

Retórica, oralidad y lectura en la Edad Moderna

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ LORA
Universidad de Huelva

RESUMEN

Hay dos principios que han hecho fortuna en los estudios sobre historia del libro y la lectura. El primero sostiene que la costumbre de la lectura en voz alta, sea por los altos índices de analfabetismo, sea por el placer de oír leer, determina que los autores compongan los textos adecuándolos a esta recepción oral. En este artículo se pretende demostrar que los indicios de oralidad que hay en los textos responden a la formación retórica de los autores. Hasta el siglo XIX la letra escrita se rige por la preceptiva de la palabra retórica, que apunta al oído y no a los ojos. El segundo principio sostiene que el lector subvierte el mensaje, reinterpreta el texto en diferente dirección a la del autor. Aquí argumento en contra de que el texto sea obra abierta, pues la retórica, por ser una técnica persuasiva que busca la eficacia comunicativa, tiene como finalidad el que tal cosa no suceda o, al menos, limitarla.

Palabras clave: Retórica, oralidad, lectura.

ABSTRACT

Two statements have gained particular currency among scholars of the History of the Book and the History of Reading. The first one holds that writers were usually aware of the fact that their texts were likely to be read aloud, either due to the high rate of illiteracy or else due merely to the pleasure to be derived from listening, and that therefore this assumed orality contributed to shaping the text. On the contrary, this essay would contend that traces of orality to be found in texts are the result of the writers' knowledge of the arte of Rhetoric. Until the 19th century, all written discourse was built on the precepts of Rhetoric, which addresses and engages the ear rather than the eye. The second popular statement is that in the process of reading, readers may reinterpret the message of the text, thus not necessarily accepting the authors' intended meaning. Here too, I would like to argue against the idea that a text is open to multiple interpretations, since Rhetoric seeks to persuade listeners by communicating clearly and efficiently, thus limiting the range of possible meanings one can derive from a text.

Key words: Rhetoric, orality, reading.

Decía Thomas Kuhn que todo paradigma científico se caracteriza, entre otras cosas, por un modelo teórico, un método y una selección de problemas a resolver. Resulta de esto que:

Esa empresa parece ser un intento de obligar a la naturaleza a que encaje dentro de los límites preestablecidos y relativamente inflexibles que proporciona el paradigma...; en realidad, a los fenómenos que no encajarían dentro de los límites mencionados frecuentemente ni siquiera se los ve ¹.

Posiblemente sea esto lo que esté sucediendo en una de las líneas de investigación más fecundas de los últimos años, la historia de la lectura. Hay cosas que no se ven porque la teoría del paradigma mira en otra dirección, en la dirección que le marcan sus propias hipótesis y que se enuncian casi como axiomas, pues son indiscutibles en el marco del paradigma, funcionando a modo de premisa mayor. Pero si nos situamos fuera advertimos que tales supuestos son discutibles, y menos consistentes de como se nos presentan. Me centraré en varios de ellos tal como han sido enunciados por uno de los máximos representantes de esta tendencia, por Roger Chartier. Comencemos por los indicios de oralidad en los textos literarios entre los siglos XVI-XVIII: *Varios de ellos llevan las marcas de su destino a una palabra lectora, ... de manera tal de hacerlos compatibles con las exigencias propias de la lecturas orales*². Los indicios de oralidad son evidentes no en varios textos, sino en la generalidad de la producción literaria hasta el siglo XIX cuando menos. Mi discrepancia se refiere a las razones que se aducen para explicar la existencia de tales marcas de oralidad: *para hacerlos compatibles con las exigencias propias de las lecturas orales*; es decir, que los autores, sabiendo que sus textos van a ser leídos en voz alta, sea por los altos niveles de analfabetismo o por la costumbre culta de oír leer, adecuan los textos a esa lectura oral:

Quisiéramos postular que los dispositivos textuales propios de cada obra y cada género se organizan a partir del modo de recepción al que estaban destinados o que se les podía suponer³.

Aceptar este determinismo en función del modo de recepción del texto significa olvidar, o no querer ver, algo tan elemental como es la formación profundamente retórica de los autores de los textos. Tiene que escribir con caracteres de oralidad quien ha aprendido a escribir siguiendo la preceptiva de la Retórica, sea en Cicerón, en Quintiliano o, lo más común, en los breves y prácticos ejercicios escolares o *progymnasmata* de Teón, Hermógenes y Afto-

¹ Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, México, 1975 (1962), pp. 52-53.

² Roger Chartier, *El mundo como representación*, Barcelona, 1992, pp. 140-141.

³ *Ibid.*, p. 138.

nio. Es necesario integrar el estudio de la Retórica en la historia de la lectura, sencillamente porque *ella ha sido, durante más de dos milenios, el código fundamental desde el que se generaba todo texto, ... código fundamental en la creación literaria*⁴. No existe en esos siglos nada parecido a una preceptiva literaria que no proceda de la Retórica, es decir, del arte oratoria, y aunque se aplique a prosa escrita no tiene otro referente, de ella tomará la *Inventio*, la *Dispositio* y la *Elocutio*, y de esta última todas las figuras, que en la *Rhetorica ad Herennium* son treinta y cinco de dicción, otras diez que son los tropos, y diez y nueve de pensamiento.

Por más que conforme avanza la modernidad las posibilidades del discurso oral se reduzcan, salvo en la retórica sagrada que alcanza un enorme desarrollo, y los preceptos retóricos se utilicen cada vez más para escribir que para hablar, sigue sin haber otra preceptiva:

La Poética no puede atender más que a ciertos lineamientos generales, mientras que la Retórica había desarrollado con detalladísimas distinciones, los métodos de organizar las ideas y desarrollar los textos, tanto en los aspectos narrativos como en los argumentales; por otra parte la Poética de Aristóteles, la más extensa y sistemática de las conservadas de la antigüedad clásica, remitía, para lo argumental y para la elocución, a la Retórica⁵.

Tal es así que en 1737 el D. de A. aún define a la Retórica como el *arte de bien hablar*, sin aludir al de bien escribir. Y es que aunque este arte, que nació, no lo olvidemos, en los tribunales de justicia y en las asambleas políticas de la antigüedad, tenga pocas posibilidades de ejercicio práctico y funcional en la Europa Moderna, en el ámbito de la enseñanza mantendrá todo su énfasis oral, y eso es fundamental para lo que aquí nos ocupa. Ya el Renacimiento colocó a la Retórica entre los cinco *studia humanitatis*, con la Poética, Gramática, Historia y Filosofía moral, pero en realidad lo que hace es poner a los otros cuatro a su servicio. Esta superioridad dada a la Retórica se edvierte más aún en la forma como se enseñaba.

Uno de los mejores documentos para conocer cómo se enseñaba quizás sea la *Ratio Studiorum* que se utilizaba en los Colegios de la Compañía de Jesús, representativa no sólo por incorporar el método humanista de enseñanza tal como lo habían fijado ya en Italia Vittorino de Feltre y Guarino de Verona, y posteriormente desarrollado por Erasmo y Vives, sino por la enorme cantidad de alumnos que se formaron literariamente en esta *ratio*. A finales del siglo XVI los jesuitas poseían 45 colegios en toda España sumando más de 20.000 alumnos⁶. En su capítulo XVI, *Reglas del profesor de retórica*, se dice que la perfecta elocuencia comprende dos disciplinas fundamentales, la oratoria y la po-

⁴ Luisa López Grigera, *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, 1994, pp. 17-18.

⁵ *Ibid.*, pp. 165-166.

⁶ Félix G. Olmedo, *Juan Bonifacio y la cultura literaria del Siglo de Oro*, Santander, 1939, p. 39.

ética, ocupando siempre el puesto de honor la oratoria. Pasa luego a establecer que los preceptos se tomen de Cicerón y Aristóteles, pero especialmente del primero. En cuanto al estilo:

Aunque se toman también como muestra los más destacados historiadores y poetas, se ha de aprender casi exclusivamente de Cicerón, cuyos libros son todos aptísimos para el estilo, si bien se leerán solos los discursos, para ver en ellos los preceptos del arte puestos en práctica⁷.

Con esta base se escribe, y los ejercicios escritos consistirán en:

Hacer una descripción de un jardín, un templo, una tempestad, o cosas semejantes; expresar de varios modos una misma frase; traducir al latín un discurso griego, o viceversa; poner en prosa latina o griega los versos de algún poeta; ... componer epigramas, inscripciones, epitafios; ... acomodar figuras retóricas a determinadas materias; sacar de los lugares retóricos y tópicos abundancia de argumentos en favor de cualquier tesis, y otras cosas semejantes⁸.

Para los ejercicios oratorios se procede de la misma manera, con idénticos preceptos y métodos. Ante un discurso propuesto:

Examínese toda la técnica del arte oratoria, a saber, invención, disposición y elocución: si el orador se insinúa hábilmente, si se centra bien en el tema, de qué lugares comunes saca los argumentos para persuadir, para engalanar el discurso, para conmovir; cuántos preceptos pone con frecuencia en práctica en un mismo pasaje, cómo viste su argumentación de figuras retóricas y combina luego éstas con las gramaticales para persuadir al oyente.

Viene luego la práctica fundamental, componer el alumno discursos, que serán como mínimo uno al mes y tendrán que ser recitados ante la clase, de ahí la importancia que en todo el proceso educativo se daba al ejercicio de la memoria y la recitación, tanto en verso como en prosa, tanto para retener los preceptos del arte como los modelos prácticos.

Resulta significativo que en las *Reglas del profesor de humanidades* se establece que éstas sirven como fundamentos de la elocuencia, y toda su enseñanza será una constante memorización y oralización de textos de oradores y poetas clásicos:

A primera hora de la mañana recítense de memoria a los decuriones pasajes de Cicerón y el arte métrica; ... En la primera hora de la tarde, recítese de memoria un poeta y un autor griego; ... El día de vacación, recítese de memoria a

⁷ Eusebio Gil (ed.), *La Ratio Studiorum*, Madrid, 1992, p. 209.

⁸ *Ibid.*, p. 213.

primera hora lo que se preleyó en la vacación anterior, ... En la segunda hora explíquese y repáse algo referente a epigramas, odas, elegías, o alguna parte del libro de Cipriano sobre tropos, las figuras, y principalmente sobre el ritmo y cadencia oratoria, para que los discípulos se acostumbren a ella desde el comienzo del curso; o bien analícese una chria o un progymnasma; o, finalmente, téngase un certamen⁹.

Cada vez se valora más la decisiva influencia de los *progymnasmata*, o ejercicios escolares de retórica, en la formación *literaria*. Breves y con muy pocos preceptos teóricos, el alumno encuentra en ellos modelos prácticos para todo: fábula, relato, chria, lugar común, encomio y vituperio, comparación, propopeya, descripción, tesis, ... Teón (s. I d. C.) autor de uno de los más difundidos, y de los pocos conservados, señala:

Estos ejemplos, en verdad, los he expuesto no porque creyera que todos eran necesarios para todos los principiantes, sino para que nosotros veamos que es algo muy necesario la práctica de los ejercicios, no sólo para los que van a ser oradores, sino también para poetas, prosistas o cualesquiera otros que deseen hacer uso de la habilidad oratoria. Pues estos ejemplos son como los cimientos de toda la tipología de los discursos¹⁰.

Cuando Teón habla de prosa no se refiere a la prosa suelta, al *sermo solutus* que se usa regularmente en el modo común de conversar y tratar unos con otros (*D. de A.*), sino a la prosa artística, o retórica, que está sometida a todos los preceptos de la oratoria, y de forma muy especial a ritmo y cadencia como se señala en la *Ratio*. Tocamos por aquí con uno de los factores fundamentales que imprimen oralidad, *indicios de oralidad*, a los textos escritos hasta el siglo XIX. Un texto escrito para los ojos no requiere ritmo, sólo ideas que van directas a la razón, pero un texto retórico apunta siempre al oído. Fue sin duda Cicerón quien mejor cultivó la prosa rítmica, sus discursos son pura cadencia y ritmo, discursos que fueron oídos, memorizados, imitados y tomados como modelos por generaciones de alumnos, pero valga un ejemplo de la segunda Catilinaria:

Petulantia illinc; pudicitia hinc, stuprum illinc; fides hinc, fraudatio illinc; pietas hinc, scelus illinc; constantia hinc, furor illinc; honestas hinc, turpitude illinc; continentia hinc, libido illinc; aequitas denique, temperantia, fortitudo, prudentia, omnes virtutes certant hinc...¹¹.

El oído es fundamental y el buen retórico sabe cómo y por qué tiene que atacarle: *Pues los oídos esperan precisamente que el pensamiento quede bien*

⁹ *Ibíd.*, pp. 223-225.

¹⁰ Teón, Hermógenes, Aftonio, *Ejercicios de Retórica*. Edición de M.ª Dolores Reche Martínez, Madrid, 1991, p. 69.

¹¹ Cicerón, *Catilinarias*, II, XI.

*ceñido por las palabras*¹². Es una necesidad del discurso persuasivo que Cicerón atribuye a Isócrates:

Como viera, en efecto, que se escuchaba a los oradores con rigidez, pero a los poetas con gusto, se dice que entoces buscó ritmos que pudiera usar también en la prosa, tanto con propósito de causar placer como con el fin de que la variedad remediara el hastío¹³.

La cuestión del ritmo no es nada fácil y debe tratarse de forma mesurada, para que no parezca *que se emplean demasiadas asechanzas para sorprender a los oídos* (170). De ahí la necesidad de equilibrio:

La prosa no debe ser ni rítmica como un poema ni carente de ritmo como la conversación del vulgo —lo uno está demasiado sujeto, de suerte que se ve hecho de propósito, lo otro es demasiado suelto, de modo que parece corriente y vulgar; así lo uno no deleita y lo otro disgusta (195-196).

El criterio está en el oído:

Pues los que oyen perciben estas dos cosas y las consideran atractivas, quiero decir, las palabras y los pensamientos, y mientras las acogen admirados, ocupada su atención en ellas, el ritmo les pasa desapercibido y se les escapa; pero si éste faltara, menos les placería aquellas mismas cosas (198).

El ritmo es pues algo que va implícito en el discurso de tal forma que cuando está presente no se repara en ello, pero que cuando falta, o es defectuoso, se capta en seguida. Pero no es sólo una cuestión de placer, sino de utilidad, una técnica de persuasión:

Pues como el oyente es tal que no teme se atente contra su buena fe con las asechanzas de un estilo trabajado, concede también su favor a un orador que sirve al placer de los oídos (208).

Para que el oído no perciba el artificio, Cicerón advierte que el ritmo se puede conseguir por la disposición de la palabras, por medio de las figuras, *de tal modo que el ritmo parece no haber sido buscado, sino haber resultado espontáneamente* (220). A modo de síntesis Cicerón recapitula:

No es el bien decir oratorio otra cosa que expresarse con los mejores pensamientos y las palabras más escogidas. Y no hay pensamiento alguno que reporte su fruto al orador, si no está expuesto de modo adecuado y completo, ni el es-

¹² Cicerón, *El Orador*, 168, Traducción de Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón, Madrid, 1992.

¹³ *Ibíd.*, 175.

plendor de las palabras se deja ver, si no están cuidadosamente dispuestas, y a una y otra cosa les da lustre el ritmo... porque tienen mucha mayor fuerza las frases bien elaboradas que las sueltas (228).

Formados los autores de los textos en esta férrea disciplina, me parece evidente que la oralidad no es una concesión a las formas orales de recepción de los textos. No se sabe escribir de otra manera. No se escribe para los ojos y para el silencio, sino para la voz y para el oído; de ahí que el texto adquiriera toda su fuerza y plena dimensión cuando se lee en voz alta, y quizás sea por ello por lo que incluso en círculos alfabetizados y cultos se extiende la costumbre de las lecturas orales colectivas. Que esa costumbre sea una forma de *sociabilidad*, como pretende Chartier¹⁴, me parece secundario; dicho de otro modo, la lectura oral, o el escuchar leer, es una exigencia del texto que, subsidiariamente, puede prestarse a la sociabilidad al reunir a un grupo de personas en torno a un lector. Creo por lo tanto que habría que reconsiderar el planteamiento de Chartier cuando afirma que en los sectores cultos, que saben leer en silencio:

La lectura en voz alta ya no es una necesidad para el lector, sino una práctica de sociabilidad; ... por el mero placer del intercambio, ... pasatiempo y diversión... Ésta es la razón por la que se lee en voz alta¹⁵.

Cita Chartier el caso de *La Celestina* como ejemplo de obra compuesta en función de una recepción oral y de ahí el porqué de las normas de lectura que introduce el corrector de la impresión de Toledo de 1500, Alonso de Proaza:

Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a Calisto mover los oyentes,
cumple que sepas hablar entre dientes,
a veces con gozo, esperanza y pasión,
a veces airado, con gran turbación,
finge leyendo mil artes y modos,
pregunta y responde por boca de todos,
llorando y riendo en tiempo y sazón¹⁶.

Proaza lo que ofrece es claramente una síntesis de los preceptos de la pronunciación retórica tal como se estudiaba en la *Rhetorica ad Herennium*:

La pronunciación es la facultad de más utilidad para el orador, y para persuadir, la más valiosa; ... la flexibilidad de la voz consiste en poder variar a pla-

¹⁴ Op. cit., p. 138.

¹⁵ *Ibíd.*, pp. 122-136.

¹⁶ Fernando de Rojas, *La Celestina*, Barcelona, 2000, p. 353.

cer las entonaciones de nuestra voz, se consigue principalmente por el ejercicio de la declamación¹⁷.

Prescindamos de las diferentes subdivisiones, formas y tonos, pero sí importa detenerse en el tono narrativo. En este tono:

Se necesita variedad de entonaciones, para que parezca que narramos tal como sucedió la cosa. Narraremos rapidillo algo que queremos presentar como hecho con ímpetu; por el contrario, otra cosa hecha con tranquilidad lo haremos más lentamente. Después, unas veces acres, otras clementes, tristes o alegres, en todas partes modificaremos la pronunciación a tono con las palabras. Si se presentasen en la narración algunas declaraciones, demandas, réplicas o algunas exclamaciones de admiración sobre los hechos que vamos a narrar, cuidadosamente pondremos atención en expresar con el tono los sentimientos de todos los personajes¹⁸.

No es la recepción sino la construcción del texto lo que demanda oralidad. Construido para la palabra oral, hay que devolverle al texto la oralidad, porque:

Las palabras escritas poseen mayor fuerza por la elocución que por lo que significan... Porque las palabras son imitaciones, y la voz es el medio más imitativo que poseemos¹⁹.

Seguendo a Aristóteles y a la propia experiencia, Cicerón hace una afirmación fundamental para lo que aquí tratamos:

Los libros carecen de aquel soplo que hace habitualmente parecer mejores los mismos pasajes cuando se dicen que cuando se leen²⁰.

No importa pues que se sepa leer en silencio, el texto retórico sigue exigiendo voz, devolución del sonido, ritmo, impacto fonético, no por los ojos sino por el oído, porque es al oído a donde apunta todo el arte retórico. No es *La Celestina* el ejemplo más afortunado que podía elegir Chartier en defensa de su afirmación de que las obras se escriben en función de las formas de lecturas presumibles. Ha ido a buscar un ejemplo justamente de lo contrario. *La Celestina* es un completo ejercicio de retórica académica²¹. Un fruto de la Universidad de Salamanca donde el profesor *lee* a Aristóteles y los alumnos *oyen* filo-

¹⁷ *Rhetorica ad Herennium*, Barcelona, 1990, Libro Tercero.

¹⁸ *Ibíd.*, XIII.

¹⁹ Aristóteles, *Arte de la Retórica*, Primera Parte, cap. 1.

²⁰ Cicerón, *El Orador*, 130.

²¹ Véase especialmente la obra de Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, 1978, pp. 269-345. Carlos Mota ofrece un actualizado estado de la cuestión, sobre lengua y estilo, en el estudio que acompaña a la edición de Barcelona de 2000 (Crítica).

sofía, o leyes como es el caso de Fernando de Rojas. En *La Celestina* los personajes hablan declamando, incluso en parlamentos cortos, utilizando tal variedad de recursos que sólo un retórico podía conocer. No es este el lugar para un análisis textual de *La Celestina*, ni mis conocimientos de Retórica me permiten hacerlo, pero sí recordar algunos pasajes sumamente ilustrativos. En los minutos que preceden a su suicidio, Melibea se deshace en *anáforas*:

Mi fin es llegado; llegado es mi descanso y tu pasión; llegado es mi alivio y tu pena; llegada es mi acompañada hora y tu tiempo de soledad [...] Bien ves y oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la ciudad hace. Bien oyes este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este estrépito de armas. De todo esto fui yo causa. Yo cubrí de luto y jergas en este día cuasi la mayor parte de la ciudadana caballería; yo dejé muchos sirvientes descubiertos de señor; yo quité muchas raciones y limosnas a pobres y envergonzantes. Yo fui ocasión que los muertos tovesen compañía del más acabado hombre que en gracias nació. Yo quité a los vivos el dechado de gentileza... Yo fui causa que la tierra goce sin tiempo el más noble cuerpo [...] Cortaron las hadas sus hilos, cortáronle sin confesión su vida, cortaron mi esperanza, cortaron mi gloria, cortaron mi compañía (Acto XX).

El largo discurso final de Pleberio doliéndose por la muerte de su hija es una perfecta pieza por la riqueza de figuras que contiene. Es una *monodia* en la mejor tradición del género *epidíctico*. Su función es el lamento fúnebre, mezclando el encomio del difunto con el vituperio del mundo y de la muerte. Utilizando a cada paso la exclamación y la pregunta retórica, Pleberio va ensartando figuras: *anáforas*, *apóstrofes*, *asíndeton*, *acumulaciones*... Figuras combinadas, juntando *apostrofe* y *asíndeton* cuando vitupera al mundo:

Yo pensaba en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; agora, visto el pro y la contra de tus bienandanzas, me pareces un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto, fuente de cuidados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin provecho, dulce ponzoña, vana esperanza, falsa alegría, verdadero dolor (Auto XXI).

A todo ello podemos unir las constantes citas de personajes de la antigüedad: Paulo Emilio, Pericles, Anaxágoras, Paris, Helena, Hipermestra, Safo, Ariadna, ... No menos retórico es Sempronio, un criado tan *culto* que hace una *amplificatio* con un perfecto *asíndeton* conjugado con la *anáfora*:

¿Quién te contaría sus mentiras, sus tráfgos, sus cambios, su liviandad, sus lagrimillas, sus alteraciones, sus osadías? Que todo lo que piensan, osan sin deliberar. ¿Sus disimulaciones, su lengua, su engaño, su olvido, su desamor, su ingratitud, su inconstancia, su testimoniar, su negar, su revolver, su presunción, su

vanagloria, su abatimiento, su locura, su desdén, su soberbia, su sujeción, su habladuría, su golosina, su lujuria y suciedad, su miedo, su atrevimiento, sus hechicerías, sus embustes, sus escarnios, su deslenguamiento, su desvergüenza, su alcahuetería? (Acto I).

Un texto así construido, rezumando ritmo y cadencia, no se lee en voz alta por el placer de la sociabilidad, sino porque el texto reclama voz o, como he dicho antes, devolución de la voz potenciamente contenida en la letra impresa. No se trata de que la inercia retórica *siga* impregnando de oralidad a los textos en los siglos modernos, a pesar de la imprenta. La cuestión es que ésta se desarrolla justo en el momento en que los humanistas resucitan la retórica clásica en toda su dimensión oral. La oralidad retórica había precisamente caído en un segundo plano en la Edad Media con el *Ars dictaminis* y el *Ars poetriae* . salvo, claro está, el *Ars praedicandi* . La retórica medieval es más una preceptiva para escribir, mientras que la renacentista lo será para un hablar que se difunde escribiendo, es como un *embasar* la palabra oral para que el lector le reponga.

Desde esta perspectiva del análisis retórico, se pueden hacer algunas consideraciones sobre otro de los principios que han hecho fortuna en la historia de la lectura. Me refiero a la condición de obra abierta que se le atribuye a la generalidad de los textos. Señala Chartier que *todo el texto es el producto de una lectura, una construcción de su lector* , y añade citando a Certeau:

Éste (*el lector*) inventa en los textos otra cosa de aquello que era su «intención». Los aleja de su origen (perdido o accesorio). Combina en él los fragmentos y crea a partir de la nada en el espacio que organiza su capacidad para permitir una pluralidad de significaciones²².

Es cierto que Chartier advierte la existencia de mecanismos de control en los libros para que esto no suceda, para controlar la interpretación del texto, pero se limita a los mecanismos formales y más externos:

De un lado, los prefacios, memoriales, advertencias preliminares, glosas o comentarios que formulan cómo la obra debe ser comprendida; por otra parte, la organización del texto, en la extensión de la página o en el desarrollo del libro, se encargan de guiar y constreñir la lectura²³.

Qué duda cabe de que un texto admite *lecturas* , pero hay más y menos, hay grados, desde textos muy cerrados a otros con relativa o mucha apertura; pero no es esto lo que se nos dice, sino que *todo texto es el producto de una lectura, una construcción de su lector* . Y es que hay más dispositivos de control sobre el lector de los que enumera Chartier, pero para verlos es necesario incorporar,

²² Roger Chartier, op. cit., p. 39.

²³ *Ibíd.* . Prólogo a la edición española, pp. V-VI.

como ya he señalado, la Retórica al estudio de la historia de la lectura. Nada más alejado en la preceptiva retórica clásica, que rige en los textos hasta el Romanticismo, que el dejar la obra abierta. Con independencia de lo que el autor aconseje en sus prólogos para encauzar al lector en el sentido que quiere que le dé al texto, es en el propio texto donde se encuentran los *controles* más eficaces. Si para algo sirven los preceptos retóricos, hasta el punto de que constituyen su razón de ser, es precisamente para impedir que una obra sea abierta y que el lector interprete lo que le parezca. Su finalidad es *acorrallar* al lector o auditorio, llevarle a donde se pretende, impedir que se desvíe de a donde se le quiere conducir, por eso la Retórica se define como arte del discurso persuasivo o, como señala Aristóteles, *la facultad de conocer en cada caso aquello que puede persuadir*²⁴. Desde esta premisa fundamental se organiza toda una técnica que empieza por garantizar que el discurso sea unívoco, y para ello es necesario que sea claro, *perspicuitas*. Ya aparece en Aristóteles:

Una cualidad de la elocución consiste en que sea clara. La prueba está en que el discurso, si no revela el pensamiento, no desempeñará la función que le es propia²⁵.

Pero para que la elocución sea clara y unívoca son necesarias una serie de condiciones tales como *hablar correctamente el griego*, Cicerón dirá después *latinidad*. A esto se añade:

Hablar valiéndose de términos propios y no por medio de circunlocuciones; ... no emplear términos ambiguos, a no ser que se prefiera lo contrario, lo cual se hace cuando no se tiene qué decir y se simula decir algo. Los que hacen esto, se expresan de manera poética, ... y los oyentes experimentan lo mismo que el vulgo frente a los adivinos: cuando les dicen cosas ambiguas aprueban con la cabeza²⁶.

La Retórica es técnica de comunicación y esto implica tener en cuenta al oyente o lector. No olvidemos que empezó en los tribunales de justicia y en las asambleas políticas, con un objetivo bien preciso:

Hay que procurar, no solamente que el discurso sea apto para demostrar y para persuadir, sino también que el orador esté en cierto estado de ánimo y disponga al que decide. Porque es de gran importancia en orden a la persuasión, sobre todo en las deliberaciones, y también en los juicios, que el orador se muestre con cierta disposición de ánimo y que los oyentes crean que se halla de algún modo dispuesto con respecto a ellos, y además, que éstos se encuentren dispuestos de alguna manera²⁷.

²⁴ Aristóteles, op. cit., primera parte, cap. I.

²⁵ *Ibíd.*, libro tercero, cap. II.

²⁶ *Ibíd.*, cap. V.

²⁷ *Ibíd.*, libro segundo, cap. I.

Analizando diferentes modelos y estilos, Cicerón prefiere a Lisias antes que a Tucídides, porque el primero *es exacto y puro y puede desenvolverse muy bien en los pleitos judiciales. En cuanto al segundo, aunque narra majestuosa y seriamente, ... pero no se puede aplicar nada de él al uso forense y público. Sus mismas celebres arengas tienen tantas sentencias obscuras y veladas que apenas se comprenden; lo cual es en un discurso político el más grande vicio*²⁸.

Claridad y precisión en el discurso. La perfecta elocuencia requiere de:

La facultad de poder definir el objeto y de hacerlo no tan escueta y concisamente como suele hacerse en las eruditísimas discusiones filosóficas, sino con más claridad y también con más abundancia, y en forma más apropiada al juicio común y a la inteligencia del pueblo²⁹.

Todo conduce a lo que Cicerón denomina *decoro*; es decir, adaptación a las circunstancias, tema y clases de oyentes:

El orador, pues, debe ver qué es decoroso no sólo en las sentencias sino también en las palabras. Pues no toda condición, no toda jerarquía, no toda autoridad, no toda edad ni tampoco todo lugar o tiempo u oyente deben tratarse con la misma clase de palabras o de pensamientos, ... lo cual está fundado tanto en el asunto de que se trata como en las personas de los que hablan y de los que oyen³⁰.

Evidentemente es una técnica de comunicación persuasiva, y por ello pretenderá siempre que el discurso no quede abierto:

Ésta es la elocuencia que gobierna los ánimos, ésta la que los conmueve de toda manera. Ella ora quebranta los sentimientos, ora se insinúa en ellos; implanta nuevas opiniones, arranca las implantadas³¹.

Los mecanismos retóricos, cuando de verdad lo son, no dejan fisuras, no permiten la interpretación discordante:

Un exordio con que atraer al oyente, o incitarlo o disponerlo a informarse; exponer el asunto brevemente, de manera verosímil y clara, para que se pueda entender de qué se trata; demostrar los argumentos propios, destruir los del adversario y hacer esto no desordenadamente, sino concluyendo cada una de las argumentaciones de tal modo que la consecuencia se siga de las premisas supuestas para demostrar cada cosa; finalmente rematar con una peroración que inflame o aplaque³².

²⁸ Cicerón, op. cit., 30-31.

²⁹ *Ibíd.*, 33.

³⁰ *Ibíd.*, 21.

³¹ *Ibíd.*, 96.

³² *Ibíd.*, 35.

Pero el oyente al que se refiere Cicerón no es un oyente cualquiera, sino el más difícil, el más reactivo a dejarse persuadir, el que conoce perfectamente los preceptos retóricos, es el juez de un tribunal de justicia; si persuade a ese juez, persuade a quien sea necesario:

Hay que hacer también que el juez se enoje y se aplaque, mire con malos ojos y apoye, desprecie y admire, aborrezca y ame, tenga ansiedad y se hastíe, espere y tema, se alegre y se entristezca³³.

No pretendo negar, antes muy al contrario, la importancia fundamental que en todo acto comunicativo tiene la percepción del receptor, percepción que puede ser discordante puesto que cada cual:

Tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual³⁴.

Eso lo sabe el retórico, lo sabe y lo prevee, y hasta tal extremo que Aristóteles dedica a las pasiones todo el libro segundo de su *Retórica*, *pues son las pasiones la causa de que los hombres difieran en sus juicios, porque ellas los transforman diversamente*.

Con esta reglamentación retórica no parece posible que *todo el texto sea el producto de una lectura, una construcción del lector*. Para que esto suceda de forma tan contundente y amplia es necesario que la obra sea abierta, y eso no depende del lector sino del propio texto, de que éste esté abierto, bien por oscuro, ambiguo o equívoco, bien por estar fuera de las convenciones, por utilizar un metalenguaje, o bien porque así se lo proponga el autor deliberadamente, como sucede en las modernas poéticas de la obra abierta que:

Tienden a promover en el intérprete actos de libertad consciente, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él ins-taura la propia forma sin estar determinado por una «necesidad» que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada³⁵.

Pero esto no sucede ni en la literatura ni en el arte de siglos pasados. La poética de lo informal y de lo abierto responde a la mentalidad contemporánea, fruto de una experiencia vital que difumina los referentes y los hace ambiguos. Cita Umberto Eco, como ejemplo de aparente obra abierta, las alegorías medievales:

³³ *Ibíd.*, 38.

³⁴ Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, 1984, p. 65.

³⁵ *Ibíd.*, p. 66.

El lector del texto sabe que cada frase, cada figura, está abierta sobre una serie multiforme de significados que él debe descubrir; incluso, según su disposición de ánimo, escogerá la clave de lectura que más ejemplar le resulte y «usará «la obra en el significado que quiera... Pero en este caso «apertura» no significa en absoluto «indefinición» de la comunicación, «infinitas» posibilidades de la forma; libertad de fruición; se tiene sólo una rosa de resultados de goce rígidamente prefijados y condicionados, de modo que la reacción interpretativa del lector no escape nunca al control del autor³⁶.

Si esto es así en el caso de algo tan propicio al libre entender como es la lectura de las Sagradas Escrituras, en que se plantean cuatro sentidos: literal, alegórico, moral y anagógico; si incluso aquí las posibilidades de *construcción* son reducidas, menores aún lo serán en los otros campos textuales sometidos a la retórica clásica, especialmente cuando la *inventio* está bien trabajada en las seis partes del discurso, sea oral o escrito:

El exordio es el principio del discurso, por el que el ánimo del oyente se prepara para oír. La narración es la exposición de los hechos acaecidos o como pudieron acaecer. La división es la parte en la que damos a conocer en qué estamos de acuerdo y en qué hay controversia, y en la que exponemos qué puntos vamos a tratar. La confirmación es la exposición de nuestros argumentos con su demostración. La confutación es el desbaratamiento de los puntos del contrario. La conclusión es el término artificioso del discurso³⁷.

Todas estas citas estarían fuera de lugar aquí si no fuera porque la retórica ha sido, *durante más de dos milenios, el código fundamental desde el que se generaba todo texto*³⁸. La retórica necesita cerrar el discurso, dejar flancos de apertura sería su fracaso y, como vamos viendo, posee suficientes recursos para impedirlo; es más, todos sus recursos, preceptos y su misma razón de ser no pretenden otra cosa que cerrar el discurso, por ser una técnica de la persuasión. Pero detengámonos algo en la invención narrativa, por ser una de las partes del discurso retórico que más influencia tiene en la creación literaria. Para todos los rétores, la narración ha de tener tres requisitos: brevedad, claridad y verosimilitud:

Podremos narrar un asunto brevemente si empezamos a narrar desde donde sea necesario; y si no pretendemos remontarnos al más remoto principio; y si narramos sumariamente, sin particularizar; y si no continuamos hasta el final, sino hasta donde nos es menester, y si no utilizamos digresión alguna, y si no nos apartamos de lo que hemos empezado a exponer; y si presentamos el final del asunto de tal modo que puedan deducir también lo que ha sucedido antes, aunque

³⁶ *Ibíd.*, p. 67.

³⁷ *Rhetorica ad Herennium*, libro I, III.

³⁸ Luisa López Grígera, *op. cit.*, p. 17.

nosotros lo hayamos silenciado... Narraremos claramente un asunto si exponemos primero lo que primero aconteció y conservamos el orden de los hechos y la cronología, ... aquí habrá que procurar no decir nada confusa y retorcidamente o de forma inusual; no pasarse a otro asunto, no empenzar por lo último, no extenderse excesivamente, ... pues cuanto más breve sea una narración, tanto más clara será y más fácil de comprender... La narración será verosímil si la presentamos como exige la costumbre, la opinión y la naturaleza; si se respetan las circunstancias temporales, las dignidades de las personas, las razones de las decisiones, la adecuación de los lugares, ... con frecuencia la verdad, si no se observan estas cosas, no logra el asentimiento del público; pero si son cosas ficticias con mayor razón han de guardarse³⁹.

El anónimo autor *ad Herennium*, tan cercano a Cicerón, lo que nos está dando es toda una teoría de la comunicación. Sus tres requisitos apuntan hacia donde cualquier moderna teoría comunicativa: breve, claro y verosímil para que sea inequívoco y, por lo tanto, eficaz. Si bien se mira, todo está regido en retórica por el principio de lo verosímil y convencional, de los referentes claros y conocidos por el común, de la codificación compartida. Como señala Umberto Eco:

El significado de un mensaje... se establece en proporción al orden, a lo convencional y, por tanto, a la «redundancia» de la estructura. El significado es tanto más claro e inequívoco cuanto más me atengo a reglas de probabilidad, a leyes de organización prefijadas y reiteradas a través de la repetición de los elementos previsibles⁴⁰.

Una de las muchas convenciones retóricas que se pueden citar como ejemplo, y que constituye un lugar común tanto en la narrativa de ficción como en la hagiografía de los siglos XVI-XVIII, viene dado por los *personis adtributa*, con los que se presenta y caracteriza a los personajes principales. En Cicerón son once: el nombre, la naturaleza, la clase de vida, la condición, la manera de ser, los sentimientos, la afición, la intención, la conducta, los accidentes y las palabras⁴¹. Forman la base demostrativa, y se pueden plantear de dos formas: estática o mediante narración, o bien de ambas maneras. Es evidente que ante los *personis adtributa* pensamos inmediatamente en la forma de comenzar, por ejemplo, cualquiera de las novelas de pícaros, y otras, como la de Céspedes:

Mi nombre es Píndaro, y mi patria una de las maiores poblaciones de Castilla. Callo, por lícitos respetos, el apellido noble de mi solar y casa... Quedó aqueste huérfano y en floreciente edad quando, por la riqueza y sangre ilustre,

³⁹ *Rhetorica ad Herennium*, libro I, IX.

⁴⁰ Umberto Eco, op. cit., p. 183.

⁴¹ Cicerón, *La invención retórica*. Traducción de Salvador Núñez, Madrid, 1997, libro I, 24.

suelen los tiernos mozos precipitarse desenfrenados a grandes desventuras... Abismo miserable de la inesperta juventud... Serían en aquesta sazón mis años doze, y aunque las travesuras no salían de pueriles, todavía, para mi educación y mejor sosiego... me entregaron a los padre jesuitas... Allí estudié... Hize a mi ocupación algunas faltas, temí el castigo, y sin otro discurso, con dos reales, un Tullio y un Virgilio, tomamos el camino de Toledo yo y otro mancebete llamado Figueroa. Este fue el escalon primero de mis peregrinaciones⁴².

Tan arraigados están los *personis adtributa* en la literatura que hasta se dicen en forma teórica. *La Lozana andaluza* da comienzo con un apunte previo, a modo de resumen, que el autor titula: *Argumento en el cual se contienen todas las particularidades que ha de haber en la presente obra*. Pues bien, éste se encabeza así:

Decirse ha primero la cibdad, patria y linaje, ventura, desgracia y fortuna, su modo, manera y conversación, su trato, plática y fin, porque solamente gozará de este Retrato quien todo lo leyere⁴³.

Gumán de Alfarache utiliza la narración para exponer los *personis adtributa*, en vez de proceder a una enumeración estática de estos. Juega con el lector y parece que va a romper la norma, por la prisa que dice tener en contar su vida, lo cual es una forma de captar la atención, pero luego recapacita, recuerda la preceptiva y la cumple, empezando por el principio: padres, condición, ... para que no le critiquen:

Porque no procedí de la definición a lo definido y antes de contarla no dejé dicho quiénes y cuáles fueron mis padres y confuso nacimiento⁴⁴.

Propondré un ejemplo más. Comparemos dos paisajes. Uno pertenece a preceptos retóricos y el otro al *Guzmán*. En un catálogo donde se enseña a describir diversas cosas, como un templo, una ciudad, el invierno, un día triste..., aparece una huerta de esta manera:

Se describe del lugar donde está, si lexos o cerca de la ciudad; si es sano el sitio; de la variedad de árboles y frutales; si ay alguna fruta o árboles raros; del agua con que se riega; de las tablas de ortaliza; de los páxaros que hacen su nido en los árboles; de los parrales, del aparejo para hołgarse por la soledad, por las siestas; si tiene algún río cerca, alguna acequia; de los encañados⁴⁵.

⁴² Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Varia fortuna del soldado Píndaro*, cap. I.

⁴³ Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*. Barcelona, 1977.

⁴⁴ Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Barcelona, 1983, libro I, cap. I.

⁴⁵ *Cathálogo de las cosas que más comúnmente descriven los que predicán*. B. N. mns. 6513, publicado por López Grigera en op. cit., p. 148.

No digo que Mateo Alemán copie esta receta, pero sus paisajes tienen un claro sabor a lugar común, en términos muy parecidos describe:

Era entrado el verano, fin de mayo, y el pago de Gelves y San Juan de Alfarache el más deleitoso de aquella comarca, por la fertilidad y disposición de la tierra, que es toda una, y vecindad cercana que le hace el río Guadalquivir famoso, regando y calificando con sus aguas todas aquellas huertas y florestas. Que con razón, si en la tierra se puede dar conocido paraíso, se debe a este sitio el nombre dél: tan adornado está de frondosas arboledas, lleno y esmaltado de varias flores, abundante de sabrosos frutos, acompañado de plateadas corrientes, fuentes espejadas, frescos aires y sombras deleitosas, donde los rayos del sol no tienen en tal tiempo licencia ni permisión de entrada⁴⁶.

Alemán engarza aquí tres recursos retóricos. Comienza con las circunstancias de tiempo y lugar en que se van a desarrollar los hechos, *adtributa negotiis*; sigue con una loa al Guadalquivir en el más puro género epidíctico; y, completa, en el mismo género, con los lugares comunes de la descripción del paisaje. Curiosamente, en el *Cathálogo* citado, se preceptúa la descripción de un río: *de la corriente, ... de la color del agua, de la delgadeza; de la frescura de las alamedas que tiene a las orillas, ... de los campos y bosques y sembrados que riega y de las güertas...*

Hay pues un código muy estricto en la creación de los textos, código que siempre se remite a una constante necesidad de mantenerse en lo convencional, en lo conocido y comunmente aceptado, en la claridad del planteamiento, y todo ello siempre en términos relativos al oyente o lector, midiendo y previniendo sus reacciones, sus pasiones, como toda técnica de comunicación persuasiva. En estas circunstancias no veo posibilidades de una interpretación tan abierta como pretende Chartier, de una lectura salvaje:

Que desplaza, reformula, subvierte las intenciones de los que han producido el texto y el libro en que se apoya el texto. El proyecto de una historia de las lecturas, definidas como unas prácticas determinadas y unas interpretaciones concretas, encuentra su raíz en esta paradoja fundamental⁴⁷.

Para que esto suceda me parece que sería necesario un lector *salvaje*, es decir, ignorante de toda convención y conocimiento de los códigos comunes, situado fuera del contexto cultural. De aquí resultaría que todo texto no es siempre una construcción del lector, sino de algunos y muy concretos tipos de lectores, aunque en este caso habría que decir oyentes, pues con esas particularidades de aislamiento no puede saber leer. Digo aislamiento porque los códigos y convenciones retóricas, estéticas y otras muchas, se captan y aprehenden no sólo por la lectura, las más de las veces por la plástica y la oralidad; por

⁴⁶ Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, libro I, cap. II.

⁴⁷ Roger Chartier, op. cit., prólogo a la edición española, p. VI.

ejemplo, por la predicación, por la retórica religiosa que creo es uno de los instrumentos capitales de instrucción, no únicamente religiosa, en los siglos de la modernidad, justamente porque llega a donde no llega el libro, y por la universalidad de sus códigos, especialmente el *sermo humilis*, tan retórico como cualquier otro, pensado precisamente para posibles auditorios *salvajes*. Sobre qué estilo utilizar en la predicación señala Terrones del Caño en 1617:

Si en el auditorio no hubiera sino don fulano y doñas fulanas que lo entienden, mejor y más levantado estilo y más honroso es el dificultoso; pero, como en el auditorio, por grande que sea, los menos tienen ingenios delgados, y los más son de ahí para abajo, sálense los más ayunos del sermón, donde se predica remontado, y nuestro oficio es enseñar y aprovechar a todos⁴⁸.

Pero hay un problema añadido, ¿cómo podemos averiguar la *lectura* que de un texto ha hecho un *oyente*? Si sabe escribir y escribe unas memorias, no hay problema, pero entonces se sitúa en otra dimensión, en la de los que conocen los códigos textuales, y desde ese momento es ya un lector u oyente convencional en sintonía con la codificación retórica de los textos que ha leído u oído y que, como hemos visto, no le deja mucho margen de interpretación, al menos ninguno de interpretación *salvaje*, salvo que se trate de un texto mutilado, como el propio Chartier reconoce que sucede con la mayoría de los textos que se editan en los *libros azules*: *Consiste en podar el texto, abreviar ciertos episodios y realizar cortes a veces severos*. En estas condiciones el texto resultante puede ser cualquier cosa. Lo *salvaje* no sería la lectura o interpretación, sino la edición, una vez que:

Los cortes realizados en los relatos por lo general los hacen más difíciles de comprender, la constitución de los párrafos a veces se hace a expensas del sentido, cortando en dos una misma frase, y las negligencias de copia o de composición multiplican las incoherencias⁴⁹.

Si lo que encontramos es una confesión, habremos de ser muy cautos; porque si la confesión es libre, será necesario tener en cuenta las razones o finalidad; pero si es forzada, que es lo más común, como en el caso de las inquisitoriales, entonces la cuestión se hace muy difícil, pues no deberíamos olvidar que, en todo interrogatorio, el que interroga dirige, y tanto la pregunta como la forma de interrogar adelantan ya la respuesta, y el interrogado dice lo que se pretende que diga, más aún en un tiempo en el la tortura forma parte del procedimiento. El humanista Pedro de Valencia escribe un opúsculo sobre la condena de las brujas de Logroño de 1610 y señala al respecto:

⁴⁸ Francisco Terrones del Caño, *Instrucción de predicadores*, Granada, 1617, tratado cuarto, cap. II.

⁴⁹ Roger Chartier, op. cit., pp. 153-154.

Digo que deven los jueces sabios y prudentes entrar en la averiguación sin prejuicio ni opinión anticipada de que aya de ser de la manera que ellos sienten. Porque en procediendo así, ordenarán las preguntas a aquel fin i siendo las personas reos y testigos tan vulgares i viles, ... i viendo a los jueces que los pueden matar i librar, inclinados a provar i a que sea una cosa, por lisonja i pretendiendo gracia... dirán mil vanidades increíbles⁵⁰.

Hay, no obstante, un género en el que, por mi propia experiencia investigadora, he de compartir los planteamientos de Chartier en lo referente a la capacidad del lector para subvertir el texto, o simplemente para reinterpretarlo de alguna manera. Si algo he aprendido, tras veinte años estudiando la literatura religiosa y las autobiografías espirituales, es precisamente el carácter o capacidad de esta literatura para ser objeto de interpretaciones diversas. Me refiero especialmente a la literatura espiritual, de aplísima difusión, y en especial a los tratados de espiritualidad mística. Esta literatura hizo auténticos estragos, por ejemplo en los conventos femeninos, en los que fue impuesta como norma de garantía, pero produjo con frecuencia efectos contrarios a los pretendidos. Hace años escribí que todo proceso espiritual, una vez puesto en marcha, puede derivar por derroteros imprevisibles para sus propios mentores, hasta el punto de invertir su funcionalidad originaria y transformarse en instrumento de fuga de esa misma realidad que se pretende imponer⁵¹. Decía ya entonces que una fuente fundamental, para estudiar las conductas y las interpretaciones que resultaron de tales lecturas, es la autobiografía espiritual y los tratados espirituales o, lo que es más frecuente, la biografía escrita reutilizando materiales autobiográficos de otros. Aquí sí que se produce, y de ahí su importancia, una operación de *reescritura* y *la intertextualidad donde se anula el corte clásico entre escritura y lectura dado que aquí la escritura es en sí misma lectura de otra escritura*⁵².

Ahora bien, si en la literatura espiritual hay posibilidades interpretativas es justamente por sus especiales características. Son obras cuajadas de milagros y maravillas, rupturas constantes del orden natural, fusión de lo humano y lo sobrenatural, divino y demoníaco. Pero sobre todo es la subjetividad de los tratados espirituales, pues se trata de expresar estados del alma, *favores* divinos, visiones, revelaciones, *hablas* de Dios. La sutileza e inefabilidad de lo que se pretende expresar conduce siempre al metalenguaje, y a partir de aquí la interpretación es imprevisible, justamente porque se rompen los códigos y los referentes convencionales y comunes, para ser sustituidos por los específicos del género, que los tiene, y remiten siempre a la literatura culta. Santa Teresa señala que: *Este lenguaje de espíritu es malo de declarar a los que no saben letras*

⁵⁰ Pedro de Valencia, *Discurso acerca de los quentos de las brujas y cosas tocantes a magia*, BNM, ms. 9087, fls. 260v-276r.

⁵¹ Véase mi *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Madrid, 1988, pp. 237-239.

⁵² Roger Chartier, op. cit., p. 39.

como yo [...] Si se tienen letras es un gran tesoro para este ejercicio (Vida 11,6 y 12,4). Escribe fray Juan de los Ángeles a principios del siglo xvii:

Pretendo que de tal manera sea este libro para los hombres doctos, que también alcance a los espirituales, y ninguna cosa dél sea de la comunidad y vulgo⁵³.

En esta dirección resulta altamente ilustrativa la actitud que se observa en los índices inquisitoriales, especialmente en el Índice de 1559. En él se prohíben, por ejemplo de Erasmo, obras en romance, pero de algunas se dejan circular las versiones en latín. Lo mismo sucede con las ediciones en romance de las *Instituciones* de Juan Tauler y la *Teología Mística* de Enrique Herp, entre otros. La intención de tal medida se puede adivinar por sus consecuencias. Dice Santa Teresa refiriéndose a ello: *Cuando se quitaron muchos libros que no se leyesen, yo sentí mucho... y yo no podía ya por dejarlos en latín* (Vida, 26,6). Obviamente se trata de impedir la lectura de libros espirituales a los no cultos, a los que desconocen los códigos que garantizan una lectura o interpretación correcta.

Para concluir sólo señalar que en estas páginas no he pretendido enmendar la plana a nadie, sino poner en evidencia la importancia que tiene la Retórica en la construcción de los textos hasta el siglo xix, y de ahí la necesidad de incorporarla al instrumental de análisis en los estudios sobre historia de la lectura.

⁵³ Fray Juan de los Ángeles. *Consideraciones sobre el Cantar de los Cantares*, Al lector, p. 5, edición de Madrid, 1917.