

LITERATURA MEDIEVAL

Volume II

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: **EDIÇÕES COSMOS**

1ª edição: Maio de 1993

Depósito Legal: 63839/93

ISBN: 972-8081-05-7

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

Sobre el Público de los Libros de Caballerías

Anna Bognolo

Università di Pisa

Unos trabajos de M. Frenk han recientemente llamado la atención sobre un hecho que la crítica no había tenido en cuenta en todo su significado: durante el Siglo de Oro siguieron vigentes hábitos antiguos de consumo de la literatura, en los cuales la voz era el medio central de transmisión. Hasta la Edad Media los textos se escuchaban leídos en voz alta, se oían recitados de memoria o cantados. El paso de la lectura oral-auditiva a la lectura ocular como hoy la conocemos parece haber sido muy gradual. Durante varios siglos la lectura silenciosa convivió con las otras formas de recepción auditivas, y el consumo «oral» del texto escrito siguió existiendo durante mucho tiempo después de la invención de la imprenta.

No hay pues que interpretar la recepción oral en el Siglo de Oro únicamente como una reliquia medieval, ni asociarla simplemente con un público de gente humilde e inculta; si el analfabetismo era casi general, sin embargo es posible que a través de vehículos como la lectura en voz alta de novelas, el canto de poemas y el teatro, la literatura culta pudiese llegar a amplios sectores de la población. Para un público compuesto más de oyentes que de lectores cada ejemplar de un impreso o manuscrito se convertía en un virtual foco de irradiación, del cual podían emanar incontables recepciones, ya por su lectura oral, ya porque servía de base a la memorización o a la repetición libre.

Los libros de caballerías (ldc) quizás sean un ámbito privilegiado para estudiar esta múltiple posibilidad de tener acceso a la literatura y el paso de la recepción oral a la visual que nosotros conocemos. Se sitúan al comienzo de la era de la imprenta, género que más que cualquier otro dio trabajo a los impresores y llegó a ser conocido universalmente. Además representan sin duda alguna una escuela de lectura silenciosa y de escritura apta para ser leída en silencio, dando un potente empuje hacia la modalidad de recepción que caracteriza la novela moderna.

Se ha comprobado que el público que podía acceder a este tipo de lectura era bastante reducido (Chevalier, Eisenberg). Sin embargo, si tenemos en cuenta los varios cauces a través de los cuales se podía disfrutar de la literatura, es posible que el público competente de aventuras caballerescas fuese bastante más vasto de la clase aristocrática.

Tenemos muchos testimonios de estos diversos cauces. Distinguiremos entre lectura común en voz alta, lectura individual silenciosa y otras maneras públicas y orales de difusión.

El uso de leer novelas caballerescas en voz alta no se perdió en el Renacimiento; el mismo emperador Carlos V mandaba que se le leyeran ldc, y es muy probable que a su alrededor escuchasen también sus cortesanos. A un muy diferente nivel social pertenecen los artesanos de los cuales habla el letrado Arce de Otalora (hacia 1560), que en los días de fiestas se encontraban para leer ldc en las gradas de la catedral de Sevilla, y los soldados de la milicia de India de que relata Rodríguez Lobo (1619), uno de los cuales creía verdaderas las aventuras que escuchaba. A los tercios españoles en las guerras de Italia no debieron de faltar estas fascinantes lecturas comunes, según el estudio de R. Puddu, *Il soldato gentiluomo*. Una anécdota que hace pensar en una lectura colectiva en voz alta es la que cuenta don Francisco de Portugal (1670), del señor que, al llegar a su casa, encontró a su mujer, hijas, y doncellas llorando, y cuando preguntó ansiosamente si había muerto algún hijo o pariente, le contestaron: «Señor,

ha muerto Amadís». De doncellas como estas se preocupaba precisamente Luis Vives a la altura de 1524, pensando que «fuera mejor que hubieran perdido los ojos para no leer y los oídos para no oír».

Así la imagen de los segadores recogidos en la venta de Juan Palomeque escuchando avidamente las hazañas de Felixmarte y de Cirongilio (*DQ* I,32) no parecen ser un invento literario sino un cuadro de vida real.

Entre los personajes históricos elencados por Chevalier y Thomas como poseedores o lectores de ldc es muy difícil establecer si efectuaban su lectura en silencio o en voz alta. No sabemos si Fernando el Católico y la reina Isabel leyese sus libros en soledad o si los mandasen leer, mientras quizá se puede imaginar que Francisco I de Francia leyese el *Amadís* a solas en su cautiverio después de la batalla de Pavia. Podemos pensar que personas entregadas al estudio y a la escritura, como Fernando de Rojas, Juan de Valdés, Ignacio de Loyola, y posteriormente Montemayor y el mismo Cervantes, practicasen la lectura individual y silenciosa. Las palabras de S. Teresa que se citan a menudo parecen referirse a una costumbre de lectura en común con su madre, que se transforma después en una lectura solitaria, a escondidas, en la que gastaba muchas horas del día y de la noche.

Hay anécdotas que aluden precisamente a una lectura individual y silenciosa. Una es la que cuenta Pinciano, del caballero que se retiró para reposarse en un cuarto, leyendo para llamar el sueño, y se desmayó de dolor al enterarse de la muerte de Amadís. No nos interesa aquí la veracidad de la anécdota, ni si el caballero en cuestión fuese más o menos «blando de corona», sino el uso de llevarse un ldc a la cama para dormir. El caballero italiano de que habla Lope de Vega que, cuando leyó de Amadís desechado por Oriana y doliente en la Peña Pobre, se puso a llorar, dio un golpe al libro y pronunció una maldición contra la mala mujer responsable de tanto dolor, sin tener en cuenta el número de criados que podían verle, estaba completamente absorbido en su lectura hasta olvidarse de los que quedaban alrededor.

En tercer lugar un público más vasto podía llegar a conocer el argumento de estos libros en espectáculos públicos como fiestas u obras teatrales, o a través de su divulgación oral, por la voz de narradores más o menos profesionales en ambientes más o menos populares. Es famoso el desgraciado caso del curandero morisco Román Ramírez, procesado por la inquisición porque sabía de memoria los doce libros de Amadís y otras siete novelas de caballerías, y las recitaba en las fiestas de la nobleza y de la rica burguesía. Por otro lado los romances que toman su argumento de los nuevos ldc dejan ver la intención de popularizar sus temas, para empujar unos receptores diversos a su lectura.

Hay mucha diferencia entre escuchar una narración leída en voz alta, o recitada o cantada, y el leerla con los ojos en silencio. Estar entre un público de oyentes es percibir con los cinco sentidos, estar en contacto físico con el que lee o cuenta, su presencia, sus ademanes, y la presencia de los demás; se puede interrumpir para preguntar o comentar, y la recepción así resulta una actividad social que se efectúa en un medio colectivo. La lectura individual es quedarse solos con las letras de la página, aislados de los otros. Mientras aumenta la separación de la sociedad, aumenta también la concentración y la identificación con el texto. Cuando leemos una novela dejamos de ser concientes de que los casos que leemos son una ficción, como también de nuestra existencia y postura, de la misma materialidad del libro, de lo que sucede alrededor. Para describir esta experiencia se usaron palabras como «encantar», «embelesar», que se refieren justamente a la falta de control racional.

La experiencia de la completa absorción en la lectura y del estado casi ipnótico que induce es una novedad del siglo XVI, que se hizo posible con la difusión del texto impreso, cuya lectura era mucho más fácil y rápida de los manuscritos. La imprenta comportó una revolución que no se limitó a los hábitos de consumo de la literatura; pero incluso los cambios en este único ámbito engendraron otros de gran envergadura: la imprenta aísla, favorece el paso del mundo comunitario y exteriorizado de las culturas orales hacia un mundo privado, y el modo más individualista e introspectivo de pensar de la Edad Moderna.

Las sociedades caracterizadas por un acercamiento a la cultura prevalentemente oral o escrito producen así textos muy distintos en su conformación, y el paso de una a otra causa también cambios en la estructura de las narraciones.

La pregunta fundamental que nos hemos hecho es: dado que los ldc provienen de la tradición medieval que suponía la recepción oral, y parecen por otro lado haber sido unos de los protagonistas de este cambio hacia la lectura individual y silenciosa, y puesto que tenemos testimonios externos de que eran utilizados en la misma época en las dos maneras, ¿es posible encontrar dentro de los textos los signos de esta doble vocación, los indicios de la convivencia de los dos modos de recepción y del paso hacia el modo moderno de leer? Hemos tratado pues de aislar unas marcas que pueden distinguir los textos destinados a una fruición oral o a la lectura silenciosa, y de verificar su presencia en el *Amadís de Gaula* (AdG).

Unas han sido individuadas en los estudios sobre la estructura de la novela por F. Weber. Se trata en primer lugar del uso del verbo oír en vez de leer en las fórmulas de paso de uno a otro bloque narrativo. Nexos como *desta manera que oys, como agora oyréis, ya oystes, como oydo aueys* son muy comunes, alternados a referencias al lector.

Lo que F. Weber llama *nexo externo*, el contacto entre autor y lector/oydor que se ejerce sobre el eje yo-tu, se puede interpretar como una herencia de la relación que se instauraba entre el narrador oral y sus auditorio. El uso del *vos*, formulas como *sabed, o ya vos contamos, agora vos diremos*, además de las ya citadas, pertenecen a la tradición épica. La intrusión del narrador en primera persona, las apóstrofes a los personajes y a los lectores/oyentes, que Montalvo utiliza a menudo en las glosas didáctico-morales, como también la misma evocación del receptor en frases como «...y si alguno preguntase quién sería este, digo que Nicorán...», hacen pensar a un ámbito de comunicación oral. Nada sorprendente, si pensamos que las partes narrativas ahondan sus raíces en la oralidad medieval, mientras que las glosas pertenecen a la retórica del sermón, código hablado por excelencia.

El mismo sentido tienen ciertas fórmulas, igualmente centradas en el nexo yo-tu, que tienen la función de encarecer y enfatizar ciertos hechos, como *ciertamente podéys creer, no se vos podría contar, ¿quién vos podría decir?, ¿qué vos diré?*, y sobretudo aquella fórmula de actualización tan típica de la épica que es el *veríades*. M. Moner subraya las mismas expresiones en la prosa cervantina como indicios de la asunción de la tradición oral. En el mismo modo entiende la referencia al *cuento*, a la *historia*, al *autor de esta historia*, que abundan en el AdG y en los ldc.

Algunos de estos recursos son seguramente reliquias, marcas vinculadas a la oralidad medieval, que textos arcaizantes como los ldc no dejan de recuperar. Sin embargo otros pueden ser conexos a la lectura en voz alta del texto escrito que se seguía haciendo en el siglo XVI, como la alternancia *oír/leer*, y el hecho de señalar explícitamente los pasos de una parte a otra del relato para favorecer la percepción auditiva.

La narrativa oral se distingue por el largo uso de fórmulas fijas no sólo a nivel de la expresión, sino también del contenido, motivos que se repiten como *cliches* y permiten de construir muchos relatos con casi las mismas piezas. La maravillosa capacidad de improvisación de los narradores folklóricos hacía hincapié justamente en la memorización de un suficiente repertorio de motivos, y en su habilidad para adaptarlos entre ellos y al auditorio. La intriga de la narrativa oral se compone pues de episodios, mientras con el control que la escritura permite, y con la concentración que el lector adquiere en la lectura silenciosa, se hace posible una intriga unitaria. La estructura a episodios sigue siendo más comprensible para la lectura en voz alta: parece que Alamanni modificó su poema épico *Giron Cortese* dándole una forma más acentuadamente episódica para favorecer la lectura en común.

Por otro lado M. Moner llama la atención sobre unos recursos de los narradores orales, para retomar aliento manteniendo despierta la curiosidad del auditorio. Las pausas pueden ser administradas para producir unas unidades adecuadas a la recitación o a la lectura en voz alta; pero para mantener suspendido al oyente no hay que hacer coincidir la pausa con el final del

episodio, sino entrelazar el episodio que se está finalizando con el comienzo de otro, de manera que la conclusión deje siempre algún hilo pendiente.

Preguntarse en qué medida el AdG está construido en episodios, cuánto estos episodios son motivos repetidos, en qué manera están conectadas entre ellas las unidades narrativas, es investigar sobre su conexión con la tradición oral medieval o su relación con la novela moderna, su vocación a ser escuchado o a ser leído silenciosamente.

Nuestra investigación nos ha llevado a los siguientes resultados:

1) mientras los «romans» artúricos (los de Chrétien, el *Lancelot*) se componen en larga parte de motivos codificados que se suceden en serie, como por ejemplo el caballero que viene a desafiar o la doncella que viene a pedir socorro a la corte del rey Arturo, o aventuras típicas como luchar para superar un paso peligroso o para liberar un castillo de una mala costumbre, en el AdG estos *clichés* informan la estructura sólo en el libro I. En conjunto se puede decir que la intriga del AdG se basa sobre una lógica unitaria a la cual los motivos-*clichés* están supeditados. El dibujo unitario que caracteriza la literatura escrita engloba en sí las reliquias de las técnicas orales de composición.

2) en el AdG los episodios no terminan nunca sin que se haya anticipado algún indicio del comienzo del episodio siguiente. Este procedimiento es semejante a ciertos usos de los narradores de los cantares de gestas, que al concluir una estrofa habían echado ya la semilla del contenido de la sucesiva, alimentando la curiosidad del auditorio. Así los episodios no se suceden linealmente, mas mediante una disposición a escalones que M. Moner pone bajo el signo del *enjamblement*.

Pero la intriga del AdG, como la de sus modelos artúricos, se estructura sobretudo mediante el entrelazamiento. Mientras la disposición a escalones es uno de los recursos de la narración oral, el entrelazamiento es una técnica más compleja posible sólo en un texto escrito, donde el autor puede volver atrás para reanudar hilos abandonados. En el AdG el entrelazamiento típico del relato artúrico, que alterna la narración de las aventuras de diversos caballeros, se encuentra sistemáticamente sólo en el libro I. Montalvo, además, prefiere efectuar las alternancias en correspondencia del final del capítulo, dedicando uno a cada personaje, evitando la fragmentación. Las pausas no se efectúan pues casi nunca *in medias res*, según la técnica atribuida por M. Moner a los narradores orales y retomada por Cervantes. Así la historia corre el riesgo en algún momento de parecerse a un tratado, como en los capítulos del libro IV dedicados a las embajadas. Donde Montalvo muestra su sensibilidad para las pausas en pleno *climax* es en los finales de los libros, que terminan siempre en momentos de crisis empujando a la continuación de la lectura. En conclusión Montalvo no parece tener mucho interés en la *suspense*, ni haber imitado las técnicas de los narradores de la calle para fascinar su auditorio. Sin embargo maneja la disposición en escalones y el *entrelacement*, que ciertamente formaban la estructura del libro más antiguo que refundió. Pero inserta estas estructuras en una más unitaria, que garantiza también que la curiosidad del lector-oidor se mantenga hasta el final. Así la poética oral de los episodios en escalones sobrevive mezclada con la escrita del entrelazamiento y ambas se supeditan a un más moderno ideal de unidad.

No queda duda de que en esto el AdG revele su naturaleza de narración escrita, además porque la intriga unitaria — dice W. Ong — se afirma en sociedades en que la oralidad ha perdido importancia. Sin embargo Cacho Blecua nota que los nexos del entrelazamiento son casi siempre marcas verbales explícitas, mientras un texto escrito para ser leído en silencio permitiría conexiones más hábiles y no tan evidentes. Entonces este señalar los nexos con fórmulas lingüísticas indicaría por un lado la atención hacia un público de oyentes, para los cuales son imprescindibles, y por otro lado el deseo de dejar muy en claro su mensaje: Montalvo se interpone constantemente entre receptor y relato, para indicar los caminos de la historia y su sentido moral. Esta insistencia quizá sea debida a la aprensión del autor de un libro destinado a la imprenta, que sabe que su obra irá lejos, hacia un público vasto y

desconocido, que puede ser poco competente en códigos narrativos escritos, como en «en ejemplos y doctrinas».

De todas maneras, los mismos artificios que Moner destaca como típicos del arte de los juglares, son los que provocan la insaciabilidad de los lectores silenciosos; además el libro, ya no administrado en dosis pequeñas en reuniones colectivas, sino devorado en soledad, induce esas lecturas prolongadas que justamente criticaban los moralistas porque aislaban el individuo y le llevaban a peligrosas identificaciones quijotescas.

En conclusión, se pueden ver efectivamente dentro del texto los indicios de la convivencia de los dos modos de recepción y del paso hacia la lectura moderna. Los ldc merecen ser estudiados por un lado como ejercicio formidable para los escritores y para los lectores en dirección del desarrollo sucesivo de la narrativa escrita, y por el otro como colectores y diseminadores de historias disfrutadas oralmente.