

EL CONCEPTO DE ORALIDAD Y SU APLICACIÓN A LA LITERATURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

En torno al vol. VII de *Edad de Oro*¹

por Alberto MONTANER FRUTOS
(Universidad de Zaragoza)

Desde que el célebre estudio de A. B. Lord sobre los guslari yugoslavos viera la luz en 1960², el concepto de oralidad ha cobrado un extraordinario auge en el terreno de la investigación literaria y ha sido aplicado a campos muy distintos entre sí, tanto espacial como temporal o culturalmente. Precisamente, el texto que ha servido de base a las presentes reflexiones y que constituye el resultado del VIIº Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro (celebrado en Madrid y Cuenca entre el 30 de marzo y el 30 de abril de 1987, bajo la dirección de Pablo Jauralde y Domingo Ynduráin) pretende establecer la operatividad de tal concepto respecto de la literatura áurea española y el tipo de manifestaciones que de dicho fenómeno se pueden atestiguar en ella.

Al abordar un tema tan espinoso como éste, lo primero que hay que intentar es aclarar los conceptos y delimitar el campo de estudio, a lo que en el presente volumen se dedican las dos aportaciones que lo abren, debidas a José Domínguez Caparrós y a Elías L. Rivers³, respectivamente. La cuestión dista de ser baladí, puesto que el aluvión tanto de elaboraciones teóricas como de aportaciones concretas sobre el tema han ensanchado y modificado el concepto hasta límites prometeicos, de modo que se ha venido a convertir, en más de un caso, en una especie de panacea capaz de resolver casi cualquier problema de crítica literaria. Desde esta situación es obvio que se imponía una mínima reflexión que permitiera saber de qué se estaba hablando al

¹ P. Jauralde Pou (dir.) *La literatura oral*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid / Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1988 (*Edad de Oro*, vol. VII), 274 p., 5 s.n.

² A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1960.

³ Al aludir a las aportaciones incluidas en el presente volumen de *Edad de Oro* indicaré sólo el nombre de sus autores, ya que la reproducción adjunta del índice del mismo permite prescindir de una referencia completa. Asimismo, al decir "aquí", junto a un envío, me refiero a este mismo volumen.

emplear términos como "oralidad" y "literatura oral".

A este cometido se aplica Domínguez Caparrós al distinguir los distintos apartados en que, a su entender, se pueden agrupar «todas las observaciones que tienen que ver con la oralidad en el estudio de la literatura» (p. 5), los cuales serían tres :

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. (p. 5)

De estas agrupaciones, cuyo deslinde no creo que sea objeto de controversia por lo obvio, Domínguez Caparrós dirige especialmente su atención (como ya deja claro el título de su artículo) hacia la segunda, que analiza bajo los presupuestos de la pragmática. Se centra, por tanto, en la manera en que la literatura, como "acto de habla" distinto del uso "normal" de la lengua, imita en sí el acto de la elocución real y cómo dicha mimesis se asienta en la "ficcionalidad" del discurso literario.

Plantea, desde esta perspectiva, el innegable interés que posee para la comprensión de una obra establecer una correspondencia entre las "reglas" que rigen dicho fenómeno en su uso real y el modo en que las mismas se cumplen o se transgreden en el texto estudiado. El problema que se plantea, entonces, es el de la fijación de esas "reglas", puesto que las establecidas por Grice y que él transcribe (p. 11) no resultan convincentes. A este propósito parecen mucho más adecuadas las consideraciones hechas por Morgan y resumidas en este mismo volumen por Ana Vian Herrero (pp. 174-175).

Un último aspecto en el que Domínguez Caparrós tiene en cuenta el modo en que lo oral se plasma en la obra literaria viene dado por la teoría de los *géneros del discurso*, desde los presupuestos de Bajtín (pp. 12-13), quien distingue entre "géneros primeros", propios del habla común o de la literatura oral, y "géneros segundos" o de la literatura escrita. De este planteamiento, el aspecto que mayor interés posee para el fenómeno de la oralidad es el de la "dialogización" de los diversos géneros entre sí, que permite la admisión de elementos e incluso de obras de la literatura oral en el seno del texto escrito, como ejemplifican algunas de las aportaciones de este mismo volumen (*ut infra*).

En cuanto a los otros dos apartados en que se agrupan las manifestaciones de la oralidad, es el tercero el que, por sus mismas características y por el desarrollo de la crítica, ha merecido menos atención. En realidad, «la oralidad como tema literario» (p. 13), referido sobre todo a la descripción del modo de hablar de los personajes, es un factor prácticamente inseparable del anterior, puesto que normalmente este tipo de acotaciones cobran sentido en relación con el diálogo, es decir, como el marco que la diégesis impone a la mimesis para hacerla inteligible (las "marcas dialogales"), dado que, como señala Ohmann (citado por Domínguez, p. 9, n. 10), la ausencia física del personaje supuestamente responsable de los actos de habla es uno de los rasgos que más a menudo separan las situaciones de uso literario y de habla común. En último término, es probable que este apartado deba subsumirse en el anterior, como algo dotado de cierta autonomía pero dependiente, en general, de la imitación del acto elocutivo dentro de la obra literaria.

En cuanto a este fenómeno, y aunque indudablemente se trata de algo conectado con la oralidad *lato sensu*, parece preferible designarlo con otro marbete, como el de "mimesis del habla" o, según prefiere aquí Vian (p. 173), el de "ficción conversacional", reservando para la interrelación de textos

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'expression littéraire 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

orales y escritos el concepto de "dialogización" o, simplemente, confluencia de géneros (cf. Vian, *ibid.*) y para el primero de los grupos discernidos por Domínguez Caparrós la designación estricta de oralidad, a fin de no introducir en este campo un mayor grado de confusión del que ya de por sí posee.

De estas tres facetas, quizá sea la última la que plantea mayores problemas a la hora de abordar su análisis, puesto que tanto su definición como su aplicación (de las que depende lógicamente la extensión real que se dé a la literatura oral) suscitan diversos grados de polémica. Lamentablemente, Domínguez trata esta cuestión someramente, por no ser su objetivo primordial, y quedan en el aire muchas cuestiones que habría importado tratar en el preámbulo de un volumen dedicado monográficamente a tal cuestión, aunque hubiese sido sólo para dejar constancia de su problemática.

Expone Domínguez, en este terreno, un apretado resumen de los principales presupuestos teóricos de Zumthor⁴, pero destaca fenómenos que, como la atribución de las lagunas en textos medievales a posibles etapas de transmisión oral, resultan totalmente inadmisibles para quien se haya preocupado mínimamente de cuestiones de crítica textual⁵. Es precisamente este tipo de aserciones el que obliga a tomar con cautela algunas de las caracterizaciones de la literatura oral que han servido para explicar modos de difusión o rasgos concretos de obras dadas.

Pertenece a esta misma categoría de afirmaciones de dudosa validez general otro de los ejemplos que aduce Domínguez para esbozar el modo de funcionamiento de la literatura oral (p. 5). Se trata de la caracterización del romancero hecha por Diego Catalán en un estado de la cuestión de corte marcadamente ensayístico :

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 por una Poética circunstancial, dependiente de una moda literaria perteneciente a un determinado tiempo. [...] Cada romance no es un fragmento clausurado de "discurso" [...], sino un modelo virtual que se realiza sucesivamente (y simultáneamente, en espacios diversos) en romances-objeto o versiones particulares siempre distintas.⁶

⁴ En sus dos obras esenciales *Introduction à la poésie orale*, París, Seuil, 1983 y *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, París, P.U.F., 1984. Vid. ahora también *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, París, Seuil, 1987.

⁵ En este mismo número de *Edad de Oro*, comenta Inés Fernández-Ordóñez (en su reseña del *Manual de crítica textual* [Madrid, Castalia, 1987] de Alberto Blecua) el caso de una laguna en la *Crónica de Veinte Reyes* que algunos manuscritos completaron con otra fuente (pp. 235 y 237), asunto que, en ninguna de sus dos facetas, puede relacionarse en modo alguno con la transmisión oral. Los ejemplos podrían multiplicarse *ad nauseam*.

⁶ D. Catalán, *El romancero, hoy*, en *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 133, enero 1984, pp. 3-14 (la cita, pp. 5-6). Esta interpretación pretende hacer del romance algo "transtemporal" sin convertirlo en "ahistórico" (*ibid.*, p. 6), pero en la práctica ambos conceptos abocan al mismo tipo de análisis descontextualizado, puesto que impiden apreciar la relación del texto con el marco sociocultural en el cual se creó (puesto que, en la forma que fuere, en algún momento hubo de ser creado) y con los sucesivos ámbitos en los que se reproduce o, en su caso, se reelabora. Precisamente, el parangón que allí mismo se establece con las artes tradicionales permite apreciar cómo el texto o permanece esencialmente igual a sí mismo y se queda anquilosado, como hoy sucede con casi todos los productos de artesanía (reducidos a mero motivo ornamental), o bien se transforma por las presiones exteriores, que obligan a adaptarlo a las nuevas circunstancias (es decir, a modernizarlo). Esto matiza, obviamente, el concepto de "vida propia" que la escuela tradicionalista viene aplicando a estos objetos inertes.

Semejantes asertos presuponen que toda actualización o fijación de un romance es, como en la materialización de las ideas platónicas, una realización irrelevante, por histórica, de un *eídos* subsistente *per se* en un estado inconcreto de absoluta virtualidad. Me parece mucho más sano oponer a esta suerte de realismo ontológico un razonable nominalismo que nos haga recordar, por ejemplo, que los cantores, como muy adecuadamente señalan Deyermond y García de Enterría (en las pp. 65-66 y 98-99, respectivamente, de este mismo volumen), tuvieron en cuenta más de una vez los pliegos sueltos a la hora de establecer o modificar su repertorio, aspecto al que Catalán hace referencia (*op. cit.*, pp. 10-11), pero limitando gratuitamente su alcance, por no dar lugar, según él, a "auténtica" poesía oral (es decir, la que "vive en variantes").

Este tipo de problemas nos sitúa de lleno en el centro de la cuestión, pues pone de relieve una serie de ambigüedades que impide dar un concepto claro de la oralidad y, por tanto, hacer aplicaciones útiles y coherentes del mismo. En este sentido, creo que, pese a las afirmaciones de Lord⁷, es primordial separar producción oral y difusión oral, porque es obvio que las maneras en que un proceso y otro influyen en la obra literaria son esencialmente distintas, aunque complementarias.

En efecto, la difusión oral puede hacerse, y de hecho así ha sucedido, a partir de textos compuestos por escrito y, a veces, ni siquiera pensados para ello. Es el caso de las coplas de Sem Tob de Carrión y de otros ejemplos citados aquí por Deyermond (pp. 28-29 y 31-32), o de la bien conocida "tradicionalización" de algunas jácara de Quevedo y de otros textos literarios con soporte musical (*cf.* aquí mismo Valcárcel, pp. 146 y 154-5).

En este campo, aún se puede establecer una precisión mayor, al distinguir entre ejecución oral o pública y difusión o transmisión oral propiamente dicha. La primera es aplicable en un momento dado a cualquier texto escrito y de modo sistemático a algunos de ellos (los compuestos para ser cantados y todo tipo de alocución u obra teatral), lo que no implica ni el aprendizaje ni la transmisión de oídas. La segunda, que como se ha visto, puede afectar a textos escritos a partir de su mera ejecución oral, se da en las composiciones cuya pervivencia histórica depende de la recepción o transmisión de viva voz. Obviamente, el modo en que ambos fenómenos afectan a las obras es distinto, puesto que la ejecución oral no da pie, por sí misma, a posibles cadenas de refundiciones ni requiere del texto especial soporte mnemotécnico, lo que sí sucede en el caso de la difusión oral propiamente dicha.

En cuanto a la producción oral, el principal problema radica en establecer la existencia de criterios pertinentes que la separen de la producción escrita, puesto que a veces un presunto rasgo diferencial no lo es, al menos por sí solo, y ello puede llevar a separar de un modo radical ambos modos de composición, cuando, como muy adecuadamente señala Rivers en este mismo volumen (pp. 18-19), a menudo los dos mecanismos confluyen, entre otras cosas por que toda composición por escrito parte de la propia "voz interior" de su autor⁸.

⁷ "'Oral transmission', 'oral composition', 'oral creation' and 'oral performance' are all one and the same thing" (*op. cit.*, p. 101). Sin embargo, una revisión del material empleado por Lord sugiere que este aserto es más bien una premisa que una conclusión o, al menos, que se basa en la actuación de tan sólo ciertos *guslari* (*cf.* G. S. Kirk, *Los poemas de Homero*, trad. E. J. Prieto, Barcelona, Paidós, 1985, pp. 98-102).

⁸ Podría decirse que "se dicta" a sí mismo, al igual que el copista con la *pericopa* del texto que transcribe, interpretación que apoya M. Zwettler, *The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry. Its*

Como es bien sabido, los índices fundamentales establecidos por Parry y Lord son : una presencia significativamente alta de "fórmulas" y "usos formularios", una incidencia muy alta de versos con pausa sintáctica final (*end-stopped lines*), una proporción muy baja de encabalgamiento y, en fin, una serie de temas y motivos convencionales y estereotipados que se repiten en diversos poemas. En teoría, la cuestión parece bastante clara, pero la práctica ha demostrado que aplicar tales parámetros a textos no recogidos directamente de la tradición oral (y en los cuales la oralidad es la premisa, no la conclusión) presenta numerosos problemas.

Ante todo, el de definir una "fórmula", puesto que son varias las definiciones actualmente propuestas⁹, y es evidente que de la elección de una u otra dependerá el recuento y de éste la proporción de material formulaico, lo que ha de determinar la oralidad o no del texto. Este último factor, así como todas las cuantificaciones tan ambiguamente expresadas como "alto", "muy alto" o "bajo", ha creado también constantes problemas a la investigación, pues es preciso fijar un umbral que permita establecer cuándo se cumple el requisito estudiado, algo en lo que los críticos no han logrado ponerse muy de acuerdo hasta hoy¹⁰.

Evidentemente, en este terreno sólo una conjunción sistemática de factores permite una caracterización concluyente, sin lo cual todo análisis no hará sino disfrazar de objetividad una conclusión preconcebida. A este respecto, recuérdense las acertadas palabras de Miletich :

*It seems to me that the importance of repetitively-patterned texts known to be composed in writing cannot be stressed enough by the student of medieval epic. The medievalist unfamiliar at first hand with the poetics of such texts may be easily led into accepting as orally composed a medieval text which appears to show a notable degree of repetitively-patterned diction on the basis of what has been affirmed about the Serbo-Croatian-language oral epic.*¹¹

En conjunto, parece obvio que la aplicación del método dista de estar clara y que a menudo se han extrapolado las características de la épica oral yugoslava a contextos socioculturales muy distintos, donde pueden resultar inadecuadas e, incluso, impertinentes¹².

Character and Implications, Columbus, Ohio University Press, 1978, pp. 20-21. Es revelador, a este respecto, por lo que atañe a las presuntas diferencias entre oralidad y literalidad, que la mayor parte de los fenómenos señalados por Margit Frenk en *La poesía oralizada y sus mil variantes* (en prensa en las *Actas del Primer Congreso de la AISO*, Londres, Támesis Books) coincidan con las típicas modificaciones a que da lugar la transmisión textual escrita, tal y como las describe, por ejemplo, A. Blecua en su citado *Manual*.

⁹ Vid. un elenco de tales definiciones en Zwettler, *op. cit.*, pp. 6-10, y en J. S. Geary, *Formulaic Diction in the "Poema de Fernán González" and the "Mocedades de Rodrigo"*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980, pp. 1-15.

¹⁰ Para los problemas que afectan a la identificación y recuento de fórmulas y a la interpretación de los resultados, son muy ilustrativos el caso de la épica medieval española, comentado por A. Deyermond, *El "Cantar de Mío Cid" y la épica medieval española*, Barcelona, Jaume Vallcorba, 1987 (*Sirmio*, Biblioteca general, 2), pp. 40-43 (*cf. et.* Geary, *op. cit.*, pp. 14 *sq.*) y el del *Beowulf*, reseñado por Miletich, *Muslim Oral Epic and Medieval Epic*, en *Modern Language Review*, 83, 4, octubre 1988, pp. 911-924 (*vid.* pp. 916-918).

¹¹ Miletich, *op. cit.*, p. 920. Frente a la atribución indiscriminada de las estructuras repetitivas al estilo oral, recuérdense casos como el del inefable "O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti" de Ennio ; figuras retóricas como la anáfora, la epífora, la paronomasia o el políptoton ; estrofas como la cuaderna vía o la casida árabe monorríma.

¹² *Cf.* Kirk, *op. cit.*, pp. 95-100 y 104-105 ; Curschmann *ap.* Zwettler, *op. cit.*, p. 21 y Deyermond,

A este propósito convendrá recordar que Lord ha estudiado un caso bastante particular, el de la improvisación o, quizá mejor, el de la repentización épica¹³ y ha pretendido que toda composición oral se efectuaba del mismo modo : «An oral poem is not composed for but *in performance* (...) Singing, performing, composing are facets of the same art» (*op. cit.* p. 13), pero esto dista de ser evidente.

Frente a este *modus operandi*, parece aceptable que la composición oral puede hacerse también "de memoria", sin repentizar, lo que, obviamente, dará al producto caracteres algo distintos, especialmente por lo que se refiere a la estabilidad del texto, a la estructura de la trama y a la proporción de fórmulas. Es verdad que los oralistas han desestimado el papel de la memoria en la trasmisión oral (refiriéndose irónicamente al "mito" de las "fantásticas memorias" atestiguadas entre pueblos iletrados)¹⁴, pero las investigaciones más recientes en este terreno han vuelto a poner de manifiesto la importancia de la memoria en sociedades total o mayoritariamente ágrafas, incluso entre los cultos, y el papel desempeñado por las *artes memoriae* en nuestra propia cultura¹⁵.

No se ha de olvidar que, al hablar de los aedos, de los juglares y de otros rapsodas, normalmente se alude a profesionales que poseen un determinado repertorio y una técnica específica, no de figuras aisladas de dotes excepcionales¹⁶, aunque, como demuestra el caso de Ferrán Verde comentado aquí también por Deyermond (pp. 28-9), tales individuos se dieran. Sin embargo, se trata de gente que, como modernamente cantantes y actores, desarrolló, por imperativo profesional, su capacidad de

El "Cantar de Mio Cid"..., *op. cit.*, p. 42. Como indica Miletich : "it must be recognized that a folk genre may change in time and space, so that it is impossible to be certain that the Slavic phenomenon recorded in *modern times necessarily reflects the poetics of a medieval folk tradition among the Slavs, let alone among medieval Romance*" (p. 920).

¹³ Aunque una buena parte de los *guslari* realizaban una labor eminentemente repetitiva, sin más alteraciones que "omitir un verso, pasaje o episodio breve, o (...) agregar uno que adquirieron originalmente en el contexto de una canción diferente" (Kirk, *op. cit.*, p. 98). De todos modos, también otras tradiciones han mantenido vivo el mecanismo de la improvisación, como es el caso (en el área hispánica) de los payadores argentinos y uruguayos, que al son de la guitarra o de la vihuela improvisan sobre melodías tradicionales, si bien sus técnicas y sobre todo su temática son bastante diferentes de las de los cantores yugoslavos, pues su especialidad son las *payadas*, especie de competiciones entre payadores en las que se cruzan preguntas y respuestas (a menudo adivinanzas) en estrofas cortas, como los cielitos y las vidalas, que hizo célebres la literatura gauchesca. Para otra peculiar manifestación del fenómeno, el de la "poesía de repente" hecha por poetas letrados, *vid.* aquí mismo el art. de Aurora Egido, pp. 74-75.

¹⁴ *Vid.* Lord, *op. cit.*, pp. 9-10 y Zwettler, *op. cit.*, pp. 4 y 13, si bien este autor reconoce hasta cierto punto "the prominent role played by memory in carrying on the tradition" (*ibid.*, pp. 18-19). Para la controversia sobre el papel de la memoria en la transmisión oral, *cf.* Geary, *op. cit.*, pp. 4-5.

¹⁵ Para la enseñanza memorística, especialmente a partir de textos sagrados, en el mundo antiguo, *cf.* Zwettler, *op. cit.*, pp. 19 y 38. Para la época aquí tratada, pero también para una amplia bibliografía general, *vid.* A. Egido, *El arte de la memoria* y "El Crítico", en *Gracián y su tiempo*, Actas del I Congreso de Filólogos Aragoneses, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, pp. 25-66.

¹⁶ Sobre la preparación y la técnica del cantor, *cf.* Kirk, *op. cit.*, pp. 69-70. Esto no excluye, de todas formas, que no poseyeran determinadas cualidades innatas que favorecieran tal dedicación. A este propósito han de tenerse en cuenta las palabras de B. A. Keltujala a propósito de los antiguos *skomoroxi* y los modernos *skaziteli* rusos : "los habitantes del lugar se habituaron a ellos, comenzaron a tratarlos con respeto, como a los concedores del pasado, sobre el que cantaban sus majestuosas canciones. Los habitantes del lugar también tratan ahora con un respeto especial a sus descendientes los cantores como a la parte más inteligente de su medio" (*Istorija drevnerusskoj literatury*, S. Petersburgo, 1906 [*Kurs istorii russkoj literatury*, v. I], lib. I, n.º 175 ; debo esta referencia y su traducción a Helena-Diana Moradell).

memorización, en una época en la que la misma poseía un mayor papel que ahora, por la incapacidad de mucha gente de tener un registro escrito de datos¹⁷.

Y esto no es una elucubración, sino un hecho atestiguado, al menos en determinadas tradiciones. Me refiero particularmente al ya citado caso de los *skaziteli*, los cantores de las *byliny* o *stariny* rusas, un tipo de poesía bastante parecida a la épica oral yugoslava y a parte del romancero hispánico. Entre tales intérpretes no se procedía a la repentización al estilo yugoslavo, sino a una repetición fundamentalmente memorística, según se aprecia en casos como el de Proxorov, un cantor que interpretó para Rybnikov la *bylina* de *Solověj Budimirovich* hacia 1860 y la repitió para Lieskov sin apenas variantes más de cuarenta años después, en 1906, cuando contaba 86 años de edad. Otro cantor, Andréj Sorokin, cantó para Rybnikov una extensa versión de la *bylina* de *Il' já Múromets i Solověj-razbojnik* y la reprodujo prácticamente igual cuando fue encuestado por Gil' ferding, unos diez años más tarde, en 1871¹⁸.

Esto no es ajeno, por ejemplo, al ámbito romanceril, donde la pervivencia de determinados detalles a lo largo de toda la tradición de un romance excluye la posibilidad de una pura confluencia de "esqueleto" argumental y fórmulas expresivas en el momento de la recitación¹⁹, por lo que presupone un aprendizaje de memoria (como, por lo demás, sugieren algunas deturpaciones o modificaciones debidas a errores de audición)²⁰.

Todo ello conlleva que los mecanismos de la producción oral que aquí aparezcan, además de satisfacer las expectativas del auditorio, elemento no desdeñable a la hora de determinar la función y origen de determinadas recurrencias en la literatura oral²¹, desempeñarán más bien un papel mnemotécnico²², frente al apoyo a la repentización que suponen en los textos improvisados, lo cual puede hacer, además, que las diferencias estilísticas con la literatura escrita sean menores. El

¹⁷ Recuérdese, a título de ejemplo, que el *Corán* fue inicialmente dictado a los *h:uffâz*: o "memoriones" y sólo tras la muerte de Mahoma, y precisamente a causa de la progresiva desaparición de los receptores originales de la tradición, se procedió a su fijación por escrito (vid. J. Vernet [ed.] *El Corán*, Barcelona, Planeta, 1983, pp. XII-XVI). Como señala Kirk, una de las virtudes del poeta oral es "una poderosa memoria, extremadamente ejercitada" (*op. cit.*, p. 69, aunque con matices, vid. *ibid.*, p. 97). Incluso un oralista "estricto" como Nagler debe dar, para las omisiones y cortes bruscos de algunos cantores, una explicación que apela a la memoria: "Of course, their concentration on the music partially explains this catalexis of the words, but it is also to be explained by the presence of the omitted portion in the memory of the hearers" (*ap. Zwettler, op. cit.*, p. 36; el subrayado es mío).

¹⁸ Como apostilla Louis Jousserandot, de quien tomo estos datos, "ce fait, qui peut paraître à bon droit prodigieux, est loin d'ailleurs d'être unique" (*Les Bylines Russes*, París, La Renaissance du Livre, 1928, p. 108; para los casos aducidos en el texto, pp. 72-73 y 108).

¹⁹ Así lo reconoce también Catalán *op. cit.*, p. 6, sin que por ello renuncie a ver en el intérprete una "fundamental libertad" a la hora de variar el texto.

²⁰ Es este fenómeno el que ha permitido a Manuel Alvar realizar la agrupación en familias y el mapa de las "migraciones" del romance de Amnón y Tamar (en *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Madrid, Planeta, 1970, pp. 163-245). Una vez más, el fenómeno se ha atestiguado también para las *byliny*: "l'initiative du récitant ou du chanteur est, à l'égard des formes consacrées, absolument nulle. C'est à ce point que ces savants qui ont transcrit ces poèmes se sont souvent heurtés soit à un fait inexplicable, soit à un mot contradictoire ou inintelligible. S'ils demandaient des explications, on leur répondait invariablement: 'Je ne sais pas. Ça se chante comme ça'" (Jousserandot, *op. cit.*, p. 8; *vid. et. Keltujala, loc. cit.*)

²¹ Vid. Jousserandot, *op. cit.*, p. 7; Kirk, *op. cit.*, p. 86; Zwettler, *op. cit.*, pp. 16-17 y 21-23; Miletich, *op. cit.*, p. 923 y J. Keller, *Preface* en Geary, *op. cit.*, pp. xi-xv (esp. p. xiv).

²² Vid. Zwettler, *op. cit.*, p. 32.

resultado puede ser, entonces, más parecido a las composiciones letradas y, especialmente, tenderá a confluir con ciertos productos "mixtos" o "de transición", a los cuales me referiré más adelante.

Estas consideraciones permiten, además, matizar algunos aspectos de la cadena de refundiciones (la "vida en variantes") en que se supone inmersa la composición oral. Fundamentalmente, porque obliga a tener en cuenta, junto a la existencia de rapsodas "ocasionales", la de intérpretes especializados (sean profesionales o no), que poseen un repertorio propio y, por tanto, un mayor dominio de los recursos compositivos. Esta constatación, obvia en el caso de los *guslari* y los *skaziteli*, pero por lo general obliterada en lo referente a la tradición hispánica postmedieval²³, es importante porque influye de un modo directo en la producción de variantes.

En efecto, este tipo de transmisor buscará, en principio, la fidelidad al texto heredado, que se sabe de memoria, y, a la vez, poseerá mayor capacidad para modificarlo conscientemente o para crear obras nuevas al estilo de las antiguas. Esto además sugiere que ambos tipos de novedades no surgen necesariamente de un *impromptu*, lo que tampoco implica negar su capacidad para la improvisación (sobre todo en el caso de ocasionales fallos de memoria o de peticiones expresas de una repetición), pero plantea una modalidad distinta de elaboración que restringe ese carácter magmático y mostrenco que se viene atribuyendo a las composiciones orales.

Esto no significa que se ignore la existencia de los transmisores ocasionales o no especializados, que es bien patente en determinados estadios de ciertas tradiciones, como la del romancero hispánico. Sin embargo, hay que tener bien claro que tales intérpretes no poseen, ni por su repertorio ni por su dedicación, el dominio de la técnicas de la composición oral. Ello supone que su modo de transmisión será aún más esencialmente memorístico que el de los intérpretes especializados, aunque, paradójicamente, su falta de preparación específica los puede llevar a introducir involuntariamente un mayor número de alteraciones en la composición, bien por *lapsus* de memoria (omisión de versos o de pasajes enteros), bien por defectos de aprendizaje (asimilaciones acústicas, *lectiones faciliores*).

Por lo tanto, este tipo de transmisor rara vez dará origen, por sí mismo, a una refundición, aunque, si transmite una versión deturpada a un "especialista", éste podrá hacerla de nuevo coherente (al menos parcialmente) mediante las modificaciones oportunas. Estas consideraciones me parecen imprescindibles ante la insistencia de algunas corrientes de la crítica, sea en el "autor legión", sea en la "esencial heterogeneidad del ser" supuesta a las composiciones orales.

Obviamente, tales reflexiones no implican una negación de la "tradición", entendida como un

²³ Aunque su existencia es bastante evidente. A este respecto, pueden servir de primera aproximación al tema los datos que se desprenden del material publicado por S. G. Armistead *et al.*, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978, v. III, pp. 78-153. De ahí se obtienen los siguientes resultados: los informantes que conocían menos de cinco romances agrupan al 60% del total, pero el conjunto de los romances que transmiten son sólo el 12,7% de los abarcados por la muestra; los que conocían entre 5 y 10 son el 18% y los romances que aportan son el 15,5%; los que conocían entre 10 y 20 son el 12% y sus romances son el 20,1%; los que conocían entre 20 y 30 son 6% y sus romances el 20,2%; entre 30 y 40 no había ningún informante, mientras que los que conocían más de cuarenta, siendo sólo el 4%, transmitieron el 31,5% del total de los romances. Dentro de este último grupo merecen destacarse nombres como los de Vida de Albalansí y Simi Chocrón, con sendos repertorios de 58 romances, el de Majnî Bensimbrá, con uno de 79 y el de Hanna Benaim, con uno de 97. Estos datos coinciden con los que da Keltujala (*loc. cit.*) para los *skaziteli*, algunos de los cuales se sabían hasta 70 *byliny*, con la salvedad de que estos textos suelen ser bastante más largos, aunque también más formularios que los romances.

proceso de transmisión fundamentalmente oral que permite y aun favorece (pero, a mi juicio, no exige) la existencia de cadenas de refundiciones, porque esto sería cerrar los ojos a la evidencia. Se trata más bien de matizar el comportamiento atribuido a la misma, sobre todo en lo referente al rango otorgado a sus diversas actualizaciones. En este sentido, creo que no está demostrado que todo acto de reproducción de una composición oral sea, por necesidad, un nuevo acto de producción y que, por lo tanto, no exista prácticamente ninguna estabilidad del "texto" ; es más, que el "texto" mismo no exista sino como pura potencia, distinta de cada materialización de la misma.

Frente a tales asertos, creo que el planteamiento de conjunto aquí efectuado permite comprender el papel fijador que la memoria aporta a la tradición y, por ende, las diferencias de *status* que habrá entre una reproducción con las variantes habituales de transmisión y una refundición propiamente dicha, es decir, aquel texto en el que el cúmulo o el alcance de las modificaciones sea tal que impida considerarlo como una nueva actualización de una obra preexistente y lo transforme en una composición distinta. Desde esta perspectiva, parece posible colmar en parte el hiato que se ha creado, a menudo exageradamente, entre oralidad y literalidad, así como dar materialidad histórica a un proceso cuyas presentaciones habituales rayan, como antes ha quedado claro, en lo metafísico²⁴.

Dos últimos elementos creo que se han de tener en cuenta para completar la casuística de la oralidad : las implicaciones oralistas de la retórica (en palabras de Rivers en este volumen, p. 18), especialmente en su prístina dependencia de la oratoria, y la ya comentada existencia, cada vez más clara, de textos mixtos, es decir afectados por las normas estéticas tanto del texto escrito como del producto oral.

De este último tema se ocupa aquí adecuadamente Deyermond (pp. 21-26 especialmente), pero creo interesante detallar algunas cuestiones al respecto. El campo al que los oralistas consideran "transicional" es, por una parte, el del fenómeno que en el hispanismo se viene conociendo como la "tradicionalización" de un texto, es decir, la adaptación de un texto originalmente escrito a los modos de producción y difusión de la tradición oral²⁵. Pero también se usa el término para designar el hecho de que «poems which we can be sure were not orally composed use formulas as frequently and sometimes more frequently than supposedly oral compositions»²⁶.

En estos textos "mixtos" las fórmulas aparecen más bien como una pervivencia estilística que como un requisito del modo de producción, pues «when people began to write (...) they continued to use the same traditional style, because there was as yet no other available»²⁷. El resultado es lo que los estudiosos de la épica en servocroata han denominado textos compuestos *na narodnu*, "al

²⁴ Lo que se manifiesta también en otras teorías sobre la oralidad, como puede apreciarse aquí mismo, en el informe bibliográfico de Dolores Noguera (pp. 209-221, esp. p. 210).

²⁵ Para las teorías oralistas al respecto, *vid.* Deyermond, pp. 23-24. Para la "tradicionalización", es indispensable R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, segunda edición, esp. v. II, pp. 41-42 y 419 *sq.* También ofrece datos muy ilustrativos Alvar, *op. cit.*, pp. 103-122.

²⁶ Benson, *ap. Zwettler, op. cit.*, p. 15. Dada esta ambivalencia, prefiero la denominación de obras "mixtas" a la de textos "de transición", porque es neutra desde una perspectiva evolutiva o cronológica y no sugiere que todo producto oral sea previo a cada texto escrito.

²⁷ Lord, *ap. Deyermond*, p. 24 ; esta afirmación se refiere a la poesía en anglosajón. La última parte del aserto es más bien discutible, pero puede admitirse en el sentido de que era la única norma estética vigente entre los iletrados, si bien los compositores podían acudir obviamente a las fuentes cultas propias del ámbito del escritor (en latín para los europeos occidentales, en griego o en paleoeslavo para los orientales).

estilo popular", de la que son un inmejorable ejemplo las crónicas rimadas de Andrija Kačić Miošić, como el *Razgovor*, texto que arroja un porcentaje de fórmulas más elevado que la mayoría de los poemas orales recogidos de la tradición balcánica²⁸.

Hechos como éste ponen de relieve el problema de generalizar unos índices formales aislados como método de adscripción genérica y muestran claramente la existencia de un ámbito donde las diferencias entre textos orales y escritos se diluyen, hasta llegar casi a desaparecer. Para el espacio de esta intersección, donde la distinción oral/escrito ya no es pertinente, Zwettler ha propuesto la designación de "tradicional" :

*now the realm of the "traditional" can be extended (...) to include poems whose style and structure, comprising all the characteristics usually identified with oral poetry, leave little or no doubt that the primary purpose of their composition was to be heard -that they were composed in, and/or, public oral presentation.*²⁹

Sean estas o no las únicas causas de esta confluencia de técnicas, parece obvio que la discriminación de la oralidad real de un texto pierde en muchos casos la importancia que la radical separación de ambas modalidades de creación implicaba, mientras que acrecienta enormemente el interés del estudio interno del sistema formular de un texto, lo que Miletich ha denominado la "función estructural" y la "función estética" de las repeticiones.

En cuanto a la retórica, señalaré tan sólo que, aunque compuestos por escrito, los discursos de toda índole, al estar destinados de una manera muy clara a la ejecución oral, son casi los únicos textos literarios no tradicionales³⁰ en los que su modo de difusión influye en la constitución misma del texto. Así, por ejemplo, asumen una serie de rasgos del acto de elocución extraliterario, como el vocativo (que en este caso no es ficticio, sino real), que lo hacen un caso especialmente interesante de esa "dialogización" de géneros primarios y secundarios estudiada por Bajtín.

Si, como se ha visto, la mera delimitación de la oralidad es harto problemática, no lo es menos su aplicación a una producción cultural tan letrada como la que se da en general en la España de los siglos XVI y XVII. Y ello no sucede por la falta de una tradición oral en dicho período, cuya existencia está bien documentada³¹, sino por la proliferación, casi tan abrumadora como la de la

²⁸ Vid. Miletich, *op. cit.*, p. 915 y 921-922. A esta misma categoría, aunque con una proporción de fórmulas menos notable, pertenecen dos poemas épicos españoles de cuyo origen clerical, en sentido amplio, apenas caben dudas : el *Poema de Fernán González* y las *Mocedades de Rodrigo*, que poseen respectivamente un 14% y un 17% de fórmulas verbales, según el análisis de Geary, *op. cit.*, pp. 24-25.

²⁹ Zwettler, *op. cit.*, p. 28 ; las cursivas son del autor. Para describir esta misma situación, Miletich adopta la denominación acuñada por la investigadora yugoslava Boškovic-Stulli : *pučkažknji evnost*, "literatura popular, que es "a fusion of folk literature (*usmena književnost*) and learned literature (*umjetnička književnost*), constituting a fundamentally different type. It is characterized by a traditional orientation of readers and creators as well as by close contact with both folk literature and 'high' written literature" (*op. cit.*, p. 921).

³⁰ Aunque el sermón puede caer dentro de la esfera de la literatura tradicional o "popular", como indica Miletich, *op. cit.*, p. 921.

³¹ Vid. aquí mismo el artículo de García de Enterría. La cuestión fundamental respecto de la creación oral propiamente dicha es el de la fiabilidad de los textos coetáneos que la documentan, pues diversos estudiosos han puesto de manifiesto la reelaboración a la que casi todos los recolectores sometían al material editado. Ello sin contar con los textos mixtos, bien abundantes en esta época, especialmente en el caso de la lírica popular (o popularizante), a los que aquí alude Valcárcel, pp. 121 *sq.*

letra, de la voz.

En efecto, al hilo de un planteamiento más riguroso de la cuestión, se aprecia que la dicotomía fundamental suscitada por la producción literaria del Siglo de Oro no afecta a los polos de oralidad y literalidad, sino, como muy acertadamente ha visto Egido (pp. 69 *sq.*) a partir de los tratadistas coetáneos, a los de la palabra y la escritura. De hecho, el material traído a colación por Egido, que va más allá de lo que señala su título para ofrecer un apretado *status quaestionis* de casi todo cuanto tiene que ver en la literatura áurea con esta cuestión³², constituye un repertorio de las manifestaciones "orales" de la producción de los letrados que deja patente hasta qué punto esto es así.

Se aprecia, entonces, que la clave radica en la ejecución oral como medio de difusión literaria : lectura pública de los textos en justas y certámenes, declamación de los discursos y sermones, representación de las comedias, canto o recitación con acompañamiento musical de las poesías, etc. Es el triunfo de la *actio*, como tramo final del quehacer retórico, que aboca a la paulatina teatralización (y aun "azarzuelización") de toda elocución pública, con la consiguiente confluencia de géneros. Además, este fenómeno provoca una peculiar manifestación de la oralidad, a la que ya he aludido : la poesía de repente, la improvisación culta. Claro está que la misma posee caracteres distintos a los de la repentización oral folclórica, pues es esencialmente efímera y no aspira a la repetición (es decir, no pretende ser reproducida, ni siquiera al modo de los *guslari*), y aun así, como señala Egido (pp. 74-75), no es ajena a la memoria. Se trata de un tema poco tratado y, por su propia naturaleza, de difícil estudio, pero, en relación con este tipo de problemas, muy interesante.

Esta simple enumeración de los aspectos abordados por Egido, que da amplia bibliografía al respecto, así como diversas sugerencias sobre sus interrelaciones, ya muestran, por una parte, la naturaleza de la cuestión y por otra algunos de los principales escollos que bordean su análisis. Pues resulta obvio que ninguna de estas manifestaciones, salvo, en parte, la de la poesía de repente, obedece a los mecanismos de la oralidad propiamente dicha, y que se trata más bien aquí o de la ejecución oral o de la mimesis del habla o de la confluencia de géneros, tres modalidades que no necesariamente se dan juntas y que, como ya se ha visto, afectan de un modo muy distinto al texto literario.

Con toda probabilidad, el factor que más netamente influye en la producción de la obra y por lo tanto en su misma constitución (en cuanto supone un modelado especial del mensaje por parte del emisor) es el de la mimesis del habla, tanto en lo que tiene que ver con la imitación de idiolectos concretos (marcados social, cultural o regionalmente) como con la ficción en que se envuelve al receptor de que asiste a un acto de elocución real.

Del primer aspecto de la cuestión se ocupan aquí Carrasco Urgoiti, por cuanto algunos vejamenes académicos intentan reproducir el habla coloquial (p. 55), y más extensamente Huerta Calvo, respecto del teatro breve (pp. 106-110), y Vázquez, por lo que atañe a la "oralidad" en el teatro de Tirso (pp. 162-64). La lectura de estos trabajos, que ofrecen sobre todo ejemplos

³² Esta visión panorámica puede completarse con las tres bibliografías que incluye el presente volumen, sobre Academias (a cargo de Julia Barella, pp. 190-195), justas poéticas (a cargo de Juan Delgado, pp. 197-207) y la oralidad en el teatro (a cargo de Dolores Noguera, pp. 209-221), y con las reseñas elaboradas por Jesús Gómez (pp. 241-246) y Lina Rodríguez Cacho (pp. 254-258), que afectan respectivamente a los diálogos literarios del siglo XVI y al libro y a la lectura en la Valencia del Renacimiento.

concretos, unos más pintorescos que otros, deja clara la falta de una visión de conjunto y de una metodología que permita apreciar el cómo y el porqué de este tipo de mimesis, es decir, su funcionamiento como recurso literario, no exento de ciertas "reglas" y, por descontado, puesto al servicio de la efectividad literaria de la obra y no empleado por puro afán testimonial.

Estas cuestiones están mucho mejor desarrolladas en el único estudio dedicado en este volumen a la segunda faceta señalada, el que Vian Herrero consagra a la ficción conversacional en el diálogo renacentista, donde explora los procedimientos que para lograrla han empleado los diversos autores y que dicha investigadora agrupa en cuatro apartados fundamentales : «dramatismo e inmediatez escénica ; ilusión de intimidad ; familiaridad y distensión ; circunstancias y emotividad» (p. 178), cuyo funcionamiento detalla y ejemplifica en las páginas siguientes. Se trata de una valiosa aproximación al problema, que permite un acercamiento más fructífero que la mera constatación de la voluntad mimética, algo de lo que aún no se ha pasado, por lo general, en el estudio de la imitación del habla.

El segundo factor de los anteriormente señalados, en orden a su influencia sobre la textura misma de la obra literaria, lo constituye la confluencia de géneros, que, como ya he indicado antes, en lo referente a la interrelación de oralidad y escritura puede abarcar dos aspectos : la adopción de técnicas propias del relato oral y la inclusión en el seno del texto letrado de obras o fragmentos de la producción oral.

Este último aspecto es el más desarrollado en los estudios del presente volumen, dado que es el más fácil de aislar, y ha atraído la atención de Huerta, que lo estudia en el teatro breve y en especial en el entremés de Sebastián de Horozco (pp. 111-114) ; de Moner, que lo detecta en Cervantes (pp. 120-121) ; de Paterson, que plantea su operatividad respecto de *El caballero de Olmedo* de Lope (pp. 133-142) y de Vázquez, que hace un repaso de la aparición de refranes, cuentecillos, romances y canciones en la dramaturgia de Tirso (pp. 164-71).

En este caso, el problema más inmediato es el de la función de tales citas en los textos que las acogen, aspecto que apenas aparece tratado en las presentes contribuciones, aunque Vázquez ha destacado algunos rasgos pertinentes para una comprensión general del fenómeno. Especialmente, que el espectador queda predispuesto a la recepción de la obra, pues la cita «despierta en él connotaciones familiares y llega directamente a su sensibilidad» (p. 164, *vid. et. p.* 165).

Sin embargo, el problema de fondo, por lo que atañe al tema aquí tratado, es el de la pertinencia de la oralidad a este respecto, puesto que con los materiales de supuesto origen tradicional pasa como con los motivos folclóricos de la escuela finesa : aunque su origen último sea popular, eso no implica que toda obra que los presente lo sea ; es más, ni siquiera supone que los tome directamente de dicha tradición. En todo caso, si no hay algún otro elemento característico, como el carácter formular, ¿tiene sentido hablar de la oralidad de un texto o de la presencia de lo oral en la obra?

Ante esta situación, parece más rentable hablar meramente de textos tradicionales, incluyendo en ellos los abundantes textos mixtos que los propios dramaturgos y otros escritores forjaron³³, y,

³³ Sobre este punto, téngase en cuenta que todo texto de amplia difusión puede cumplir la misma función que una composición auténticamente tradicional, a la hora de captar la atención de los oyentes. Un buen ejemplo presenta, inadvertidamente, Vázquez, quien, al hablar de la presencia de romances en las comedias de Tirso (pp. 166-167), cita dos romances nuevos pastoriles, "Dígame tú, la serrana" y "Mal segura zagaleja", y otro cronístico, "Preso está Fernán González", ¡ transformado además en soneto ! (cf. Menéndez Pidal, *op. cit.*, v. II, p. 182).

dejando al margen la espinosa y aquí irrelevante cuestión de la oralidad, tratar estos materiales como un caso más de intertextualidad (es decir, de apelación al contexto literario). Se verá entonces que su mecanismo no se diferencia sustancialmente del de otro tipo de "citas" y se podrá atender mejor a lo que verdaderamente importa : la función general de la referencia a los conocimientos previos del auditorio y el papel concreto de cada "cita" o paráfrasis dentro de la obra en que se inserta, lo que aquí estudia con gran finura Paterson al señalar las relaciones de la "canción" que sirve de *leitmotiv* a *El caballero de Olmedo* y la evolución interna, de comedia a tragedia, de la obra.

Parecidas reflexiones pueden hacerse respecto de la adopción de técnicas de origen tradicional en el texto literario, aquí estudiadas por Carrasco Urgoiti (al apreciar recursos del humorismo popular en los vejámenes de academia, p. 53) y, sobre todo, por Moner, al tratar de los indicios estructurales del uso del arte verbal por parte de Cervantes (pp. 123-127). En ambos casos, pero especialmente en este último, el hecho de que varios de los elementos que se señalan sean comunes, al menos para esa época, a obras orales y escritas, hace, lógicamente, que la distinción pierda toda efectividad : la oposición queda ahí neutralizada y lo único positivo es analizar el modo en que la técnica en cuestión ha sido utilizada, como hace Moner al final de su artículo con el suspense³⁴ en la célebre aventura de los batanes del *Quijote*.

En cuanto al tercer factor de los inicialmente expuestos, la ejecución oral, se ha de advertir que, aun siendo, como se ha visto, crucial para entender muchos aspectos de la difusión y aun del aprecio de la literatura en el Siglo de Oro, corre, sin embargo, el peligro de ser magnificada en lo que atañe a la producción del texto. A la luz del material aducido aquí por Egido para la literatura efímera, por Blanco para las justas, por García de Enterría para la difusión del romancero y por Valcárcel para la realización musical de la poesía, resulta obvio que en la mayor parte de los casos el tipo de obra sometido a ejecución oral no se diferenciaba sustancialmente del que era objeto de lectura silenciosa.

Es más, en la mayor parte de los casos los mismos textos cumplían indiferentemente ambas funciones al ser objeto, por una parte, de la recitación en voz alta y, por otra, de la publicación en las actas de las academias o en las relaciones de los diversos certámenes. Esta ambivalencia se da incluso en el romancero, que pasa de ser un género predominantemente oral en la conciencia del público de principios del siglo XVI a ser paulatino objeto de lectura con el correr del siglo (García de Enterría, *pass.*).

Por supuesto, esto no niega cualquier trascendencia a este fenómeno, pero lo sitúa en otro nivel que aquel que cabría esperar de la alegada oralidad del mismo. Se traslada así la efectividad de la ejecución oral del plano de la producción al de la recepción. Es ahí donde cobra sentido, por ejemplo, el hecho bien analizado por Blanco de que la justa se enmarque en la fiesta y que ésta se teatralice, teniendo como colofón la suerte de representación final que viene dada por la recitación pública de los textos ganadores del certamen, con toda su parafernalia escenográfica, musical y oratoria. Lo mismo sucede con la poesía cantada, caso en el que se aprecia como este tipo de difusión es más un hecho de sociología del producto literario que un rasgo de norma estética que influya en su formación³⁵, con la salvedad de que la ejecución oral, especialmente dado el papel

³⁴ Recurso que, siendo consustancial a la llamada novela bizantina y en gran medida a los libros de caballerías, dos géneros bien conocidos por Cervantes, no tiene por qué provenir de la tradición oral, donde, por lo demás, no es un recurso típico.

³⁵ Aunque la interpretación musical haya exigido a veces la adaptación del texto (Valcárcel, pp. 149 y 151), lo que constituye más bien un problema de confluencia de géneros.

mnemotécnico de la música, puede abocar a la tradicionalización del texto, como señala Valcárcel (pp. 145-6).

Un caso un poco distinto ofrecen el vejamen de academia y el sermón, estudiados respectivamente por Carrasco Urgoiti y por Cerdan. El primero tiene lugar en un marco académico, donde, en un principio, predominó la palabra hablada frente a la escrita³⁶, por lo que inicialmente el vejamen tendría, según la hipótesis de Carrasco, un marcado carácter de improvisación y una serie de elementos que lo convertirían en algo que recuerda a veces a un sucedáneo de la *Commedia dell'Arte* y otras a un moderno *happening*. Sin embargo, hay que tratar estas cuestiones con mucho cuidado, pues un afán excesivo por hacer operativo el concepto de oralidad en este campo puede llevar a ver géneros literarios en manifestaciones lingüísticas que sólo forzosamente pueden tenerse por tales, del mismo modo que la frecuencia de las tertulias a lo largo del siglo XX no ha hecho que se tenga por un producto de literatura oral a las charlas de café.

En cuanto al sermón, ya se han indicado algunos aspectos generales, y sólo se ha de señalar aquí que Cerdan, que relaciona adecuadamente el *monere*, la conmoción del auditorio, como objetivo del sermón, con la *actio* y sus recursos (apóstrofe, *colloquium*, *addubitatio*, etc.), podía haber sacado más partido de la teoría jakobsoniana de las funciones del lenguaje (a la que alude en la p. 61), puesto que es precisamente la función conativa la que fundamenta casi todos los mecanismos de los que el orador se vale para afectar a su auditorio. Esto le habría permitido explicar mejor la presencia de rasgos como los señalados y, en general, el uso sistemático de la segunda persona, de la exclamación y, en conjunto, de todos aquellos aspectos del discurso que están modelados precisamente con vistas a la ejecución oral del mismo. En este sentido, sí que analiza adecuadamente un proceso al que ya he hecho referencia, el de la teatralización del discurso (pp. 66-68), en el que se aprecia esa característica tan barroca de la confluencia de vehículos expresivos a la búsqueda de cierta suerte de espectáculo total.

Precisamente, es este uno de los aspectos que más problemas teóricos suscitan, por cuanto la general asimilación de "oralidad" y "teatralidad" supone un factor de distorsión bastante considerable en el tratamiento del problema. Esto sucede por dos razones: primeramente porque, pese a lo que sostiene Moner (pp. 121-122), la ejecución oral es la condición suficiente, pero no necesaria, de la gestualidad y otros recursos no verbales que se incluyen en la "teatralidad". Es decir, que tales recursos operan a partir de la declamación, pero que no toda ejecución oral conlleva el uso de los mismos, caso más que patente en numerosas tradiciones orales, en las que el cantor sigue las inflexiones musicales mientras toca un instrumento, sea la guzla yugoslava, el *rabâb* árabe, la zanfonía del ciego español o la guitarra del payador argentino.

Y en segundo lugar, porque, como muy adecuadamente subraya Paterson (pp. 129-132), toda la comedia nueva gravita en torno al texto, que es su eje fundamental y su soporte imprescindible. Sin texto no hay comedia, y todas las precisiones que se puedan hacer sobre la puesta en escena y los recursos dramáticos de los actores cobrarán sentido en tanto en cuanto sirvan a la representación de la obra (pues a ella están subordinadas) y no en cuanto realidades autónomas.

En último término, se aprecia aquí que, como en el caso de la ejecución pública de otros textos, el modo de difusión del teatro del Siglo de Oro no parece haber influido directamente en la emisión, sino en la recepción, por lo que es válido también para este caso lo anteriormente dicho al respecto.

³⁶ Sobre esta cuestión, véase ahora E. Lacadena, *El discurso oral en las academias del Siglo de Oro*, en *Crítica*, 41, 1988, pp. 87-102.

Desde esta perspectiva, no se anula el "doble sistema de signos" que en términos semiológicos define al teatro (cf. Noguera, p. 213), pero se especifica que, al menos para la época aquí tratada, el "segundo sistema" superpuesto al del texto está fundamentalmente al servicio de éste, al modo en que los suprasegmentales lingüísticos sirven para subrayar el sentido de un enunciado, sin alterarlo morfosintácticamente.

Para acabar las presentes consideraciones sobre la oralidad y su aplicación a la literatura áurea española, es preciso señalar un aspecto ligado a los propios problemas teóricos que el concepto, como se ha visto, suscita. Se trata de la cuestión de los *falsos indicios*, es decir, de aquellos elementos que se han relacionado con la literatura oral sin tener realmente que ver con ella. Un ejemplo arquetípico lo constituye la frase «nunca en esta tierra se han oído», aplicada, en el título de una obra de 1525, a «romances con sus villancicos y deshechas» y que, en palabras de García de Enterría, hacen «clara referencia a una oralidad indudable» (p. 97). Sin embargo, nos hallamos aquí ante un tópico de vieja raigambre literaria, el de los «carmina non prius / audita» de Horacio (*Odae*, III, I, 2-3), cuya vigencia desde la antigüedad grecolatina hasta el Renacimiento puso de manifiesto Curtius³⁷, quien ya advirtió contra este tipo de interpretaciones de determinados *topoi* tradicionales (*op. cit.*, pp. 234 sq. y 440).

Un caso un poco diferente, aunque similar, plantean las expresiones presuntamente orales como «olvidábase de decir» o «veis aquí a deshora entrar por la puerta...» que Moner (pp. 120-122) encuentra en Cervantes. En ambos casos, la apelación a la oralidad es inoperante. En el primero, porque "decir" aquí equivale a "consignar" y con tal sentido se usa habitualmente en español escrito³⁸. En el segundo, por cuanto se trata de clichés léxicos perfectamente documentados en la tradición literaria y que, sin llegar al grado de gramaticalización del francés *voici* y *voilà*, poseen un valor deictico sustancialmente idéntico, donde el verbo "ver" está casi totalmente desemantizado³⁹.

Esta situación es aún más patente en el uso del demostrativo "aquel", cuyo empleo en «comenzaron a correr por aquel campo» y en pasajes paralelos aducidos por Moner (p. 122) es simplemente el normal en tales casos, sin que se aprecie en absoluto el carácter enfático y supuestamente oral que Moner le atribuye, puesto que está empleado para referirse anafóricamente a lugares ya descritos, sin que los versos de romance que cita sirvan de parangón, pues ahí sí se da un uso peculiar de los demostrativos, usados como actualizadores enfáticos de sustantivos no introducidos previamente en el discurso⁴⁰.

A este mismo rango de los indicios falsos hay que adscribir, por último, las referencias a la cultura popular (a sus costumbres, fundamentalmente) que Vázquez señala como «recursos orales» en el teatro de Tirso (p. 164). Obviamente, popular, populista o populachero, folclórico o

³⁷ E. R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, trad. M. Frenk y A. Alatorre, México, F.C.E., 1976, v. I, pp. 131-132.

³⁸ Es acepción recogida por los lexicógrafos: "Expresar una cosa por escrito o de cualquier manera: 'En la última carta le decía que no se encontraba bien. Le dijo por señas que no subiera'. (...) Contener un libro, un escrito, etc. cierta cosa: 'La Biblia dice ...'" (M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1981, v. I, p. 867b).

³⁹ Cf. María Moliner, *op. cit.*, v. II, pp. 1460b-1461a, s.v. "ver", acepciones n.ºs 2, 3 y 8.

⁴⁰ Con la salvedad de que el primero de los que cita, "Por esas puertas romanas", es uno de los romances nuevos de la compilación de Lucas Rodríguez, el *Romancero historiado* (Alcalá, 1582), ed. A. Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967, pp. 162b-163a (y cf. la *Introducción* de Rodríguez-Moñino, pp. 13 y 15).

costumbrista son adjetivos que tienen que ver con el tratamiento literario de lo popular (no menos problemático, en muchos casos, que lo oral), pero no con la oralidad y sus recursos como una técnica literaria determinada. Como mucho, estará en relación con la mimesis del idiolecto vulgar o rural, pero no será una muestra de la vigencia de lo oral en un autor dado.

Estos últimos elementos dejan claro, como culminación de todas las reflexiones antecedentes, hasta qué punto son movedizas estas arenas y con cuánto tiento se ha de transitar por ellas. En definitiva, creo que lo que queda claro tras este repaso de las aportaciones del vol. VII de *Edad de Oro* es que, por un lado, se está hablando aquí más bien que de la literatura oral, de lo oral (*lato sensu*) en la literatura, como es lógico dadas las condiciones de la producción literaria de los siglos XVI y XVII. Y, por otro, que es preciso restringir el empleo de los diversos conceptos de oralidad para aquellos casos en los que sean realmente pertinentes, prescindiendo en los demás de una estéril labor de adscripción que sólo puede abocar a una casuística de distinciones irrelevantes. Porque, como postula el principio de economía, *non multiplicanda sunt entia praeter necessitatem*.

*

MONTANER FRUTOS, Alberto. *El concepto de oralidad y su aplicación a la literatura española de los siglos XVI y XVII. En torno al vol. VII de Edad de Oro*. En *Crítica*, 45, 1989, pp. 183-198.

Resumen. Se tratan aquí, al hilo de las aportaciones del vol. VII de *Edad de Oro*, los principales problemas que suscita la oralidad y se hace un intento de delimitar las facetas que abarca, para proceder a continuación a apreciar su validez para el estudio de la literatura áurea española, donde no siempre es un concepto operativo.

Résumé. A partir des articles du vol. VII d' *Edad de Oro* sont envisagés les principaux problèmes que pose la question de l'oralité, sous ses divers aspects ; est ensuite analysée sa validité pour l'étude de la littérature espagnole du Siècle d' Or, où elle n' est que rarement une notion opératoire.

Summary. The articles contained in Vol. VII of the *Edad de Oro* have been taken as a basis for this study, in which are envisaged the main problems related to oral transmission under its different forms. There follows an examination of its possible use for the study of Spanish Literature of the Golden Age, in which field it rarely proves to be an operative concept.

Palabras clave. Oralidad, tradición, memoria. Teatralidad, alocución, recitación. Siglo de Oro.