Gran Duque de Alba", 1970. 180 pp.
Noticias acerca de la participación de Lope en el certamen celebrado con motivo de la beatificación de Santa Teresa y sobre la justa poética que tuvo lugar durante las fiestas de traslación de las reliquias de San Segundo en 1594.
 44. OROZCO DÍAZ, Emilio: *Lope y Góngora frente a frente*; Madrid: Gredos, 1973, 410 pp.
Alusiones numerosas a certámenes literarios y análisis más detenido de los celebrados con motivo de la beatificación y canonización de San Isidro.
 45. SÁNCHEZ ROMERALO, Jaime: "Lope de Vega y Hernando Grandio", *Boletín de la Real Academia Española*, 53 (1973), 507-533.
Estudio sobre Hernando Grandio, sus relaciones con Lope y la intervención de ambos en la justa poética celebrada en Toledo en 1608.
 46. WEINER, Jack: "Sebastián de Horozco y sus contertulios", *Boletín de la Real Academia Española*, 56 (1976), 537-551.
Brevisimas noticias sobre convocatorias de justas poéticas en Toledo.
 47. CARRERES DE CALATAYUD, Francisco de A.: *Las fiestas valencianas y su reflejo en las justas poéticas y en las "Relaciones"*; Valencia: Anúbar, 1977, 23 pp.
Resumen histórico de las fiestas celebradas en Valencia con alusión al contenido de las "Relaciones" y a las justas poéticas del siglo XVII como parte integrante de aquéllas.
 48. SIMÓN DÍAZ, José: *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*; Madrid: Ayuntamiento, 1977. 35 pp.
Noticia de varias justas poéticas celebradas en Madrid "y de los poemas escritos para ser expuestos, a modo de cartel, sobre una pared".
 49. EGIDO, Aurora: "Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII", *Revista de Filología Española*, LX (1978-80), 159-171.
A partir de las justas celebradas en Aragón, análisis de las formas estróficas exigidas a los poetas participantes con referencia a los literatos invitados.
 50. ROMEU I FIGUERAS, Josep: "Poesies en català de Llorenç Matheu i Sanç autor Valencí del segle XVII", *Els Marges. Revista de Llengua i Literatura*, 14 (1978), 97-111.
Noticia general sobre los certámenes de mediados del siglo XVII y sobre la intervención de Matheu i Sanç, autor, además, de dos relaciones de fiestas celebradas en Valencia.
 51. EGIDO, Aurora: *La poesía aragonesa del siglo XVII (raíces culteranas)*; Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 1979. 299 pp.
Análisis literario y lingüístico basado, en muchos casos, en poemas incluidos en certámenes literarios.
 52. FOA, Sandra M.: "Valor de las escenas académicas en La *Dorotea*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII (1979), 118-129.

- Análisis de las escenas 2 y 3 del acto IV de la *La Dorotea* que reflejan el ambiente cultural de la época de Lope, concretamente en lo referente a certámenes literarios y la propia situación del escritor en dicho ambiente.
53. ALVAR, Elena: "Exequias y certamen poético por Margarita de Austria (Zaragoza, 1612)", *Archivo de Filología Aragonesa*, XXVI-XXVII (1980), 225-389.
Publicación de un manuscrito, propiedad de la autora del artículo, que contiene la relación de las exequias y del certamen literario celebrado en la Universidad, con una introducción sobre el desarrollo del mismo.
54. BROWN, Kenneth: *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629): Witty member of the Spanish Literary Republic*; Ann Arbor; University Microfilm International, 1980, X, 492 pp.
Importante estudio que proporciona una amplia visión de la vida literaria española en el siglo XVII, con noticia de numerosos certámenes y de los autores que junto a Pantaleón de Ribera participaron en ellos. Trad. españ., Madrid: Porrúa Turanzas, 1983.
55. ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco: "La ciudad y la escenografía de la fiesta", *Jornadas sobre el estado actual de los estudios sobre Aragón IV*; Zaragoza: Universidad, 1981, 589-597.
Breve alusión al certamen convocado por la Universidad de Zaragoza con motivo de las fiestas celebradas en honor de Fray Luis de Aliaga en 1619.
56. ELIZALDE, Ignacio: "Fiestas y certámenes poéticos en Navarra con ocasión de la beatificación de Teresa de Jesús (1614)", *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, XIV (1982), 941-950.
Comentario a certámenes celebrados en Corella y Pamplona a partir del análisis de la relación de fiestas escrito por Diego de San José.
57. FRENK, Margit: "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*; Roma: Bulzoni, 1982, 101-123.
Aunque no hay una referencia explícita a las justas poéticas, todo el estudio incide en el tema de la oralidad en la literatura, insinuándose que una de las formas de oralidad se plantea en la poesía y concretamente en los certámenes poéticos.
58. LÓPEZ ESTRADA, Francisco: "Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: La Edad Media como asunto 'festivo' (el caso del *Quijote*)", *Bulletin Hispanique*, LXXXIV (1982), 291-327.
Alusión a las justas poéticas como una de las actividades literarias incorporadas a las fiestas del Barroco y cuyo desarrollo se plasma en las numerosas "relaciones" de dichas fiestas.
59. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando: "El jeroglífico y su función dentro de la arquitectura efímera barroca (a propósito de treinta y tres jeroglíficos de Alonso de Ledesma, para las fiestas de beatificación de San Ignacio en el Colegio de la Compañía de Jesús en Salamanca, 1610)", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VIII (1982), 84-102.
Alusiones a certámenes literarios varios y estudio del organizado por el Colegio de la Compañía en Salamanca.
60. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando: "Picta poesis: un sermón en jeroglíficos dedicado por Alonso de Ledesma a las fiestas de beatificación de San Ignacio, en 1610", *Anales de Literatura Española*, 1 (1982), 119-133.
Análisis de algunos textos de Ledesma conocido por su intervención en celebraciones religiosas que incluían certámenes poéticos en los que no faltaban jeroglíficos del autor.
61. ROMERA CASTILLO, José: "Justa poética cordobesa en honor de Santa Teresa", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, LII (1982), 96-118.
Sobre la celebrada en 1614 con motivo de la beatificación, a partir de la "Relación" de Juan Páez de Valenzuela.
62. ROMERA CASTILLO, José: "Justas poéticas valencianas en honor de Santa Teresa", *Letras de Deusto*, 12 (1982), 199-216.

- Sobre la celebrada en 1621 en el Convento de Nuestra Señora del Carmen, a partir de la "Relación" escrita por Manuel Mendoza.
63. EGIDO, Aurora: "Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII)", *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza*; Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, 9-78.
Estudio completo de las fiestas literarias en la Universidad de Zaragoza con análisis de varios certámenes celebrados entre 1597 y 1661. (Con importante bibliografía de fuentes y estudios sobre el tema).
 64. FERRANDO FRANCES, Antoni: *Els Certamens Poètics Valencianns del segle XIV al XIX*; Valencia: Institució Alfons el Magnanim, 1983, 1.129 pp.
Importante obra con estudio detallado de 28 certámenes de los siglos XVI y XVII (aunque también se analizan varios del siglo XV). De cada uno se da noticia de las fuentes existentes, análisis del desarrollo y textos.
 65. IGLESIAS FEIJOO, Luis: "La contribución de Jáuregui en las justas poéticas del Colegio Imperial por la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier (con algunas notas sobre la edición crítica de textos clásicos)", *Serta Philologica Lázaro Carreter*; Madrid: Cátedra, 1983, II, 259-274.
Estudio de la participación de Jáuregui en el certamen de 1622, a partir de la relación de las fiestas escrita por Fernando de Monforte y Herrera.
 66. INFANTES, Víctor: "Calderón y la literatura jergológica", *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*; Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, 1593-1602.
Comentario sobre la actividad de Calderón en distintas justas poéticas y análisis de los jergológicos presentados por el autor en el certamen celebrado en Salamanca para honrar la muerte de Felipe IV.
 67. REVILLA, Federico: "Las advertencias políticas de Barcelona a Felipe V en las decoraciones efímeras de su entrada triunfal", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIX (1983), 397-408.
Alusiones al componente literario de las fiestas barcelonesas y mención del concurso de jergológicos y de las "celebraciones literarias del acontecimiento".
 68. RIQUER, Martín de: "Don Martín de Agullana y el torneo poético de Gerona de 1622", *Homenaje a José Manuel Blecua ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*; Madrid: Gredos, 1983, 553-564.
Estudio del certamen celebrado con motivo de las canonizaciones de San Ignacio y San Francisco Javier y la beatificación de Luis Gonzaga, promovido por Agullana, que sufragó los gastos.
 69. ROMERA CASTILLO, José: "Compendio literario en honor de Santa Teresa (Notas de historia literaria sobre justas poéticas y representaciones teatrales)", *Teresa de Jesús. Studi Storico-letterari*; Roma: Teresianum, 1983, 193-227.
Estudio de los certámenes poéticos que se celebraron en varios lugares de España con motivo de la beatificación de Santa Teresa en 1614.
 70. SIMÓN DÍAZ, José: "La poesía mural del Siglo de Oro en Aragón y Cataluña", *Homenaje a José Manuel Blecua*; Madrid: Gredos, 1983, 617-629.
Mención de varios certámenes poéticos convocados en Zaragoza, Huesca y Barcelona con motivo de distintos acontecimientos.
 71. VALLADARES, Aurelio: "Calderón de la Barca y las justas poéticas de su tiempo", *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*; Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, 1731-1746.
Análisis de la participación de Calderón en cinco juntas celebradas entre 1620 y 1671 con

- motivo de las beatificaciones y canonizaciones de S. Isidro, S. Ignacio, S. Francisco Javier, Santa Teresa, S. Felipe Neri y S. Francisco de Borja y en los funerales por Felipe IV.
72. VILA, Pep y Montserrat BRUGET: *Festes publiques i teatre a Girona. Segles XIV-XVIII (Notícies i documents)*; Girona: Ajuntament, 1983. 227 pp.
Un apartado dedicado a los certámenes celebrados con motivo de las beatificaciones y canonizaciones de S. Ignacio, S. Luis Gonzaga y Santa Teresa.
73. EGIDO, Aurora: "Las academias literarias zaragozanas del siglo XVII", *La literatura en Aragón: Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja*, 1984, 101-128. Referencias a certámenes literarios celebrados por las distintas academias analizadas, con una completa nómina de poetas participantes.
74. EGIDO, Aurora: "Cartel de un certamen poético de los jesuitas en la ciudad de Tarazona (1622)", *Archivo de Filología Aragonesa*, XXXIV-XXXV (1984), 103-120.
Texto del cartel anunciador del certamen convocado en honor de S. Ignacio y S. Francisco Javier (Zaragoza, Juan de Lanaja, 1622) y estudio del certamen y de la aportación de los jesuitas a las justas poéticas.
75. EGIDO, Aurora: "Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII", *Estudios humanísticos. Filología*, 6 (1984), 9-26.
Paralelamente al estudio de las academias, hay una visión de conjunto de las justas poéticas con análisis de las normas por las que se regían y las características de las poesías que se presentaban.
76. ELIZALDE, Ignacio: "Teresa de Jesús, tema de la poesía del siglo XVII", *Santa Teresa de Jesús y la literatura mística hispánica. Actas del I Congreso Internacional sobre Santa Teresa y la Mística hispánica*; Madrid: EDI-6, 1984, 421-438.
Descripción de las justas celebradas con motivo de las canonizaciones de Santa Teresa y San Isidro, con relación de poetas participantes.
77. SIMÓN DÍAZ, José: "La poesía mural, su proyección en universidades y colegios", *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*; Madrid: Editora Nacional, 1984, 479-497.
Noticia de varios certámenes convocados por las universidades que dan lugar a una masiva producción de "poesía mural".
78. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando: "Dos jeroglíficos calderonianos para una arquitectura efímera en la Salamanca del seiscientos", *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, 15 (1985), 115-125.
Descripción del desarrollo del certamen celebrado en la Universidad de Salamanca con ocasión de la muerte de Felipe IV, con atención especial a la participación de Calderón.
79. ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco: *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró al Arzobispo D. Pedro de Apaolaza en 1642 según el manuscrito E. 41-5943 de la Biblioteca Rodríguez Moñino/Brey*. Introducción por Aurora Egido. Estudio codicológico, transcripción e índices por Ángel San Vicente; Zaragoza; Institución Fernando el Católico, 1986. LXVII, 240 pp.
Minuciosa descripción del desarrollo del certamen y panorámica sobre las justas poéticas y la vida literaria zaragozana en el siglo XVII.

A la vista de los textos citados, la primera conclusión que se puede extraer es que falta una obra de conjunto que sintetice todo lo referente a justas poéticas⁵.

⁵ En *Cuadernos bibliográficos*, n.º 32 (1975) se anuncia la preparación de la tesis doctoral de Milagros Navarro Pérez, *Justas poéticas del Siglo de Oro. Análisis bibliográfico y crítico*. La tesis, en el supuesto de que se haya presentado, permanece inédita y no me ha sido posible consultarla.

La mayoría de los estudios son el resultado del análisis de alguna "relación" de fiestas o de justas poéticas, impresa o manuscrita, y cuyo estudio permite dar noticia del desarrollo de los certámenes.

Los textos más abundantes son los que se refieren a las justas celebradas en una ciudad o región determinada y los dedicados a estudiar la participación de un autor concreto en una o varias, con atención preferente a la intervención de Lope de Vega en estos acontecimientos.

Otro grupo de estudios se centran en el análisis de las justas celebradas con motivo de alguna conmemoración concreta, canonizaciones, sobre todo, o por determinada institución.

Por último, son escasos los estudios que abordan algún aspecto concreto de las justas como las formas estróficas, el estilo, el desarrollo mismo, etc.

Se advierte, sin embargo, que en los últimos años los textos sobre justas poéticas son cada vez más numerosos y es de esperar que, ya que no se cuenta con un estudio global, al menos la suma de las aportaciones parciales permita tener un conocimiento bastante completo de estas actividades literarias.

JUAN DELGADO
(Biblioteca Nacional, Madrid)

LA ORALIDAD EN EL TEATRO, ENSAYO DE BIBLIOGRAFÍA ACTUAL

Es ya un tópico definir al género teatral como el lugar donde confluyen sistemas distintos de expresión, uno de los cuales, al menos, es de carácter literario. Y lo es también continuar diciendo que en el caso de ese género literario la definición correcta es huidiza porque posee, al menos también, una doble naturaleza: como texto y como representación (como texto representado).

Como texto, el texto dramático puede recibir tantas cuantas difíciles y complejas determinaciones producen los restantes géneros —poesía, prosa, etc.— al ser ora leídos, ora recitados, ora interiorizados mentalmente, etc. Y eso independientemente de que sea “lícito” o no: he dicho *pueden*, y por tanto son realizaciones posibles al margen de cualquier consideración. Éste es un aspecto que no nos incumbe ahora, porque de lo que se trata es, tan sólo, de ensayar una bibliografía interdisciplinaria sobre la oralidad del teatro dramático.

Como representación, el texto dramático se conjuga al mismo tiempo que todo un complejo de signos —culturales, sociales, estéticos...— para, en el sentido de la crítica actual, realizar la forma perfecta del género “teatro”.

No vamos a hablar tampoco de la distinta naturaleza que cobra el teatro cuando se le considera así, con respecto a las otras llamadas categorías literarias, pero sí a señalar que es entonces y sólo entonces cuando se produce como fenómeno oral, es decir, como un acto expresivo que aprovecha la capacidad humana de la voz y el oído, en primer lugar, y del recurso fundamental comunicativo —en segundo lugar— de la lengua.

Pues bien, sobre este lugar que específicamente es la *oralidad del teatro* han venido a confluír, en la última década, toda una serie de estudios que, desde distintas perspectivas, lo asedian y lo estudian.

Antes de entrar en todo ello, necesito de algunas consideraciones previas. En efecto, si se tiene en cuenta lo que acabo de decir, se comprenderá que ninguna de las entradas que siguen tenga carácter de exhaustividad; al contrario, en ellas el lector y el investigador encontrarán el apoyo básico para iniciarse en el conocimiento del campo, y desde luego pretendemos que, con el despliegue lógico de la bibliografía que ofrezco, pueda situarse más fácilmente en el denso y complejo mundo interdisciplinar al que el estudio del teatro clásico español nos lleva.

I. "The relation of literature to the human voice offers a good deal of trouble to many current critical systems, mostly as a result of criticism's unwillingness to address adequately the dual nature of language as a medium for literature and for ordinary communication" (Donald WESLING: "Difficulties of the Bardic: Literature and the Human Voice", *Critical Inquiry*, 8 [1981-2], 69). Dualidad que nos puede llevar de Derrida ("the deceit of voice in the entire philosophical tradition from Plato onward") a J. Ong ("the permanent irreducibility of the spoken word and of sound itself").

El planteamiento esencialista de la cuestión, como se ve, nos puede llevar muy lejos, tanto si ascendemos por ese camino como si lo hacemos por el de la fenomenología. Un espléndido artículo de R. BAULE KELSEY ("The Actors Representation: Gesture, Play and Language", *Philosophy and Literature*, 8 [1984], 67-74) ha estudiado la realización del texto teniendo en cuenta que "speech is a gesture because it is a form of expression. Speech issues forth from us into a world already prepared to receive it, it structures a world already latent within language itself", apoyándose en Merleau-Ponty (*Fenomenología de la Percepción*) para mostrar que "acting is not substitution, but integration". Volveremos a encontrarnos semejantes ideas más adelante. Ahora tenemos que volver a los clásicos modernos de la crítica oral de la literatura.

En efecto, parece inevitable referirse a Finnegan, Ong o Zumthor, aunque obligatoriamente nos adentremos en un mundo teórico, medieval o alejado del teatro clásico español.

Ruth FINNEGAN, en *Oral Poetry. Its nature, significance and social context* (Cambridge: CUP, 1977), trazó un panorama lleno de sensatez y lógica, que no sirve de mucho para nuestros intereses. Hay referencias interesantes a la composición, transmisión y ejecución (p. 17) fácilmente aplicables al teatro, y constantes acercamientos que no desarrolla (por ej., p. 124 sobre la transmisión; pp. 216-34 sobre la ejecución).

Más denso y complejo es el reciente libro de Paul ZUMTHOR, *Introduction a la poésie orale* (París: Seuil, 1983), quien deja expresamente al margen el mundo teatral (con todo, cfr. pp. 53-6 y 205-6), no sin apuntar el interés del hecho fundamental: la lucha de dos sistemas de expresión —palabra y actuación— dentro de un mismo arte. En contribuciones posteriores, el mismo crítico ha adoptado el dis-

curso ensayístico para referirse al mismo tema, de nuevo sin interés especial para nosotros (V. por ej. su "Spoken language and Oral Poetry in the Middle Ages", *Style*, 19 [1985], 191-8).

Por supuesto que se podría acudir a los estudios —ya más lejanos— sobre la oralidad del lenguaje mismo y del signo lingüístico (V. solamente "visual and Auditory Signs", de Roman JAKOBSON, en *Selected Writings*, II, La Haya: Mouton, 1959), pero nosotros no trazaremos ese camino.

De modo que convendría acudir a otros estudios, quizá sin descender a P. SÉBILLET, a quien los franceses atribuyen, a finales del siglo pasado, la acuñación del término "literatura oral"; ni recoger toda la amplia y conocida bibliografía que se puede encontrar en los libros de Finnegan y Zumthor. De todos modos, cito dos trabajos recientes que permitirían avanzar en esta dirección, el de H. JASON y D. SEGAL (eds.), *Patterns in oral Literature* (París-La Haya: Mouton, 1977). Y el de H. SCHEMB: "Oral Narrative Process and the Use of Models", *New Literary History*, 8 [1977], 345-68.

II. En términos modernos y más centrados deberíamos plantear la cuestión con el polaco R. INGARDEN, quien en su *The Literary Work of Art. An Investigation of the Bordlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature. With an Appendix on the Functions of Language in the Theater* (Evanston: Northwestern Univ. Press, 1973; trad. por G. G. Grabowicz de la ed., alemana de 1965) enfocó directamente la cuestión con el apéndice. Por cierto, el mismo que se había ya traducido al francés en 1971 por la revista *Poétique*, 2 [1971], 515-38, con el título de "Semiologie du Théâtre", junto con otro texto fundamental del ruso Petr BOGATRYREU, "Les signes du théâtre."

El texto de Ingarden es fundamental para estudiar la "oralidad del teatro"; con él conectan todas las teorías críticas modernas, particularmente las derivadas de la Semiología. No voy a hacer un recorrido desde Artaud hasta hoy (para lo cual remito a Donald MADDOX, "Antonin Artaud and Semiotics of Theater", *The Romanic Review*, 76 [1985], 202-15). Polémica al margen, parece que fueron los textos de hacia los años treinta los que iniciaron el despegue de los estudios teatrales de hoy. Remito a "La mise en scène et la métaphysique" y "Sur le Théâtre et son double", de Artaud, ambos de 1931 (en el vol. de *Oeuvres Complètes*, IV, París: Gallimard, 1984, 8-171). Y a Jan MUKAROSKY, "Pokus of strukturni rozbor herecheko" en *Literarni Noviny* (también de 1931).

Aunque en seguida haremos un rápido repaso de las teorías semiológicas, los trabajos de INGARDEN han fructificado este tipo de investigaciones del modo que muestra, por ejemplo el número monográfico de, *Poetics Today*, 2 [1981], la revista de Tel-Aviv, editada en esta ocasión por R. AMASSY y dedicada a *Drama, Theater, Performance. A Semiotic Perspective*. Quizá lo más interesante allí sea el estudio de

la "mobility of the object in theatrical discourse", que realizan S. AVIGAL y S. RIMMON-KENAN, en "What do Brook's Bricks Mean?" (pp. 11-34), dentro de la cual entra la movilidad provocada por su consistencia oral. Los restantes e interesantísimos estudios aceptan, en términos generales, para profundizarlos o matizarlos, la diferenciación o conjunción de los dos sistemas, o en palabras de Jean ALTER: "A Semiotic approach to theater as a total artistic experience identifies the presence of two categories of signs, corresponding to its two pragmatic media of expression: text and performance" (de "From text to Performance", 113-39). En este artículo el aspecto oral de la representación está cuidadosamente tratado para lograr una tabulación matemática de hasta dónde podría la representación llegar a nuevos sistemas de representación, o en otras palabras, para predecir el sistema de variaciones que la representación puede acarrear (V. sobre todo pp. 128-9). Por otro lado, en un artículo colectivo, encabezado por A. SERPIERI, se intenta delimitar el lenguaje teatral de otros lenguajes literarios, precisamente teniendo en cuenta su predisposición a la oralidad, "institutionally tied to the speaking process" (p. 165 de "Toward a Segmentation of the Dramatic Text", en pp. 163-200).

Por su parte, la revista holandesa *Poetics* en su número 6 (1977) empezó a ocuparse de la semiología del teatro, preocupándose sobre todo de ofrecer modelos matemático-estadísticos, tarea en la que se especializaron Mihai DINU, T. MIHNEA, Salomon MARCUS, etc. Es curioso, en efecto, el tratamiento que desde esa perspectiva ofrece el texto oral en un trabajo como el de Irina GORUN, "On Recurrent Dramatic Structures" (287-304); o en el de Corina GROSSU ("A Mechanical Model in the Study of Drama", 305-18), estudiando *Caligula*, de Albert Camus. Pero en general estos estudios cibernéticos lo que hacen es anular la capacidad oral y representativa del texto, su "performance". Los modelos más acabados y hasta exquisitos para estos análisis pueden verse en S. MARCUS, "Introduction to the Formal Study of Drama", *Poetics*, 13 (1984), 1-4, y en todo lo que sigue de ese mismo número de la misma revista, entre lo que selecciono el trabajo de P. TEODORESCU-BRINZEU que identifica el "zero-sign" verbal en teatro con la pausa que controla el actor ("The Verbal Zero-sign in Theatre", 47-56). De todos modos, la distancia entre los dos números de la misma revista —de 1977 a 1984— señala claramente el enriquecimiento de las aproximaciones más tardías, a partir de la sequedad absoluta de la cibernética. Para ampliar la bibliografía, acúdase a Jiri VELTRUSKY, "The Prague School Theory of Theater", en *Poetics Today*, 2 (1981), 225-35. Y el artículo de Jindrich HNZL, "Dynamics of the sign in the theatre", en L. MATEJKA e I. R. TITUNIK (eds.), *Semiotics of art: Prague School Contributions*, Cambridge: MIT Press, 1976.

Las teorías semióticas nos llevarían demasiado lejos, pero es imprescindible citar lo más clásico en este aspecto, porque allí se analiza centralmente la oralidad del teatro, aunque muchas veces desde una vertiente rabiosamente teórica.

La siguiente tirada de referencias se ofrecen, para llenar este objetivo, ordenadas cronológicamente:

Partice PAVIS, *Problèmes de Sémiologie Théâtrale*, Montreal: Presses Univ. de Quebec, 1976.

Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*; París: eds. Sociales, 1978.

Keir ELAM, *The Semiotics of Theatre and Drama*; London and New York: Methuen, 1980.

Marco DE MARINIS, *Semiótica del Teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*; Milano: Bompiani, 1982.

Erika FISCHER-LICHTE, *Semiotik des Theaters*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1983.

W. B. HESS-LUTTICH (ed.), *Multimediae Communication. II. Theatre Semiotics*, 1984.

Herta SCHMID y A. VAN KESTEREN (eds.), *Semiotics of Drama and Theater*, Amsterdam and Philadelphia: J. Benjamin, 1984.

Thomas C. PAVEL, "Literary Narratives", en T. A. VAN DIJK (ed.), *Discourse and Literature*, Amsterdam: Benjamin, 1985, 85-103.

Aunque he señalado lo más interesante —y en cierto modo abundante— sobre la oralidad del teatro desde la vertiente de la Semiótica, otras muchas revistas han dedicado en los últimos quince años trabajos referidos al tema, a menudo como monografías. Las enumero rápidamente.

Por supuesto, *Semiotica*, la revista holandesa que publica Mouton, ofrece un enorme y disperso caudal de asedios al teatro (pueden consultarse los índices de los primeros cincuenta volúmenes en el de 1984, el 51). Esquemáticamente entresaco los trabajos más recientes de Louis FRANCOEUR (31 [1980], 245-59); T. KOWZAN (44 [1983], 297-305; y en 33 [1981], 201-10); P. PAVIS (15 [1975], 241-63; y 16 [1976], 45-66); Eli ROZIK (45 [1983], 65-87); Jacqueline VISWANATHAN (40 [1982], 27-43); Jean ALTER (28 [1979], 247-58), etc.

Versus. Quaderni di Studi Semiotici (Bologna) se ha ocupado varias veces del teatro, la última de ellas dedicando el número de mayo-agosto del vol. 41 (1985) a la "Semiotica della rizezione teatrale", aunque ya lo había hecho en el vol. 21 (de 1978). El número recoge las aportaciones de los "grandes" —Pavis, Elam, Helba...— y busca —hasta con la compleja terminología (semiótica sinestésica, semiótica pragmática, etc.) encarar el problema del doble sistema de signos teatrales. Todavía en el número siguiente de la misma revista Darko SUVIN se ocupa de "The Performance Text as Audience-Stage Dialog. Inducing a Possible World" (42 [1985], 3 y ss.), siguiendo a BAKHTIN (fundamentalmente *The Dialogic Imagination*).

Degrés. Revue de Synthèse a Orientation Semiologique (Bruselas), dedicó su número 30, del vol. X (1982) a la *Sémiologie du Spectacle. Performance / Representation*, recogiendo las actas de un coloquio. Colaboraciones de F. RUFFINI, J. ALTER,

S. E. LARSEN, etc. Quizá el trabajo de UBERSFELD es el que subraya más coherentemente el carácter oral del teatro, al estudiar cómo el discurso del actor es “ilocutivo” y “performativo”. El número siguiente de la misma revista, continuaba los trabajos al dedicarse monográficamente ahora a la *Sémiologie du Spectacle. Reception*, en donde el aspecto oral ocupa mayor espacio y provoca mayores preocupaciones. V. sobre todo el trabajo de T. KOWZAN que se refiere al “Signe zero de la parole” (1-16). En fin, todavía el número siguiente (el 32) completaba el ciclo al referirse a la *Sémiologie du Spectacle. Sens et culture*.

La revista *Organon*, de Lyon, dedicó un número monográfico (el de 1980) al mismo asunto. La destaco entre un sinfín más de aportaciones similares (como la *Biblioteca Teatrale*, 20 [1978]; o *Sub-Stance*, 18-19 [1977]), para cerrar con la noticia de que existe una *International Association for Semiotics of the Performing Arts* (IASPA), desde 1980.

Mención aparte merece Tadeus KOWZAN, quien venía, quizá al mismo tiempo que INGARDEN, trabajando para una teoría semiótica del teatro. De 1969 es su artículo, único que yo sepa traducido al español, “El signo en el teatro: Introducción a la Semiología del arte del espectáculo”, en T. KOWZAN (et. al., eds.): *El Teatro y su crisis actual*, Caracas: Monte Ávila, 1969, 25-51. Su obra mayor, con todo, es *Littérature et Spectacle*; París: Mouton, 1975. Y *Analyse Sémiologique du Spectacle Théâtral*, Lyon: Universidad, 1976. Para trabajos posteriores del mismo KOWZAN, además de algunos que se han citado o citarán a lo largo de esta reseña, véase en E. FISCHER-LICHTE (et. al., eds.), *Das Drama und seine Inszenierung*; Tübingen: Niemeyer, 1985, en donde su artículo “From Written Text to Performance - From Performance to Written Text” (1-11). Y el número 59 (1986) de *Semiotica*, con su artículo “Avant-garde, modernité, créativité: jeu insolite entre signifiants, signifiés et référents au théâtre” (69-91). Por otro lado, KOWZAN reseña abundantemente en *Semiotica*.

El modo más directo de tratar el problema ha sido el de la “performance”, es decir, la palabra en el momento de la representación, o —de otra manera— los estudios sobre la representación han llevado naturalmente a la consideración de la palabra, de la oralidad del teatro. Este aspecto está en mucha de la bibliografía citada o que se va a citar, pero de modo central se estudia en:

D. HYMES, “Discovering Oral Performance”, *New Literary History*, 8 (1977), 431-57. Y en general, en este número de la *New Literary History*. R. DURAND, “Une nouvelle theatralite: la performance”, *Revue Française d'Études américaines*, X (1980). J. FERAL, “Performance and Theatricality”, *Modern Drama*, 25 (1982), 170-81.

III. Una base más amplia —y a veces más interesante— que la semiológica ofrecen los estudios interdisciplinarios, antropológicos y, en general, culturales. Aunque de nuevo enfocado hacia la literatura medieval, el número XVI (1984-5)

de la *New Literary History* (otoño) está dedicado a "Oral and Writing Traditions...", con valiosos artículos de W. J. Ong, F. H. Bauml, P. Zumthor, etc.

Toda la parte primera del libro de Deirdre BURTON, *Dialogue and Discourse: A Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation* (London: Routledge and Kegan Paul, 1980) estudia el engranaje entre el coloquio y el texto teatral, de modo que sus sugerencias se proyectan mucho más allá del drama moderno. No he podido ver a M. J. VANDE BERG, "The Struggle between Oral and Script Cultures and Its Effect on Narrative Development", en *DAI (Dissertation Abstracts Int.)*, 45 (1985), 3345A; apud *MLA*, 1985, I, 2114).

De todos modos es ésta una rama que se ha desarrollado extraordinariamente, abriendo nuevas perspectivas para el estudio del teatro, a partir de teorías lingüísticas y epistemológicas. Lo más sugestivo de esta corriente puede encontrarse en Richard SCHECHNER, *Between Theatre and Anthropology*; Philadelphia: Univ. of Penn. Press, 1985. Beverly WHITAKER LONG y M. FRANCES HOPKINS, *Performing Literature: An Introduction to oral Interpretation*; Englewood Cliffs, N. Y.: Prentice-Hall, 1982. Así como en las revistas *Literature in Performance* (desde 1980), *Quarterly Journal of Speech* (desde 1915), y en algunas de menor alcance, como la *Central States Speech Journal*. Una bibliografía a la altura de 1982 se encuentra en el depto. de inglés de la universidad de Minnesota, debida a M. MANCHER y R. CHAPMAN, con el título de "Speech Acts and Literature: An Annotated Bibliography". El trabajo clásico de ONG, universalmente citado, es *Orality and Literacy. The Technologizing of the World* (London and New York: Methuen, 1982); pero véase también el incluido en *The Barbarian Within and Other Fugitive Essays and Studies*, con el título de "A Dialectic of Aural and Objective Correlatives" (New York: Mac Millan, 1962). En fin, el planteamiento más moderno que conozco —con rica bibliografía— es el de Ronald J. PELIAS y James VANOOSTING, "A Paradigm for performance Studies", en el *Quarterly Journal of Speech*, 73 (1987), 219-31.

IV. Nos acercan históricamente al tema los estudios que sobre el teatro isabelino —y, eventualmente, otros períodos— se hayan podido hacer, como pautas o modelos que todavía cabe realizar en la comedia española.

Se podría partir de ideas generales como las expuestas por Margreta DE GRAZIA, sobre "The Secularization of Language in the Seventeenth Century", en el *Journal of the History of Ideas*, IV (1980), 319-29. O situando el lenguaje del drama mismo en conexión con los restantes estratos históricos —desde el lingüístico al social—, observando su redundancia como signo. Algo así es lo que acaba de intentar James THOMPSON en *Language in Wycherley's Plays: Seventeenth-Century Language Theory and Drama*; Alabama: Alb. Univ. Press, 1984. O referido a textos más concretos y con resultados más sugestivos, Keir EZAM, *Shakespeare's Universe of Discourse: Language-Games in the Comedias*; Cambridge: CUP, 1984. O Laure

HESBOIS, "Les problémes du langage vus a travers les personnages de Molière", en *The Canadian Journal of Research Semiotics*, V (1977), 3-51. Como veremos más adelante éste es el aspecto que retoman, precisamente, los críticos de la comedia española que se acercan desde una perspectiva de "actos del lenguaje" al teatro. Ofrezco sobre el mismo tema algunas sugerencias mínimas actuales: David BEVINGTON, *Action is Eloquence: Shakespeare Language as Gesture*; Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1984. Relacionado con las teorías de Derrida, aplicándolas a las relaciones entre poesía oral y representación, el artículo de Henry M. SAYRE, "The Object of Performance: Aesthetics in the Seventies", *The Georgia Review*, 37 (1983), 169-88.

Las reflexiones sobre un artículo de G. E. BENTLEY ("Shakespeare and the Readers of his Plays", en *Shakespeare and his Theatre*; Lincoln, Nebraska, 1964, 1-26) le hicieron a M. TROUSDALE ("Shakespeare's Oral Text", en *Renaissance Drama*, XII [1981], 95-115) nada menos que plantearse el distinto significado del lenguaje teatral hablado frente al escrito.

Desde estos temas, esenciales para nuestros intereses, podemos resbalar hacia otros conectados no tan directamente, como por ejemplo los que se refieren al lenguaje como tema, al metalenguaje, a los niveles de significación en la expresión oral, etc. Puede servir de referencia el artículo de Donna B. HAMILTON sobre "Language as Theme in *The Dutch Courtesan*", en *Renaissance Drama*, V (1972), 75-87, en el que se analiza la obra de J. Marston para explorar los niveles de significación del coloquio.

Otro trabajo, pragmático, de Brownell SALOMON ("Visual and Aural Signs in the Performed English Renaissance Play", en *Renaissance Drama*, V (1972), 143-69, incluye la consideración del "vocal tone" en la serie de gestos, movimientos, vestuarios, aderezo, instrumentos, decorados, luces, efectos sonoros, etc. como esencial para el significado teatral. En fin, deben verse al menos también los trabajos de Gayle GREENE, "The Power of Speech / To stir men's blood': The Language of Tragedy in Shakespeare's *Julius Caesar*", en *Renaissance Drama*, XI (1980), 67-93. Y el de Harry BERGER Jr., "Text Against Performance in Shakespeare: The Example of *Macbeth*", en *Genre*, 15 (1982), 49-79, que contiene una amplia y ponderada exposición metodológica acompañada de un fino análisis de la cuestión.

No siempre habrá que acudir a estudios de la época. Un significativo y preciso estudio de Maarten VAN DIJK ("The Kembles and Vocal Technique", en *Theatre Research International*, 8 [1983], p. 23) señala, refiriéndose al actor John Philip Kemble —en escena desde 1783 a 1817—, mediante testimonios indirectos, claro, que "nothing demonstrates the enormous changes in stage speech over the last hundred years more vividly than the few existing recordings made by actors who had most of their training and their careers in the mid-to-late nineteenth Century".

Sobre un aspecto que he tratado recientemente en un artículo referido a Tirso (V. el último número de *Estudios*) escribe Thomas B. STROUP, "I see a Voice", en *Comparative Drama*, 15 (1981), 30-35, quien apunta que "the Elizabethan stage-world is mostly a world of words..." "The means for creating the scenes as well as the action are the lines of the play, the voice of actors". En la frontera misma de estas consideraciones, el silencio, para lo cual V. Sidney R. HOMAN, "The Uses of Silence: The Elizabethan Dumb show and the Silent Cinema", en *Comparative Drama*, II (1969), 213-28 (y cfr. infra el artículo de M. Mckendrick). Y Z. H. GILANI (et. al.), "The Structure and Language of a Silence", *Semiotica*, 56 (1985), 99-113.

Trabajos sugestivos, pero más de detalle se encontrarán repasando las revistas teatrales de carácter general o centradas en los siglos XVI-XVII. Ofrezco una breve reseña alfabética, en la que prescindo de las revistas usuales del campo de la historia literaria española (*Segismundo*, *Bulletin of the Comediantes...*)

COMPARATIVE DRAMA (Toronto, desde 1967)

CONJUNTO (La Habana, desde 1964)

EDUCATIONAL THEATER JOURNAL (American Theater Assoc., desde 1949)

ESTUDIOS ESCÉNICOS (1957-75, ahora como ESTUDIS ESCENICS, publicados por la Generalitat de Barcelona)

GAMBIT (desde 1963)

MASKE UND KOTHURN (Viena, desde 1955)

MODERN DRAMA (Toronto, desde 1958)

RENAISSANCE DRAMA (Chicago, desde 1969)

REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE (Paris, desde 1948)

TEATR (rusa, desde 1963)

THEATER (Yale, desde 1968)

THEATER DER ZEIT (RDA, desde 1972)

THEATER HEUTE (desde 1961)

THEATER NOTEBOOK (Londres, desde 1945)

THEATRE RESEARCH INTERNATIONAL (Oxford Univ. Press, desde 1958)

THE DRAMA REVIEW (New York, desde 1966)

THE THEATRE QUARTERLY (Londres, desde 1971)

V. En el campo teórico del hispanismo las publicaciones son escasas y bastante más tardías, puesto que no voy a incurrir en el error de reseñar trabajos generales, sobre la oralidad literaria, ni clásicos (tipo: Diego CATALÁN, "Los modos de producción y reproducción del texto y la noción de apertura", en el *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid: Centro de Estudios Sociológicos, 1979, 245-70) ni planteamientos sociológicos más complejos (como, cito el más reciente, "El acceso oral a la obra literaria. Apuntes para una metodología de la literatura", de José M. VELÁQUEZ, en el último número de la revista *Letras de Deusto* [1986]).

Tampoco quisiera hacer historia de la historia, aunque tanto el PINCIANO en su *Philosophía Antiqua Poética* (II) como otros tratadistas de menor resonancia se refirieron, de pasada, al tema. V. sobre esto a Sanford SHEPARD, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1970, 105-12.

En consecuencia, habría que empezar reseñando el vol. editado por Luciano GARCÍA LORENZO y J. DÍEZ BORQUE, *Semiología del Teatro*; Barcelona: Planeta, 1975; del que destaco el interesante trabajo de Jorge URRUTIA, "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del teatro literario" (269-91), que plantea oblicuamente el problema de la oralidad del teatro. Coordinado por el propio Luciano GARCÍA LORENZO se publicó poco después, *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas del teatro clásico español... 1983*; Madrid: Taurus, 1983. Lo más centrado del volumen es el trabajo de Manuel Ángel CONEJERO, "La palabra: el personaje (traducir la traducción)" (117-34), pero es muy denso y de terminología innecesariamente rebuscada. Ese mismo año el vol. 23 de *Estudis Escenics* (1983) tradujo la "Fenomenología y Semiotica del teatro", de Robert MARTY, al catalán, lo que debió ser el acicate para que en número posterior de ese mismo año Francesc BURGUET I ARDIACA publicara el más ambicioso de los trabajos del dominio hispánico en este terreno: "Questions preliminars a la Semiotica teatral" (43-71). El panorama se completa con J. L. GARCÍA BARRIENTOS, "Escritura-ac-tuación. Para una teoría del teatro", *Segis-mundo*, 15 (1981), 9-50.

Es interesante notar que *Dispositio*, la Revista Hispánica de Semiótica Literaria, publicada desde 1975 por la Universidad de Michigan, no se ha ocupado todavía centralmente de aspectos teatrales. De modo que así llegamos a Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, celebrado en Madrid en 1983, cuyas actas aparecieron en dos volúmenes ed. por Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO (Madrid: CSIC, 1986). Allí se encuentran aportaciones muy desiguales, entre las que cabe destacar las siguientes:

G. LATELLA, "Consideraciones sobre la comunicación: el diálogo teatral" (I, 647-660). César OLIVA, "Lenguajes de la comedia española desde el corral" (I, 66-72). María GRAZIA PROFETI, "Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro" (I, 673-82). Hans FLASCHE, "Semiótica teatral calderoniana" (II, 117-24). N. LY, "Descripción del estatuto de los personajes en *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina" (II, 299-326). E. OOSTENDORP, "Análisis de la exposición en diez comedias de capa y espada de Calderón" (II, 133-44). E. RODRÍGUEZ CUADROS y A. TORDERA, "Aquí y allá del espejo escénico: *El Toreador*, de Calderón" (II, 145-56). H. ZIOMEK, "El estudio semiótico en *El Rey don Pedro en Madrid*" (II, 277-84). Si el acercamiento semiótico es en casi todos los casos un etiquetado nuevo para un estudio viejo, el tratamiento del aspecto oral está casi ausente de todos ellos. Y se encuentra por otros lados, como sorpresa bien agradable, por ejemplo en Rafael SÁNCHEZ FER-

LOSIO, *Las Semanas de jardín. Semana segunda...* (Madrid: Nostromo, 1974, 29-55).

VI. Llegamos de esta manera al final del camino: trabajos directamente referidos a la comedia clásica española, desde esta perspectiva o con estos intereses. En realidad habría que empezar con algunas referencias a la *Celestina* —sin entrar en el debate de fondo— que se han referido a su oralidad como uno de los aspectos esenciales del texto. Lo más reciente que conozco son los trabajos de S. GILMAN, sintetizados en el cap. VI de su obra *La Celestina: arte y estructura*, Madrid: Taurus, 1974. Y el de Juan ESTREMER GÓMEZ, “Celestina o la seducción y persuasión por la palabra”, en *Estad. Lit. ded. al prof. M. Baquero Goyanes*, Murcia: Univ., 1974. La cuestión ha suscitado recientemente bastantes publicaciones, como un resultado más del interés que la oralidad literaria ha despertado en general. Véanse sucesivamente los trabajos de Malcolm READ, “Fernando de Rojas vision of the Birth and Death of Language”, *MLN*, 93 (1978), 163-75. Aunque referido a los casos extremos del encantamiento y la brujería, el de D. J. GIFFORD, “Magical Patter: The Place of Verbal Fascination in *La Celestina*”, en *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in honour of P. E. Russell*; Oxford, The Soc. for the Study of Med. Language and Lit., 1981, 30-37. Y Esperanza GURZA, “La oralidad y la Celestina”, en B. Damiani (ed.), *Renaissance and Golden Age Essays in Honor of D. W. McPheeters*, Potomac, Mar.: Scripta Humanistica, 1986, 94-105.

A los tipos de lenguaje, sobre todo cuando son marginales, se les ha dedicado atención, pero como elementos exóticos integrantes del texto, no en la realización típicamente oral de la representación. Recuérdense los clásicos de J. GILLET, “Notes on the language of the rustics in the Drama of the 16th Century”, *HMP*, 1 (1925), 445-53. O J. LIHANY, *En el lenguaje de Lucas Fernández: estudio del dialecto sayagüés*, Bogotá: Inst. Caro y Cuervo, 1973.

Una variante son los trabajos sobre formas de tratamiento, expresiones, registros, tonos, etc., así como sobre los diversos aspectos lingüísticos del texto, por ejemplo: diálogos, monólogos, apartes, etc.; pero pocas veces se analizan en su consideración oral, de textos recitados o para ser representados.

Los textos de Ingarden y Bogratayen —citados supra— se utilizaron por V. BERNAT en “*La vida es sueño: del texto a la escena*”, *Estad. Escénicos*, 21 (1976), 29-42.

El resto de los artículos reseñables son más bien escasos. Georgia PAPPANASTOS, “Verbal Subtlety in Castro’s *El Amor Constante*”, *BC*, 28 (1976), 17-22.

Alicia AMADEI PULICE, “El Stile rappresentativo en la Comedia de Teatro de Calderón”, en M. D. MGAHA (ed.), *Approaches to the Theater of Calderon*, Washington: Univ. Press of America, 1982, 215-30.

Félix CARRASCO, “La interlocución en el teatro calderoniano: manipulación

dramática de la práctica sociolingüística”, en *Calderón. Actas...*, Madrid: CSIC, 1983, II, 1091-1100.

Melveena McKENDRICK, “Language and Silence in *El Castigo sin venganza*”, *BC*, 35 (1983), 79-95.

Elías L. RIVERS, a quien se debe una de las tareas colectivas más recientes e interesantes sobre el tema, publicó por su parte “Writing Poetry and Oral Speech Acts in Calderon’s Plays”, en *Aureum Saeculum Hispanum... Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag...*, Wiesbaden: Franz Steiner, 1983, referido fundamentalmente a *La vida es sueño*. Y “The Shame of Writing in *La Estrella de Sevilla*”, *Folio*, 12 (1980), 105-17, que aborda el problema desde la vertiente opuesta.

Saber como representaba el actor barroco —uno de los aspectos más interesantes de la oralidad— es algo que apenas se ha llegado a investigar. Un artículo pionero de J. M. ROZAS, “Sobre la técnica del actor barroco”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 3 (1980), 191-202. Y la comunicación de Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS a las reuniones de Almagro de 1987 —que espero se publiquen— es lo único que conozco, aunque hay, desde luego, multitud de referencias sueltas, particularmente en la magna obra de Noël SALOMON, *Recherches sur le theme paysan dans la “comedia” au temps de Lope de Vega*, Burdeos, 1965 (trad. en Madrid: Castalia, 1985), y en los excelentes ensayos críticos de mi maestro John E. VAREY, algunos de los cuales ahora van a aparecer traducidos (en la Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, de Castalia). En particular puede verse su “A further note on the actor-Audience Relationship in Spanish Court Plays of the Seventeenth Century”, en *Arts du Spectacle et histoire des idées...*, Tours: Centre d’Études Supérieures de la Renaissance, 1984, 177-82. Menos valor encuentro en los artículos referidos a la introducción de técnicas de actuación procedentes de Italia, y en particular en el de Manuel SITO ALBA, “L’influenza italiana nella formazione del modo spagnolo di rappresentare”, en *Il suono del Teatro... Atti*, Palermo: Acquario, 1982, 121-32. Para la teatralidad barroca, el clásico de Emilio OROZCO, *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona: Planeta, 1969. Con estos aspectos entramos ya en un terreno fronterizo, que yo no considero típico de la oralidad teatral, aunque ha desatado una abundante bibliografía, esto es: la integración en el texto teatral de formas de transmisión típicamente oral, como la lírica tradicional, el refranero, el romancero, etc. Estrechamente relacionada se halla también la oralidad con la métrica, al otro lado de la frontera que no quisiera sobrepasar.

Una variación interesante es la que plantea el profundo estudio de Nadine LY, en *La poétique de l’interlocution dans le théâtre de Lope de Vega*, Bordeaux: Institut d’Études Ibériques et Ib-Am., 1981, en donde la oralidad está vista a través de las fórmulas sintácticas y narrativas que genera.

Terminaré esta ya larga reseña con un libro que cumple rigurosamente la trayectoria que hemos venido señalando, al estudiar el teatro clásico español, principalmente el clásico, desde el punto de vista de los “actos del lenguaje”:

Eliás L. RIVERS (ed.), *Things done with Words: Speech Acts in Hispanic Drama. Proceedings of the 1984 Stony Brook Seminar*. Newark: Juan de la Cuesta, 1986, con artículos de Margaret R. HICKS, "Strategies of Ambiguity: The Honor Conflict in *La Batalla del Honor*" (15-28). De Catherine LARSON, "Yo quiero hablar claro. Language as Motivating Force of Lope's *La dama boba*" (29-38). De Myra A. GANN, "The Performative Status of Verbal Offenses in *A secreto agravio, secreta venganza*" (39-50). Y de Harold VEESER, "Tha Dangerous Supplement. *La Verdad Sospechosa* and the Literary Speech Situation" (51-72). Además del planteamiento teórico de la cuestión por parte de Inés AZAR y Albert PRINCE (V. mi reseña del libro, en prensa, para la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*).

En efecto, en el futuro e inmediato planteamiento del tema, semiólogos, lingüistas, historiadores y críticos literarios acabarán por encontrar el gozne necesario para el estudio del teatro a través de ese rasgo peculiar en el que convergen varios sistemas expresivos para crear el arte dramático.

DOLORES NOGUERA
(Universidad Autónoma de Madrid)

E. C. RILEY: *Don Quixote*, Londres: Allen & Unwin, 1986. 205 pp. + XII.

Proliferan en España, desde hace algunos años, *guías didácticas* de variado interés que se plantean el objetivo de acercar al lector a los valores de un texto literario cuya comprensión, de otra forma, podría resultar parcial e incompleta. Ni que decir tiene que el enjuiciamiento cualitativo de tales guías se correlaciona estrechamente con las capacidades del analista, fundamentalmente, y, de manera secundaria, con las virtudes intrínsecas de la obra estudiada.

Las dos condiciones se aúnan, en sus extremos más favorables, en el libro comentado. Edward C. Riley es un hispanista de cualificación reconocida: sus libros y artículos sobre temas diversos (el estudioso de la narrativa española de posguerra tendrá *in mente*, sin duda, su citadísimo artículo sobre *El Jarama*, y el cervantista habrá de reconocer en su *Teoría de la novela en Cervantes* un texto básico de consulta), lo avalan como tal. La obra que Riley analiza, por otro lado, es, dentro del conjunto de la literatura española, la que más ricas sugerencias ofrece: el *Quijote*.

Con dichos antecedentes, el resultado de este trabajo es el previsible: una más que útil guía que ayuda al lector (en principio, de habla inglesa, aunque el dato no reduzca un ápice el interés del estudio, ni implique tampoco una fácil simplificación didáctica) a circular en buena compañía por los terrenos en los que se internó el inmortal desfacedor de entuertos. La complejidad del *Quijote*, claro está, no permite profundizar plenamente en todas las vías de exploración posibles, habida cuenta, además, de la necesaria condensación del libro, cercano a las doscientas páginas. Doscientas páginas que, sin embargo, superan con mucho los límites habituales en una guía orientativa al uso, al menos por estos pagos.

Libro más lúcidamente descriptivo que polémicamente crítico (punto en el que recuerda la *Aproximación al Quijote*, de Martín de Riquer), este *Don Quixote* de Riley analiza la obra cervantina *per se* y en su contexto histórico, a partir de un esquema estructural de ordenación clásico: apuntes biográficos (cap. 1), exposición del estado de la prosa española por la época en que el *Quijote* se escribe (cap. 2), y comentario del libro (resto del volumen). Posiblemente el lector se vea sorprendido, en un principio, por el amplio espacio que Riley concede a la narrativa picaresca (pp. 16-24), género que, a fin de cuentas, poco o nada intervinó en la concepción del *Quijote*, mucho más en deuda, sin duda, con la novela de caballerías (de la que el autor trata en pp. 35-41) y con la pastoril. Ya Claudio Guillén (VV. AA.,

Homenaje a Rodríguez-Moñino, I, 1966, 221-231) y M. Bataillon —este, haciendo ver cómo la actitud de Cervantes ante el relato picaresco permite comprender mejor el universo narrativo teórico del genial creador (cf. VV. AA., *Suma cervantina*, 1973, 219-232)— habían puesto de manifiesto el rechazo que el autor del *Quijote* mostraba hacia dicho género —opinión, por cierto, de alguna forma no compartida por Cesare Segre, que advertía en la composición estructural del libro de Cervantes la influencia de la novela picaresca (cf. *Las estructuras y el tiempo*, 1976, p. 191)—. Bataillon, por otra parte, apuntaba también la posibilidad de la existencia de una carrera por la prioridad en la aparición ante el lector, carrera que habrían disputado el *Quijote* y *La pícara Justina*, y no el primer libro citado y la segunda parte del *Guzmán*, como pensó Geoffrey Stagg. Riley, sin embargo, retoma el problema para situar de nuevo la obra de Mateo Alemán en el centro de la producción literaria de aquel tiempo, emplazándola así como punto de referencia de un breve análisis (pp. 20-33) que, en cierto modo, obliga a retornar, con otras premisas, a la vía abierta por Blanco Aguinaga (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11 (1957), 313-342).

El excursus, en cualquier caso, no parece ocioso si consideramos el hecho de que Riley subraya, con acierto, elementos críticos tan actuales como el relacionado con la absoluta modernidad histórica del *Lazarillo* (pp. 10 y 18), coincidiendo en ello con la hasta ahora última visión de dicha obra, la de F. Rico, para quien, en efecto, Cervantes “repiensa el *Lazarillo* desde las raíces y pone en el corazón del *Quijote* el ambiguo latido de la verdad frente a la mentira, la ficción frente a la realidad” (*Discurso de recepción en la Real Academia Española*, 1987, p. 41). Si el ignoto autor de nuestra primera novela picaresca miraba, sin saberlo, hacia el *Quijote*, Cervantes, con plena conciencia tal vez, rastrea en aquella los pasos de una ambigüedad que el futuro lector reconocerá como uno de los máximos logros de su invención.

Las consideraciones de orden teórico se mezclan con las de carácter histórico en el momento de abordar el problema de los géneros literarios en los Siglos de Oro. Lo indeterminado de los presupuestos de Aristóteles no habría de favorecer, ciertamente, la consideración positiva (ni, menos aún definida con claridad) de las manifestaciones narrativas (pp. 5-6). Asume Riley, de entrada, la validez de un planteamiento que admita la existencia de géneros literarios. Cosa diferente es, reconoce, que resulten fáciles la definición y el encasillamiento: la teoría de los géneros no es, ni puede ser, una ciencia exacta, pero sin duda es asumible su carácter de útil principio ordenador (pp. 11-12).

En todo caso, cualquiera que sea el rótulo bajo el que se acogieron las formas narrativas de la época, lo cierto es que, como señala Riley (p. 9) aquellas conocen, entre fines del siglo XV (*La Celestina*) y principios del XVII (el *Quijote*), un considerable auge, que se verá interrumpido con posterioridad durante doscientos años, aproximadamente.

La prudencia guía los pasos del autor en todos aquellos puntos en que una idea o interpretación resultarían quizá objetables. Los episodios de carácter pastoril incluidos en el *Quijote* podrían parecer, en efecto, una parodia del bucolismo idealista. Pero quien escribió esos fragmentos es el mismo autor que había firmado *La Galatea* unos años antes. Riley, defensor (p. 13) del carácter unitario de toda la obra de Cervantes, frente a los intentos de parcelación en etapas (idealistas o realistas, según los intereses del hermeneuta de turno), no se pronuncia acerca del hipotético carácter paródico de esas secuencias pastoriles: al principio de su libro, el autor anota (p. 14) la reaparición, en el *Quijote*, de elementos presentes en *La Galatea*, hecho que debe de condicionar la señalada indecisión, ampliada, por cierto (si bien con más matizaciones), a la novela picaresca y la posible parodia que de

ella efectuaría Cervantes en algún párrafo de su creación (la discusión la realiza Riley en pp. 41-42 del libro).

Sumamente ilustrativa para el lector resulta la mención de los posibles modelos en que la figura de don Quijote pudo encontrar su parentesco más o menos inmediato (pp. 43-44), sin que sea posible, como es lógico, llegar más allá de la mera exposición de elementos concurrentes. Si se pronuncia (tibiamente) Riley sobre la precedencia del *Quijote* con respecto a ese anónimo *Entremés de los romances* cuya vinculación con la idea generatriz de la creación cervantina ya ha sido exhaustivamente estudiada.

Esta línea general de prudencia en la interpretación —rechazo, por ejemplo, de imposibles lecturas a lo social del episodio de la ínsula Barataria (p. 121), acertadamente situado por Riley en su contexto propio— se quiebra en dos o tres ocasiones. No me parece apropiado atribuir a la amistad de Anselmo y Lotario ese carácter antinatural que aprecia el autor (p. 82), y menos ver en el primero “surely an aberrant case” (p. 86, n. 14). Sin duda, el de Anselmo es un caso psicológicamente anómalo, pero la relación con su amigo no ha de contemplarse desde la óptica de un lector (el de nuestro siglo) que conoce con imperfección pautas de comportamiento pretéritas (no, desde luego, necesariamente coincidentes con las actuales), sino que, como tal relación, habría de situarse en el plano de la verosimilitud narrativa: la anormalidad (patológica, pero en un sentido diferente de aquel que Riley le da) de la actitud de Anselmo pudo requerir, a juicio de Cervantes, un refuerzo argumental que la justificara de manera convincente ante el lector, y únicamente el grado de intensidad de dicha relación amistosa podría proporcionar suficientes explicaciones.

Y si, por otro lado, el arriesgado paralelismo entre el desencantamiento de Dulcinea y la aparición de un nuevo tipo de sociedad, inevitablemente basada en el poder del dinero (p. 138), puede ser asumido por el lector del libro de Riley con no pocas reservas, menos sostenible parece la similitud que este señala (p. 131) entre la mansión de los Duques y el más moderno castillo kafkiano (no se me escapa, sin embargo, el interés cierto que el escritor checo sintió por la inmortal obra cervantina; cf. la breve nota de Karl-Ludwig Selig en *Anales Cervantinos*, 5 [1955-56], 265-266). El comentario de Riley, dicho sea de paso, se inserta en el *corpus* del análisis crítico, a diferencia de otras alusiones (pp. 12 y 38, por ejemplo) a personajes subliterarios cuya mención se explica, en un estudio de estas características, por el tipo de público a que se dirige, público al que las referencias de actualidad aproximan a datos ya muy lejanos en el tiempo.

He señalado la prudencia como línea conductora del libro de Riley, y habré de indicar a continuación el tema de la plena conciencia creadora de Cervantes como recurrente en las páginas de aquel (pp. 33-34 y 75). ¿Por qué había de interrumpir Cervantes la batalla de don Quijote con el vizcaíno si no es para hacer percibir al lector el hecho de que este se encuentra siguiendo, sí, el argumento de una narración, pero que, por encima de ella, está la voluntad de un creador que maneja libremente los hilos de su criatura artística? La explicación es plausible, y apunta a una de las direcciones que más sugerencias ofrece al lector del *Quijote*: la multiplicidad de planos narrativos, la presencia constante del autor que los superpone y altera y, en fin, esa dualidad (una de tantas en la novela de Cervantes) entre lo que es *story* y lo que es *history*, por seguir la muy oportuna distinción de B. W. War-dropper (*Modern Philology*, 63 [1965], 1-11). A diferencia de Ginés de Pasamonte, que, como buen pícaro que parece ser, está escribiendo su autobiografía, don Quijote, caballero andante que aspira a dejar memoria de sus hazañas, delega en un historiador la confección del relato de sus heroicidades. Estas están siendo, efectivamente, reales, y como parte de la realidad histórica han de ser tratadas: si la lengua española fuera capaz de la matiza-

ción léxica, don Quijote emplearía, qué duda cabe, el hipotético equivalente de *history*. No pocos comentarios de Riley no sonarán a nuevos para quienes conozcan anteriores trabajos suyos, y especialmente su artículo incluido en el libro *Suma Cervantina* (pp. 47-79), firmado conjuntamente por él y por J. B. Avalle-Arce (a la luz de la publicación de este *Don Quijote*, no parece difícil hacer corresponder a cada uno de los dos estudiosos la paternidad de las respectivas partes en que dicho texto se divide). Ya allí (y, antes, en el último capítulo de su *Teoría de la novela en Cervantes*), Riley analizaba el papel desempeñado por la aparición del *Quijote* de Avellaneda (narración, por cierto, no carente de interés, aunque a mucha distancia de la creación cervantina) en la segunda parte de 1615. ¿De qué manera explicar convincentemente las semejanzas apreciables entre la continuación espuria y la de Cervantes: las cartas de Sancho, los espectáculos interrumpidos por don Quijote, el papel del escudero en la casa del Archipámpano (*Quijote* de Avellaneda, caps. 33 y ss.) y en el castillo de los Duques? Sin embargo, no son esas intrigantes coincidencias el aspecto que más interesa al lector —ni tampoco a Riley (cf. cap. 8 del libro)— en lo relacionado con la influencia de la obra de Avellaneda sobre la de Cervantes. Este aprovechó la aparición del *Quijote* de 1614 para resaltar la condición de verdadero que el suyo tenía: su *Quijote* ya era, sin duda, historia (*history*), mientras que el de Avellaneda no pasaría de ser una historia (*story*). Un tributo habría de pagar Cervantes para consolidar la verosimilitud (ya no meramente literaria, sino histórica) de su creación: en esta aparecería el Álvaro Tarfe imaginado por Avellaneda, lo que, por otra parte, concedía de una manera indirecta patente de existencia real a los otros Quijote y Sancho que circulaban en letra impresa al margen de la voluntad de su creador. La superchería era descubierta, pues, nada menos que por uno de los participantes en ella: la superioridad *histórica* (de la literaria, ya por entonces, no debía de haber ninguna duda) del primer *Quijote* quedaba suficientemente clara.

La presencia de Avellaneda es uno de los datos que marcan las diferencias existentes entre la primera y la segunda parte de la novela de Cervantes, pero no es el más relevante. En el señalamiento de tales diferencias es quizá donde el libro de Riley capta el interés del lector en mayor medida que en ningún otro punto. El autor comienza indicando como aspectos fundamentales de la locura de don Quijote los siguientes (pp. 50-51): 1) Confunde la ficción de los libros de caballerías con la historia real; 2) en consecuencia, no habrá inconveniente, desde su punto de vista, en convertirse en caballero andante, ya que los libros *son* historia verdadera; 3) su mente va a distorsionar la realidad, pero solo cuando esta contradiga el modelo que sigue en sus aventuras don Quijote.

¿Qué evolución experimenta la locura del personaje a lo largo del libro? Una primera consideración efectúa Riley sobre el particular: mientras que en la primera parte el conflicto del héroe se proyecta hacia seres y objetos del mundo exterior, en la segunda se traslada al propio yo del personaje (pp. 57 y 109). Esta interiorización existencial puede estar en el origen de la diferente actitud que don Quijote muestra, en la segunda parte, ante los hechos de la realidad —elemento este en el que el autor advierte, junto con la introducción de la primera parte de la obra como tema narrativo, una novedad sustancial en el curso del libro (pp. 93-94)—: el patético desengaño de los capítulos finales ya está avanzado, anota Riley (pp. 55-56), en algunas secuencias de la primera parte. La desilusión (o, si se prefiere, la obligada sujeción de los ideales a la prosaica realidad) no es clara, sin embargo, hasta la segunda (p. 61, n. 13).

En dos momentos concretos hace confluír el autor las diferentes etapas (la determinación precisa de las cuales, sin embargo, resulta imposible) que marcan la evolución de la personalidad de don Quijote ante el lector. El encantamiento de Dulcinea es para Riley un

enlace estructural de importancia decisiva en ese proceso hacia la interiorización existencial que puede advertirse en el héroe a lo largo de la segunda parte de sus aventuras: ningún otro hecho parece afectar tanto como este a su sensibilidad (pp. 94-95).

Don Quijote ya no es el mismo arrojado caballero que se lanzaba, al principio del libro, en busca de las más difíciles hazañas: su ardoroso apasionamiento de entonces se está trocando en fría melancolía (p. 107), preludio de la derrota final de sus ideales frente a un mundo que no está en condiciones de comprenderlos, y menos aún de asumirlos. La aventura del barco encantado (II, cap. 29) marca, en este sentido, el final de una fase: ese “Yo no puedo más” con el que don Quijote confiesa unas limitaciones que nunca antes habría reconocido, es la señal de alarma. La duda parece estar haciendo mella en la percepción que de la realidad tiene el protagonista: lo que ve puede ser “ciudad, castillo o fortaleza”, habitado quizá por “algún caballero oprimido, o alguna reina, infanta o princesa malparada”. Las posibilidades son múltiples, y don Quijote vacila: hay, sin duda, una aventura próxima, pero ¿cuál, y contra quién, y en pro de qué o de quién? ¿Es esa dubitación la que actúa en favor de la mayor pasividad que delata la conducta del personaje en su enfrentamiento con la realidad, durante la segunda parte? Riley no establece relación causa-efecto, pero el lector bien puede hacerlo por él, gracias a la pormenorizada exposición (y selección) de datos que ofrece en su libro (pp. 108-112).

Y es que este punto concreto, el del margen de duda que la realidad concede a la interpretación subjetiva, es uno de los que mayor atención merecen por parte del profesor Riley. En torno a él articula, por ejemplo, elemento tan capital como la división de la novela (pp. 149-155). Los diecisiete primeros capítulos del *Quijote* no permiten que el lector forme su propia idea de la realidad que se le presenta: en el segundo de ellos, a don Quijote “luego que vio la venta se le representó que era un castillo”. El objeto es previo a la figuración del mismo, ante el lector y ante el protagonista, que inevitablemente va a proceder (¿con un espacio de tiempo de por medio entre la visión y la representación, tal como sugiere Riley?) a distorsionar la imagen real. Para el lector, en cualquier caso, no hay posibilidad de yerro, ni siquiera inicialmente: es una venta. Pero ¿qué decir (al menos, con seguridad absoluta) de esa “cosa que relumbraba como si fuera de oro” y que llevaba sobre la cabeza un hombre que caminaba en dirección contraria a la seguida por don Quijote y Sancho (I, cap. 21)? ¿No estará más tentado el lector, en principio, a creer, dada la parquedad de datos, en la versión de don Quijote, para quien el misterioso objeto es, sin posibilidad de error, un yelmo? Y ese “sea lo que fuere” con que el héroe pretende zanjar la discusión, ¿no avanza tanto desengaño posterior, tanta duda ante la realidad? Las sugerencias, por supuesto, son infinitas, y no es exigible, en un estudio profundo, pero al fin y al cabo sintético como lo es el de Riley, un abarcamiento de todas ellas.

Estamos ya, en efecto, situados en una segunda fase, por lo que se refiere a la captación de la realidad física. Muy poco antes (I, cap. 20), don Quijote y Sancho habían descubierto (al mismo tiempo que el propio lector) que “aquel horrisono y para ellos espantable ruido” que tan suspensos los mantenía era producido por unos inofensivos mazos de batán, tan poco peligrosos como los carneros y ovejas contra los que había embestido el esforzado caballero en el capítulo 18. También en este último caso, al lector se le ofrece la realidad de manera fragmentaria: como los personajes de la novela, lo único que *divisa* en un principio son dos nubes de polvo. No sería tan disparatado, inicialmente, coincidir con don Quijote en la presunción de que dos grandes grupos de gentes a caballo se aproximan.

Pero aún habrá de llegar a un punto de mayor confusión este inquietante encelamiento de la realidad física. Toda la segunda parte, y especialmente los capítulos 9 al 30, reflejan

esa parcial identificación del punto de vista del narrador con el de su personaje, tercera y última fase de un proceso creativo comenzado bajo el signo de la omnisciencia (omnisciencia matizada, habría que puntualizar, dadas las inconcreciones que el autor va designando en el curso de su obra: no ya las relativas al indeterminado "lugar de la Mancha", o las referentes al apellido del héroe, o las alusivas al nombre de la mujer de Sancho, sino también las menos citadas de las edades de don Quijote, su sobrina y el ama, por no señalar las que se derivan del propio hecho de la atribución de la autoría).

No obstante, si la idea general de la progresiva eliminación de la omnisciencia en beneficio de una descripción dubitativa de la realidad, es válida como conclusión, no parece tan consistente la argumentación utilizada para probarla (pp. 151-155). Del hecho de que Sancho, don Quijote y el narrador empleen en el capítulo 10 de la segunda parte las palabras *pollino*, *pollina*, *borrica*, *borrico*, *hacanea* (que Sancho, prevaricador por antonomasia del lenguaje, convierte en *cananea*), *jumento* y *jumenta* para referirse al mismo animal, no deben extraerse otras derivaciones que las relativas a la simple variación estilística, tal vez colorada de humor. Otro tanto cabe decir del pescado que en el capítulo 2 de la primera parte se nombra (lo que es relativamente común en las distintas regiones españolas) de maneras diferentes —Spitzer, en su estudio sobre el perspectivismo lingüístico en el *Quijote*, comenta este segundo caso como ejemplo de "geografía dialectal" (*Lingüística e historia literaria*, 21974, pp. 161-162), pero no alude al primero de los citados—. La idea de debilitamiento de la omnisciencia, insisto, es digna de considerarse, pese a la discutible adecuación de algunos de los ejemplos aportados.

Ciertas implicaciones psicológicas que las reacciones de don Quijote ante los hechos de la realidad exterior a su yo sugieren, dejan en el lector del libro de Riley esa cierta pesadumbre que produce el esbozo de un análisis posiblemente atractivo, pero incompleto por falta de espacio para desarrollarlo. Queda, sin embargo, el apunte abierto a calas más profundas. Suficientemente meritoria, por otra parte, es la labor de quien condensa con general acierto, en solo doscientas páginas, una visión sucinta (pero totalizadora, dentro de las limitaciones espaciales) de un libro tan impresionantemente rico como el *Quijote*. A este grupo de temas apenas pergeñados, pero inteligentemente introducidos, podría adscribirse el de la variable actitud de don Quijote ante las historias intercaladas en el curso de la primera parte de sus aventuras (p. 84): su interés por los problemas de Grisóstomo, Leandra y Cardenio contrasta, indica Riley, con su indiferencia ante el relato del cautivo, la historia de Dorotea y la intriga de *El curioso impertinente*. Y es que, podría deducirse, cada individuo selecciona de la realidad (y también, claro está, de la ficción) los datos que más le afectan personalmente o aquellos en los que se siente involucrado más directamente. No de otro modo procede Riley, por cierto, cuando muestra su preferencia por el episodio de doña Rodríguez, analizado por él con más detenimiento que otros (pp. 99-100 y 128-131), y por el personaje de don Diego, en quien ve una puerta abierta hacia la moderna novela decimonónica, por lo que aquel tiene de carácter antiheroico y humano (pp. 143-147). La complejidad psicológica de los personajes del *Quijote* es, naturalmente, uno de los cabos que el autor utiliza (p. 57) para enlazar la obra de Cervantes con la *novel* que ya ha dejado de ser *romance* —cf., para la distinción de géneros, p. 11 de su libro, y confróntese con el estudio de Ruth S. El Saffar, *Novel to Romance. A Study of Cervantes's "Novelas ejemplares"* (1974).

Por supuesto, no es este el único dato a través del cual el *Quijote* enlaza con la modernidad narrativa. La fecundidad de la obra afecta a temas (p. 161) que ni siquiera pueden

citarse en toda su variedad: episodios casi inconclusos (la vida de Ginés de Pasamonte, que se cruza con las de los protagonistas en más de una ocasión), narradores que se convierten en personajes y personajes que participan como oyentes de relatos distintos de aquel que ellos protagonizan, y, en fin, el que posiblemente sea el máximo hallazgo entre los muchos que pueden atribuirse a Cervantes, el perspectivismo múltiple, base de una considerable parte de la narrativa contemporánea. El capítulo 11 del libro de Riley ilustra (con el añadido de un esquema cuya sencillez habrá de agradecer el forzado lector habitual de tantas farragosas páginas estructuralistas y posestructuralistas) el entrecruzamiento de planos, los diferentes "niveles de existencia" de los personajes. Lástima que no sea suficientemente explotada (en el gráfico, cuando menos) la complejísima intertextualidad (con referencias también extratextuales, dado que Cervantes, desde fuera, maneja todos los hilos de la novela), que se deriva de la presencia de los diferentes autores. Aun así, la ilustración resulta útil por su extrema claridad.

Llegado ya al final del libro, el lector se encuentra con un capítulo último que recoge, con obligada concisión, interpretaciones y opiniones críticas sobre el texto de Cervantes. Se hace inevitable recordar aquí el libro de Anthony Close, *The Romantic Approach to "Don Quixote"* (1978), citado en la recta final de la obra de Riley y seguramente evocado por este cuando califica (p. 183) como "anachronistic nonsense" (¿por qué?) la pretensión de relacionar el *Quijote* con ciertos conceptos de raíz existencialista. Tal aproximación (¿piensa Riley en las interpretaciones de Américo Castro?) no parece inadecuada, en cualquier caso, si se dirige a una obra que, como esta de Cervantes, contiene (y ello es reconocido por el propio autor del libro que comento) la entera potencialidad del género narrativo.

Se mencionan en este último capítulo, en fin, algunas secuelas del *Quijote*, entre las que no queda registrada la nada escasa producción de imitaciones y continuaciones aparecidas en España a lo largo del siglo XVIII y parte del XIX. Ciertamente es que ni el tipo de lector al que Riley destina su libro está obligado a interesarse por tema tan particular ni, por otro lado, este ha merecido atención suficiente por parte de los estudiosos, a salvo las excepciones de rigor —Cotarelo y Mori y, más recientemente, Aguilar Piñal; la tesis presentada por Linda Ann Friedman Salgado en la Universidad de Nueva York (1981) no solo no representa ningún avance sustancial, sino que perpetúa unos errores que parece necesario corregir de manera definitiva, y el libro de Robert M. Flores, *Sancho Panza through Three Hundred Seventy-five Years of Continuations, Imitations, and Criticism, 1605-1980* (1982), presenta demasiadas omisiones (no cita, por ejemplo, ni una sola novela del siglo XVIII) para ser considerado como una introducción histórica a esta parcela de los estudios cervantinos.

Ninguna bibliografía sobre el *Quijote* y su autor puede aspirar a ser completa, y tampoco es ese el objetivo que persigue la de Riley. No obstante, su extensión (16 pp.) y la autoridad del autor garantizan un correcto criterio selectivo, favorecedor, como es lógico, de los títulos ingleses. Su utilidad para el estudioso la pone de manifiesto la actualización de las aportaciones bibliográficas: 1984 es la fecha límite de las recogidas en el libro, clausurado, en fin, por el siempre útil índice de nombres.

La mejor forma de concluir es, cómo no, retornar al *Quijote* y recordar, con Riley (p. 165), la que quizá sea la más válida enseñanza literaria de Cervantes: una novela puede ser (y es) tanto más verdadera y real cuantas más sombras acierta a incorporar. El novelista del *Quijote* introdujo en su obra, efectivamente, al juez y al reo, al observador y al que es observado, al personaje y al creador... Pero, sobre todo, obligó a que hiciera su aparición el lec-

tor, a fin de cuentas último juez de un texto literario, como escribe el autor de esta, por tantas razones digna de elogio, guía crítica del *Quijote*.

ÓSCAR BARRERO PÉREZ
(Universidad Autónoma de Madrid)

Alberto BLECUA: *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia, 1983.

Desde que Menéndez Pidal publicó en 1896 su *Leyenda de los infantes de Lara*, los filólogos hispánicos pudieron percatarse de la importancia de la crítica textual para el conocimiento de un texto literario. Como los únicos testimonios escritos de los antiguos poemas épicos (con las excepciones del *Cantar de Mio Cid* y del *Poema de Fernán González*) estaban en los textos historiográficos derivados de la *Estoria de España* de Alfonso X, Menéndez Pidal fue consciente, desde que comenzó sus estudios sobre la antigua épica hispánica, de la necesidad de desbrozar la selva de manuscritos para poder reconstruir con fidelidad los textos que las crónicas recogían. Al estudiar los manuscritos historiográficos con este objeto, alumbró los primeros trabajos que tenían en cuenta una pluralidad de testimonios y que delimitaban las principales familias y refundiciones de una obra (además de la *Leyenda*, véase *Crónicas generales de España*, 3.ª edición con notables enmiendas, adiciones y mejoras, Madrid, 1918). Partícipe del positivismo decimonónico y heredero de Lachmann, don Ramón sabía que la “relación genética de dos códices se establece por sus errores comunes, no por sus aciertos”, y creía en el carácter científico y objetivo del método.

Sin embargo, son muy numerosas las ediciones de textos literarios hispánicos que han visto la luz durante este siglo al margen de la crítica textual nacida en el seno de la escuela filológica alemana del s. XIX —y, entre esas ediciones, la que Menéndez Pidal hizo de la *Primera Crónica General*, Madrid, 1906, que transcribe básicamente los mss. E₁ y E₂ anotando irregularmente variantes de otros testimonios—. Quizá influyó en ello el escepticismo que un célebre artículo de Joseph Bédier generó en torno a la disciplina (“La tradition manuscrite du *Lai de l'ombre*. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes”, *Romania*, 54 (1928), 161-196 y 321-356). Bédier observó que la mayoría de los árboles genealógicos o *stemmata* de manuscritos concluía en dos ramas de idéntico valor para la reconstrucción del texto más cercano al original. Como la frecuentísima ausencia de la tercera rama imposibilitaba la reconstrucción mecánica, científica, del arquetipo, la edición del texto quedaba en manos del criterio, del *gout*, del editor. La argumentación de Bédier, no desprovista de razón, concluía con una solución conformista: el filólogo debía limitarse a transcribir el manuscrito óptimo a su juicio. La impotencia que este mensaje transmitía influyó seguramente en la marginación que ha sufrido la crítica textual desde los años 30

hasta las décadas de los años 60-70. Desde entonces han renacido el interés y la confianza en esta disciplina como método imprescindible para la reconstrucción y edición de textos de los que se conoce una pluralidad de testimonios. La escuela filológica italiana ha sido la protagonista de este neolachmannianismo (una simple ojeada a la bibliografía del *Manual* que reseñamos prueba la abundancia y variedad de publicaciones de los investigadores italianos, pp. 339-40), que se distingue del alemán por no prescindir del juicio del editor en la tarea de reconstrucción del arquetipo, así como en la de su edición. Este proceso se convierte, así, en una combinación del método objetivo con el criterio personal del editor.

Como bien señala Blecua en su Advertencia Preliminar (pp. 10-11), la escuela filológica española ha sido, en general, reacia a utilizar la crítica textual. Este desinterés, manifiesto en la ausencia de ediciones rigurosamente críticas —salvando las honrosas excepciones—, ha sido fomentado por el general desconocimiento de la disciplina y la carencia de introducciones teóricas al problema. Por consiguiente, este *Manual de crítica textual* viene a ocupar un vacío notorio en nuestra filología e inicia una tradición didáctica y de discusión teórica y práctica sobre problemas hasta ahora bastante ignorados e incluso despreciados.

La existencia de este *Manual* llama poderosamente la atención sobre un problema que debería suscitarse a todo filólogo, este es, que el texto que recibe o conoce tradicionalmente puede no corresponder con exactitud al original del autor. Aunque esta afirmación es válida para todo texto de cualquier época, los casos más complejos de crítica textual los plantean las obras medievales y las de los clásicos de los Siglos de Oro —si bien se trata de dificultades de distinto carácter—. Si no se realiza una edición rigurosa que reconstruya el texto más cercano al original consultando todos los testimonios, se corre el grave peligro de fundamentar los análisis e interpretaciones literarias sobre un texto falseado o deturpado y se asume el riesgo de atribuir al autor incoherencias, errores e incluso ideas o palabras que nunca escribió. Resulta decepcionante comprobar cómo se han escrito ríos de tinta sobre la estructura, el contenido o pequeños detalles de muchos textos cuando un simple estudio filológico que hubiese partido del estudio de los testimonios originales habría despejado muchas dudas, o todas, sobre la configuración primigenia de la obra.

Blecua divide su *Manual* en tres partes. La primera es una exposición de los principios teóricos del método, al tiempo que se examinan los puntos en que los críticos han entrado en conflicto: algunas definiciones, las etapas del proceso de edición y las limitaciones que la práctica impone a la teoría. Como ésta se ilustra con ejemplos extraídos del *Libro de Buen Amor*, esta parte se define como "Teoría-Práctica". La segunda parte es una historia de la transmisión textual literaria en España y la tercera está compuesta por un conjunto de láminas que sirven como ejemplos de lo expuesto en las dos primeras partes.

La primera parte se abre con una introducción al problema que genera la necesidad de la crítica textual, es decir, la progresiva alteración del texto a través de sucesivos actos de copia. El copista comete involuntariamente errores por adición, omisión, sustitución o alteración del orden de una letra o fonema, sílaba-s, palabra-s, verso-s o frase-s, errores que se detallan con ejemplos del *Libro de Buen Amor*. A estos errores de copia hay que añadir la deturpación del texto por agentes externos como son el tiempo, la humedad, el fuego, las plagas, la encuadernación... Puesto que Blecua excluye de su consideración los cambios intencionados del texto por parte de los copistas "porque no todo cambio supone un error" (p. 20), conviene señalar que, a efectos de emparentar dos textos, idéntico valor probatorio tiene una variante que sea un error común que otra que sea una innovación común, como el propio *Manual* indica más adelante (p. 48). Hay que tener en cuenta que en la transmi-

sión de textos medievales vulgares “los copistas (...) no se conforman con la corrección de algún pasaje dañado de su modelo y suprimen, añaden y modifican de acuerdo con sus ideas lingüísticas, religiosas, morales, políticas o literarias” (p. 163). El copista de un texto romance medieval transforma *siempre*, en mayor o menor medida, su modelo sin que sienta por ello que lo está traicionando, y esta es la particular forma en que viven los textos en esta época (Cf. D. Catalán, “Modos de producción y ‘reproducción’ del texto literario y la noción de apertura”, en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, 1978, pp. 265-270). Por consiguiente, creo de interés exponer los tipos fundamentales de esta clase de variantes:

a) Alteración estilística del texto por preferencia estética personal del copista. Lo más frecuente es la amplificación retórica, ocasional o sistemática. Por ejemplo, el texto de la *Estoria de España* que leemos en la edición de Menéndez Pidal a partir del año 16.º de Alfonso II es una versión retóricamente amplificada del texto original que conservamos en los manuscritos Y, T, G y Z (Cf. Catalán, *De Alfonso X al conde de Barcelos*, Madrid, 1962, pp. 19-203). Otra tendencia es el resumen, bastante menos frecuente, ya que el copista medieval tiende a dar la versión más completa posible del relato. Cualquier copista alterará estilísticamente, cuando menos en pequeños detalles, el texto que copia.

b) Amplificación aclaratoria o glosa explicativa. Puede versar sobre un concepto, nombre o hecho desconocido. Son frecuentísimas las aclaraciones etimológicas. Por ejemplo, el autor del manuscrito Ss (ms. 40 de la Caja de Ahorros de Salamanca) de la *Estoria de España* se siente en la obligación de aclarar al lector el significado y el origen de palabra tan extraña como *ismaelitas*. Y añade: “Agora sabet aquí los que esta estoria oydes que los moros lieuan este nombre por Ysmael, fijo de Abraham, onde ellos vinien” (f. 67v). También el copista puede poner al día o comparar con su presente algún hecho relatado en el texto. Por ejemplo, el autor del mismo manuscrito, después de narrar otras usurpaciones del poder real, describe adicionalmente como Alfonso X fue desplazado del trono por su rebelde hijo Sancho IV (f. 66v).

c) Crítica interna del texto. El copista, si es observador, puede intentar eliminar incoherencias estructurales de la obra que copia. De acuerdo con la teoría de la redacción única del *Libro de Buen Amor*, el autor del subarquetipo de los manuscritos G y T habría realizado una tarea de crítica interna para suprimir contradicciones (*Manual*, p. 51 y nota 5, y pp. 54-55). Las Crónicas, en particular la de *Veinte Reyes*, ofrecen numerosísimos casos de este tipo de innovación.

d) Censura de pasajes por pudor. Véase el episodio de Pasífae y el toro en la 2.ª parte de la *General Estoria* que sólo fue conservado por el manuscrito K y que los editores interpretaron erróneamente como una adición posterior (*General Estoria*, segunda parte. Edición de A. G. Solalinde, L. A. Kasten, V. R. B. Oeschläger. Madrid: CSIC, 1957, pp. XII-XIII y pp. LXII-LXIII). Véase también Catalán, “Modos de producción...”, pp. 268-69, donde se reseña otro caso de censura en la *General Estoria*, primera parte. La censura puede ser también ideológica (Cf. Catalán, *art. cit.*, p. 269).

e) Adición de nuevos episodios al texto. Puede producirse por la consulta a otras fuentes —o por contaminación— o por invención del copista-refundidor. Este sería el caso de los episodios del manuscrito S del *Libro de Buen Amor* que no existen en los manuscritos G y T, interpretados por los partidarios de la existencia de dos redacciones de la obra como interpolaciones del autor o de un hábil refundidor (Cf. Catalán, “‘Aunque omne non goste la pera del peral...’ (sobre la ‘sentencia’ de Juan Ruiz y la de su *Buen Amor*)”, *Hispanic Review*, 38 (1970), pp. 57-71).

En el terreno de los errores de copia o errores involuntarios del copista hay que añadir a

los señalados por Blecua la alteración lingüística del texto según la lengua o los hábitos lingüísticos del copista. Por ejemplo, en uno de los manuscritos de las versiones españolas del *Roman de Troie*, el ms. B, un copista gallego continúa la labor de un copista castellano sin que el cambio de registro lingüístico implique deslealtad al texto que copia (Cf. A. G. Solalinde, "Las versiones españolas del *Roman de Troie*", *Revista de Filología Española*, 3 (1916), p. 130). En estos casos los errores de traducción pueden servir para demostrar filiación y la lengua en que la obra fue redactada originariamente (Cf. L. F. Lindley Cintra, *Cronica Geral de 1344*, Lisboa, 1951, pp. LXXVI-LXXXVII).

A continuación, el *Manual* expone el método que permite depurar los textos de los errores anteriores. Después de una breve exposición sobre la historia de la filología, este *Manual* se pronuncia acertadamente a favor de la línea crítica inaugurada por la filología italiana, que incorpora el juicio del editor al proceso de examen y selección de las variantes. En el proceso de la edición crítica se distinguen dos fases: la primera, encaminada a determinar las relaciones de filiación entre los testimonios, y la segunda a editar el texto. Blecua adopta para las etapas de cada fase y para las fases mismas los nombres heredados de la filología en lenguas clásicas.

La exposición del método se divide, así, en dos libros dedicados a las dos fases, la *recensio* o proceso de filiación de los testimonios conservados y la *constitutio textus* o proceso editorial.

La *recensio* comienza por la consulta de las *fontes criticae*, es decir, por la identificación de todos los testimonios del texto conocidos a través de las fuentes bibliográficas y su acopio posterior. Se detallan y explican los distintos tipos de tradición textual: directa o indirecta, manuscrita o impresa, de uno o de varios testimonios...

Si existe más de un testimonio, se hace necesaria la *collatio codicum* o cotejo personal de todos los testimonios con el objeto de anotar las divergencias o variantes. Recomienda Blecua comparar tomando como base el *codex optimus*, que suele ser el texto de la *editio vulgata* de los textos medievales. Este método, aunque resulta más cómodo y ahorra mucho trabajo, creo que debe seguirse con precaución, puesto que en ocasiones la *editio vulgata* recoge un texto muy alterado por la transmisión. Sucede, así, por ejemplo, con el caso de la *Crónica General* que en 1541 editó Florián d'Ocampo en Zamora, creyendo que publicaba el texto de la *Estoria de España* de Alfonso X cuando en realidad estaba dando a la luz una refundición muy posterior. No obstante, Blecua reconoce más adelante que "la selección del testimonio base, el *codex optimus*, en principio debería hacerse *a posteriori*, es decir, una vez realizados la colación y el examen de las variantes" (p. 44).

Una vez colacionados todos los testimonios, el editor entra en la etapa de la *examinatio* y la *selectio* de las variantes. Advierte con buen criterio que la variante mayoritaria no tiene por qué ser la auténtica y que sólo el error común —categoría que debe incluir toda desviación del texto original, independientemente de si se trata de un error propiamente dicho o de una innovación— puede demostrar una relación de parentesco entre dos o más testimonios. Las variantes pueden ser de dos tipos fundamentales: lecciones equipolentes o enfrentadas, que deben emplearse para corroborar la filiación demostrada a partir de los errores, y errores comunes. Blecua matiza muy oportunamente que "la operación más delicada de la crítica textual radica precisamente en el correcto establecimiento del error común" (p. 50), puesto que los copistas pueden coincidir en un mismo error casualmente.

Es necesario (e importantísimo para filiar correctamente los testimonios) distinguir el error común del error accidental o poligenético que pueden cometer dos o más copistas a

la vez por casualidad. Distingue entre error común conjuntivo y error común separativo. Mientras que el primero queda perfectamente explicado como “aquel error que dos o más testimonios no han podido cometer independientemente” (p. 52), la justificación del segundo puede desorientar a más de un lector del libro. El error separativo por definición nunca debería llamarse común, ya que precisamente se trata de un error que separa entre sí dos o más testimonios a pesar de que yerren en común. Dados ciertos errores comunes conjuntivos entre dos o más testimonios, el error separativo es un error singular de uno de esos testimonios o de una de las ramas que descarta que los otros testimonios o ramas puedan derivar de ellos. Creo que no es acertado definir los errores separativos como “aquellos errores que un copista no puede advertir ni, por lo tanto, subsanar por conjetura o con ayuda de otros manuscritos” (p. 53), ya que ningún error que aspire a determinar relaciones genealógicas en el *stemma*, ya sea conjuntivo o separativo, debe ser un error subsanable por conjetura. Lo definitivo para que una variante tenga categoría de error, cualquiera que sea su clase, es que no pueda ser enmendada con libertad por el siguiente copista. Lo que distingue al conjuntivo del separativo es que el primero es común a varios testimonios, mientras que el segundo sólo es propio de una rama o de un testimonio dentro de un conjunto. Y si hay contaminación, ésta puede producirse tanto para solventar errores conjuntivos como errores separativos.

No comparto la idea de que “no conviene presentar sólo lagunas —y más cuando son extensas— como errores separativos, porque puede darse la contaminación” (p. 55). Si bien conviene reunir el mayor número posible de errores, no se puede descalificar el valor probatorio de una laguna porque en el caso de que esta laguna se enmendara por contaminación, el error sería doble: laguna y contaminación. Por ejemplo, en la *Crónica de Veinte Reyes* una gran mayoría de los testimonios, los manuscritos J, N, K, L, Ñ, F, G, B y C, ofrece una laguna en parte de la historia de Fernán González, y sólo los seis últimos rellenaron el hueco con otro relato de los hechos (Cf. Mariano de la Campa, *El manuscrito Ss y la Crónica de Veinte Reyes. Clasificación*, Memoria de Licenciatura, Universidad Autónoma de Madrid, 1986).

El escepticismo que emana de este apartado, acerca de la incapacidad de probar la existencia de errores separativos, creo que no responde plenamente a la realidad de la transmisión de textos medievales vulgares, en los que suele ser mucho más fácil encontrar errores separativos que conjuntivos. El fantasma de la contaminación, aunque, por supuesto, existe siempre, tal como está planteado aquí (p. 54-57), pertenece más a las vicisitudes de la copia de textos clásicos o bíblicos en los que la palabra de la autoridad ha sido cuidadosa y sucesivamente trabajada por numerosos filólogos (y no simples copistas); véase A. Dain, *Les manuscrits*, París, 1975³, pp. 108-155, donde se describen las intervenciones filológicas que han existido en la transmisión del texto clásico hasta el Renacimiento y que han hecho posible su conservación en distintas etapas: el arquetipo, el ejemplar transliterado, el prototipo y los *recentiores* humanistas. El peligro de la *contaminatio puntual* es más propio de una labor filológica como la del Renacimiento que de la labor refundidora del Medioevo que, cuando contamina, lo suele hacer sistemáticamente a lo largo de la obra.

Una vez evaluadas las variantes, se procede a la *constitutio stemmatis* o construcción del árbol genealógico, instrumento que permitirá la reconstrucción del texto más cercano al original. En este capítulo del libro de Blecua se hace una útil exposición sobre los distintos significados que se han dado tradicionalmente a los términos de *original* y de *arquetipo*, matizando bien todas las diferencias. Utilizando el error común como criterio filiativo, se

van estableciendo las ramas que remontan hasta el arquetipo. Las relaciones posibles entre varios testimonios son las de filiación o copia, de hermandad a través de un subarquetipo o de hermandad en el arquetipo. Habría que matizar que la relación de filiación — contra lo que se dice en la p. 53, nota 7— es de las más difíciles de probar, ya que, como bien se indica en otro punto (p. 45), sólo un cotejo exhaustivo permite demostrar la copia directa o indirecta.

También creo que alguno de los razonamientos puede inducir a confusión. En el caso a que aludo (pp. 69-70), si hubiese existido una contaminación en las tres ramas, sería común a las tres y, por tanto, funcionaría a efectos filiativos como cualquier error común, por lo que el *stemma* de la p. 69 podría ser correcto.

La polisemia de los términos *arquetipo* y *original* en este apartado, polisemia fruto de recoger etapas de la historia de la crítica textual muy distintas y dedicadas a problemas muy diversos, queda adecuadamente zanjada en el resumen final (p. 71).

Finalmente, el autor advierte, con acierto, que la construcción del *stemma* debe fundamentarse paso por paso con seguridad, de forma que los errores conjuntivos y separativos sean evidentes. Como encontrar errores comunes en las ramas altas es muchas veces difícil y complicado, en ocasiones los *stemmata* están edificados sobre variantes de dudoso valor. Por ello, reitera, y hace bien en precaver al futuro editor, que es de mayor probidad filológica reconocer la imposibilidad de trazar un *stemma*, estableciendo sólo las ramas bajas, que construir un árbol del que resulte una mala edición que pueda derrumbarse como un castillo de naipes.

Sigue una interesante reflexión teórica sobre las limitaciones de este método basado en el error (pp. 74-77). Es verdad que desde un punto de vista teórico nunca se puede probar la existencia de *stemmata* de más de dos ramas, ya que siempre pueden existir errores de poca entidad que juzgamos accidentales y que podrían, en cambio, ser representativos de un subarquetipo que agrupase a dos de los tres testimonios. Pero como señala Blecua, “hasta la fecha (...) no se ha encontrado otro método más objetivo, y sigue siendo el menos subjetivo de los métodos posibles” (p. 77).

El Libro II o de la *constitutio textus* se abre con el proceso de *examinatio* y *selectio* de las variantes. Si tenemos un *stemma* carente de contaminaciones, refundiciones o variantes de autor, la aplicación del método de Lachman producirá automáticamente la reconstrucción del texto del arquetipo, esto es, del texto más cercano al original a que podemos remontarnos. El sistema, que está claramente expuesto (pp. 84-87), presentaba el defecto de ser mecánico, de sólo utilizar el *iudicium* del crítico en los casos de lecciones equipolentes o adiaforas —como se las denomina si entran a formar parte del aparato crítico de la edición—. Frente a esta actitud, el neo-lachmannianismo, línea en que se inscribe el *Manual*, defiende que el *stemma* no debe aplicarse nunca mecánicamente sino corroborar la selección que de las variantes haga el editor (p. 90 y p. 125). La desconfianza ante el árbol nace de la posibilidad de que se produzcan en varias ramas errores poligenéticos a los que el método de Lachmann otorgaría la razón. Aunque no es imposible, es muy poco probable, a mi entender, que se repita el mismo error poligenético en más de dos ramas, como se afirma en la p. 89.

La gran amenaza para el método de Lachmann es la contaminación, es decir, el hecho de que un copista utilice más de un modelo para redactar su texto. El capítulo del libro dedicado a ella explica bien los errores con que reconstruiremos el texto del arquetipo según el método, si no hubiéramos detectado la contaminación. Observación muy interesante es la siguiente: “Las copias de textos clásicos llevadas a cabo por los humanistas y los

manuscritos medievales de textos escolares, presentan en este sentido más problemas que los textos literarios en lengua vulgar” (p. 94). La impotencia que se desprende de esta formulación —“contra el veneno de la contaminación no es fácil encontrar remedios eficaces” (p. 94)— y la obsesión por el problema, obsesión que rompe argumentaciones bien encaminadas a lo largo del libro, creo que son producto de trasladar a los textos en lengua vulgar la complejidad de las relaciones textuales que afecta a los textos no-vulgares.

Aunque se afirma, con razón, que las lecciones contaminadas no deben confundirse “con los cambios y modificaciones que dos copistas pueden llevar a cabo por su cuenta al hallarse en ambientes culturales afines” (p. 94), los ejemplos, I, II y III de este capítulo son, a lo que creo, casos claros de innovaciones poligenéticas, y no casos de contaminación (pp. 95-101). En el ejemplo I la lectura *lumbre* es una simple innovación por sinonimia del manuscrito H, sin que haya que suponer consulta a otras ramas. Sólo en el caso de que quedara probado que el ms. H comparte errores o innovaciones de β de forma sistemática, podría sospecharse la contaminación. En el ejemplo II, parece obvio que una de las dos lecciones, ya sea *travesuras* o *diabluras*, es poligenética. Es más probable, dada la proximidad de *diablo*, que *diabluras* sea una *lectio facilior* poligenética común a S y a G. Esta hipótesis encuentra su confirmación en el hecho de que S, después de innovar *diabluras*, sigue con el texto que copia, y por eso anota *travesura*, pero como llega el final del verso tiene que suprimir el último miembro *truhanerla/trujamantía*. Así pues, *T conserva la lección más fiel al arquetipo. Nunca se debe recurrir a la contaminación como procedimiento de explicación de una lección aislada. Como bien se anota en el Manual*, la contaminación, si existe, “rara vez se limita, cuando se trata de una obra extensa, a un solo lugar” (p. 94). Esto es así porque la contaminación en los textos medievales vulgares nace de preocupación del copista por mejorar o completar todo su texto en todos o sólo en ciertos aspectos concretos.

La contaminación puede perseguir tan sólo rellenar las lagunas obvias del prototipo, sin alterar otros elementos del texto. Así, los manuscritos L, Ñ, F, G, B y C de la *Crónica de Veinte Reyes*, que completaron un conjunto de lagunas extensas con un texto ajeno a la *Crónica*, o los manuscritos T, G y Z de la versión concisa alfonsí de la *Estoria de España* que solventaron una laguna de varios capítulos recurriendo al texto de la versión regia de la misma obra (Cf. Catalán, *De Alfonso X, op. cit.*, pp. 159-171). La contaminación también puede estar dirigida a completar sólo ciertos aspectos de la obra, que tienen interés especial para el refundidor. Por ejemplo, el autor de la *Crónica General Vulgata* mejoró el texto abreviado que heredó, consultando el texto más detallado de la *Estoria de España* para añadir más pormenores, pero sólo en los pasajes épicos y legendarios. En ocasiones sustituyó capítulos enteros por los de la *Estoria de España*. En estos casos, si conseguimos probar que el texto perdido que empleó la *Crónica General Vulgata* forma parte de una rama o subarquetipo concreto dentro del árbol genealógico de la *Estoria de España*, habremos probado la contaminación. Otras veces, es más difícil demostrar su existencia: son los casos en los que el refundidor va combinando frases y detalles de los dos textos, normalmente con el objeto de dar el texto más completo posible. En estas ocasiones, es muy complejo encontrar errores comunes con otra rama que muestren el carácter híbrido del texto, pero no es imposible. La prueba irrefutable viene dada por el exceso de celo: el copista repite la misma información con dos formulaciones distintas o el mismo texto en dos lugares diferentes, y cada formulación o cada lugar corresponde a uno de los textos que consulta (Cf. Catalán, “El Toledano Romanzado y las *Estorias del fecho de los godos del siglo XV*”, *Estudios dedicados a J. H. Herriot*. Wisconsin, 1966, pp. 47-48, para un ejemplo de mixtura a la frase).

Siguen tres capítulos en los que se examinan sensata y pormenorizadamente los problemas que ofrece la edición de textos en casos en que no es posible edificar el *stemma codicum*, en casos donde se ha producido una refundición del texto en el curso de la transmisión y en casos en que se dan variantes conocidas del autor.

La *enmendatio* o corrección del texto está hoy reducida a la corrección por conjetura o *divinatio*. La antigua *enmendatio ope codicum* de los humanistas ha pasado a ser hoy el proceso de selección de las variantes en el *stemma*.

Aunque se recomienda la enmienda conjetural como procedimiento de llamar la atención sobre un *locus criticus* oscuro y así provocar el debate, prudentemente se previene al futuro editor de los peligros de la *divinatio* que sólo debe efectuarse en casos evidentes. Siguen siete ejemplos, bien argumentados, de este tipo de corrección sobre el texto del *Libro de Buen Amor*.

El capítulo siguiente, bajo el título de dispositio textus, expone las distintas pautas de presentación del texto editado. Explica, por un lado, los varios criterios tradicionalmente adoptados en las ediciones críticas en torno a grafías, división de palabras, acentuación y puntuación en textos medievales, clásicos y de los siglos XVIII, XIX y XX. Por otro lado, examina la actitud que se debe adoptar ante las divisiones y epígrafes del texto, y describe los signos críticos con los que el editor marca su intervención, que se corresponde con los tipos de error: adición, omisión, sustitución y cambio de orden.

El último capítulo de este II libro está dedicado a recomendaciones muy útiles en torno a la construcción del aparato crítico de variantes. Se propone el seguimiento de normas básicas para que en el futuro se uniformicen los posibles aparatos, y se aconseja oportunamente la división del aparato en varias categorías: 1) Variantes adiaforas, variantes de autor y conjeturas del editor, que creo que deberían figurar a pie de página o de forma preferente. 2) Variantes de familia y testimonios: esta categoría, pienso que de menor importancia, puede relegarse a segundo plano editorial (fin de la obra, fin de capítulo o parte, etc.). 3) Variantes gráficas (grafías, puntuación, mínimos errores accidentales de copia); creo que esta última categoría, al menos en los casos medievales vulgares, es innecesaria, como ya indicó Dain: "Sauf dans les éditions de type spécial, la règle sera de relever comme variantes de manuscrit les leçons du texte seulement, et non la manière dont on écrit ces leçons. Notamment, les variantes d'orthographe, quand elles sont indifférentes, l'accentuation, la ponctuation, toutes choses qui ne font pas partie de la tradition, pourront d'ordinaire être négligées, comme ne marquent qu'une manière d'écrire à certaine époque" (*op. cit.*, p. 175). Como en la Edad Media cada copista transforma el texto conforme a sus peculiaridades gráficas y su registro lingüístico, parece innecesario anotar las variantes gráficas y las morfológicas si no existe sustitución léxica. Después del aparato, irán las notas filológicas.

Es obvio que el aparato debe ser coherente, así como lo ha sido la *selectio*, con el *stemma*. Aunque el ideal sería la exhaustividad del aparato como quiere Blecua (p. 152), es de notar que el texto editado será el mismo tanto si anotamos todas las variantes de todos los testimonios, como si sólo anotamos las variantes del conjunto de textos, adecuadamente seleccionados en el *stemma*, que han intervenido en la *constitutio textus* o edición (Cf. Dain, *op. cit.*, p. 172, para el caso de la tradición manuscrita clásica). La exhaustividad dependerá, en todo caso, del número de testimonios manuscritos. Si escaso, un aparato completo es deseable y posible, pero si es abundante, tanto el aparato como la edición deben construirse sobre una selección razonada de representantes de las ramas altas, ya que el trabajo exhaustivo no estaría proporcionado con los resultados obtenidos. Por último, este

Manual advierte, con mucha razón, de la importancia de una atenta corrección de pruebas.

La segunda parte de este libro se compone de unos interesantes capítulos sobre la historia de la transmisión textual en España. Se tratan los problemas de deterioro y cambio de los textos que origina el tipo de soporte material utilizado en cada época para la difusión de la obra. Esta exposición se divide en tres libros, dedicados a la Edad Media, a los siglos XVI y XVII, y a los siglos XVIII, XIX y XX. En el primero de ellos se analizan los problemas derivados de la peculiar constitución y elaboración de los códices. En el segundo las vicisitudes de la transmisión impresa, el origen de cambios en una misma edición, así como aspectos relacionados con el proceso de composición editorial del libro. También se atiende a los pliegos sueltos como medio importantísimo de difusión de cierta clase de obras populares y a los inconvenientes que este soporte ofrece a la crítica textual. Se examinan los casos en que sabemos de la existencia de ediciones perdidas y la importancia que este hecho puede alcanzar, y se distinguen las ediciones preparadas por el autor de las realizadas por libreros sin su consentimiento. En otro capítulo se estudian las características de la transmisión manuscrita en estos siglos, que se deben tener en cuenta sobre todo en la divulgación de la poesía. Finalmente, se aborda la transmisión del texto en el siglo XVIII y en los siglos XIX y XX, en que cabe destacar que las dificultades que ofrecen los textos se reducen fundamentalmente a los casos de varias redacciones del autor.

Esta segunda parte es una muy útil introducción a la historia de la transmisión en España y merece elogiarse porque no existía hasta ahora un panorama general en que se detallasen casos variados de problemas en cada época. Podría reprochársele que la causística no es suficientemente completa, pero estos capítulos deben juzgarse por lo que aspiran a ser: una introducción a la historia, y no una historia completa.

La tercera y última parte del libro se compone de un conjunto de láminas acompañadas de aclaraciones sobre su contenido. Son reproducciones de manuscritos, autógrafos, ediciones de diferentes épocas con las que se ejemplifican casos, problemas y soluciones a la *dispositio textus* y al *apparatus criticus*. Dos ejemplos permiten aplicar los principios teóricos expuestos en la primera parte. La colación de los seis testimonios del ejemplo XIII de *El Conde Lucanor* es, en efecto, una buena práctica, pues se construye fácilmente una relación de parentesco entre ellos. El ejemplo de la *República Literaria*, aunque tiene su interés, no permite el ejercicio del método del error común, al basarse sólo en dos testimonios.

Si alguna objeción de fondo puede hacerse a este *Manual*, tan necesario, y que se hará imprescindible para los futuros filólogos editores a partir de ahora, es la falta de contundencia de algunos de los ejemplos de la primera parte. Dada la polémica sobre la redacción única o doble del *Libro de Buen Amor*, polémica que enfrenta a investigadores de reconocido prestigio, quizá hubiera sido deseable la elección de un texto menos controvertido, ya que en más de una ocasión los argumentos que se aducen a favor de una hipótesis textual no obvia se fundamentan sobre la tesis de la redacción única (pp. 54-55, 96, por ejemplo; Cf. G. B. Gibbon-Monypenny, "The two versions of the *Libro de Buen Amor*: the extent and nature of the author's revision", *Bulletin of Hispanic Studies*, 39 (1962), pp. 205-21, y Catalán, "Aunque omne non goste...", *art. cit.*). Quizá un texto en prosa —el propio *Conde Lucanor*— habría ilustrado mejor el fenómeno en la copia innovadora en la Edad Media, ayudando a evaluar qué tipo de variante debemos juzgar importante y cuál no a la hora de establecer el error común.

En conclusión, al margen de discrepancias puntuales, este *Manual* se configura como el primero en su género y como una valiosísima contribución para el abordaje de proble-

mas que durante décadas la filología española había dejado de lado. Ya hacía falta que comenzase a ocuparse de ellos.

INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ
(Univ. Autónoma de Madrid)

Jacqueline FERRERAS: *Les Dialogues espagnols du XVIe siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience*. 2 vols. Paris: Didier, 1985. 1.149 pp.

A partir de los años setenta, y sobre todo en lo que llevamos de la década de los ochenta, el interés por el diálogo español del siglo XVI se ha incrementado de una manera notable. Uno de los frutos de este renovado interés es el libro que nos ocupa, una tesis leída en la Universidad de Burdeos, en 1982, y en la que Jacqueline Ferreras nos propone una imagen global del diálogo español del siglo XVI asociada a una "nouvelle vision du monde":

C'est bien en effet une nouvelle vision du monde qui s'exprime à travers les *Dialogues*, c'est le nouveau rapport de l'individu au monde, c'est à dire à l'Univers et à la Société que matérialise ce genre (vol. II, p. 1008).

A través del estudio de los diálogos españoles del siglo XVI, Jacqueline Ferreras pretende ilustrar una determinada visión del Renacimiento español, inspirada en la de José Antonio Maravall, sin analizar las relaciones entre la forma y el contenido del diálogo ni su tradición literaria. Al final de los dos extensos volúmenes, eso sí, se incluyen unas breves referencias formales, y aisladas del resto del estudio, al género del diálogo (vol. II, pp. 977-1088).

No es el momento de discutir la visión del Renacimiento español de José Antonio Maravall. Lo que cabe discutir es la legitimidad de aplicar la ideología de una época —sea la que sea— a una forma literaria, sin estudiar antes las relaciones entre esa forma literaria y su contenido.

El diálogo, como cualquier otra forma literaria, nace de la fricción conjunta y simultánea entre la forma de expresión y la forma del contenido, que están relacionados en el proceso de creación o de formación de la obra literaria, del diálogo en este caso.

De acuerdo con la distinción establecida por Claudio Guillén ("De la forma a la estructura: fusiones y confusiones", *1616*, I (1978), pp. 23-41), reservo el uso del término *estructura* para el contexto conceptual del estructuralismo antropológico de Lévi-Strauss o el de los teóricos de la literatura afines, y el término *forma* para los objetivos literarios adecuados a la naturaleza especial de la literatura. Al estructuralismo no le interesa la disposición del componente de la obra literaria que llamamos *forma*, sino que busca en el texto un código global cuyas características unitarias no son ni literarias ni artísticas, como sucede en los

análisis panlingüísticos que hacen caso omiso de la relación entre la forma y el contenido de una obra literaria individual para descubrir en ella un conjunto estructural de carácter predominantemente temático y universal.

Éste es también el planteamiento de Jacqueline Ferreras, aunque su análisis no es "estructuralista", sino más bien "sociológico" o, de manera más general, "contenidista". Olvidando la relación entre la forma y el contenido del diálogo y de cada diálogo en particular, Jacqueline Ferreras sostiene *a priori* que esta forma literaria implica una "cosmovisión ideológica" determinada o, según reza el subtítulo de su tesis, "l'expression littéraire d'une nouvelle conscience".

El desenfoque metodológico de la tesis de Jacqueline Ferreras consiste en utilizar el método "contenidista" para explicar las peculiaridades formales del diálogo. Los formalistas rusos, y sobre todo Tynjanov (*vid.* J. Tynjanov [1927], "Sobre la evolución literaria", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1965), ed. de T. Todorov, trad. de Ana M.ª Nethol, 4.ª ed. (Méjico: Siglo XXI, 1980), pp. 89-103; J. Tynjanov y R. Jakobson [1928], "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos", en *ibíd.*, pp. 103-107), nos han enseñado que la *estructura* ideológica de un período histórico no se traduce de manera directa en la *forma* de una obra literaria, sino a través de una serie de "ajustes y desajustes formales" entre la forma de expresión y la forma del contenido, "ajustes y desajustes formales" que Jacqueline Ferreras no estudia.

Por otra parte, la asociación exclusiva entre el diálogo, como forma literaria, y el Renacimiento, como estructura ideológica y social, es una consecuencia de la asociación previa entre el diálogo y la filosofía. Se identifica *a priori* el diálogo con unos pocos autores, sobre todo con Platón, y con una determinada "cosmovisión ideológica", necesariamente racional, plural y antidogmática.

Ahora bien, la identificación absoluta entre diálogo, Renacimiento y racionalismo no es correcta porque no hay una relación inmediata entre la forma y el contenido del diálogo, como cree Jacqueline Ferreras. En otras palabras, el diálogo no tiene por qué ser la expresión de una conciencia conflictiva de la realidad. Puede ser todo lo contrario, según los casos.

Por ejemplo, en el terreno religioso, la influencia de Erasmo o de Lutero supone la floración de una serie de catecismos dialogados reformistas, como el *Diálogo de doctrina cristiana* (Alcalá de Henares: Miguel de Eguía, 1529) de Juan de Valdés o la *Suma de doctrina cristiana* (Sevilla: Juan Cromberger, 1543) de Constantino Ponce de la Fuente. Sin embargo, también abundan los catecismos dialogados que defienden la ortodoxia desde un punto de vista dogmático, como el *Compendium doctrinae catholicae* (Ingolstadt, 1549) de fray Pedro de Soto, el *Enchiridión* (Lisboa: Germán Galharde, 1552) de Diego Jiménez Arias, la *Doctrina cristiana del ermitaño y niño* (Valladolid: Sebastián Martínez, 1552) de Andrés Flórez, el *Catecismo de la doctrina cristiana* (Burgos: Felipe de Junta, 1591) de J. Martínez de Ripalda o el *Catecismo para instrucción de los nuevamente convertidos de moros* (Valencia: P. Patricio Mey, 1599) de Martín Pérez de Ayala. El que un autor escriba diálogos no significa que defienda ideas religiosas más heterodoxas que si escribe utilizando otra forma literaria cualquiera.

Juan de Valdés escribe dos diálogos religiosos reformistas, el *Diálogo de doctrina cristiana*, que acabo de citar, y el *Alfabeto cristiano*, del que sólo conservamos una traducción italiana de 1546. Sin embargo, sus obras teológicas de madurez son dos comentarios bíblicos no dialogados, la *Declaración familiar, breve y compendiosa* de dos epístolas de San Pablo y las *Ciento diez consideraciones divinas*. Es decir, Juan de Valdés sólo utiliza el diá-

logo en la primera etapa de su pensamiento religioso. Cuando se adentra decididamente en la "doctrina de la justificación", no escribe diálogos, sino tratados.

Miguel Servet, probablemente el hereje más audaz y original de todo el siglo XVI español, también alterna el diálogo y el tratado. Primero edita un tratado, *De Trinitatis erroribus* (1532). Después vuelve a escribir en diálogos sobre la misma materia: los *Dialogorum de Trinitate libri duo* (1532) y los dos diálogos que incluye en la segunda parte de su *Christianismi restitutio* (1533). Todas estas obras fueron prohibidas por la Inquisición: tan antitrinitario se muestra Servet cuando escribe diálogos como cuando escribe tratados.

Casi todos los diálogos españoles del siglo XVI incluidos en los índices de la Inquisición lo fueron por motivos religiosos: los diálogos de Alfonso de Valdés, el *Diálogo de doctrina cristiana* de Juan de Valdés, la *Suma* del doctor Constantino, el *Bononia* (Basilea: J. Oporino, 1556) de fadrigue Furió Ceriol o la *Lumbre del alma* (Valladolid: Nicolás Tierri, 1528) de fray Juan de Cazalla. La principal preocupación de los inquisidores, como se puede observar leyendo el preámbulo al Índice de Quiroga (1583), es la de preservar la pureza de la fe, con independencia de que las obras religiosas estén escritas en forma de diálogo o de tratado.

Por ejemplo, además de los coloquios de Erasmo, el Índice de 1559 incluye, tanto en latín como en romance, varias obras de Erasmo escritas en forma expositiva: el *Moriae encomium*, el *Modus orandi*, la *Exomologesis*, el *Enchiridion* o la *Lingua* (apud H. Reusch, *Die Indices Librorum Prohibitorum des Sechzehnten Jahrhunderts* [Tübingen, 1886], p. 220). Además de la *Suma de doctrina cristiana*, el Índice de 1559 incluye otras obras de Constantino Ponce de la Fuente escritas en forma expositiva: la *Confesión de un pecador penitente* y la *Exposición del primer salmo de David cuyo principio es Beatus vir* (apud H. Reusch, p. 232). En este mismo sentido, recordemos que uno de los más famosos procesos inquisitoriales del siglo XVI es el que se emprende contra los *Comentarios sobre el catecismo cristiano* de fray Bartolomé Carranza, un catecismo escrito en forma no dialogada. Por tanto, insisto en que no hay una asociación entre la heterodoxia religiosa y el diálogo.

Algo similar hay que advertir con respecto a los diálogos de tema científico: que un autor escriba un diálogo científico no significa que tenga una mentalidad más racionalista o empírica que si escribe un tratado. Resultan curiosos los intentos que hace Jacqueline Ferreras para descubrir una nueva visión del mundo en los *Diálogos o Coloquios* (Sevilla: Domingo de Robertis, 1547) de Pedro de Mejía, en los *Diálogos de la filosofía natural y moral* (Granada: Hugo de Mena y René Rabut, 1558) de Pedro de Mercado o en el *Coloquio del sol* (Sevilla: Alonso Esquivano, 1578) de Diego Sánchez, cuando estos autores se limitan a divulgar los supuestos tradicionales del sistema de Ptolomeo.

Curiosamente, es Miguel Servet el autor de diálogos del siglo XVI que hace el descubrimiento científico más importante, el de la circulación pulmonar de la sangre, y, sin embargo, lo incluye en la primera parte de su *Christianismi restitutio*, escrita en forma de tratado, no de diálogo. Hay otros autores de diálogos, como Pedro Sánchez Ciruelo, Bernardino Montaña de Monserrate o Juan Pérez de Moya que son dignos representantes, respectivamente, de la cosmografía, de la anatomía y de las matemáticas del Renacimiento. Sin embargo, escriben sus diálogos como apéndices a los tratados donde exponían sus teorías científicas propiamente dichas. Para ellos, el diálogo es un instrumento de expresión que utilizan con propósitos divulgativos y apologeticos, no una manera de investigar la verdad o de entender el mundo.

No podemos identificar el diálogo con una manera de entender el mundo, como si el diálogo fuera necesariamente de carácter filosófico. Luis Vives, aunque escribe varios diá-

logos sobre temas religiosos, morales, políticos o pedagógicos, prefiere escribir en forma de tratado sus obras filosóficas más importantes: *De disciplinis*, *In pseudodialecticos*, *De anima et vita*. Lo mismo podríamos decir de otro de los filósofos españoles más importantes del siglo XVI, Sebastián Fox Morcillo, que escribe un diálogo político, *De Regni Regisque institutione*, dos diálogos de tema literario, *De imitatione*, y *De Historiae institutione*, y un diálogo moral, *De iuventute*, pero que escribe en forma de tratado sus obras propiamente filosóficas: *De naturae philosophia seu de Platonis et Aristotelis consensione*, *De ratione studii philosophici*, *De demonstratione*, *De usu et exercitatione Dialecticae* y sus comentarios sobre varias obras filosóficas de Platón y de Aristóteles.

¿Significa eso que no hay diálogos filosóficos o diálogos científicos importantes? Desde luego que no. Pensemos en el *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo, el ptolemaico y el copernicano* (1632) y en las *Dos nuevas ciencias* (1638) de Galileo Galilei, que presentan las bases de un nuevo método científico, o en los diálogos filosóficos de David Hume, *Diálogos sobre la religión natural* (1779), y de G. W. Leibniz, *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano* (1765). Lo que no debemos aceptar es que el diálogo, como forma literaria, esté ligado a la filosofía o a una filosofía determinada. El diálogo no es de manera necesaria la expresión conflictiva de la realidad, porque no hay una asociación *a priori* entre la forma y el contenido del diálogo.

Ello no significa tampoco que el estudio del diálogo español del siglo XVI no sea pertinente para investigar el Renacimiento. El diálogo español del siglo XVI refleja la estructura social e ideológica de lo que llamamos Renacimiento como cualquier otra obra de la época, con independencia de que esté o no esté escrita "a manera de diálogo". Por ejemplo, las *Medidas del Romano* (Toledo: Ramón de Petras, 1526) de Diego de Sagredo sientan las bases de la teoría arquitectónica renacentista en España.

El *Tratado de Re Militari* (s. I.: Miguel de Eguía, 1536) de Diego de Salazar, traducción prácticamente literal del *Libro dell'arte della guerra* (1521) de Machiavelli, expone las consecuencias estratégicas que se derivan del predominio de la infantería regular en el ejército, innovación específica de la época renacentista. Los diálogos de Luis Collado, *Plática manual de artillería* (Milán: P. Gotardo Poncio, 1592), y de Nicolás Espinel de Alvarado, *Alvaradina* (Biblioteca Nacional de Madrid, MS. 8895), tratan sobre la artillería y las armas de fuego, otra aportación técnica decisiva para la teoría y la práctica bélica. La artillería, por otra parte, modificó absolutamente el sistema medieval de fortificación, como se desprende de la lectura del diálogo del comendador Escrivá, *Apología en escusación y favor de las fábricas que se hacen por designio del Comendador Scribà en el reino de Nápoles y principalmente de la del castillo de San Telmo*, ed. de E. Mariátegui (Madrid: Imprenta del Memorial de Ingenieros, 1878).

Por poner otros dos ejemplos distintos, esta vez sobre las innovaciones de la medicina renacentista: el *Dialogus de re medica* (Valencia: J. Mey, 1549) de Pedro Jimeno es una defensa del método anatómico experimental de Vesalio y el *Dialogus veros medicinae fontes indicans* (Valencia: P. Patricio Mey, 1589) de Lorenzo Cózar es un producto típico de la revalorización renacentista de Paracelso en contra del galenismo arabizado de origen bajomedieval.

Ahora bien, de esta coincidencia natural entre el Renacimiento y los temas del diálogo no es lícito extraer una asociación sustancial entre el Renacimiento, el racionalismo y la forma literaria del diálogo. Además, la identificación del Renacimiento español con el racionalismo está lejos de ser un hecho unánimemente admitido. Por ejemplo, Enrique Tierno Galván observa, en un estudio relativamente reciente ("El pensamiento científico

en el Siglo de Oro", EdO, III (1984), pp. 281-287), que el criterio personal y las observaciones experimentales no llegan a consolidarse, en el siglo XVI español, como un método científico válido frente a la *auctoritas* de los clásicos:

Mucho antes de Descartes abundan en Europa los científicos y pensadores que se preguntan si las teorías de Aristóteles eran ciertas o inciertas y por consiguiente si había que cambiar o no el método de la confianza por el método de la duda. Aunque la pregunta no se hiciese en el ámbito de los dogmas, en los demás dominios del saber el Renacimiento introdujo en Europa la idea de la cultura como superestructura de la duda, salvo ciertos reductos, entre ellos España, en que la duda tenía un espacio de aplicación que no salía de la retórica y la moral, sin tocar para nada a la ciencia (p. 281).

Con independencia de la veracidad de esta última observación, hay que insistir en el hecho de que el diálogo no implica necesariamente una forma de ver el mundo o una filosofía determinada, sino que es un modo de expresión en el que no hay una relación inmediata entre la forma y el contenido. El diálogo puede servir para manifestar una conciencia conflictiva de la realidad o bien para todo lo contrario: ser un vehículo dogmático. Así, hemos desplazado el estudio del diálogo desde la filosofía a la pedagogía.

No se puede establecer una ecuación global entre el Renacimiento y el diálogo apoyada en una determinada "cosmovisión ideológica", fundamentalmente racionalista y empírica, como hace Jacqueline Ferreras desde las primeras páginas de su tesis citada:

Mais c'est dans l'objectif poursuivi pour la raison, que nous pourrions saisir la révolution mentale qui s'opère entre le XIIIe et le XVIIe siècles, entre Saint Thomas et Descartes, révolution dont les *Dialogues* préfigurent, en quelque sorte, l'aboutissement cartésien (vol. I, p. 49).

El diálogo del siglo XVI español no es un instrumento para poner en duda el conocimiento recibido. Antes al contrario, en la mayoría de los casos, es un instrumento para exponer verdades recibidas de antemano, un instrumento dogmático en el que el maestro se limita a enseñar su doctrina al discípulo. En este sentido, tampoco hay una oposición tajante entre el diálogo renacentista y el diálogo medieval, como dice Jacqueline Ferreras:

Ces incertitudes prouvent bien que l'exercice, qui consiste à mettre en doute une assertion, n'est pas un exercice de pure forme, comme dans la tradition médiévale. C'est un doute profond qui s'empare des esprits, qui ont des preuves des ignorances et des erreurs des auteurs antiques, de sorte qu'ils se trouvent amenés à généraliser leur suspicion, et à remettre en question une grande partie du savoir antique, suspicion que ne peut que redoubler la quantité de textes que l'imprimerie, pour la première fois dans l'Histoire, met à la disposition de tous les lettrés (vol. I, p. 73).

En el diálogo español del siglo XVI, hay una tradición dialogada de origen medieval muy importante. Pensemos en los numerosos catecismos dialogados. Pensemos en los diálogos donde se enfrentan dos principios alegóricos opuestos, como en los diálogos medievales: los *Diálogos de la razón con la sensualidad* (Biblioteca Pública de Córdoba, MS. 15) de Diego de Aguayo, *La última batalla...* (Valladolid: Andrés de Merchán, 1593) de Jerónimo de los Ríos Torquemada, el libro segundo de los *Diálogos de la fantástica filosofía* (Sala-

manca: Herederos de M. Gast, 1582) de Francisco Miranda Villafañe, los *Diálogos* (Alcalá de Henares: Juan de Lequerica, 1576) de fray Francisco de Ávila o el *Libro de la verdad* (Valladolid: Fco. Fernández de Córdoba, 1554) de Pedro de Medina. En otras ocasiones, los diálogos del siglo XVI continúan varios de los temas que se han considerado siempre como específicos de los diálogos medievales, como el tema de la comparación entre el cristianismo y el judaísmo, tema al que Juan Luis Vives dedica un diálogo en *De veritate fidei christianae* (Basilea, 1543).

A modo de resumen, hay que suscribir una afirmación hasta cierto punto evidente, pero que hasta ahora ha sido desatendida: no todos los diálogos son formalmente diálogos "renacentistas" por el mero hecho de haber sido escritos o editados durante el siglo XVI. Hay que aceptar que no existe una identificación entre el diálogo, como forma literaria, y la "cosmovisión ideológica" del Renacimiento tal y como ha sido definida habitualmente. El diálogo del siglo XVI español, en términos absolutos, no implica una determinada *forma mentis*: "l'expression littéraire d'une nouvelle conscience".

En el fondo de *Les Dialogues espagnols du XVIe siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience* hay un anhelo por reconstruir las tesis idealistas de Jacob Burckhardt, aunque sea a través de los estudios de José Antonio Maravall y *sub specie dialogorum*. Es comprensible esta tentación de Jacqueline Ferreras, ya que el diálogo español del siglo XVI, desconocido en su mayor parte, ha despertado grandes expectativas entre los estudiosos de la cultura española. Pienso, por ejemplo, en un ensayo de E. Tierno Galván, *Razón mecánica y razón dialéctica* (Madrid: Tecnos, 1969), donde se veía el diálogo del Renacimiento como una materialización histórica de la "razón dialéctica".

En este sentido, el acierto principal de la tesis inédita de Luis Andrés Murillo, tesis que Jacqueline Ferreras no cita: "The Spanish Prose Dialogue of the Sixteenth Century" (Diss. Harvard University 1953), estriba en haber intentado una aproximación al diálogo desde su forma literaria y desde su contexto histórico, sin ecuaciones ideológicas apriorísticas.

Hemos visto que hay que reformular la ecuación entre el diálogo, el Renacimiento y el racionalismo en términos distintos a los de Jacqueline Ferreras. Toda su argumentación descansa en la existencia de un reflejo mecánico entre la forma literaria (del diálogo) y la visión del mundo (del Renacimiento), existencia más que problemática y que, sin embargo, se da por supuesta en todo momento. Por el contrario, cuando se analiza la historia del diálogo dentro de su "serie literaria" y la propia forma literaria de los diálogos españoles del siglo XVI, se observa con claridad que es imposible seguir hablando de un "diálogo renacentista" en abstracto.

JESÚS GÓMEZ
(Universidad Autónoma de Madrid)

D. Gareth WALTERS: *Francisco de Quevedo, Love Poet*; Cardiff; Univ. of Wales Press-The Catholic Univ. of America Press, 1985; 185 pp.

El creciente interés que suscita la poesía de Quevedo se está viendo reflejado, entre otras cosas, en el conjunto de asedios que han aparecido en los últimos años a su poesía, y particularmente —entre hispanistas anglosajones— a su poesía amorosa. Los recientes libros de L. Elaine Hoover (*John Donne and Francisco de Quevedo, Poets of Love and Death*, de 1978), Julián Olivares (*The Love Poetry of Francisco de Quevedo*, de 1983) y este que ahora reseñamos, el último, son buena prueba de ello. Ni que decir tiene que tales estudios son a priori inestimables contribuciones, que se refieren a un aspecto tan apasionante como descuidado de la obra de Quevedo; pero todos ellos, al margen de sustanciales diferencias, claro está, terminan por reflejar una inquietante imagen de Quevedo, a mi parecer distorsionada por una lectura parcial, hecha desde supuestos críticos y, quizá, ideológicos que no realizan una lectura objetiva de su obra poética.

El libro de Walters, hispanista conocido por la seriedad de sus trabajos en torno a Quevedo, entre otras cosas, plantea recuperar la voz amorosa de Quevedo, relegada a un segundo plano por el interés que ha suscitado casi siempre su veta satírica o, en el mejor de los casos, estudiada a través de unos pocos poemas.

Tras una breve introducción biográfica y crítica —en la que se acepta el corpus de Blecua, ingenuamente, como base para su estudio—, y apoyándose en las contribuciones de Dámaso Alonso, O. Green, A. Mas y Pozuelo Yvancos, Walters inicia su aproximación oponiéndose a la idea más general de que Quevedo es un poeta amoroso que se inscribe dentro de la tradición cortés que rehacen los petrarquistas. En consecuencia todo su primer capítulo (*The nature of love: desire*) está dedicado a analizar las sutiles diferencias en la actitud amorosa de la poesía de Quevedo frente a los petrarquistas “puros” —Herrera—, por ejemplo, se trae a colación constantemente; pero —dice Walters— al margen del estilo, porque eso es lo que ya han estudiado otros, que relegaron “the amatory experience to a number of merely linguistic or stylistic effects”, y que, por tanto, deduce, no saben diferenciar a Garcilaso de Góngora o Quevedo. Todos ellos, dice, realizan “some kind of linguistic or stylistic individuality in a field where the scope for such an aim is extremely limited”.

Aunque Walters cita, de pasada, el concepto de “desautomatización” y a veces (pp. 60 y ss.) parece querer plantear el problema directamente, la citada es la dirección única de su

trabajo, ahora que nadie parece ya sostener que el resultado estilístico o lingüístico no sea producto de una diferencia más profunda, inextricablemente unida a otras capas de la poesía (temas, tópicos, perspectivas...), que sólo la necesaria arbitrariedad de un análisis lineal descubre. Y yo creo que a nadie se le escapa a estas alturas que, aun ciñéndose al terreno exclusivo del estilo, la desautomatización y otros efectos conducen no a un mismo resultado, sino que llevan a estilos tan diferentes como el de Góngora y Quevedo. Igualar la poesía de ambos —o de todos los petrarquistas— como una crítica hacia quienes han trabajado en este terreno constituye una falacia demasiado grosera. También el rasgo de estilo "is indicative of something more significant and radical" (p. 6).

En el análisis que sigue, Walters encuentra rasgos de mayor atrevimiento, más humanos y menos ideales, en las lamentaciones amorosas de Quevedo, quien sobrepasa la contemplación petrarquista para solicitar de la dama la consumación del amor, atormentado por el deseo. Su análisis es adecuado y perspicaz, de modo que ayuda a encontrar desde la ladera léxica y temática lo que los análisis de otrora —entre ellos, los de estilo— ya habían señalado acerca de la modernidad de Quevedo: los coloquialismos, la hipérbole, la angustia retórica, etc. Acertadas son, en este sentido, sus apreciaciones sobre "Si mis párpados, Lisi, labios fueran" (pp. 17 y ss.) y otros poemas, aunque a veces el argumento para llegar a determinadas conclusiones me parece demasiado complejo. Por ejemplo, lo que se razona acerca de "Dichoso puedes, Tántalo, llamarte" (pp. 21 y ss.), en donde se busca la consumación amorosa: "The third element implicit in this comparison is that of drinking, which correspond to a stage beyond sight and touch at the amatory level, i.e., fulfilment". Si en el caso anterior es problemático, en otros francamente nos parece descabellado, por ejemplo cuando se relaciona la palabra "comer" del verso "de invisible comercio mantenida" con "comer" (i), para hacerla entrar en el campo metafórico del hambre y de la sed (p. 23).

Cuestión diferente es la predilección de Quevedo por imágenes basadas en el cuerpo (pp. 53 y ss.), entre las que el autor destaca la importancia de las "venas", analizando su doble ocurrencia, como positiva (poemas, numeración de Blecua, 471, 472 y 492) y la que considera menos petrarquista. Pero los ejemplos vuelven a ser ambiguos. Por ejemplo el famoso soneto "Arder sin voz de estrépito doliente" (332), que termina con: "Del volcán que en mis venas se derrama, / diga su ardor el llanto que fulmino; / mas no lo sepa de mi voz la fama", no puede explicarse si no es, precisamente, como la hipérbole final del silencio del amante petrarquista.

El peligro de considerar la sustancia temática ("substance and non style") lleva a discusiones tan extraliterarias como la de acabar preguntándose si el deseo carnal hace sufrir más que el que no espera consumación física (p. 60) y cosas así. La voluntariedad en aceptar la carga de amor era —como ya señaló Lapesa tiempo ha— uno de los rasgos característicos del petrarquismo español, proveniente con toda probabilidad de la tradición cancioneril. Por eso es valiosa la insistencia con la que el autor señala la actitud no resignada, sino agresiva y defensiva, de Quevedo, como una variante sustancial de su expresión poética, que —desde luego— se aprecia perfectamente en los versos convulsivos, el léxico rotundo o el manejo de una retórica peculiar, es decir, como rasgos de estilo.

En cuanto al otro de los grandes temas petrarquistas, la descripción de la amada —su evocación, mejor—, el autor encuentra en Quevedo una huida de lo trascendental y espiritual (como, por ej., el final del soneto 443: "Crespas hebras, sin ley desenlazadas"), forzando las más de las veces la ambigüedad poética de los versos de Quevedo y sin tener en cuenta para nada la nueva retórica renacentista: "alma" como palabra clave de la nueva

mentalidad burguesa que mejor expresa el sentimiento de interioridad, al que se accede a través de los ojos, de donde toda esa larguísima serie de poemas que Walters analiza superficialmente, en busca de unas variantes que en Quevedo se dan por la separación radical de la pareja alma-cuerpo y todas sus correspondencias (dentro/fuera). El denso, pero fundamental, libro de Juan Carlos Rodríguez (*Teoría e Historia de la producción ideológica*) ya lo había analizado detalladamente. Es notable, para seguir con este caso, que Walters señale más adelante también, a propósito del Heráclito, que no se haya estudiado ni analizado la secuencia alma/cuerpo —con todas las variantes léxicas— como una trasposición más de todo el lenguaje poético del siglo, girando en torno a esta obsesión histórica. Walters toma el “cuerpo” en su más puro sentido físico, sin emparejarlo a su correlato histórico. Es curioso como el crítico inglés, tan arriesgado en las interpretaciones que mantiene en otros casos, se limita ahora a la constatación léxica sin referirla a ninguna otra esfera.

Es oportuno señalar que si ha de hacerse algún tipo de referencia o inversión de un campo a otro, en el caso de Quevedo cuando se dan concordancias entre los campos moral, religioso, amoroso, etc. (por ejemplo la de los poemas 13 y 480), casi todas las esferas operan como una extensión de la moral y lo existencial a la esfera de lo religioso, y no viceversa, como bien a las claras muestra (ejemplo que se aduce en la p. 147) el poema 363: “Por la cumbre de un monte levantado”. No sé muy bien, en otros casos, por qué se interpretan los versos “morales” como reminiscencias de los amorosos y no al revés (por ejemplo, lo que se dice en p. 148, a propósito de los poemas 27 y 449).

Las “possibilities offered to the Renaissance poet by the interaction of the real and the fictional convention and individuality, the creator and his persona” (p. 160) son, en efecto, variadas, pero se constituyen en tópicos expresivos que Walters ha manejado (el cuerpo, el tiempo, la muerte como liberación...) como expresiones humanas directas, como tales tópicos y no sólo como transgresiones (“desautomatizándolos”). En sus conclusiones Walters insistirá en dos rasgos de esta transgresión de los códigos petrarquistas: el desdén por el sufrimiento amoroso y por el ennoblecimiento.

El capítulo II se refiere a *The consequences of Love: suffering*: es decir, a otro de los típicos rasgos petrarquistas, que según Walters “not appear to any significant in Quevedo” (p. 40): “The absence of blessed suffering is a notable and distinctive feature of Quevedo’s amatory verse” (p. 42). Una vez más el crítico encuentra no sólo rasgos de estilo diferenciales, sino “but also impinge upon an understanding of individual experience and its place in a wider context” (p. 42). Para comprobarlo se analiza extensamente el sentimiento de la naturaleza en Quevedo, pero si el análisis es correcto, se busca —como en otras ocasiones— con unas premisas falsas, ya que el autor considera el paisaje petrarquista siempre como correlación del sentimiento interior y nunca como contraste o distanciamiento, es decir, como una posibilidad de la dialéctica retórica. Evidentemente eso no fue nunca así en la poesía petrarquista, y el hecho de que Quevedo prefiera el contraste (“Ya tituló el verano ronca seña”; “Corola abril el campo que mancilla”, etc.) no permite sacarlo de la escena petrarquista. Es evidente, sin embargo, el descenso del tema en la poesía del siglo XVII, y particularmente en Quevedo, en correlación con la nueva situación histórica. En todo caso, la desolación del poeta ante la naturaleza —rasgo mayor de la poesía de Quevedo— es un motivo con tradición petrarquista indudable.

Walters dedica el siguiente e interesante capítulo a reordenar la secuencia del cancionero a Lisi, en donde no encuentra diferencias sustanciales con los poemas amorosos de la musa Erato.

El capítulo que al final se dedica al Heráclito es tan sorprendente como gratuito, pues

se basa en una paráfrasis tópica de la colección para concluir que en el Heráclito, "the references to sin, both direct and implicit, make it clear that it is of an erotic nature" (p. 141). La distorsión resulta tanto más gratuita por el hecho de que el autor ha desdeñado toda la poesía amorosa-festiva, para agarrar por los pelos al Heráclito y hacerlo entrar en el ámbito de la poesía amorosa de Quevedo, es decir, en su ensayo. Walters extrapola las escasas referencias al amor —pero no teñidas de culpabilidad o mala conciencia (V. el n. 40)— como válidas para todo el Heráclito, y resume, al parecer, en el apetito sexual todos los posibles vicios del pobre Quevedo. ¿No estará reflejando una ideología, actual y localizada, sobre el mundo de los Austrias? Al lector ingenuo que recorre la poesía de Quevedo le parecen más obsesivos otros vicios como la ambición, la hipocresía, el poder mal utilizado, etc., que la carne. De lo que está cansado Pablos al final del *Buscón* —y en el poema 17, que se cita— no es del regodeo carnal, sino de la lucha por medrar en la tupida red social.

No parece que la imagen de un Quevedo lascivo y lujurioso sea la más apropiada para explicarnos su poesía amorosa o el Heráclito, y no porque no lo haya podido ser —yo no lo sé—, sino porque no nos lo dicen así sus versos.

Un largo preámbulo de este mismo capítulo busca paralelos entre textos de los *Sueños* y del *Heráclito*, evidentes, aunque con discutibles interpretaciones, como la ya, al parecer, inamovible del *Miré los muros de la patria mía*. El autor, en general, fuerza la interpretación para 1) remedar una secuencia temporal del Heráclito, que será la del pecador, sufrimiento, arrepentimiento y comunión (pp. 131-40). 2) Para mostrar "the nature of the sin or sins with which the poet has been struggling" (p. 141), para deducir que "make it clear that is of an erotic nature" (id.), naturalmente trayendo a colación los pasajes más aprovechables para su interpretación. Pero, por citar tan sólo los que él cita, no parece que sintagmas como "el ciego perdimiento" (34), "peligrosa batalla" (18), "error pasado" (40), "daños y culpa" (id)... o, en el colmo de la desviación interpretadora, los muros de la patria cansados por la edad, puedan bonitamente leerse sub especie carnalis, a no ser que el "vencida de la edad sentí mi espada" se quiera leer como una bella y dolorosa metáfora física (i). El "pecado", ya que le obsesiona tanto a Walters, en Quevedo tiene connotaciones y raíces mucho más complejas, graves y extensas, como se deduce de toda la *musa Polimnia* o, simplemente, de la poesía festiva. Yo diría, aunque no quisiera entrar en este terreno, que la mala conciencia carnal es, en Quevedo —y en su época— lo de menos, y que reducir su poesía más compleja a una confesión de adolescente es suprimir las resonancias de una poderosa expresión artística. O, con sus palabras, a modo de resumen:

"The experience is envisaged far more in terms of carnal aspiration, striving and expectation than is the case with his contemporaries and predecessors. In short, convention is not flouted, but is on various occasions modified, ignored or challenged."

Los estrechos límites de una reseña no me permiten discutir multitud de detalles: considerar la coetilla "diez años" recurrencia temática, cuando es una mera coetilla lingüística. El soneto "Ostentas o felice en tus cenizas" constituye el ejercicio poético más celebrado de la época, al reunir amor, tiempo y muerte en un solo poema. La importancia que le otorga Walters como expresión original está descaminada y delata un peligroso desconocimiento del corpus poético de la época al leerlo en clave ridícula; fue uno de los poemas más difundidos de Quevedo, pero no una "trivializing and negative versions of the great theme of Quevedo's poems to Lisi" (p. 167). Le invito a que lea las cuatro versiones del ms. 3885 de la BNM (f 149r y ss.), ninguna de Quevedo; con sus antecedentes latinos, tra-

ducciones y otras cuantas versiones, entre las cuales una de Salcedo Coronel y la de Quevedo, atribuida a Medrano, se encuentra en el ms. 4141 de la BNM, f 297 y ss. Etc.

Se utiliza una bibliografía de valor demasiado irregular, por ejemplo, los ensayos de Gómez de la Serna y Durán, atribuyéndolos la misma autoridad que a los estudios de Mas o Green, y desde luego ignorando la mejor bibliografía española —lo que hace precisamente en incurrir en dislates básicos.

No ha tenido suerte Quevedo, en este caso; pero al menos el ensayo de Walters tendrá el mérito de haber afrontado el estudio de su poesía de manera global y sistemática. En ese aspecto, Walters merece el agradecimiento de todos los interesados en la honda, difícil y compleja poesía de Quevedo.

PABLO JAURALDE POU
(Universidad Autónoma de Madrid)

Philippe BERGER: *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1987, 2 vols. 588 págs.

Un buen complemento a los estudios sobre literatura oral que se reúnen en estas páginas es el que se ocupa de los diversos avatares que afectaron a la letra impresa en la Valencia renacentista. El trabajo de Berger, en el que se reconoce bien el magisterio de Maxime Chevalier, posee en principio el atractivo de situarse entre la literatura y la historia social para conjugar oportunamente los datos históricos y estadísticos con el criterio filológico. El planteamiento no podía ser otro si se piensa que el mundo que aquí se analiza, el de los impresores, editores y librereros, está colocado a su vez en una decisiva encrucijada de la transmisión literaria: entre “la creación intelectual y el deseo de saber, a mitad de camino entre los escritores y los lectores” (pág. 305). La necesidad de conocer a fondo el contexto histórico, económico y social para trazar la evolución de la industria tipográfica y de la lectura (pág. 389) no es una conclusión nueva, como han demostrado ya otros trabajos sobre el tema en el Siglo de Oro español que han precedido al de Berger. Sin embargo, la novedad de éste está tanto en su concreción cronológica y geográfica como en la utilización de un amplio material de archivo —en su mayoría inédito y de difícil acceso (actas notariales dispersas, falta de catalogación, etc.)— que permite obtener informaciones muy precisas y de validez más general de lo que anuncia su título.

Seguirle la pista al libro y a quienes se relacionan con él en un enclave comercial y cultural tan importante como Valencia en época de Germana de Foix es especialmente interesante, si se considera que fue “un momento crucial en el desarrollo de la historia de la literatura valenciana” (pág. 9); y también si se revisan los títulos en castellano publicados entonces en esa ciudad. Tal objetivo exige el análisis minucioso de las condiciones de la fabricación y circulación del libro, así como el examen de los variados factores —positivos y negativos— que influyeron en su difusión durante un siglo de notables cambios. Obliga a tener en cuenta circunstancias como la gran riqueza y dinamismo de Valencia desde finales del XV, la prosperidad de su comercio y el poder financiero del reino, y, junto a esto, las crisis desencadenadas por los enfrentamientos de las Germanías de 1519 a 1523. Berger lleva a cabo esta tarea a partir de un catálogo de la producción salida de las prensas valencianas entre 1473 y 1572, y a través de una exhaustiva revisión de documentos (contratos de edición, censos, testamentos, liquidaciones de cuentas, convenios de librereros, etc.) que revelan cuál fue la organización real de los distintos gremios y cuál la situación financiera

que los mantuvo en activo. Con ello se pretende “desenmarañar el ovillo de las complejas relaciones entre todo autor y su público”, y llegar a conocer “las manifestaciones de la lectura en distintas clases sociales” (pág. 12); puesto que éste es el último eslabón de una azarosa trayectoria que comienza con la iniciativa de quienes hacen el libro y proyectan distribuirlo, y que termina en la tienda de un “librer” o en los estantes de cualquier biblioteca particular.

Conviene empezar por advertir que una gran parte del trabajo de Berger responde sencillamente a la cuestión de “cómo se hacía un libro en el Siglo de Oro español” (viejo interés filológico en el que tan clarificadoras han sido las investigaciones de Bohigas y Jaime Moll, entre otros); y, por tanto, que el profano en la materia encontrará aquí una explicación detenida de cada una de las fases en que se divide esa trayectoria a que aludíamos, con sus respectivos acicates y trabas. En este sentido, las informaciones de Berger, aunque extraídas de Valencia, sirven para comprender mejor el problema —y el atractivo— que suponía publicar en España en el siglo XVI, y ayudan a responder a diferentes preguntas que suelen escaparse al contemplar la literatura desde dentro de los propios textos. Preguntas tales como de qué tipo eran los beneficios del monopolio de una determinada edición, cuál era la consideración social de impresores y editores, o cuáles las razones que los llevaron a colaborar o competir, y que justifican, en suma, la aparición de un determinado libro en una fecha concreta. Es decir, cuestiones todas ellas a las que no se puede llegar a través de una relación exclusiva con los ejemplares originales, una vez salidos de la imprenta.

Para el estudioso o el especialista de la Literatura y la Historia de este periodo, la gran aportación de esta monografía consiste, a nuestro juicio, en la posibilidad de establecer comparaciones; tanto con el panorama que se dio en otros focos editoriales importantes, nacionales (Sevilla, Alcalá o Salamanca, por ejemplo) y extranjeros (Lyon, Amberes y Venecia, sobre todo), como con el que ofrecen otras épocas. Ya que sólo de esta forma es posible llegar a determinar lo distintivo de la vida cultural que tuvo Valencia dentro de la Europa renacentista. Creemos que tal posibilidad se ofrece aquí de forma útil y amena por dos razones fundamentales. En primer lugar, porque Berger consigue una recopilación de casos particulares que componen una especie de mosaico sobre el que es más fácil establecer síntesis. Y en segundo lugar, porque las conclusiones se van extrayendo a medida que se exponen esos ejemplos personales, cuyos pormenores pueden leerse en los documentos que se aportan como apéndices (vol. II).

La opción del autor de centrarse en las relaciones laborales de los tres oficios que viven de la imprenta, explica que su punto de partida sea siempre el conocimiento del origen, aprendizaje y situación económica de cada uno de ellos, para concluir acerca de sus cambios en el tiempo. Sabemos así que mientras los primeros impresores que se establecieron en Valencia eran alemanes advenedizos (desde el pionero Jacobo Vizlant, comerciante que se instala con su familia en 1474), los cuales dominan durante la etapa incunable (pp. 40-41), en el siglo XVI, en cambio, predominan los impresores españoles que llegan a Valencia ya como profesionales expertos en las nuevas técnicas (p. 43). Asimismo sabemos que mientras a fines del XV se dio una gran inestabilidad y movilidad de las imprentas —itinerantes, en busca de mejoras financieras—, los impresores del siglo XVI manifiestan, en cambio, “un deseo claro de establecerse definitivamente en Valencia” para instituir su arte (p. 47).

Entre las conclusiones de Berger sobre las condiciones de trabajo de estos profesionales, queda claramente de manifiesto que las dificultades de los impresores fueron esencial-

mente económicas, debido a que no había inversiones ni recursos para fundar sociedades; lo que les obligaba a lanzarse a la aventura con bienes propios y a afrontar con ellos después sus deudas. Buen ejemplo es el caso de Joan Mey, "el más activo de todos los que trabajaron en Valencia a lo largo del siglo XVI" (p. 49), que decide marcharse en 1549 alegando que no tiene para mantenerse, y al que excepcionalmente el municipio le concede una subvención que seguiría cobrando su viuda (p. 50). Considerando los impuestos y la carencia total de organización en el grupo de los "stampadores" (como se les llamaba a partir de 1515), la razón esencial de su pobreza fue "el rendimiento extremadamente bajo de sus actividades comerciales" (p. 53). Es elocuente la comparación que hace Berger del impresor y su taller con "la parte visible del iceberg" que si se mantiene a flote o se hunde sólo depende "de la vitalidad o abatimiento de los editores" (p. 29), porque sirve para explicar la falta de autonomía y la incertidumbre que caracterizó a este gremio. No es difícil comprobar que no sólo en Valencia los impresores se tendrían que embarcar en trabajos clandestinos de librería para sobrevivir (p. 113), y que sólo conseguirían hacerlo los que fueron editores además de tipógrafos, como Timoneda, por ejemplo.

Frente a una clase tan homogénea, entre los editores, en cambio, negociantes con más o menos vista y fortuna, Berger llega a distinguir cuatro tipos diferentes: los "importantes", que serían los grandes comerciantes con claro interés lucrativo en la empresa, y que es figura que desaparece pronto (pp. 155-159); los librerías e impresores como el rico Gaspar Trincher, Jorge Costilla o el citado Timoneda, que no llegaron a mantener iniciativas de larga duración (pp. 160-164); los intelectuales, que actúan sobre todo en favor de intereses universitarios (p. 165), como es el caso de Alonso de Proaza, Lorenzo Palmireno y varios juristas, teólogos y clérigos como Pérez de Chinchón o Juan de Molina, a quienes se debe la iniciativa de difundir la obra de Erasmo (p. 172); y, por último, una serie de editores ocasionales, en su mayoría nobles que actúan como protectores, o algún frustrado hombre de letras con recursos (pp. 175-185).

En cuanto a los librerías (un total de 167 registrados en Valencia entre 1474 y 1560), también es la pobreza lo que en términos generales les caracteriza, si bien las diferentes clases dependen del capital invertido y de las fuentes de donde se abastecen. Berger ofrece también aquí suficientes datos acerca de mayoristas, detallistas y subastas (pp. 265-278), así como de la evolución del gremio antes y después de la gran crisis de 1507 a 1509, que había sacudido por igual a todas las ramas de esta "frágil industria" (p. 202). Y concluye que lo que auténticamente salvó la vida de este oficio fue el "continuo espíritu de curiosidad" en que se mantuvo la vida intelectual local (pp. 301-302).

No es mucho lo que distingue a Valencia, por otra parte, entre las conclusiones de Berger sobre las distintas funciones que correspondieron a estos tres oficios. Pues no era privativo de aquel "magister librorum de stampa" ocuparse en su taller de la composición del texto, el ajuste a las "formas" ("imposición"), el grabado, y, por último, la corrección de pruebas en galeradas; como no lo es el que a él se le achacara la responsabilidad del acabado del libro, obligación que se recuerda en los contratos de edición (p. 81), y que por ello tuviera la necesidad de ser extremadamente habilidoso (p. 91). Pero sí es original, en cambio, la importancia que tuvo la tarea de la decoración en Valencia, donde ya antes de la llegada de la imprenta fue la del iluminador una profesión artesanal próspera. Sabemos así que las láminas e ilustraciones fueron especialmente cuidadas por los impresores valencianos, que mostraron una gran preocupación por estimular con ellas la imaginación de los lectores, "y probablemente también la de los oyentes iletrados, puesto que las obras en lengua vulgar son las más abundantemente ilustradas" (p. 76). Este hecho conecta con el

propio cuidado que el "lligador de libres" (una de las múltiples denominaciones del librero) tuvo en la encuadernación, arte que fue muy activo en Valencia, y que no sólo responde a la afición bibliófila de muchos nobles, sino al mismo objetivo de impresores y editores de ofrecer un producto atractivo a su diversa clientela (pp. 216-262).

Del mismo modo, dentro de las diligencias propias de los editores para abrirle camino al libro en el mercado (intuir demandas del público, calcular la tirada, recaudar el capital, hacer la debida propaganda, etc.), sólo algunos datos particularizan el quehacer de los valencianos respecto a otros. Durante las dos grandes épocas en que se divide la producción impresa en Valencia, según el predominio del latín o las obras en vulgar (pp. 194 a 201), hay varias circunstancias en que ciertos editores demuestran su arrojo al aventurarse con temas de actualidad en vez de la empresa menos arriesgada de editar obras ya conocidas o de autores muertos. Es el caso de Juan Jofre, que imprimió en 1525 dos tratados diferentes sobre la cuestión del bautismo forzoso de los moriscos, en un momento álgido del problema de la asimilación de la minoría musulmana (pp. 123-124); o el caso de la actualidad de Erasmo, que induce a Jofre y a Costilla a imprimir, cada uno por su lado, *El Enquirdión* en 1528, previendo con acierto las ganancias de tal iniciativa (pp. 125-126). Con este caso puede ejemplificarse bien el principal peligro que, según Berger, amenaza a los editores: la competencia de sus propios colegas "en un mundo en el que todos vigilaban las novedades" (p. 133). A nuestro juicio, uno de los aspectos más interesantes de este trabajo son precisamente las referencias al modo en que cada gremio afrontó su propia defensa ante sus rivales, así como ante las autoridades civiles y eclesiásticas que intervinieron ocasionalmente en sus respectivos cometidos.

De los documentos estudiados, deduce el autor que si los editores se esforzaban sobre todo en ocultar el libro de los compatriotas de su oficio, y en prevenir las imitaciones fraudulentas, únicas razones por las que piden protección oficial desde 1510 (pp. 134-136), los impresores, en cambio, tenían que luchar en más frentes. Por un lado, debían competir con las empresas extranjeras, que proporcionaban en abundancia obras de clásicos (p. 105), y por otro, debían enfrentarse a la poca solidaridad de los editores que con frecuencia encargaban fuera del país ediciones que luego distribuían en Valencia: "He podido anotar muchos casos de libros objetivamente destinados, bien por su tema, bien por su lengua, a un público valenciano, cuya impresión era realizada en el extranjero" (p. 106). También fueron bastante comunes las rupturas entre impresores y libreros, mientras que entre éstos últimos las relaciones eran más tranquilas. Pues, según advierte Berger, la característica de los libreros fue la "ayuda mutua" (p. 227), incluso en la época en que solicitaron estatutos (1537) que los organizaran "tanto frente a las tutelas internas como a la competencia exterior" (p. 255).

Desde el punto de vista del historiador de la literatura, es importante conocer el hecho de que, a diferencia de lo que sucedió en Castilla, las autoridades valencianas, como las catalanas, no se interesaron durante mucho tiempo en nada que tuviera que ver con el mundo de los libros, puesto que no se encuentra ninguna disposición al respecto, ni en la legislación de fines del siglo XV ni en la del XVI (p. 61). Frente a esto, "la única corporación que, desde un principio se interesó en Valencia por la imprenta fue la Inquisición" (*ibid.*), si bien cuando ésta solicitó examinar los libros antes de su impresión, el Consejo Supremo sólo lo permitió con las obras religiosas, por estimar que las profanas no necesitaban censura previa (p. 62). Estos datos (que Agustín Redondo había considerado en relación al temor eclesiástico por la infiltración de las doctrinas luteranas) le llevan a Berger a concluir que si los impresores valencianos no sintieron la necesidad de asociarse para defen-

derse fue precisamente porque fueron bastante “ignorados del poder real y aparentemente poco molestados en la práctica por la Inquisición” (*ibíd.*). Con ello contrasta, en cambio, su afirmación de que el segundo peligro (además de la competencia) al que se enfrentaron los editores fue el clima de intolerancia, “cada vez más asfixiante”, que llevó a establecer una autocensura previa para “preservar las ediciones de sorpresas desagradables” una vez comenzada su elaboración (p. 137); y también su conclusión de que entre 1550 y 1555 la corporación de los libreros estuviera al borde de la ruina por el implacable celo de los inquisidores en vigilar y acosar la herejía (p. 301). Respecto a tal asunto, podría echarse en falta en este trabajo un mayor hincapié en las diferentes repercusiones que tuvo en cada gremio ese “estado impreciso de la legislación” que, según Berger, contribuyó “a mantener la inseguridad en el mundo del libro” (p. 138).

Asimismo, un aspecto que queda prácticamente desatendido es el de la relación entre los autores y estos tres tipos de profesionales, ya que sólo se alude a ella en contados casos, como el de la publicación del *Marco Aurelio* a espaldas de Guevara, por dos editores de Valencia y uno de Sevilla el mismo año, caso que Berger trae como ejemplo de la desconfianza de los autores ante los editores (p. 132), o algún otro (*vid.* pp. 338-349); pero se trata siempre de notas aisladas sobre una cuestión que sin duda hubiera merecido integrarse en el desarrollo general del tema. En este sentido, quizá la mayor objeción que cabría hacer a este estudio es la notoria descompensación entre las páginas dedicadas a la elaboración y distribución del libro y las dedicadas a la lectura: un breve capítulo final demasiado sintético respecto a los minuciosos análisis anteriores. De aceptar, sin embargo, la propia disculpa del autor al reconocer que ofrece sólo una “visión parcial” (p. 351), deberíamos entender que sus comprobaciones estadísticas sobre compradores de libros y géneros de lectura según las profesiones serían aprovechables dentro de un estudio más amplio del fenómeno de la recepción del libro en el Siglo de Oro. Si bien con la obligada cautela —aunque Berger no la mencione— de que no es siempre libro leído todo libro exhibido en una biblioteca.

En relación a la oralidad como vía de transmisión literaria en el Renacimiento, hay que advertir, por último, que los capítulos de mayor interés son aquellos en que se pasa revista a la vida literaria valenciana dentro y fuera de la corte de Germana de Foix (caps. IX y X). Pues en una época que se califica de “auténtico hervidero de obras y autores” (p. 316), fueron indispensables los certámenes poéticos, los “parlaments” y todo tipo de reuniones en las que los propios comentarios de los poetas sobre sus obras (Francisco Fenollet, Juan Fernández de Heredia o Luis Milán, entre los más activos) precedieron siempre a la iniciativa editorial. Entre los procesos de cambio más importantes que se produjeron durante el primer tercio del siglo XVI, destaca Berger con gran acierto la desaparición de la corriente satírica, que había sido una de las más vivas fuentes de inspiración local durante el siglo XV (pp. 327-328), y el fenómeno de retroceso del valenciano frente al castellano, en el que el papel desempeñado por la imprenta le parece irrefutable (p. 332). En este sentido, nos conviene la sugerencia de comparar la primera y la segunda edición del *Cancionero* de Hernando del Castillo (1514), en la que éste suprimió poesías en castellano para añadir otras nuevas en valenciano y dar gusto así al público de la ciudad (pp. 344-345). Pues permite el contraste con la situación que se impondría entre 1540 y 1550, “periodo a partir del cual los editores valencianos ya no van a dejar a los autores la facultad de elegir la lengua que prefieren”, pues “la ley del mercado impone el castellano” (pp. 332-333). Sin duda son muchas más las sugerencias que quedan pendientes, en fin, en este estudio que deja sobre

todo el camino abierto al conocimiento de la anónima clientela de impresores, editores y librerías en la España renacentista.

LINA RODRÍGUEZ CACHO
(Universidad Autónoma de Madrid)

DOCUMENTOS

EL CATÁLOGO DE MANUSCRITOS POÉTICOS ESPAÑOLES (SIGLOS XVI Y XVII) DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID

La necesidad concreta y efectiva de catalogar los fondos manuscritos poéticos de la Biblioteca Nacional de Madrid surgió de las investigaciones y trabajos que varios doctorandos y profesores de la Universidad Autónoma veníamos realizando con ese material; pero no es difícil adivinar que era un clamor hace tiempo escuchado, al menos desde que el catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional dejó de publicarse con su antiguo formato.

Una vez embarcados en un trabajo de edición, catalogación o estudio, resultaba claro que el conocimiento del corpus inmediato en el que se inscribía la obra, el autor o el género era fundamental. Y cada vez resultaba más evidente que unas tareas llevaban naturalmente a otras. Un poema era de Lope o de Góngora según qué manuscritos se consultasen, pero faltaban los repertorios de Lope y de Góngora. Un manuscrito era más autorizado que otro, pero faltaba la evaluación del conjunto. Ninguna recensión tenía garantías de ser completa o fiel, al menos en lo que concernía a los riquísimos fondos de la Nacional. Cualquier trabajo daba la sensación de ser tarea provisional en espera del catálogo definitivo en donde situar el hallazgo, confrontar el texto, dirimir la autoría, trazar el stemma...

Así las cosas, empecé por emprender catalogaciones parciales de manuscritos homogéneos, sobre todo de los quevedianos, aunque también intenté despertar en mis alumnos el interés y la vocación por el tema, para que emprendieran —a modo de tesis doctoral, sobre todo— tareas semejantes con otras series, autores o temas.

Pronto me di cuenta de que la tarea relegaba el problema, pero no encaraba

realmente la mejor solución: el catálogo completo de una serie lo más cerrada posible, es decir, y para lo que entonces eran mis intereses: la de los manuscritos poéticos (corpus delimitado genéricamente) de los siglos XVI y XVII (corpus delimitado cronológicamente), en español. La oportunidad de los encuentros del Seminario EDAD DE ORO, que anualmente celebra la Universidad Autónoma de Madrid, me permitió abordar el problema en un contexto profesional amplio, al mismo tiempo que Manuel Sánchez Mariana, proponía —con excelente criterio— en ese mismo foro, una solución colectiva hacia la que yo ya caminaba. En lo que resta, buena parte hay de gestión y organización, con la firma de un convenio entre el Departamento de Literatura (ahora de Filología) de la Universidad Autónoma de Madrid y la Biblioteca Nacional, promovido por Manuel Sánchez Mariana y firmado por su director, Juan Pablo Fusi.

Ahorraremos en esta presentación gestos de entusiasmo, o de disgusto, para centrarnos directamente en la parte profesional.

Desde hace aproximadamente año y medio, un equipo de investigadores, formado por unas diez personas —todas ellas con el nivel mínimo de licenciado en Filología— han venido trabajando en la Biblioteca Nacional, bajo la doble dirección de Sánchez Mariana y la mía propia, para desarrollar un plan cuidadosamente establecido que paso a esquematizar:

1. La base de partida están siendo mis propios ficheros con noticias de lo que los manuscritos de la BNM contenían, en principio, sólo los referidos a poesía del siglo de oro (esto es: manuscritos poéticos de los siglos XVI-XVII o manuscritos de época posterior con poesía de esos dos siglos). Obviamente y al mismo tiempo se están vaciando repertorios, estudios y ediciones que han manejado, estudiado, etc., fondos manuscritos.

2. La base de partida técnica para la catalogación están siendo las normas redactadas ad hoc por el propio Sánchez Mariana, que publicamos en esta noticia.

3. Los investigadores se han seleccionado, entre los posibles candidatos, prefiriendo aquellos que demostraran conocimientos en el campo (paleografía, historia literaria, filología...), en algunos casos aquellos que tenían ya acotado algún terreno de estudio en este campo (existen por ejemplo trabajos en marcha sobre los manuscritos de Quevedo, sobre la poesía de Villamediana, sobre Cervantes..., como luego especificaremos.)

4. Los investigadores han dedicado un período largo, al comienzo, a familiarizarse con la biblioteca de referencia de la sala de manuscritos y raros de la Biblioteca Nacional, y han recibido luego un breve cursillo en el que Manuel Sánchez Mariana ha ejemplificado sus normas de catalogación.

5. La homogenización del trabajo ha exigido que la tarea de equipo se desarrollara evitando que un solo investigador fuera autor exclusivo de la cataloga-

ción de un solo manuscrito. Naturalmente este es el trabajo de base que nadie puede ahorrar: la catalogación inicial de los manuscritos como tarea personal. Pero el resultado —la ficha de ese manuscrito— circula luego dentro del mismo grupo para corregir y redondear el resultado. Recibe las correcciones, cuando hacen falta, de otros miembros del equipo, se desvelan algunas lecturas difíciles, se objetivan problemas que se intentan generalizar y hacer valer en casos futuros y termina en mis manos. Independientemente de revisar todo el proceso, yo me encargo de modo especial de redactar las dos entradas de Bibliografía y Ediciones.

6. Redactadas las hojas de catálogo, cada hoja genera una serie de fichas en lo que han de ser los índices. El grupo comprende al menos una persona semiespecializada en informática; pero nos sirven de poco los planteamientos en este terreno, ya que no contamos con ninguna ayuda económica de ningún tipo —la hemos solicitado, pero no la hemos obtenido— e incluso los investigadores realizan la tarea gratuitamente en el sentido más literal del término. Las descripciones catalográficas se están cargando mediante el sistema Nota Bene —como es bien sabido, el recomendado por la MLA—.

7. Los ficheros, como es inevitable y necesario, han empezado a generarse artesanalmente, aunque desde nuestras modestísimas computadoras personales hemos empezado a organizar sistemas menos engorrosos y más ágiles, que den por resultado, al menos: un índice de primeros versos, un índice de poetas (con referencia a manuscritos y páginas), un índice de títulos, un índice de copistas y un índice de formas métricas.

El grupo necesita urgentísimamente la ayuda de personal encargado de teclear las delicadísimas descripciones manuales para que sean consumidas por el ordenador.

En el trascurso de esta tarea innumerables son los problemas que se han suscitado y hemos discutido he intentado resolver. Al comienzo eran problemas preferentemente técnicos, de lectura y catalogación, que debidamente generalizados habrán pasado a veces a las propias normas. Ciertas diferencias entre estas —menos engorrosas— y las del viejo y monumental catálogo provocaban desajustes (por ejemplo: las referidas a la numeración interna de las partes del manuscrito).

En seguida se nos plantearon los problemas de diferenciación de símbolos y tipos de letra, que habrán de reflejarse en el impreso, para lo que también hemos preferido soluciones funcionales y simplificadoras. Mas pronto llegamos a problemas concretos que imbricaban ya la propia investigación con accidentes histórico-literarios. El decidir, pongo por caso, la autoría de un poema —completando debidamente el manuscrito o corrigiéndolo— era tarea sencilla cuando las *Soledades* o el *Cántico Espiritual* aparecían sin nombre de autor, pero

se convertía en una tarea larga —todo lo apasionante que se puede imaginar— y esterilizadora de nuestro verdadero objeto cuando el poema era desconocido o, simplemente, problemático. En todos esos casos no clarísimos hemos respetado escrupulosamente lo que dice el manuscrito, y desde luego que aun en los clarísimos nuestras addendas van entre corchetes. En otras palabras: hemos resistido la tentación de dar el paso que no nos habría permitido acabar nunca la tarea, porque ese paso es ya camino de un sinfín de investigaciones posteriores, para las que nuestro catálogo ha de servir de ayuda.

De la misma manera hemos obrado con los autores, cuya denominación varía de manuscrito en manuscrito y, a veces, de página a página. Así se encontrarán en las descripciones. Los índices subsanarán el aparente caos.

En el caso de las formas métricas ha habido algún problema con la denominación de las formas más populares, que no aparecen descritas ni recogidas en los repertorios al uso. En el caso extremo de no poderse asimilar a alguna variedad genérica (villancico, letrilla, glosa...) hemos preferido describir sencillamente la variedad estrófica (por ejemplo: 8a, 8b, 7c, 12A), sin buscar el nombre que la defina.

Los apartados de edición y bibliografía a veces son difíciles de separar: la tendencia ha sido a dar las referencias textuales en el primero y dejar las críticas para el segundo; bien se comprenderá la concurrencia de criterios en la mayoría de los casos. También aquí ha habido que recortar la información, que podría haberse aumentado y dispersado hasta convertir cada ficha catalográfica en la monografía de un autor. Bien se comprenderá que no es esa la función del catálogo.

La tarea total abarcará, según mis cálculos, unos ochocientos manuscritos, de los que ya están catalogados un centenar. Tendrá una duración todavía de tres años y podrá publicarse en dos volúmenes, manejables, con índices. Entretanto, la nueva revista puesta en circulación para publicar aspectos de la investigación —noticias, textos, etc.— al arrimo de EDAD DE ORO, aparecerá —número uno—, en breve, con la primera remesa de novedades.

Las siglas que suceden a cada descripción se refieren al nombre del investigador que realizó la descripción primera en el sentido arriba indicado. Al margen de otras colaboraciones ocasionales, el grupo ha estado formado esencialmente por Dolores Noguera Guirao (quien está recogiendo además los textos dramáticos dispersos), Mariano de la Campa (que estudia la poesía satírica de Villamediana), Isabel Pérez Cuenca (quien no tardará mucho en finalizar su tesis sobre manuscritos de Quevedo), Pilar Martínez Olmos (lectora en la Univ. de St. Andrews durante el curso 87-88), Juan Antonio Martínez Comeche, (que recoge la poesía manuscrita de Lope de Vega), Carmen Valcárcel (lectora en la Univ. de Grenoble durante el curso 87-88), Juan Bautista Crespo Arce, Mar Álvarez Muro y Mercedes Baquero Arribas. Nos ha sido fundamental la asistencia de Floren-

cio Sevilla Arroyo. Durante el curso 87-88 se incorporaron al grupo María Luisa Cerrón y Lina Rodríguez Cacho.

Todos nos hemos sentido apoyados y asistidos por el personal de la sala de manuscritos de la Biblioteca Nacional, sin cuya colaboración esta tarea no podría estarse llevando a cabo.

Para esta noticia, que precede a la inminente aparición del número uno de MANUSCRIPT. hemos seleccionado sencillamente, además de los ejemplos, las primeras fichas del catálogo en marcha, que plantean problemas de muy variado carácter, cuyo abanico puede servir de muestrario antes de abordar la publicación definitiva. Es una amplia llamada a las sugerencias de todo tipo que se nos quieran hacer y una invitación al método que pueda conjugar esfuerzos similares en otros lugares y con otros fondos.

Dado el carácter de muestrario, las descripciones y referencias bibliográficas se dan completas y no mediante un sistema de abreviaciones.

PABLO JAURALDE POU

NORMAS DE DESCRIPCIÓN PARA EL CATÁLOGO DE LOS MANUSCRITOS DE POESÍA

I. NORMAS GENERALES PARA EL CATÁLOGO

El catálogo deberá constar de:

- 1) Las descripciones de los manuscritos, ordenadas por el número de las signaturas topográficas de los mismos.
- 2) Los índices, que serán por lo menos los siguientes:
 - a) De autores.
 - b) De primeros versos.
 - c) De formas poéticas.

II. NORMAS PARA LA DESCRIPCIÓN DE LOS MANUSCRITOS

Cada volumen se describirá independientemente, aunque forme colección con otros, excepto en el caso de que el texto o la foliación o paginación continúen de un volumen a otro, en el que se hará una descripción conjunta.

La descripción debe constar de los siguientes apartados:

- 1.º Encabezamiento.
- 2.º Descripción externa.
- 3.º Datos históricos del manuscrito.
- 4.º Datos bibliográficos.
- 5.º Descripción interna o del contenido.

Los datos de la descripción deberán reflejar de un modo escueto y preciso el estado actual del manuscrito. Un mismo dato no debe expresarse más que una vez en el curso de la descripción.

La disposición de la descripción se ajustará al ejemplo que figura al final de las normas.

1.º *Descripción externa*

El encabezamiento consta de tres partes: *signatura del manuscrito en la biblioteca*, *signatura antigua* e *identificación general del contenido*.

En primer lugar se hará constar la *signatura topográfica* que en la actualidad tiene el manuscrito en la biblioteca, que luego se tendrá en cuenta para la ordenación de las descripciones.

Seguidamente se hará constar entre paréntesis la *signatura o signaturas que ha tenido el manuscrito con anterioridad* en la misma biblioteca. Las signaturas o números de colocación del manuscrito en otras bibliotecas no se consignarán en este apartado, sino (cuando convenga hacerlos constar) en el de "Datos históricos del manuscrito".

La *identificación general del contenido textual* del manuscrito se pondrá en línea aparte, y se escribirá de forma breve y precisa. Constará de: autor o autores (si no son más de tres), y título o títulos. Si hay más de tres autores, no se harán constar aquí, a menos que haya alguno o algunos que predominen especialmente o que se consideren de especial relevancia. Si el manuscrito no tiene título, o si contiene más de tres obras y no hay un título general, el catalogador redactará un título conciso que refleje el contenido. El título de una determinada composición que se haya hecho constar en este apartado irá seguido de la indicación entre corche-

tes de la forma poética de la misma, en el caso de que no haya quedado ya reflejada en el título. Todos los datos que no consten en el propio manuscrito irán entre corchetes.

2.º Encabezamiento

Consta de los siguientes datos, que se expresarán a línea seguida: *fecha*; *número de volúmenes* (si se describiesen a la vez más de uno) y *de folios o páginas*; *materia* (si es distinta del papel); *dimensiones*; *otros datos físicos*; *encuadernación*. Se harán constar los datos escuetos, y si precisan alguna aclaración ésta se hará en el apartado de "Datos históricos del manuscrito".

Fecha. Se expresará el año o años exactos en que se copió el manuscrito, si se conocen; o bien el año o años aproximados, precedidos de la abreviatura *ca.* (= *circa*), si se pueden indicar con suficientes garantías. Si no está fechado ni se puede fechar con aproximación, se indicará el siglo, precisando entre paréntesis, cuando sea posible, si se trata de principios, mediados o fines. Este dato irá separado del siguiente por punto y séguido.

Número de volúmenes, folios o páginas. En el caso de que convenga hacer una descripción conjunta de varios volúmenes, se indicará el número de ellos seguido de la abreviatura *v.*, poniendo después entre paréntesis el número de folios o páginas de cada volumen. Si las hojas están numeradas por una de sus caras nada más, se expresará el número de folios seguido de la abreviatura *f.*, pero si están numeradas por las dos caras, se expresará el número de páginas seguido de la abreviatura *p.* Si no están numeradas las hojas se procederá a asignarles una foliación a lápiz, comenzando por la primera hoja de escritura. Si existen irregularidades en la paginación o foliación se indicará el número final haciendo constar entre paréntesis las irregularidades dignas de mención. Si el volumen tiene varias paginaciones o foliaciones sucesivas, se expresarán sus numeraciones sucesivamente.

Ejemplos: 3 v. (160, 210, 187 f.)
 XII f., 230 p.
 173 f. (el f. 81 dupl.)

Materia. Si, como es normal en los manuscritos del siglo XVI en adelante, el manuscrito está copiado en papel, no es necesario hacer constar la materia. Si está escrito en pergamino o en otra materia distinta del papel, deberá hacerse constar ésta.

Dimensiones. Se indicará en mm. el alto por el ancho de una página de escritura.

Los datos correspondientes a foliación, materia y dimensiones irán separados entre sí por una coma. Los datos siguientes de este apartado irán separados por punto y seguido.

Otros datos físicos. Pueden indicarse, aunque de forma escueta, los que se consideren necesarios (tales como los relativos a disposición del texto, particularidades de copia, decoración, filigrana del papel, estado de conservación, etc.).

Encuadernación. Se indicará brevemente el tipo de encuadernación. Si tiene interés artístico o histórico debe fecharse, y puede describirse con más detalle. Si tiene valor a efectos de identificación puede transcribirse el título que consta en el tejuelo.

3.º *Datos históricos del manuscrito*

Se especificarán, en el orden y disposición que se estimen más convenientes, los datos relativos al origen del manuscrito, copistas, poseedores o procedencia, notas marginales de lectores, ilustración, referencias cronológicas, historia o particularidades del texto, y todos aquéllos que se juzguen de interés en cada caso. En este apartado podrán desarrollarse o explicarse todos los datos que anteriormente se han hecho constar de forma escueta.

4.º *Datos bibliográficos*

El tipo de referencias bibliográficas que se harán constar en este apartado dependerá en cada caso de la naturaleza del manuscrito. Las referencias tendrán un carácter informativo y no crítico, y no habrán de ser necesariamente exhaustivas.

Se procurará hacer distinción entre:

- a) Ediciones del manuscrito.
- b) Bibliografía sobre el manuscrito.

Al detallarse las ediciones del manuscrito deben describirse brevemente las publicaciones en que aparece editado el texto y que han utilizado el manuscrito que se cataloga. Si las ediciones son numerosas, se detallarán las más fiables desde el punto de vista crítico, o las más recientes, según el criterio del catalogador.

En la bibliografía deben recogerse las referencias a las publicaciones en que se describa el manuscrito que se cataloga o los estudios de conjunto sobre el mismo.

Las referencias bibliográficas muy repetidas pueden abreviarse, siempre que se elabore un índice de referencias que permita utilizar en todos los casos la misma forma abreviada.

5.º Descripción interna o del contenido

En el caso de que el manuscrito contenga varias obras, o de que su contenido textual no haya quedado suficientemente claro en el encabezamiento, debe darse la descripción del contenido en el último apartado de la ficha catalográfica. En la descripción del contenido se transcribirá el primer verso de cada composición poética.

Si el manuscrito contiene una sola obra y no tiene partes que convenga describir independientemente, se hará constar el folio en que comienza el texto, y se transcribirá el primer verso entre comillas.

Si, como ocurre en la mayor parte de los casos, el manuscrito contiene varias obras o piezas, la descripción irá precedida de la palabra "Contenido" seguida de dos puntos. Las piezas se numerarán con números arábigos, siguiendo siempre el orden de la secuencia de los folios o páginas dentro del manuscrito. Para la descripción de cada obra o pieza se empezará por detallar los folios o páginas que comprende; se expresarán seguidamente el título y el autor de la pieza tal como figuren en el manuscrito, corrigiendo la atribución entre corchetes si se estima incorrecta; se pondrá entre corchetes la forma poética si no ha quedado reflejada anteriormente; y finalmente se transcribirá, entre comillas, el primer verso de la composición.

Si el manuscrito contiene una sola obra, pero se considera conveniente describir sus partes, o si conteniendo varias obras se considera conveniente establecer una división de una de ellas en partes, éstas se subdividirán con letras minúsculas del alfabeto. Cuando un poema extenso lleve composiciones preliminares de autores diferentes, éstas se considerarán a efectos de descripción como obras distintas, aunque se podrán agrupar todas las composiciones preliminares bajo un mismo número arábigo, subdividido por letras.

Si una colección contiene mezcla de piezas en prosa y en verso, se hará la descripción general del contenido pieza a pieza, describiendo muy brevemente las que sean en prosa.

En el caso de poemas insertos en obras en prosa, se identificará la obra general en el encabezamiento, y en la descripción del contenido se indicará: "Con-

tiene los poemas siguientes”, relacionándolos a continuación tal como se ha establecido anteriormente.

En todos los casos, si en el encabezamiento de la descripción figura un único autor, se harán constar en la relación del contenido sólo los autores diferentes de aquél. Mientras que si en el encabezamiento se indican varios autores, en el contenido se detallarán los autores de todas las composiciones.

La transcripción de los textos seguirá siempre la ortografía del manuscrito, aunque deberán desarrollarse las abreviaturas (excepto aquéllas de uso muy común e interpretación obvia) sin ninguna indicación tipográfica; se adaptará al uso actual la puntuación y el empleo de mayúsculas. Cualquier texto que añada el catalogador irá entre corchetes, procurando concentrar toda la información adicional dentro de una sola pareja de corchetes.

EJEMPLO

Ms. 4.054 (M. 325).

[Poesías varias de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, y algunas de otros]

S. XVII (f. 1-104) y XVIII (f. 110). 110 f., 217 x 155 mm. Algunas p. a 2 col. Cortado el f. 16. Los f. 7-10 (originalmente, 315 x 220 mm. aprox.), doblados por la mitad y cosidos por este doblez. Enc. en holandesa con puntas, del s. XVIII.

Copiado por varias manos. Los f. 1-6 parecen autógrafos de Polydoro Lasso de la Cerda. Los f. 7-10, autógrafos de Bartolomé Leonardo. Algunas anotaciones de época, que a veces corrigen o añaden las atribuciones. El texto presenta numerosas variantes respecto a la ed. de Zaragoza, 1634. Las poesías no atribuibles a los Argensola son las núm. 1, 5 y 33. Procede de la biblioteca de Serafín Estébanez Calderón.

Edic.: *Rimas y L. de B. L. de Argensola*, ed. por J. M. Blecua, Zaragoza, 1950-51, 2 v.

Bibl.: of. la ed. de Blecua, I, p. LXIX, núm. 19. *Inventario...*, X, p. 255.

Contenido:

1) f. 1-6: Polydoro Lasso de la Cerda. [Tercetos]. “Bolea yllustre, gloria de los hombres...”

2) f. 7-10: Bartolomé Leonardo de Argensola. Al glorioso Martir S. Lorenço. Canción. “Martyr dichoso que subiste en buelo...”

- 3) f. 10 v.: A. S. Lorenzo del Retor [Octavas]. "Más cruel espectáculo que quando..."
- 4) f. 11-14: Satyra de Lupercio Leonardo de Argensola [Tercetos]. "Aquí donde la suerte de Pompeio..."
- 5) f. 15-15 v.: Febrer Valenciano [Canción]. "Quan presto se marchita la verdura..."
- 6) f. 17-20: Lupercio Leonardo. A la translación de las reliquias de S. Eufrasio desde Galicia a la ciudad de Anduxar [Tercetos]. "Quando en la sed del implacable estío..."
- 7) f. 20-24: A las cadenas de S. Pedro, del mismo [Tercetos]. "De David en el trono el gran tyrano..."
- 8) f. 25-36: De [Bartolomé, tachado] Lupercio Leonardo [publicado como de Bartolomé. Tercetos]. "¿Tales consejos das Euterpe mía?..."
- 9) f. 37-47: [Bartolomé Leonardo] Al Marqués de Cerralbo. Satyra [Tercetos]. "No te pido perdón de hauer tardado..."
- 10) f. 49-51 v.: Canción. Del Retor Leonardo. "Quando me paro a contemplar mi estado..."
- 11) f. 52-61: Bartolomé Leonardo, A don Nuño de Mendoza, gentil hombre de la cámara del serenísimo archiduque Alberto [Tercetos]. "Dícesme Nuño que a la Corte quieres..." Oy a 5 de julio de 1600, en Juslibol.
- 12) f. 62-72 v.: Carta de Bartolomé Leonardo escrita a don Gerónimo de Erasso, en que le da cuenta de cómo se retira de la Corte y juntamente alaba la vida de la aldea. En Nuestra Señora del Pilar a 7 de marco de 1606 [Tercetos]. "Oy Fabio de la Corte me retiro..."
- 13) f. 73-74 v.: Bartolomé Leonardo, A la Asumpción de la Virgen [Canción]. "Martyres y doncellas..."
- 14) f. 75-77: Declaración al nombre bárbaro de Lupercio Leonardo [Tercetos]. "Obediente respondo a la pregunta..."
- 15) f. 77 v.-80: A los sentidos. Canción de Lupercio Leonardo. "En tanto que gozauan mis sentidos..."
- 16) f. 80 v.-81 v.: A la esperanza, del mismo. [Es de Bartolomé Leonardo. Canción]. "Esperanza tardía..."
- 17) f. 82-83: A lo mismo, del mismo [Lupercio. Canción]. "Aplácase muy presto..."
- 18) f. 83 v.-84: Canción de Lupercio. "Bramando el mar hinchado..."
- 19) f. 84-85: Canción del mismo. "Aquellos dos cristales transparentes..."
- 20) f. 85 v.: Del Retor Bartholomé Leonardo [Canción]; el primer verso es de un soneto de Garcilaso que empieza assí: "Quando me paro a contemplar mi estado..."
- 21) f. 87-88 v.: Bartolomé Leonardo, Al rey don Philipe II después de hechas

las obsequias del rey su padre [Canción]. "Pues las deuidas lágrimas vertiste..."

22) f. 89-90 v.: Lupericio Leonardo, Oda 2 del epodo de Horacio "Beatus ille etc." [Canción]. "Dichoso el que apartado..."

23) f. 91-92: El mismo, Oda 6, lib. 3, "Delicta maiorum" [Canción. De Lupericio]. "Tu por la culpa agena..."

24) f. 92 v.-93 v.: Ex lib. 3 Horatii, Ode 7, "Quid fles Asteris" [Canción. De Lupericio]. "Asteria por qué lloras..."

25) f. 94-95 v.: Ex lib. Horatii ode sonora "Celo tonamtem credi[di] mus Icuen" [Canción. De Lupericio]. "Porque en el cielo truena..."

26) f. 97-97 v.: Al pasaje de S. Raymundo sobre su manto desde Mallorca a Barcelona [tachado: del Rector Leonardo. Tercetos]. "Domadas ya las Islas Baleares..."

27) f. 98-98 v.: Bartolomé Leonardo, A los tres Reyes [Canción]. "La estrella que hasta entonzes con modesta..."

28) f. 99-101: Canción. Al glorioso Francisco quando reciuó las llagas. De Lupericio Leonardo. "Tan ofendido al Padre omnipotente..."

29) f. 102-102 v.: Décimas [de Bartolomé Leonardo]. "Lo que tuuieron por suyo..."

30) f. 120 v.-103: Lopericio. [Redondillas]. "Passan mil cosas por mí..."

31) f. 103-103 v.: Bartolomé Leonardo. [Redondillas y quintillas]. "Bella Amarilli, entre tanto..."

32) f. 103 v.-104: Lupericio [Décimas]. "Bien pensará quien me oyere..."

33) f. 110-110 v.: Las [Octavas]. "Apeles pintor célebre y famoso..."

MANUEL SÁNCHEZ MARIANA
(Biblioteca Nacional, Madrid)

Ms. 183 (C. 206)

[Apotegmas de Juan Rufo y D. Erasmo. Ejemplario de Andreas Rodríguez. Letrillas y enigmas.]

S. XVII. 167 f., 159 × 109 mm. En blanco los f. 128-35 y 154-67. Enc. en pergamino.

Copiado por una sola mano, excepto algunas de las coplas finales. Algunas anotaciones de época al margen.

Edic.: *Las Seyscientas Apotegmas...*, Toledo: Pedro Rodríguez, 1596 (BNM, R 3.823). Ed. de Agustín Gómez de Amezáa, en Madrid: SBE, 1923. De Alberto Blecuá, en Madrid: Espasa-Calpe, 1971.

Bibl.: Para la obra de Rufo, M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid: NBAE, 1913, v. LXXXII. *Inventario*, I, 138-9. Rafael Martínez de Arellano, *Juan Rufo, Jurado de Córdoba. Estudio biográfico y crítico*, Madrid: Hijos de Reus, 1912. A. Gómez de Amezáa, *Opúsculos literarios*, Madrid: CSIC, 1951, I. En la ed. de Blecuá, "Introducción". Todos los editores siguen la princeps, ninguno parece haber conocido este ms. Ramírez de Arellano se refiere sólo a ms. poéticos y al de las *Quinientas apotegmas*, de Luis Rufo, hijo de Juan. Amezáa remite a Sbarbi (*Monografía sobre los refranes...*, Madrid, 1981, p. 312-7) para manuscritos de Luis Rufo y alude (p. 188) a "un solo códice incompleto, sin valor literario, y en el cual se encuentran confusamente barajados los apotegmas de Rufo, con los de su hijo". Del cotejo resulta claramente ser un texto más breve, pero bastante fiel, de la obra de Juan publicada en 1596.

Para los apotegmas de Erasmo y su relación con las colecciones españolas, V. Adolfo Bonilla, "Erasmo en España (Episodio de la historia del Renacimiento)", *RH*, XVII (1907), 379-458. Y Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, México: FCE, 1966, 625-7.

Contenido:

1) f. 1-52: Juan Rufo. Apotegmas de Juan Rufo, Jurado de Córdoba. Año 1596.

2) f. 52v.-104: Desiderium Erasmus. Apophthegmatum ex optimis utriusque linguae scriptoribus per Desiderium Erasmum Roteradumum collectorum libri octo. Año 1560.

3) f. 104v.-126: Andreas Rodríguez. Exemplorum memorabilium tum Ethnorum tum Christianorum e probatissimis scriptoribus collecta per Andream Eborensem lusitanum. Año 1575.

4) f. 126: [Letra de tres octosílabos]. "De la opinión pía al peso..."

5) f. 126: [Letra de tres octosílabos]. "Aunque dixo yo algún día..."

6) f. 126v.: [Letra de tres octosílabos]. "Nuestro siptimo Alexandro..."

7) f. 126v.: [Letra, redondilla]. "Hierem. cinquenta y cuatro y la mano..."

8) f. 126v.: [Letra de tres octosílabos]. "Solo por registro esta..."

9) f. 126v.: [Letra, redondilla]. "Igual con su hijo ha quedado..."

10) f. 136-51: Robertus Olcott. Novum Insigneque Opusculum pro Christi Verbum Evangelizantibus moralizatum... Año 1507.

11) f. 152-3: [Anécdotas y coplas.]

a) f. 152v.: [Redondilla]. "Aqui jaze Mari Blas..."

b) f. 152v.: [Seguidilla]. "Que requiebro se a dicho..."

c) f. 152v.: [Romance]. "Como en banco estáis amigo..."

d) f. 153: [Seguidilla]. "Padre no se apresure..."

(J. M. C. y P. J. P.)

Ms. 187 (M. 220)

Primera, segunda y tercera partes de La Florida. Donde se cuenta vida, muerte y milagros del glorioso San Diego de San Niculas del Puerto..., con los ritos, costumbres y conversiones de los indios..., dedicadas a don Manuel de Guzmán y Mendoça, Conde de Niebla... por fray Alonso de Escobedo, confesor de la orden de Sant Francisco... [Poema en octavas reales, sin numerar].

S.XVI, 449 f., 145 × 102 mm. Los f. 7, 165-176, 292-303 y los 9 finales en blanco. Primitiva foliación corregida. En f. 266v., 399v. y 447v. trozos de papel pegados sobre el texto para enmendarlo. Enc. en pergamino con correillas, cortes teñidos en azul.

Copiado por una sola mano, autógrafa según Gallardo.

Edic.: *Pirates, Indians, and Spaniards. Father Escobedo's "La Florida"*, ed. by James W. Covington, transl. by A. F. Falcones; St. Petersburg: Great Outdoors Publ., 1963.

Bibl.: Gallardo, II, 947. *Inventario*, I. Paz, 147. Simón, IX, 640. F. de Lejarza, "Rasgos autobiográficos del Padre Escobedo en su poema "La Florida", *Rev. de Indias*, n.º 2 (1940), 35-60. R. Owre, "Alonso de Escobedo and 'la Florid'", *Hispania*, XLVII (1964). Id., "Apuntes sobre 'La Florida' de Escobedo", *AICIH*, Oxford, 1964, 242-50.

Contenido:

- a) f. 1: [Título].
- b) f. 2-3: Prólogo [del autor].
- c) f. 4: Soneto del Padre Frai Juan de Navarro. "Si en su templo divino la memoria..."
- d) f. 4v.: Soneto del mismo Navarro. "Coge España esta vez el oro y perlas..."
- e) f. 5: Soneto del licenciado Lorenzo de San Pedro. "las musas y el Parnaso me han faltado..."
- f) f. 5v.: Soneto del licenciado Philipo Gudínez. "A la sagrada fuente que derrama..."
- g) f. 6: Soneto de Francisco Anríquez. "Como la suerte de menos os toca..."
- h) f. 6v.: Soneto del padre Fray Diego Bermúdez. "Canta el libre pastor en su ribera..."
- i) f. 8v.: Soneto a... don Manuel de Guzmán, Conde de Niebla. "De la suerte que el Rey de tierra y cielo..."
- j) f. 9-449v.: La Florida. "Vida y milagros de Sant Diego canto..."

(M. B. A.)



FILOLOGÍA

Colección dirigida por FRANCISCO RICO

ÚLTIMOS TÍTULOS PUBLICADOS:

AUREA DICTA

Dichos y proverbios del mundo clásico
Introducción de Enrique Tierno Galván

Una copiosa colección, ordenada por temas, de las sentencias y proverbios de la antigüedad grecolatina que durante siglos se han considerado como el mejor resumen de la tradición clásica. Como complemento se incluye un amplio repertorio de locuciones, frases y palabras latinas de uso corriente.

Américo Castro

EL PENSAMIENTO DE CERVANTES

Es éste uno de los títulos fundamentales y una de las obras maestras en la historia de la filología hispánica. Publicado en 1925 y no reimpresso hasta hoy en su versión original, con él se abre la etapa moderna en los estudios cervantinos y, sobre todo, una nueva comprensión del Renacimiento español.

Claudio Guillén

EL PRIMER SIGLO DE ORO

Estudios sobre géneros y modelos

El «primer Siglo de Oro» que explora este libro está en los grandes autores y en los grandes textos del Renacimiento, que no sólo inauguran géneros capitales de la modernidad literaria, sino que a menudo proponen modelos que desbordan los géneros: Garcilaso, la novela picaresca, el *Abencerraje*, fray Luis de León, Cervantes, Quevedo...

EDITORIAL CRÍTICA

Aragó, 385 - 5.ª planta. 08013 BARCELONA

EDITORIAL CASTALIA

Zurbano, 39 - Tel. 419 89 40 28010 MADRID

clásicos **Castalia**

- 82/ **Pedro Calderón de la Barca**
EL ALCALDE DE ZALAMEA
Edición de José M. Díez Borque
322 págs. 600 ptas.
- 116/ **ENTREMESES, JÁCARAS**
Y MOJIGANGAS
Edición de A. Tordera
y E. Rodríguez
452 págs. 850 ptas.
- 117/ **EL MÉDICO DE SU HONRA**
Edición de D.W. Cruickshank
224 págs. 700 ptas.
- 29/ **Miguel de Cervantes**
ENTREMESES
Tercera edición.
Edición de Eugenio Asensio
228 págs. 480 ptas.
- 120/ **NOVELAS EJEMPLARES I**
Segunda Edición
Edición J. B. Avallé-Arce
318 págs. 520 ptas.
- 121/ **NOVELAS EJEMPLARES II**
Edición de J.B. Avallé-Arce
270 págs. 520 ptas.
- 122/ **NOVELAS EJEMPLARES III**
Edición de J.B. Avallé-Arce
410 págs. 560 ptas.
- 57/ **VIAJE DEL PARNASO**
Poesías completas I
Edición de Vicente Gaos
216 págs. 620 ptas.
- 105/ **POESÍAS COMPLETAS**
TOMO II
Edición de Vicente Gaos
432 págs. 900 ptas.
- 77/ **DON QUIJOTE DE LA MANCHA**
Tercera edición corregida
Edición de Luis Andrés Murillo
640 págs. 650 ptas.
- 78/ **DON QUIJOTE DE LA MANCHA**
Tercera edición corregida
Edición de Luis Andrés Murillo
624 págs. 650 ptas.
- 12/ **LOS TRABAJOS DE PERSILES**
Y SEGISMUNDA
Edición J.B. Avallé-Arce
484 págs. 950 ptas.
- 136/ **POESÍA DE LA EDAD DE ORO**
II BARROCO
Edición de José Manuel Blecua
454 págs. 750 ptas.
- 23/ **Gonzalo de Céspedes y Meneses**
HISTORIAS PEREGRINAS
Y EJEMPLARES
Edición de Ives-René Fonquerne
428 págs. 900 ptas.
- 109/ **Diego Duque de Estrada**
COMENTARIOS
Edición de Henry Ettinghausen
536 págs. 950 ptas.
- 101/ **Luis de Góngora**
LETRILLAS
Edición de Robert Jammes
320 págs. 620 ptas.
- 1/ **SONETOS COMPLETOS**
Quinta edición
Edición de Birutė Ciplijauskaitė
380 págs. 700 ptas.
- 137/ **LAS FIRMEZAS DE ISABELA**
Edición de Robert Jammes
308 págs. 800 ptas.
- 19/ **Lope de Vega**
EL CABALLERO DE OLMEDO
Edición de Joseph Pérez
168 págs. 400 ptas.
- 63/ **ARCADIA**
Edición de Edwin S. Morby
472 págs. 900 ptas.
- 102/ **LA DORTEA**
Edición de Edwin S. Morby
612 págs. 950 ptas.
- 10/ **FUENTEDVEJUNA**
Cuarta edición
Edición de F. López Estrada
360 págs. 600 ptas.
- 131/ **LA GATOMAQUIA**
Edición de C. Sabor de Cortázar
234 págs. 750 ptas.
- 25/ **EL PERRO DEL HORTELANO**
EL CASTIGO SIN VENGANZA
Edición de David Kossoff
376 págs. 800 ptas.
- 143/ **CARTAS**
Edición de Nicolás Marín
312 págs. 850 ptas.
- 112/ **Francisco de Quevedo**
OBRAS FESTIVAS
Edición de Pablo Jauralde
232 págs. 750 ptas.
- 60/ **POEMAS ESCOGIDOS**
Segunda edición
Selección y edición de
José Manuel Blecua
396 págs. 690 ptas.
- 50/ **SUENOS Y DISCURSOS**
Edición de Felipe C.R. Maldonado
260 págs. 520 ptas.
- 44/ **Aguatín de Rojas**
EL VIAJE ENTRETENIDO
Edición de Jean Pierre Ressayot
520 págs. 850 ptas.
- 38/ **Rojas Zorrilla**
DEL REY ABAJO, NINGUNO
Edición de Jean Testas
196 págs. 700 ptas.
- 84/ **Tirso de Molina**
EL BANDOLERO
Edición de André Nougué
396 págs. 950 ptas.
- 128/ **LA HUERTA DE**
JUAN FERNÁNDEZ
Edición de Berta Pallarés
258 págs. 750 ptas.
- 17/ **POESÍAS LÍRICAS**
Edición de Ernesto Jareño
232 págs. 650 ptas.
- 135/ **LA VILLANA DE LA SAGRA**
EL COLMENERO DIVINO
Edición de Berta Pallarés
315 págs. 800 ptas.
- 155/ **Varies**
NOVELAS AMOROSAS
DE DIVERSOS INGENIOS
DEL SIGLO XVII
Edición de Evangelina
Rodríguez.
360 págs. 790 ptas.



ESTUDIOS

- Robert James
LA OBRA POÉTICA DE
DON LUIS DE GÓNGORA
Y ARBOTE
584 págs. 5.500 ptas.
- Margit Frank
CORPUS DE LA ANTIGUA LÍRICA
POPULAR HISPÁNICA
(Siglos XV a XVII)
1.321 págs. 8.500 ptas.
- John E. Varry
COSMOVISIÓN Y ESCENOGRAFÍA:
EL TEATRO ESPAÑOL
EN EL SIGLO DE ORO
- A. Rodríguez Marín
DICCIONARIO DE PLIEGOS
SUELTOS
7.000 ptas.
- MANUAL BIBLIOGRÁFICO DE**
CANCIONEROS Y ROMANCEROS
siglo XVI, 2 vols. 14.000 ptas.
siglo XVII, 2 vols. 14.000 ptas.





EDITORIAL PLAYOR, S. A.

Santa Clara, 4. 28013 MADRID
Telfs. 241 28 04/03

LECTURA CRÍTICA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Coordinador: Javier Huerta Calvo.

● Historia del hecho literario ● Poética ● Gramática literaria ● Crítica ● Sociología ● Metodología y comentario de textos ● Formato: 13,5 × 20,5 cm ● Precio: 695 ptas. (IVA incluido) (n.º 23 volumen doble, 895 ptas. con IVA).

Es un conjunto de 25 volúmenes dedicados al estudio sistemático de la literatura en sus diversas épocas.

Además de su intención didáctica, es una tentativa por abandonar como exclusivo el tradicional enfoque historicista de la materia, imbricando en su análisis crítico todas aquellas disciplinas —y, de modo particular, las ciencias del lenguaje— que concurren en la mejor lectura del texto literario.

TÍTULOS

1. **La poesía en la Edad Media: lírica.** Javier Huerta Calvo.
2. **La poesía en la Edad Media: épica y clerecía.** Moisés García de la Torre.
3. **La prosa medieval.** Joaquín Rubio Tovar.
4. **El teatro medieval y renacentista.** Javier Huerta Calvo.
5. **La poesía en los siglos de oro: Renacimiento.** Jorge Checa Cremades.
6. **La poesía en los siglos de oro: Barroco.** Jorge Checa Cremades.
7. **La prosa de ficción en los siglos de oro.** Antonio Hurtado Torres.
8. **La prosa didáctica en los siglos de oro.** Moisés García de la Torre.
9. **El teatro en el siglo XVII: ciclo de Lope de Vega.** José Luis Sirera.
10. **El teatro en el siglo XVII: ciclo de Calderón.** José Luis Sirera.
11. **La prosa en el siglo XVIII.** Esther Lacadena.
12. **La poesía y el teatro en el siglo XVIII.** Javier Lucea García.
13. **La poesía en el siglo XIX.** Pedro Aullón de Haro.
14. **La novela en el siglo XIX.** Rafael Rodríguez Marín.
15. **El teatro en el siglo XIX.** Jesús Rubio Jiménez.
16. **El ensayo en los siglos XIX y XX.** Pedro Aullón de Haro.
17. **El Modernismo y la Generación del 98.** Enrique Rull Fernández.
18. **La poesía en el siglo XX: hasta 1939.** Javier Pérez Bazo.
19. **La poesía en el siglo XX: desde 1939.** José Paulino Ayuso.
20. **La novela en el siglo XX.** Antonio Cerrada Carretero.
21. **El teatro en el siglo XX.** Javier Huerta Calvo.
22. **Literaturas marginadas.** María Cruz García de Enterría.
23. **Literaturas catalana, gallega y vasca.** Juan M. Ribera Llopis.
24. **Literatura hispanoamericana: hasta el siglo XIX.** José Manuel Cabrales Arteaga.
25. **Literatura hispanoamericana: siglo XX.** José Manuel Cabrales Arteaga.



CATEDRA



Crítica y Estudios Literarios

POESIA ESPAÑOLA DE POSGUERRA DE 1935 A 1975

Vol. I: *De la preguerra a los años oscuros*
1935-1944

Vol. II: *De la poesía existencial a la poesía social*
1944-1950

Victor García de la Concha

LITERATURA E HISTORIA DE LAS MENTALIDADES

Francisco Abad

LOS PROBLEMAS DEL LAZARILLO

Francisco Rico

POESIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI. Vol. II

Antonio Prieto

GUIA DE PIO BAROJA

Edición de Pío Caro Baroja

Letras Hispánicas

LA HORA DE TODOS Y LA FORTUNA CON SESO

Francisco de Quevedo

Edición de Bourg, Dupont y Geneste

POESIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

Edición de Rogelio Reyes

GUZMAN DE ALFARACHE. I y II

Mateo Alemán

Edición de José M.ª Micó

AMADIS DE GAULA. I y II

Garci Rodríguez de Montalvo

Edición de José Manuel Cacho Blecua

LAZARILLO DE TORMES

Edición de Francisco Rico

ROMANCES HISTORICOS

Duque de Rivas

Edición de Salvador García Castañeda

EL PUBLICO

Federico García Lorca

Edición de M.ª Clementa Millán

POETA EN NUEVA YORK

Federico García Lorca

Edición de M.ª Clementa Millán

ANAYA

De venta en las principales librerías. Solicite catálogo al aptdo. 14632. Ref. D. de C. 28080 MADRID
Comercializa GRUPO DISTRIBUIDOR EDITORIAL, S. A. Don Ramón de la Cruz, 67. 28001 MADRID. Tel. 401 12 00

MANUSCRT. CAO

EDAD DE ORO

Revista de publicación no periódica que recoge textos, noticias, material, etc., sobre poesía española de los siglos XVI y XVII a partir de los fondos manuscritos de la Biblioteca Nacional, como complemento del *Catálogo* que viene confeccionando un grupo de investigadores de la Universidad Autónoma de Madrid y de la propia Biblioteca Nacional, dirigidos por P. Jauralde Pou y M. Sánchez Mariana.

MANUSCRT. CAO se publica gracias al convenio entre las Universidades de Carleton (Ottawa) y Autónoma (Madrid), instituciones que desarrollan un programa científico conjunto que incluye esta actividad, subvencionada por el Ministerio de Educación y Ciencia de España.

Dirección: Pablo Jauralde Pou
Secretaría: Clara Giménez
Redacción: Mercedes Baquero
Mariano de la Campa
Juan Bautista Crespo
Juan Antonio Martínez Comeche
Pilar Martínez Olmos
Dolores Noguera
Isabel Pérez Cuenca
Carmen Valcárcel

ÍNDICE DEL NÚMERO I

1. *La sátira contra la mala poesía*, de Francisco Pacheco (ms. 4.256) (CARMEN VALCÁRCEL).
2. Poesías de Juan de Jáuregui (ms. 2.244) (DOLORES NOGUERA).
3. Índice de primeros versos atribuidos a Lope (ms. 1-3.000) (JUAN ANTONIO MARTÍNEZ COMECHE).
4. El ms. de la *Vida de San Pablo*, de Quevedo (ISABEL PÉREZ CUENCA).
5. *Fábula de Anteón y Diana*, de Mira de Amescua (MARIANO DE LA CAMPA).
6. Otro texto manuscrito del *Diálogo del autor con su péñola*, de Castillejo (MERCEDES BAQUERO).

Primeras series previstas: Manuscritos quevedianos, Índice de primeros versos de Lope de Vega, Poesía satírica de Villamediana, Poesía de academias, Poesía de justas y certámenes, Obra dramática dispersa, Colección de jácaras, Parodias oracionales y religiosas, Parodias de la poesía culterana, Autógrafos poéticos, Autores individuales varios.

Pedidos: *Manuscr. Cao* se envía tan sólo contra giro postal o telegráfico (3.500 ptas., número), solicitándolo a P. Jauralde, Depto. de Filología, Univ. Autónoma, 28049 MADRID (España).

ÍNDICE DE LOS VOLUMENES DE *EDAD DE ORO* PUBLICADOS

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO I

- YNDURÁIN, Domingo: «La invención de una lengua clásica. (Literatura vulgar y Renacimiento en España)».
- PÉREZ, Joseph: «La crisis del siglo XVII».
- MOLL, Jaime: «El libro en el Siglo de Oro».
- JAURALDE POU, Pablo: «El público y la realidad histórica de la Literatura Española en los siglos XVI y XVII».
- REY HAZAS, Antonio: «Introducción a la novela del Siglo de Oro. (Formas de narrativa idealista)».

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO II: LOS GÉNEROS LITERARIOS

- ASENSIO, Eugenio: «Un Quevedo incógnito: Las *'Silvas'*».
- BLANCO AGUINAGA, Carlos: «Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones del género».
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal: «Quevedo y la sátira de errores comunes».
- CHEVALIER Maxime: «Notas sobre la fábula».
- GARCÍA BERRIO, Antonio: «Las letrillas de Góngora. (Estructura pragmática y liricidad del género)».
- JAMMES, Robert: «Elementos burlescos en las *'Soledades'* de Góngora».
- JAURALDE POU, Pablo: «Circunstancias literarias de los *'Sueños'* de Quevedo».
- MOLHO, Maurice: «¿Qué es picarismo?».
- REY HAZAS, Antonio: «Novela picaresca y novela cortesana: *'La hija de Celestina'*, de Salas Barbadillo».
- RICO VERDÚ, José: «Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento».
- SÁNCHEZ, Alberto: «Arquitectura y teoría narrativa en el *'Quijote'* de 1605».
- SIMÓN DÍAZ, José: «El problema de los impresos literarios perdidos del Siglo de Oro».

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO III: LOS GÉNEROS LITERARIOS: PROSA

- BLECUA, Alberto: «Un nuevo manuscrito de *La 'República Literaria'*».
- CASALDUERO, Joaquín: «La sensualidad del Renacimiento y la sexualidad del Barroco».
- DEVOTO, Daniel: «Prosa con faldas, prosa encadenada».
- EGIDO, Aurora: «Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro».
- JAURALDE POU, Pablo: «prosa de Quevedo: *'El Chitón de las Taravillas'*».
- LARA GARRIDO, José: «*La estructura del romance griego en El 'Peregrino en su Patria'*».
- PROFETI, María Grazia: «Función referencial, connotación y emisor en *'La Culta Latiniparla'*».

- RALLO GRÜSS, Asunción: «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista».
- REDONDO, Agustín: «De don Clavijo a Clavileño: algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazorra en el «*Quijote*»».
- REY HAZAS, Antonio: «Parodia de la retórica y visión crítica del mundo en *La 'Pícara Justina'*».
- RICO, Francisco: Puntos de vista, «Posdata de unos ensayos sobre la novela picaresca».
- ROMERO TOBAR, Leonardo: «El arte del diálogo en los «Colloquios satíricos» de Torquemada».
- SEVILLA, Florencio: «Sobre el desarrollo dialogístico de *'Alonso mozo de muchos amos'*».
- SHERMAN SEVERIN, Dorothy: «La parodia del amor cortés en *'La Celestina'*».
- TIERNO GALVÁN, Enrique: «El pensamiento científico en el Siglo de Oro».
- URRUTIA, Jorge: «Paralelismo formal en *'El Licenciado Vidriera'*».
- YNDURÁIN, Domingo: «Las cartas de Laureola (Beber Cenizas)».

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO IV: LOS GÉNEROS LITERARIOS: POESÍA

- ASENSIO, Eugenio: «Fray Luis de León y la Biblia».
- CELA, Camilo José: «Pícaros, clérigos, caballeros y otras falacias» y su reflejo literario en los siglos XVI y XVII».
- ETIENVRE, Jean Pierre: «El juego como lenguaje en la poesía de la Edad de Oro».
- MOLL, Jaime: «Transmisión y público de la obra poética».
- PIERCE, Franck: «La poesía épica española del Siglo de Oro».
- RIVERS, Elías L.: «Fray Luis de León: traducción e imitación».
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina: «Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro».
- ROZAS, Juan Manuel: «Burguillos como heterónimo de Lope».
- RUIZ PÉREZ, Pedro: «El manierismo en la poesía de Cervantes».
- SENABRE, Ricardo: «Los textos 'emendados' de Herrera».
- WARDROPPER, Bruce W.: «La poesía religiosa del Siglo de Oro».
- YNDURÁIN, Francisco: «La poesía de Cervantes: aproximaciones».

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO V: LOS GÉNEROS LITERARIOS: TEATRO

- ALLEN, J. J.: «Los corrales de comedias y los teatros coetáneos ingleses».
- ANDRACHUK, Gregory Peter: «El auto sacramental y la herejía».
- DIXON, Victor D.: «La comedia de corral de Lope como género visual».
- GRANJA, Agustín de la: «¿Otros dos autos de Lope?».
- HIGUERA SÁNCHEZ-PARDO, Mercedes; SANZ BALLESTEROS, Juan; COSSO MARÍN, Miguel Ángel: «Alcalá de Henares: un nuevo corral de comedias. Apéndice documental».
- JAURALDE POU, Pablo: «Introducción al estudio del teatro clásico español, bibliografía».
- OLEZA, Juan: «La Corte, el amor, el teatro y la guerra».
- REY HAZAS, Antonio: «Algunas precisiones sobre la interpretación de 'El Caballero de Olmedo'».

- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina: «La gran dramaturgia de un mundo abreviado».
- SEVILLA, Florencio: «Del 'Quijote' al 'Rufián dichoso': capítulos de teoría dramática cervantina».
- SIRERA, Josep Lluís: «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento».
- VAREY, John E.: «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón».
- YNDURÁIN, Domingo: «'El alcalde de Zalamea'. Historia, ideología, literatura».

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO VI: LA POESÍA DEL SIGLO XVII

- ALBERTI, Rafael: «Góngora o el primor de lo barroco».
- CABELLO, Gregorio: «Apolo y Dafne en el 'Desengaño' de Soto de Rojas. De la eternidad del amor a la 'Defensa contra el rayo ardiente'».
- COSTA, Angelina: «Las 'Décimas a Pedro Ragis' de Carrillo y Sotomayor. (Un ejemplo temprano de la aplicación de la fórmula horaciana 'ut pictura poesis')».
- DADSON, Trevor J.: «El amor en la poesía de Bocángel: análisis de algunos de sus sonetos a Filis».
- DEHENIN, Elsa: «Poesía culterana. Góngora frente a Soto de Rojas».
- EGIDO, Aurora: «La 'hidra bocal'. Sobre la palabra poética en el barroco».
- FERNÁNDEZ DE LA TORRE, José Luis: «Historia y poesía: algunos ejemplos de lírica 'pública' en Cervantes».
- LARA GARRIDO, José: «Los retratos de Prometeo. (Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora)».
- GONZÁLEZ DE GARAY, M.^a Teresa: «Conexiones de Francisco López de Zárate con el neosenequismo».
- JAURALDE POU, Pablo: «'Miré los muros de la patria mía' y el 'Heráclito Cristiano'».
- MAURICE MOLHO: «'El soplo y la letra. Gabriel Bocángel ante sus escritos'».
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel: «Los manuscritos poéticos del Siglo de Oro».
- SCHWARTZ LERNER, Lía: «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género».
- REY, Alfonso: «Tradicón y originalidad en el 'Sermón estoico de censura moral'».
- ROMANOS, Melchora: «La poesía de Juan de Jáuregui en el fiel de la balanza».
- VOSTERS, Simón A.: «Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza».

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO

SEMINARIO INTERNACIONAL IX

EL EROTISMO EN LA LITERATURA CLÁSICA ESPAÑOLA

Curso 1988-89 (primavera del 89)

SEMINARIO INTERNACIONAL X

AMÉRICA EN LA LITERATURA ÁUREA ESPAÑOLA

Curso 1989-90 (primavera del 90)

LA LITERATURA ORAL

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

Literatura, actos del lenguaje y oralidad

ELÍAS L. RIVERS

La oralidad y el discurso poético

ALAN DEYERMOND

La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento

MERCEDES BLANCO

La oralidad en las Justas Poéticas

MARÍA SOLEDAD CARRASCO URGOITI

La oralidad del vejamen de Academia

FRANCIS CERDAN

El sermón barroco: un caso de literatura oral

AURORA EGIDO

Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los siglos de oro

MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA

Romancero: ¿Cantado-recitado-leído?

JAVIER HUERTA CALVO

Formas de la oralidad en el teatro breve

MICHEL MONER

Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos

ALAN G. PATERSON

¿Quién esta canción te ha dado/que tristemente has cantado?

CARMEN VALCÁRCEL

La realización musical de la poesía renacentista

LUIS VÁZQUEZ

La expresión oral en el teatro de Tirso de Molina

ANA VIAN

La ficción conversacional en el diálogo renacentista

BIBLIOGRAFÍAS Y RESEÑAS

JULIA BARELLA

Bibliografía sobre Academias

JUAN DELGADO

Bibliografía sobre justas poéticas

DOLORES NOGUERA

La oralidad en el teatro. Ensayo de una bibliografía actual

DOCUMENTOS

La catalogación de los manuscritos poéticos de los s. XVI y XVII de la Biblioteca Nacional de Madrid