

ORALIDAD Y RETÓRICA EN EL BARROCO

María Dolores Abascal

Después de que la retórica antigua se interesara por la explicación de los discursos de la vida pública producidos por los oradores, parece haber un extenso periodo en el que la reflexión sobre el lenguaje, artístico o no, se centra en la explicación de los textos escritos y no en la oralidad. Hay que esperar hasta bien entrado el siglo XX para que los trabajos pioneros de Parry sobre la oralidad constitutiva de la épica homérica despierten un nuevo interés por la palabra pronunciada, sea ésta efímera o conservada en escritos paralelos, y para que filólogos, lingüistas, antropólogos y otros investigadores tiendan una mirada nueva a esa realidad del lenguaje sustantiva en la configuración de la vida social. De entonces a acá se ha desarrollado de manera importante el estudio de la cultura y el lenguaje oral de las sociedades sin escritura, y también se ha considerado seriamente la oralidad medieval, pero la constatación de la imparable extensión de la escritura a partir del Renacimiento ha frenado la aplicación de ese impulso investigador a la realidad de las sociedades definidas como de oralidad secundaria, entre las cuales se encuentra, sin duda, la del Barroco.

Sólo recientemente se ha comenzado a señalar que, pese a los contundentes efectos de la extensión de la imprenta, en el Barroco no se ha perdido el interés por la “palabra viva”, por la voz o por la oralidad, ni entre los estudiosos, algunos de los cuales reflexionan sobre el funcionamiento de ésta, ni entre las personas comunes, que muestran en los testimonios disponibles el placer que proporciona a la gran mayoría la participación en los espectáculos de la palabra pronunciada¹. En relación con estos hechos, me propongo enunciar en lo que sigue un conjunto de datos diversos que dibujan la realidad oral específica del Barroco, atendiendo tanto a las prácticas orales que animan la vida pública de la época como a la reflexión sobre el discurso oral producida en ese tiempo, a menudo en relación con esas mismas prácticas. Los elementos que presento aparecen diseminados en investigaciones diversas (sobre el teatro barroco, sobre la predicación cristiana, sobre el desarrollo histórico de la disciplina retórica, etc.); es la operación de reunirlos lo que acaba conformando un panorama oral que creo que merece la pena considerar en una aproximación al Barroco.

1. ÁMBITOS DE LA ORALIDAD PÚBLICA EN EL BARROCO

Cuando se habla de la oralidad característica de una época es necesario referirse a la oralidad pública, es decir, a los discursos orales pronunciados en el fluir de la vida

¹ P. J. Salazar ha estudiado con detenimiento un conjunto de textos que muestran ese aprecio de la voz en la sociedad francesa del siglo XVII y ha delimitado tres grandes áreas de desarrollo de una cultura vocal y de la reflexión sobre la voz: la del universo natural y físico, el mundo cultural y civil y la esfera espiritual. (Cf. Philippe-Joseph Salazar, “La voix au XVII^e siècle”, en Fumaroli, Marc (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, París, PUF, 1999, pp. 787-821; y Salazar, P.J., *Le culte de la voix au XVII^e siècle. Formes esthétiques de la parole a l'âge de l'imprimé*, París, Honoré Champion, 1995). En el contexto español no se ha acometido una investigación similar. La revista *Edad de Oro* dedicó su volumen VII (1988) a algunas manifestaciones de la “literatura oral” de ese tiempo (sermones, justas poéticas, vejámenes de Academia...), y, aunque no entraba en consideraciones más generales o decisivas sobre la oralidad barroca, suscitó alguna reacción crítica respecto a la conveniencia de utilizar el concepto de oralidad en el estudio de la literatura áurea. Cf. Alberto Montaner Frutos, “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 *Criticón*, 45, 1989, pp. 183-198.

social. Este proceder no supone otorgar más valor a lo público que a lo privado, sino asumir que lo privado, la conversación familiar o íntima, está presente en cualquier época histórica y que son los otros discursos los que establecen con su especificidad el carácter particular de una época.

Partiendo de la consideración anterior y centrándonos ya en el periodo del Barroco histórico, es posible constatar la relevancia de al menos tres ámbitos de oralidad pública: el de las representaciones teatrales y espectáculos afines; el de la predicación cristiana; y el de la lectura en voz alta, recitación o declamación en grupos familiares, vecinales, de amigos o institucionales. Todos ellos parecen alcanzar a todas las clases sociales, bien porque individuos de distinta clase compartan un mismo acontecimiento oral, o bien porque se desarrollen acontecimientos similares pero diferenciados en relación con las distintas clases; además, aunque diverjan en calidad y cantidad, estas manifestaciones orales se observan en núcleos urbanos más y menos grandes, y algunos de ellos se producen ocasionalmente en el medio rural; y se puede aventurar, aunque con matices, que son bastante comunes en el espacio geográfico de Occidente. Respecto a la predicación y al teatro, cabe añadir que resultan ser acontecimientos sociales relevantes no sólo porque ocupen un tiempo significativo en las vidas de las gentes sino también porque en estas actividades se sustenta el proceso de aculturación desarrollado en el Barroco, que ha sido considerado como primera difusión de una cultura de masas. Me referiré separadamente a estos diferentes dominios.

A) El teatro

Es bien sabido que la representación teatral, en sus diversas formas, cautivó a las gentes del Barroco. Se ha señalado al respecto que entre la década de 1580-1590 (cuando ya existen edificios adaptados para el teatro) y mediados del siglo XVIII (cuando se cierran los corrales de comedias madrileños) no es posible hallar un espectáculo más popular en las grandes ciudades españolas, y ello hasta el punto de poderse afirmar que en el momento de mayor esplendor, en el siglo XVII, “lo teatral se convierte en el auténtico espíritu del Barroco”².

No sólo los corrales de comedias sino también las universidades, palacios, casas particulares, plazas... acogieron de manera continuada espectáculos teatrales que concitaron la atención de toda la población. El fenómeno resulta tan intenso que ya suscitó apasionadas polémicas en su tiempo (movidas sobre todo por moralistas que no aceptan que las gentes poco convencionales del teatro tengan una capacidad de convocatoria y de incidencia tan desusada), y aunque muchos neoclásicos dieciochescos actuaron decididamente para enmendar los “excesos” de esa tradición teatral, la elevada calidad literaria de buena parte de los textos representados otorgó pronto al teatro barroco un lugar preferente en nuestra historia literaria.

Ello llevó, en primer lugar, a la realización de numerosos estudios filológicos de las obras y autores particulares, de los diversos géneros y formas (comedias de corral y géneros menores que las acompañaban, autos sacramentales, etc.) y de la poética que los sustentaba; más tarde, la irrupción de las corrientes sociológicas en los estudios

² Cf. José M^a Ruano de la Haza, “Siglos de Oro”, en Amorós, A. y Díez Borque, J. M^a (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 41-42. Oliva y Torres Monreal consideran que en 1575, después de la habilitación de numerosos corrales de comedias en las ciudades, la afición por el teatro está fijada en España; en cuanto a otros países europeos, observan el mismo fenómeno (construcción de teatros, aumento de las representaciones...) en fechas bastante cercanas. Cf. César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1994, 3^aed., p. 182.

literarios dio lugar a estudios sobre el público, los locales, actores, compañías y sobre la función afirmadora y difusora de una ideología; y, asimismo, la orientación semiótica de los estudios teatrales ha acentuado el interés por el carácter espectacular de las representaciones, particularmente por las escenografías. Todo ello interesa en la consideración del teatro barroco como acontecimiento oral, pero esta perspectiva lleva a jerarquizar de un modo particular la importancia de los diversos componentes y exige la reconstrucción de una realidad inevitablemente perdida a partir de los elementos dispersos que puedan dar cuenta de ella, porque si los textos (lo más estudiado) son el cañamazo en el que se sostienen las representaciones, es evidente que no son el espectáculo auditivo y visual que relacionaba a las gentes en actos muy significativos en la vida social.

En la línea apuntada de indagación sobre el acontecimiento oral, algunos estudios recientes empiezan a hacer explícito lo que el teatro barroco tiene de fiesta para los sentidos, de espectáculo “epidérmico” orientado a suscitar emociones. Esto explicaría el gusto del mismo público por temas y asuntos de lo más diverso, desde lances de honor de las comedias de capa y espada hasta la pura abstracción teológica de los autos sacramentales, ya que en todos los casos se estarían utilizando importantes recursos auditivos y visuales que sorprenden, emocionan y provocan placer a un espectador que es, más que eso, participante en un espectáculo que le tiene muy en cuenta. El propio uso del verso, que hoy resulta poco natural y supone una dificultad en la lectura y la representación de ese teatro, muestra el protagonismo que adquiere lo acústico, ya que, junto a las músicas y cantos introducidos en la propia obra y en los entreactos, el verso implica una atención permanente a la sonoridad porque acompaña a toda la palabra pronunciada. En relación con esto, resulta significativa la crítica de Marc Vitse a la división de *La dama duende* de Calderón de la Barca realizada por su editor del siglo XIX, J. E. Harzenbusch. Observa Vitse que al dividir el texto como lo hace este editor se rompe el ritmo marcado por la polimetría y se considera el cambio de espacios como elemento más definidor de las partes del texto, y entiende que esto supone aplicar a la Comedia el realismo imperialista del espacio nacido de los cánones del clasicismo o del neoclasicismo francés. Ese método olvida, en su opinión, el modo de aprehensión del fenómeno teatral dominante en los oyentes, la captación prioritaria por el oído de un género que merece considerarse como auditivo, y la sordera ante las modulaciones métricas, al conceder una prioridad a las coordenadas espaciales, concede un privilegio indebido a ciertos elementos visuales, pese a ser éstos escasos en la escenografía de los corrales³. Este análisis destaca en definitiva la evidencia de que el texto teatral barroco está ya construido como texto sonoro con vistas a la representación⁴, y que esa oralidad constitutiva de la obra adquiere su forma definitiva, siempre efímera y cambiante en cada ocasión, al concretarse con la *actio* de los actores.

³ Cf. M. Vitse, *Elements pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, pp. 269-270.

⁴ Los testimonios sobre el hecho de que el teatro apenas se lee en silencio son abundantes. Casiano Pellicer constata ya esta circunstancia en palabras de Antonio Nebrija anteriores a la eclosión del teatro español (en su *Retórica*, de 1515, Nebrija se refiere a cómo los representantes “añaden tanta gracia y donaire a los mejores poetas, que es infinitamente más lo que sus versos nos deleitan cuando los oímos, que cuando los leemos, y de tal suerte se hacen escuchar, aun de los más necios, que estos mismos que jamás se ven en las bibliotecas, se encuentran frecuentemente en los teatros”. (Cf. Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, ed. de J. M^a Díez Borque, Barcelona, Labor, 1975, p. 32). A finales del siglo XVI, López Pinciano muestra lo mismo, igual que otros testimonios a lo largo del siglo XVII.

La atención a la *actio* de algunos estudios teatrales recientes y, en particular, la investigación de Rodríguez Cuadros, ha permitido avanzar en el conocimiento de la vertiente representativa, oral, del teatro barroco⁵. Así, se ha constatado, en primer lugar, que, aunque todavía no existió en la época un arte explícito de la representación desgajado de la retórica, tal arte o técnica sí existía en la práctica (vinculado a una conciencia de oficio que separaba al actor del mero histrión), se había codificado en la tradición y se aprendería en el seno de las propias compañías teatrales mediante normas transmitidas oralmente o en soportes poco duraderos⁶. Tales normas, proceden en buena medida de la tradición retórica, tanto de la retórica “civil” antigua (que ya había mantenido una particular relación con el teatro) como de las artes de la predicación elaboradas a partir de la Edad Media, adaptación y actualización de aquella al ámbito específico de la oratoria sagrada; además, el arte de la representación toma en cuenta lo establecido por la ciencia fisiognómica acerca de la apariencia física y el gesto y la teoría de la representación en la pintura, entre otros referentes⁷.

Si bien las ideas sobre el modo en que se realizaba la *actio* permanecen dispersas en testimonios que hablan acerca de la actuación de los actores, en nuestro contexto cercano se han reconocido distintas tradiciones interpretativas, que separarían al menos la *actio* teatral francesa, más declamatoria, elevada y hierática, de la del ámbito español o británico, más viva o expresiva. Esto parece deberse a que el teatro francés del siglo XVII recoge en mayor medida que otros teatros europeos la tradición interpretativa de la tragedia antigua (tono elevado y anómalo, solemnidad ritual, estilización que acentúa la distancia entre los personajes teatrales y el común de los mortales y entre la pronunciación ordinaria y la pronunciación teatral), de modo que, aunque la tragedia que renace en Francia con Racine es diferente de la antigua (entre otras cosas porque sus personajes no encarnan, como antes, la pasión misma sino que la sufren), la representación imita el arte antiguo y “subsiste en ella una cierta dignidad, un tono levantado y, sobre todo, el hieratismo simbólico”, situándose muy lejos de la imitación realista⁸ y otra vez, como en la Antigüedad, en estrecha relación con la Retórica⁹. Ese modelo francés se ha contrastado con las prácticas teatrales inglesas o españolas, que ofrecen una interpretación más viva, aunque no exenta de problemas, como muestra el propio Shakespeare, al manifestar en un parlamento de Hamlet el deseo de que los actores hagan su trabajo con naturalidad y moderación, frente a la exageración en la voz y el gesto que debió de ser frecuente en los escenarios¹⁰. Se trata, pues, en ambos casos,

⁵ Cf. Evangelina Rodríguez Cuadros., *Del oficio al mito. El actor en sus documentos*, vol. I, Universidad de Valencia, 1997, y *La técnica del actor español en el Barroco*, Madrid, Castalia, 1998.

⁶ Se sabe que ya hay una *techné* en la Commedia dell'Arte italiana que influye en la formación de un modelo de actor en el mundo occidental, pero esa técnica no se hace explícita en manuales de formación hasta el siglo XVIII (el primero sería el del jesuita Francisco Lang, *Dissertatio de Actione Scenica*, de 1727). Cf. E. Rodríguez Cuadros, *Del oficio al mito*, cit., p. 19.

⁷ Cf. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco*, cit., p. 418.

⁸ Cf. Cipriano Rivas Cherif, *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, ed. de Enrique de Rivas, Valencia, Pretextos, 1991, pág. 123. Rodríguez Cuadros explica el tono elevado de esas representaciones por “la presión de un teatro escrito con larguísima alejandrinos de nula llaneza”, por la influencia de la pedagogía teatral jesuita y por el hecho de que, en medio de las polémicas morales sobre el teatro, los actores buscan librarse del menosprecio adoptando sistemas expresivos que les asimilen a la nobleza de Quintiliano. Cf. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español...*, cit., p. 432.

⁹ Fumaroli ha estudiado la incidencia de la Retórica en la interpretación en esta etapa del teatro francés. Cf. M. Fumaroli, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia settecentesche*, Bolonia, Il Mulino, 1990, pp. 309 y ss.

¹⁰ Cf. William Shakespeare, *Hamlet*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1981, 16ª ed., p. 251.

de una *actio* poco natural, de tintes majestuosos o demasiado vivos (incluso chabacanos debido a ese exceso), siempre voluntariamente alejada de la pronunciación ordinaria por el deseo de crear el espectáculo y mover al espectador.

Esto parece ser así incluso en el contexto de una preceptiva poética que, siguiendo la retórica antigua, aconseja que los representantes actúen con naturalidad. Es el caso de la Poética del Pinciano, que, al tratar de la relación de los gestos con los afectos que el actor pretende mover, recoge algunas reglas que muestran, por una parte, el deseo de imitar a la naturaleza observando lo que hacen las personas, pero, por otra, da cuenta de la existencia de un repertorio de gestos cuyos significados parecen consolidados y apoya una interpretación acorde con esa gestualidad convencional¹¹.

Esa gesticulación, de marcas muy evidentes, y el tono declamatorio que la acompaña (grandilocuente en la tragedia, expresivo en la comedia), parecen repetirse en la práctica teatral reforzando las convenciones propias del medio, y constituyen una fórmula eficaz porque asegura la traslación del texto a un público mayoritariamente poco ilustrado que podría no entender, y, en consecuencia, no disfrutar, una acción más sutil, y porque está perfectamente asumida una concepción de la comunicación teatral que, aunque parte de la imitación de la realidad, no busca en los escenarios la naturalidad de la comunicación oral sino el espectáculo de lo diferente.

A lo expuesto sobre la *actio* teatral se añade la importancia de las escenografías, que se hacen más complejas conforme avanza el siglo, contribuyendo así, cada vez más, al espectáculo¹². Las arquitecturas efímeras parecen ser un componente esencial de todo espectáculo de masas: procesiones, fiestas políticas y religiosas, y representaciones teatrales, particularmente de los autos sacramentales. Se engalanan las calles, se construyen arcos o monumentos conmemorativos, escenarios complejísimo adaptados a los diversos espacios de las representaciones palaciegas, varios carros llenos de imaginería para la representación de cada auto sacramental, incluso se introduce la tramoya y la maquinaria en el espacio más austero de los corrales, siendo todo ello producto de la imaginación y la ingeniería de los mejores profesionales. No se regatean esfuerzos económicos ni artísticos para sorprender con estos medios: el municipio y la iglesia (en su caso, la Corte, las universidades o los particulares) contribuyen a la representación con el objetivo de que ésta resulte singular y concite el aplauso, y buscan (traen de Italia en muchas ocasiones) a los artistas de la tramoya, a los innovadores capaces de sorprender con sus técnicas escenográficas¹³. Igual ocurre con el vestuario, que se cuida con esmero y a menudo alcanza lo lujoso, figurando sus particularidades en los contratos de las compañías. Y todo ello se ve acompañado por la música y la danza, que se filtran, en sus diversas formas, en cualquier tipo de celebración, llegando así al espectáculo total.

El ejemplo más nítido de esa acumulación de recursos, de esa fiesta que se ofrece a los sentidos, se ha visto en la celebración del Corpus, que genera un rico

¹¹ Cf. A. López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, pp. 285-289.

¹² Cf. Agustín de la Granja, "El actor y la elocuencia de lo espectacular", en J.M. Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español (Madrid, 17-19 de mayo de 1988)*, Londres, Tamesis, 1989; en el mismo volumen otros artículos se refieren también a la escenografía.

¹³ Se ha señalado que en España la carrera por la técnica comenzó su esplendor con Cosimo Lotti, un florentino ingeniero, arquitecto y organizador de fiestas, que llega a España en 1626 y realiza su primer gran estreno en 1629, *La selva sin amor*, de Lope de Vega, que ha sido considerada como precedente de la ópera nacional. En 1651 llega Baccio del Bianco, con el que la escenografía calderoniana alcanza su punto más elevado. Cf. César Oliva y Francisco Torres Monreal, Ob. cit., pp. 189 y 192.

folklore en toda España y se configura como fiesta participativa además de cómo fiesta contemplada, extremando la altura de los componentes textuales (el auto sacramental y otros géneros que lo acompañan), visuales (ricas escenografías, procesiones), auditivos (música, canciones...), rituales, lúdicos, en una articulación de los más diversos efectos sensoriales de sonido, iluminación y color, a los que se suman incluso lo olfativo (aroma de flores e incienso), lo gastronómico y, sin duda, las impresiones táctiles del contacto de las multitudes¹⁴. Nunca, parece, como aquí, abandona el teatro la solitaria condición de texto escrito que la filología ha tendido a otorgarle para convertirse en oralidad pública que no renuncia a exprimir ninguno de los códigos posibles. Los excesos estilísticos del Barroco se van así, con el teatro, a la calle, y llegan y gustan a quienes no entienden de estilos.

B) La predicación

La oratoria “civil” no ocupa un espacio significativo en la oralidad del Barroco. La realidad política predominante en Europa no propicia el ejercicio del discurso deliberativo, y tanto el discurso judicial como el académico se cultivan, en general, en el seno de instituciones cerradas que no parecen tener demasiada proyección en la vida pública. En esas condiciones, la única oratoria que alcanza a todos los oídos es la predicación cristiana, un género que ya había sido importante en la Edad Media y el Renacimiento, y que ocupará ahora un espacio privilegiado, tanto en el seno del catolicismo como en la difusión de la doctrina protestante¹⁵.

La predicación católica realizada en el contexto español ha recibido escasa atención histórica y filológica hasta tiempos recientes, pese a la abundancia de documentos disponibles para esta investigación (sermones impresos, artes de la predicación y otros diversos escritos que dan noticia de la actividad de transmisión de la doctrina cristiana) y pese a la relevancia de este fenómeno en nuestra historia. Diversos autores coinciden en destacar el carácter pionero del *Sermonario clásico* publicado por Miguel Herrero García en 1942 con la intención de dar a conocer algo del inmenso caudal de la oratoria sagrada que permanecía diseminado y desatendido en las bibliotecas, y parecido carácter precursor cabe atribuir a la publicación de la *Instrucción de predicadores* de Terrones del Caño con un extenso prólogo de Félix G. Olmedo en el que se revisa la preceptiva de la predicación del siglo XVI con el fin de situar en su contexto la obra escrita por Terrones en 1605 y publicada en 1617¹⁶. Afortunadamente, parecen superadas la desidia y, sobre todo, las reticencias y prejuicios que frenaron el estudio de la predicación, y los trabajos ya realizados comienzan a desvelar esa realidad. Debemos a Francis Cerdan, además de sus numerosos artículos sobre el tema, el puntual seguimiento de esta investigación y la recopilación y comentario de la bibliografía más

¹⁴ Cf. J. M^a. Díez Borque, “Espectáculos de la fiesta. De los siglos de Oro al Siglo de las Luces”, en A. Amorós y J. M^a. Díez Borque (coords.) *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, p. 216.

¹⁵ En Lutero, Melantchon y Calvino la palabra divina se manifiesta como palabra oral. La palabra de Dios es palabra cercana, inmediata, dirigida familiarmente a cada oyente; está escrita (en las Escrituras o en el sermón) como recurso práctico, pero debe hacerse viva, propagando con la voz la gracia y la misericordia de Dios. Esta idea está en la base del conjunto de escritos retóricos que configuran la predicación protestante. Cf. Olivier Millet, “La Réforme protestante et la rhétorique (circa 1520-1550)”, en M. Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, París, PUF, 1999, pp. 263-265.

¹⁶ TERRONES DEL CAÑO, Francisco, *Instrucción de predicadores*, pról. y notas del P. Félix G. Olmedo, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

significativa en dos momentos distintos (1985 y 2002)¹⁷; y, por otra parte, es obligado reconocer la importancia de la extensa obra de Félix Herrero Salgado, sobre todo por su ambición de totalidad y por la variedad y abundancia de los documentos manejados¹⁸. En los ámbitos francés e italiano parece haberse incrementado también la investigación sobre la oratoria sagrada, con la particularidad de que en ellos se está considerando muy directamente su condición de acontecimiento oral.

La primera cuestión destacada en el acercamiento a la realidad oral del sermón barroco es precisamente el doble carácter, oral y escrito, de esta oratoria. Los sermones escritos constituyen, desde luego, una realidad más accesible que la oralidad que se quiere reconstruir; pertenecen, además, a un género literario bien definido y tratado en la teoría literaria; y muestran un estilo similar al que exhiben otras producciones literarias de la época, algo que es atribuible al hecho de que las personas que escriben esos sermones tienen la misma formación retórica y literaria que los demás escritores del momento, y que ya motivó en su momento que las polémicas suscitadas en relación con el estilo barroco cobraran en el ámbito de la predicación la misma virulencia que en el literario. Cabe decir por todo ello que, aunque menos estudiado y apreciado por la posteridad que otros géneros literarios, el sermón escrito está plenamente integrado en la literatura de su tiempo. Pero al mismo tiempo los estudiosos del sermón han percibido el carácter inequívocamente oral de la actividad predicadora¹⁹ y han apuntado que el sermón publicado (leído y gustado por muy pocos en comparación con el número de receptores de la predicación oral) no se correspondería totalmente con los sermones realmente pronunciados²⁰. El reconocimiento de esa diferencia entre sermones orales y escritos complica el estudio de la oralidad (porque hay que hacer hipótesis no sólo sobre la actuación realizada en el púlpito sino también sobre las palabras realmente pronunciadas), pero parece fundamental para reconocer el fenómeno más significativo de la predicación histórica y lingüísticamente: lo que ocurría cotidianamente en las calles, en los templos y en las personas en relación con las actuaciones singulares de los predicadores, distintas unas de otras y cuya interpretación requiere algo más que la exclusiva consideración del texto. Por otra parte, la idea de que los discursos eran más variados en su forma de lo que podrían hacer suponer los textos escritos conservados resulta coherente con la particular atención prestada por las artes de la predicación a los receptores del discurso (a la que luego me referiré). Simplemente, no cabe pensar que esos discursos se pronunciaran tal como figuran en su versión escrita, literaria, destinada, por tanto, a ser leída. La realidad oral exigiría otras formas y debió de ser muy diversa: desde el discurso sencillo, acompañado de imágenes que lo ilustran, de algunas misiones jesuíticas (que podría ser pronunciado incluso en lenguas habladas en

¹⁷ Cf. Francis Cerdan, “Historia de la historia de la oratoria sagrada española en el Siglo de Oro”. Introducción crítica y bibliográfica”, en *Criticón*, 32, 1985, pp. 55-107, y “Actualidad de los estudios sobre oratoria sagrada del Siglo de Oro (1985-2002). Balance y perspectivas”, en *Criticón*, 84-85, 2002, pp. 9-42.

¹⁸ Cf. Félix Herrero Salgado, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996; y *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII. II. Predicadores dominicos y franciscanos*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998; y *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII. III. La predicación de la Compañía de Jesús*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.

¹⁹ Cf. F. Cerdan, “El sermón barroco: un caso de literatura oral”, en *Edad de Oro*, VIII, 1988, pp. 59-68.

²⁰ Se ha señalado que los sermones escritos son muchas veces obras póstumas o competiciones explícitas en el plano de la literatura escrita y “regulada” de predicadores cuya actuación se basaba en otras artes y no en las de la escritura cuidada y convencional. Cf. Valerio Marucci, “L’Oratoria sacra”, en *I capricci di Protero. Percorsi e linguaggi del Barocco. Atti del Consegno Internazionale di Lecce. 23-26 ottobre 2000*, Roma, Salerno Editrice, 2002, p. 315.

tierras lejanas en cuanto los misioneros adquiriesen los mínimos rudimentos de éstas) hasta el discurso culto o conceptista de algunos predicadores del rey, famosos y polémicos por la novedad, la altura y el exceso de su estilo.

Una segunda cuestión abordada es la del alcance de la predicación en el siglo XVII, es decir, la de la constatación efectiva de la importancia del fenómeno oral. En relación con esto, algunos testimonios parecen indicar que la predicación arrastra a más gente y suscita más fervor a mediados del siglo XVI (la época de la naciente predicación de la Compañía de Jesús y en la que ésta y otras órdenes valoran el estilo directo y sencillo o el modelo clásico de Luis de Granada) que en el siglo XVII, en el que el público acudiría a oír los sermones más por costumbre o hábito social que movidos por un auténtico sentimiento religioso. Se ha citado al respecto, entre otros documentos, uno del claustro de la Universidad de Salamanca en el que éste se queja de tal circunstancia, y a menudo se mencionan actitudes poco fervorosas, o incluso poco correctas, de unos receptores del sermón que parecen buscar, más que la palabra de Dios o la doctrina cristiana, la novedad, lo sorprendente e incluso la mera diversión²¹. La realidad es que, al margen de la polémica sobre el grado de fervor cristiano, los datos sobre predicación registrados en las ciudades muestran la enorme importancia social del fenómeno, en toda Europa y particularmente en España, sólo parangonable con el movimiento suscitado por el teatro. Ya Dámaso Alonso señaló el protagonismo de los dos fenómenos y la relación entre ambos, destacando que “entraban en las preocupaciones del español con una viveza e intensidad que apenas podemos imaginar”, y ofreció como prueba de la importancia y repercusión social de la predicación una selección de sonetos satíricos contra los predicadores, escritos por poetas, conocidos y anónimos, del siglo XVII que, en su opinión, no habrían perdido su tiempo en tal tarea si la incidencia social de la predicación hubiera sido menor²². Por su parte, Valerio Marucci ha observado recientemente la misma realidad en el contexto italiano, y comenta al respecto una noticia de la época sobre la presencia de más de veintiséis predicadores en Venecia (se señala en ella que sólo se habla de esos veintiséis por no aburrir) en la Cuaresma de 1668 y la excepcional participación de todas las gentes en estos actos, una noticia significativa para este crítico porque, aun estando tomada de un medio de tendencia laica, muestra que en Cuaresma se habla sólo de predicaciones y predicadores igual que en el Carnaval que la precede las conversaciones son sobre teatro, actores y actrices²³. Testimonios como éstos no dejan lugar a dudas sobre el papel que cumple la predicación en la configuración de la cultura barroca²⁴.

Por otra parte, es, desde luego, la cuestión del estilo (la *elocutio* del sermón barroco) la que históricamente ha merecido mayor atención, porque ya enfrentó en su tiempo a los tratadistas del arte de la predicación, siendo los testimonios de aquella polémica abundantes y bien conocidos. Básicamente se oponen en ésta, por una parte, el modelo renacentista ciceroniano del dominico Fray Luis de Granada, practicado por éste en sus sermones, expuesto en su tratado retórico y ampliamente reconocido (su *Retórica Eclesiástica*, de 1576, parece ser el arte de la predicación que más repercusión

²¹ Cf. Félix Herrero Salgado, 1996, pp. 273-278.

²² Cf. Dámaso Alonso, “Predicadores ensonetados. La Oratoria Sagrada, hecho social apasionante en el siglo XVII”, en *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1968, 2ª ed., pp. 95-106.

²³ Cf. V. Marucci, Ob. cit., p. 320.

²⁴ Para Núñez Beltrán se trata de un hecho ineludible en una historia de las mentalidades. Cf. Miguel Ángel Núñez Beltrán, *La oratoria sagrada de la época del Barroco*, Sevilla, Universidad de Sevilla/Fundación Focus-Albengoa, 2000.

tuvo en Europa a finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII)²⁵, y, por otra parte, el estilo artificioso dominante en sus diversas formas desde principios del siglo XVII y ejemplificable en predicadores tan destacados como Paravicino, cuyos extremos acaban siendo parodiados en el *Fray Gerundio de Campazas* del Padre Isla. Oposición, pues, en principio, entre estilo equilibrado y artificioso, pero más compleja en cuanto que otros oponen un supuesto estilo antiguo, más pobre en recursos lingüísticos y que llamaría la atención con procedimientos más vulgares, al estilo moderno, más elaborado, que podría ser culto o conceptista.

Si bien la elocución no es lo fundamental en la oralidad, algunos aspectos merecen ser tenidos en cuenta. En primer lugar, el hecho de que el sermón barroco se valga de todos los procedimientos lingüísticos que permiten “mover” al receptor, lo que supone que, en cualquiera de los estilos mencionados, las palabras suscitan todo menos indiferencia, pues no se oyen como algo trivial (normal o esperable) sino que impresionan por su excepcionalidad. Y aún más importante es el uso sistemático de procedimientos propios de la literatura oral, como el *exemplum* y las comparaciones, y de recursos que acrecientan la participación del oyente como interlocutor en el sermón y el juego de voces propio de la oralidad. Entre estos procedimientos se encuentran los diálogos fingidos interpretados por el orador, las preguntas más y menos retóricas, los apóstrofes o llamadas dirigidas a los oyentes por el predicador o en nombre del propio Dios, la prosopopeya y otros recursos similares, que convierten el discurso en algo similar a un monólogo teatral en el que resuenan diversas voces y en el que de algún modo se integra la voz del receptor aunque éste calle²⁶. Tales procedimientos confieren al texto una particular sonoridad, y conectan ya con la *pronuntiatio* o *actio* del discurso, la operación más relevante en la oralidad que mereció una singular atención por parte de los predicadores.

En la *actio* de esta oratoria sagrada se ha destacado, sobre todo, su carácter llamativo y espectacular, que conecta en general con el carácter sensorial e irracional del Barroco que busca convencer más por los sentidos que por la razón²⁷, es decir, mediante usos estudiados de la voz, del gesto y de otros elementos menos habituales (mostrar calaveras, señalar imágenes...), incluso con el recurso a la música o a los juegos con la luz. En general, y al margen de las diferencias de estilos, parece que las actuaciones de los predicadores españoles fueron ricas en expresividad, y que hubo un consenso respecto a la oportunidad de que esto fuera así. Pide una *actio* viva uno de los mayores representantes del estilo difícil, Hortensio de Paravicino: “El predicador que dice la curiosidad, la agudeza, que la hermosea con el estilo de lenguaje alto y superior, pero no le da el vivo de la acción, la vida de la representación del modo, a ése le falta la debida hermosura”²⁸. Y Lope de Vega, que critica ese estilo, quiere también la misma *actio*: “¡Dejad, oh padres, los conceptos vanos/ que Dios no ha menester filaterías/ sino celo en la voz, fuego en las manos”²⁹. El celo y el fuego que se pide al predicador convierte la predicación en espectáculo en el que a veces todos participan: llorando o gritando como respuesta al enfrentamiento entre el Bien y el Mal que el orador les ha presentado, flagelándose en las procesiones, salmodiando oraciones, etc. Tales reacciones muestran un espectáculo, que, aunque podría moverse entre lo histriónico y

²⁵ Sobre las ediciones de esta obra véase F. Herrero Salgado (1998), pp. 141-142.

²⁶ Cf. F. Cerdán, “El sermón barroco...”, cit., pp. 63-66; y M. A. Núñez Beltrán, Ob. cit., pp. 44-46.

²⁷ Cf. M. A. Núñez Beltrán, Ob. cit., p. 42.

²⁸ Citado por Cerdán en “El sermón barroco...”, cit., p. 68.

²⁹ Citado en Herero Salgado (1996), pp. 254-255.

lo sublime, está concebido siempre para no dejar indiferente. Me referiré más adelante a la reflexión sobre estos aspectos que orientaba este tipo de actuación.

C) Lectura en voz alta, recitación, declamación...

Investigaciones recientes sobre la historia del libro y de la lectura muestran que en los siglos XVI y XVII se extiende una práctica nueva en la oralidad pública: la lectura en voz alta de textos literarios en reuniones de diverso tipo. Esas lecturas, documentadas en relación con diversas clases sociales y en muy diversos lugares, parece que constituyeron una importante forma de ocio y sociabilidad. Entre ellas se encuentra la lectura dirigida en las veladas rurales a vecinos o amigos, que pueden no saber leer, o a quienes comparten ocasionalmente el descanso en mesones o ventas de los caminos; esa actividad, sobradamente documentada en la literatura del siglo XVII, incluso, como es bien sabido, en el *Quijote*, convive con otras formas de oralidad (cuentos o leyendas transmitidos oralmente, historias aprendidas de memoria a partir de textos escritos, etc.)³⁰. También está atestiguada la lectura en voz alta en la intimidad familiar (sirvientes o acompañantes que leen a sus señores o señoras, la sobrina al tío, el padre al hijo...), a veces en torno al libro religioso (la lectura en voz alta del texto bíblico es obligación del jefe de familia en el modelo diseñado por los reformadores protestantes). En el contexto francés ha sido estudiada la lectura en voz alta realizada por la aristocracia y las élites intelectuales, grupos sociales que no tenían ninguna necesidad de oralizar el texto porque practicaban con normalidad la lectura silenciosa, pero disfrutaban en su ocio del placer del texto pronunciado en los salones (a veces por su propio autor, otras, por un buen lector o por los miembros del propio grupo que lo preparaban para los demás) y de la lectura compartida por el grupo de amigos en el espacio y en el tiempo. Pierre Dumonceaux deduce de la correspondencia de Mme. de Sévigné la existencia de diferentes modalidades de lectura en voz alta: cuando el propio autor lee su texto a un público reducido (esto se hace en París); cuando, en el campo o en provincias, un grupo atento se sitúa en círculo y uno de sus miembros lee el texto; y la lectura compartida sólo por dos personas, una de las cuales lee y a veces comenta y otra escucha y en ocasiones discute, intercambiándose por turno los dos roles. Tales lecturas incluirían, en mayor o menor grado, la simulación teatral, lo que conecta con la pasión por el teatro³¹. La abundancia de estas prácticas de lectura en voz alta no sería discordante, en opinión de Chartier, con la lectura implícita a la que apuntan buen número de obras y géneros literarios entre los siglos XVI y XVIII, ya que el lector inscrito en muchos textos es un oralizador que lee en voz alta por su propio placer o para un auditorio que escucha³².

La lectura en voz alta es característica también de las justas y academias. Las justas poéticas, acontecimiento característico del siglo XVII, se producen en relación

³⁰ Harvey ve en el *Quijote* un poderoso acto de creación individual, de escritura, que hunde sus raíces en una tradición oral todavía extendida y representada en sus propias páginas, y explica el caso excepcional del morisco Román Ramírez, que contaba “de memoria” libros de caballería. Cf. L. P. Harvey, “Oral composition and the performance of novels of chivalry in Spain”, en Joseph J. Duggan (ed.), *Oral literature. Seven Essays*, Edimburgo/Londres, Scottish Academic Press, 1975, pp. 84-100.

³¹ Cf. Pierre Dumonceaux, “La lecture à haute voix des oeuvres littéraires au XVIIème siècle: modalités et valeurs”, en *Littératures classiques. La voix au XVIIe siècle*, nº 12, París, Aux Amateurs de Livres, 1990, pp.117-125.

³² Cf. Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1995, pp. 121-134.

con grandes fiestas organizadas por las ciudades o instituciones importantes (órdenes religiosos, universidades...) con ocasión de eventos religiosos (beatificaciones, traslados de reliquias...) o relacionados con la monarquía (nacimiento, boda, muerte de un príncipe...), y son certámenes en donde compiten los poetas por la consecución de un premio. Pero las justas son todo un espectáculo que ha llamado la atención por la complejidad de la respuesta social que provocaba (varios días o semanas de fiesta con una gran participación), por el grado de elaboración artística de esa respuesta (construcción de arquitecturas efímeras para las calles, fastuosa decoración del escenario en donde se resolvían, composición de música, emblemas...) y porque la poesía aparece por todas partes como ordenadora de esa composición³³. Pese a que los poemas que concursan son productos de la escritura, se han visto rasgos de oralidad en los textos por estar concebidos para una lectura en voz alta, y se ha visto, sobre todo, la oralidad espectacular del acto final en el que se resuelve el concurso, con la gente congregada en un escenario fastuoso (un local noble profusamente decorado), los jueces sentados en un lugar eminente y una única persona designada para hablar que hace una introducción chistosa, lee un discurso sobre el tema del certamen, lee los poemas seleccionados y la sentencia, a veces versificada, en medio de notas jocosas y encomiásticas, todo ello con pausas musicales que revisten el acto de solemnidad³⁴.

La misma oralidad esencial se ha visto en las academias españolas, que habrían comenzado como intercambio de diálogos y lecturas del grupo constituyente y más tarde se configuran con discursos internos y externos: de un lado, la conversación, el debate o el discurso privado en el seno de las reuniones periódicas de los contertulios; de otro, hacia fuera, el certamen, la justa, el vejamen o la academia pública, abierta a un auditorio amplio, rica en adorno, música y canto, que deja constancia escrita de sus discursos y actos.

2. LA REFLEXIÓN SOBRE EL DISCURSO ORAL

Los datos relativos al volumen y la calidad de la reflexión teórica sobre la oralidad son aparentemente contradictorios. Se ha señalado reiteradamente que la disciplina retórica, la que tradicionalmente se había ocupado de la oralidad, se convierte en este tiempo en una teoría y una técnica del discurso escrito, porque los retóricos apenas tratan ya acerca de la *actio* y la memoria (las dos operaciones que intervienen de manera específica en el discurso hablado), y otorgan, sin embargo, el mayor protagonismo a la *elocutio* (la operación que se crece con la escritura), de modo que los manuales son, cada vez más, repertorios de “figuras retóricas”, explicaciones de recursos para embellecer el lenguaje, oral o escrito, y cada vez menos, lo que fue en sus orígenes la retórica: una reflexión sobre el conjunto de elementos que intervienen en la configuración del discurso oral³⁵. Esta situación parece indicar un retroceso en la atención teórica a la oralidad, pero otros datos desmienten tal impresión.

En primer lugar, hay en el siglo XVII una interesante reflexión sobre los sentidos de la vista y el oído, vinculada, según parece, a un desplazamiento de lo auditivo hacia lo visual que se produciría en ese momento y estaría relacionado con el desarrollo de la ciencia³⁶. El oído, considerado como el sentido más elevado, el que

³³ Cf. Mercedes Blanco, “La oralidad en las justas poéticas”, en *Edad de Oro*, VII, 1988, pp. 33-47.

³⁴ Cf. M. Blanco, cit., pp. 36-37.

³⁵ Véase la revisión de Rico Verdú de los contenidos de las retóricas españolas de los siglos XVI y XVII. Cf. José Rico Verdú, *La Retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, C.S.I.C., 1973, pp. 73-245.

³⁶ Cf. Andrea Battistini, “Retoriche del Barocco”, en *I capricci di Proterio*, ob. cit., p. 95.

ponía al hombre en contacto con la divinidad, es para Gracián el sentido que ocupa el segundo lugar, detrás de la vista; es por ello la segunda puerta de la verdad, pero la principal puerta de la mentira, en parte porque los oídos no tienen, como los ojos, compuertas (párpados) que cierren el paso a lo inconveniente, de modo que, mientras los ojos buscan las cosas, “al oído ellas le buscan”. Como mucho de lo que se oye es impertinente y aun dañoso, Gracián lamenta que no se pueda evitar que entren tan libremente: “tantos y tan grandes enemigos, silbos de venenosas serpientes, cantos de engañosas sirenas, lisonjas, chismes, cizañas y discordias, con otros semejantes monstruos escuchados”³⁷. La idea del engaño a los oídos, que es también la de la seducción por la elocuencia, estaba ya presente *La Celestina*, donde la elocuencia de Celestina seduce a Melibea, pero, como ha observado Aurora Egido, el tema se repite en numerosas obras literarias del Barroco³⁸. Se puede, pues, seducir (y aun engañar) con la palabra que penetra por los oídos, esa es la fuerza reconocida desde siempre a la elocuencia, pero en el siglo XVII parece ya establecido, además, que para mostrar es necesario ofrecer las cosas a la vista. De ahí el “predicar a los ojos”, expresión que se repite en las artes de la predicación jesuíticas y se concreta en el uso de los recursos visuales ya referidos³⁹.

También hay en el siglo estudios sobre la voz y el gesto desarrollados ya en el seno de disciplinas que comienzan a conformarse como ciencia moderna, y no sólo en la tradición retórica que había acogido y desarrollado ese conocimiento. Así, señala Salazar que la noción de voz y el reconocimiento de distintos tipos de voces se presenta con claridad en las enciclopedias francesas de este periodo, y que su estudio se sitúa ya en la física y ciencias cercanas; que el desarrollo de la anatomía comparada a principios del siglo XVII da lugar a los primeros trabajos importantes sobre la fonación (los de Fabricius y Casserius); que, a mediados de siglo, J. Wallis sienta las bases de la mecánica articular de las lenguas, lo que provoca una polémica con quienes defienden una concepción de la voz como emanación del espíritu, y que a final de siglo comienza a hablarse de la acústica, poniendo así la voz en relación con los otros sonidos⁴⁰.

En lo que se refiere a la gestualidad, después de que en 1586 Giambattista Della Porta retomara en su obra la tradición antigua de la fisiognomía, se producen diferentes estudios entre los que destaca el del médico John Bulwer, *Chirologia, or the Natural Language of the Hand* [...] *Chironomia, or the Art of Manual Rhetoric* (Londres, 1644), dividido en dos partes: la primera, *Chirologia*, que se ocupa de la presentación, mediante dibujos, de los gestos naturales de la mano, y es de volumen e importancia superior, y la segunda, *Chironomia*, de los gestos oratorios. Bulwer presenta los gestos que conoce por sus lecturas, retóricas (Cicerón, Quintiliano, Cressolles) y de otro tipo, pero también por la pintura y por sus propias observaciones (fue especialista en educación de sordomudos y propuso un alfabeto manual, además de escribir otras obras sobre el gesto), y sostiene la tesis de la superioridad del gesto sobre la palabra (aquél sería innato y universal, habría escapado a la confusión de Babel y sería el lenguaje privilegiado entre Dios y el hombre). En la parte dedicada al gesto oratorio, al cual relaciona con el teatral, señala que éste se funda en la observación de los gestos

³⁷ Cf. Baltasar Gracián, *El criticón*, en *Obras completas*, intr. de Aurora Egido, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, pp. 927-928.

³⁸ Aurora Egido, “La seducción por la palabra o el engaño a los oídos en el Siglo de Oro”, en *Rivista di filologia e letteratura ispaniche*, III, 2000, pp. 9-32.

³⁹ Cf. Giuseppina Ledda, “Predicar a los ojos”, en *Edad de Oro*, VIII, 1989, pp. 129-142.

⁴⁰ Cf. Ph.-J. Salazar, “La voix au XVII^e siècle”, cit., pp. 790-793.

naturales y que la dimensión estética debe intervenir en la oratoria porque la acción oratoria de la mano no es, por naturaleza, todo lo perfecta que puede llegar a ser⁴¹.

Otra obra significativa, situada dentro de un tratado enciclopédico, es la de Juan de Caramuel y Lobkowitz, cisterciense que predicó y publicó veintidós de sus sermones pero que es más conocido por su contribución a diferentes materias recogidas en su obra enciclopédica. Caramuel dedicó a la comunicación no verbal y a la elocuencia del gesto las 373 páginas del tomo I de su *Trimegistus theologicus* (Vigevano, 1679); trató sobre el lenguaje de los ojos, de la boca, las manos, el semblante, los pies, los brazos, y se refirió incluso a los besos, los anillos, la risa y la tos, otorgando a los principales lenguajes no verbales una ortografía, un léxico, una gramática, una retórica y una didáctica. Creyó, como Bulwer, que el gesto es un lenguaje natural y consideró apropiada su aplicación a la oratoria, legitimando el artificio, el carácter parateatral del sermón y el entrenamiento en una técnica gestual, y criticando por igual el histrionismo de algunos y, en el extremo opuesto, el hieratismo de luteranos y calvinistas⁴².

Además de estas, y otras, contribuciones aisladas, un movimiento particular de acercamiento a la oralidad se da en las poéticas de la época, que acogen en muchos casos una reflexión sobre la pronunciación y/o la *actio*, vinculada con la lectura en voz alta, recitación o declamación del verso. La tendencia a ocuparse de la buena pronunciación se ha observado en el contexto francés en los mismos poetas, que, como Ronsard, señalan la importancia de lo auditivo y piden que se lean bien sus versos, y en la poética de Du Bellay que incluye un breve capítulo “De bien prononcer les vers” donde trata de la recepción auricular del poema. Se ha señalado al respecto que, aunque el análisis de la pronunciación no resulte novedoso, sí es nuevo el hecho de que se apliquen a la lectura del poema las instrucciones de Cicerón y Quintiliano relativas a la declamación oratoria⁴³. Y a la contribución de las poéticas a la reflexión sobre la oralidad cabe añadir la publicación de manuales sobre el arte de la conversación⁴⁴.

Pese a la importancia de todas las aportaciones mencionadas, las obras que conceden mayor atención a la oralidad son las artes de la predicación, obras estrechamente vinculadas a la actividad práctica de difusión de la doctrina cristiana, que se insertan en la tradición retórica y mantienen el pensamiento clásico, adaptándolo a las nuevas circunstancias y suscitando en este proceso la profundización en algunos problemas. Los tratados sobre la predicación son abundantes ya en la Edad Media, pero a partir del Renacimiento, con la expansión de la Reforma y algunas decisiones del Concilio de Trento, entre otros factores, la predicación aumenta y se institucionaliza, y ello conlleva una nueva reflexión que se plasma, desde mediados del siglo XVI, en la aparición de numerosas obras que aportan novedades consistentes sobre todo (en lo que

⁴¹ Cf. Anne-Marie Lecoq, “Nature et rhétorique: de l’action oratoire a l’eloquence muette (J. Bulwer)”, en *XVII siècle, Rhétorique du geste et de la voix a l’âge classique*, 132, 1981, pp. 265-277.

⁴² Cf. Luis Robledo Estaire, “El cuerpo como discurso: retórica, predicación y comunicación no verbal en Caramuel”, en *Criticón*, 84-85, 2002, pp. 145-164. El jesuita Juan Bonifacio ya había sostenido un siglo antes la conveniencia de evitar tanto la movilidad de algunos que parecen “saltimbanquis o sacamuélas” como la inmovilidad de los que imitan a los franceses “que parecen estatuas parlantes”. Cf. F. Terrones del Caño, *Ob. cit.*, p. CXXXVIII.

⁴³ Cf. Gisèle Mathieu-Castellani, “De bien prononcer les vers”: la poétique de la Renaissance et l’héritage rhétorique”, en Olivia Resenthal (dir.), *À haute voix. Diction et prononciation au XVI^e et XVII^e siècles*, Actes du colloque des Rennes, Paris, Klincksieck, 1998, p. 26.

⁴⁴ Burke revisa los manuales de este tipo aparecidos en Italia, Francia y Gran Bretaña en los siglos XVI, XVII y XVIII. Cf. Peter Burke, “El arte de la conversación en la Europa moderna temprana”, en Id., *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*, Barcelona, Gedisa, 1996, pp. 115-153.

se refiere a la oralidad) en precisiones sobre la adecuación al receptor y especificaciones de algunos aspectos de la *actio*.

Respecto a la necesidad de adecuación al receptor, no parece necesario recordar que se trata de una idea que está muy presente en toda la retórica grecorromana, por lo que encontrarla aquí no resulta en modo alguno novedoso. Pero sí es nueva la situación a la que se enfrentaban los predicadores de los siglos XVI y XVII, con públicos de lo más diverso, urbanos y rurales, poderosos y miserables, intelectuales e ignorantes, creyentes o infieles, incluso de tierras muy lejanas y con lenguas diferentes. El objetivo de dar a conocer o reforzar las creencias cristianas en situaciones tan variopintas supone un estímulo permanente para los que reflexionan sobre su propia práctica de predicación y da lugar a sugerencias o instrucciones diseminadas en los textos que, reunidas, conforman un peldaño fundamental en la configuración de una teoría del receptor. Entre estas sugerencias cabe citar la repetida, entre otros, por Juan Bonifacio respecto a que es necesario hablar de modo que parezca que se habla con cada uno de los oyentes; o la advertencia de Bartolomé de Carranza sobre la necesidad de acomodarse al gusto de cada lugar, considerando que éste es distinto incluso entre Sevilla y Granada⁴⁵; o, más precisas aún, las de Francisco de Borja y Terrones del Caño, quienes coinciden en la idea de que el reñir y el enojarse contra el pecado y el pecador es bueno cuando se predica a gente sencilla, “que se asombra con enojo, cólera y voces”, pero que es más acertado mostrar lástima y condolerse por el pecador cuando se habla a gente poderosa o de buen entendimiento. Terrones del Caño retoma esta idea expuesta primero por Francisco de Borja y concluye, sin vacilación, que: “al vulgo, a gritos y porrazos; al auditorio noble, con blandura de voz y eficacia de razones; a los reyes, casi en falsete y con gran sumisión”⁴⁶. En otro lugar añade otra consideración sobre los oyentes rudos: que a éstos hay que decir las cosas de varias maneras, hasta que, por su ademán, se advierte que lo han entendido⁴⁷. Una última muestra de la atención al receptor es la idea, repetida a menudo en las preceptivas de la Compañía de Jesús, de que la duración del sermón no debe ser mayor de una hora⁴⁸, una medida que ha servido de pauta casi universal para la organización temporal de clases o conferencias entre otros discursos.

En cuanto a la profundización de las artes de la predicación en la *pronuntiatio* o *actio*, destaca, en primer lugar, el espacio dedicado a esta operación retórica, que lleva incluso a elaborar obras referidas únicamente a este aspecto, como las *Vacationes autumnales sive de perfecta oratoris actione et pronuntiatione* de Louis de Cressolles (1620), una obra dialogada que no presenta directamente los preceptos sino una conversación sobre el uso de la voz y del gesto de dos jóvenes formados en colegios jesuitas que se preparan para la oratoria parlamentaria y para la oratoria sacra, respectivamente⁴⁹. Por otra parte, es característico en el tratamiento de la *actio* el

⁴⁵ Cf. Francisco Terrones del Caño, Ob. cit., p. CXLVII.

⁴⁶ Ibid., p. 151. Otras retóricas jesuíticas recogen esta idea.

⁴⁷ Ibid., pp. 160-161.

⁴⁸ Cf. Félix Herrero Salgado, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII. III. La predicación en la Compañía de Jesús*, Madrid, FUE, 2001, p. 230.

⁴⁹ Cf. Marc Fumaroli, “Le Corps éloquent: une somme d’*actio* et *pronuntiatio rhetorica* au XVII^e siècle, les *Vacationes autumnales* du P. Louis de Cressolles (1620), en *XVII^e siècle. Rhétorique du geste et de la voix à l’âge classique*, 132, 1981, pp. 237-264. Otra retórica francesa de la pronunciación es el *Traité de l’action de l’orateur* (1644), escrito por el predicador protestante Michel Le Fracheur y por el secretario de la Academia Valentin Conrat (Existe una traducción al español de 1784, editada en Madrid por Antonio de Sancha, en la que el traductor, Miguel de la Iguera y Alfaro, señala el interés de la obra pese a haber aparecido desde entonces otras parecidas). Salazar señala que después de esta obra la pronunciación, vinculada desde siempre a la expresión de las pasiones, pasará ya a segundo término en

cercano seguimiento de la doctrina expuesta por Cicerón y Quintiliano, aun cuando los autores también consideren a los preceptistas cristianos; y otro dato significativo es la importancia cuantitativa y cualitativa que adquieren en relación con esta operación retórica (también con otras cuestiones) las obras escritas por miembros de la Compañía de Jesús, aunque ninguna de éstas alcance el prestigio y la influencia que obtuvo la obra del dominico Luis de Granada.

Un elemento de la *actio* considerado central es el uso de la voz, y más concretamente la variación tonal. Se ha señalado al respecto que Luis de Granada sentó las bases de una teoría de los tonos que fue desarrollada posteriormente en la *Rhétorica Christiana* del jesuita Juan Bautista Escardó (1647). Distingue éste tres tonos de voz, grave, agudo y sobreagudo, “el primero sirve para narrar y enseñar; el segundo para ponderar y amplificar, y el tercero para mover y reprehender”; analiza, además, doce tonos comunes en relación con sentencias pronunciadas y con determinadas figuras retóricas; y se refiere también a la necesidad de utilizar un tipo de voz distinto en cada parte del discurso. Por otra parte, los comentarios de este autor respecto a cómo se ejercitaban en los tonos recitando un sermón de pocas líneas ante “un padre que se llama prefecto de tonos” muestran la importancia concedida a este aspecto⁵⁰.

Se atiende también al gesto y a todo el movimiento corporal, aunque no hay novedades importantes (respecto a la retórica clásica) en el análisis de este aspecto excepto la inclusión de algún gesto muy característico, como el extender las manos sobre el púlpito antes de comenzar el sermón; es muy significativa, sin embargo, la reflexión sobre el uso de objetos o imágenes. Las imágenes (dibujos, pinturas) se utilizan para ilustrar lo que se dice, mostrando “a los ojos” lo que pudiera no entenderse con las palabras; se trata de un recurso que resultó fundamental en las misiones, cuando los predicadores no conocían bien la lengua de la zona, y fue utilizado por distintas órdenes, habiendo discrepancias respecto de quién lo usó primero⁵¹. Más complejo, novedoso y efectista, resultó el uso de objetos como calaveras o crucifijos para hacer concreto y visible lo invisible, o el señalar, con la misma finalidad, cuadros y esculturas presentes en la iglesia. El impacto de este recurso y lo arriesgado que resulta, puesto que si se usa mal puede producir efectos contrarios al deseado, llevó a Escardó a reflexionar sobre el modo y el momento en que el objeto escondido debe ser sacado, y a recomendar que esto se haga cuando, por otras vías, se haya sensibilizado a la gente, cuando los oyentes estén ya movidos e inflamados⁵². Más allá de estas cuestiones concretas, se ha visto que la acción oratoria se mueve entre la aspereza o severidad y la dulzura, en un continuo que ofrece, sobre todo, variedad y una enorme riqueza de matices.

Para concluir estas notas relativas a la reflexión sobre la oralidad, creo que resulta necesario hacer una mención especial a esta materia en el seno de la Compañía de Jesús, no ya en sus artes predicatorias, a las que ya se ha aludido, sino en las propias

provecho de la elocución (que asumiría también la traslación de las pasiones) y entrará en escena una civilización centrada en la lectura, fascinada por el poder de la imprenta y por el arte de escribir. Entonces la reflexión sobre la oralidad pasará a centrarse en la lectura pública y el arte de la declamación, además de atender a la voz cantada y, ya a finales del siglo XVII, a la buena pronunciación de la lengua (dicción) que forja una conciencia de la particularidad de la lengua francesa. Cf. P.-J. Salazar, *Le culte de la voix au XVII^e siècle*, cit., pp. 798-803.

⁵⁰ Cf. F. Herrero Salgado, Ob. cit., pp. 362-366.

⁵¹ El franciscano Fray Diego Valades dice que las imágenes fueron introducidas por ellos en la predicación del nuevo mundo y que otros los copian (los jesuitas) y dicen que lo han inventado. Cf. F. Terrones del Caño, Ob. cit.

⁵² Cf. G. Ledda, Ob. cit., p. 134.

reglas que establecen el funcionamiento de la orden y su sistema educativo. El hecho es que los jesuitas declaran en sus textos y muestran en la práctica una muy particular atención a la palabra hablada. El aspecto práctico ha sido observado sobradamente por los estudiosos interesados en esta institución, pero creo que cabe destacar que la palabra oral eficaz alcanzada por tantos miembros de la Compañía es el resultado de un empeño programático de ésta en la comunicación que implica una importante reflexión sobre la oralidad y se refleja en los textos constitutivos de la orden y reguladores de su actividad. Así, en la *Fórmula del Instituto* redactada en 1550 y en las *Constituciones* que van completando en años sucesivos ese documento, se enumeran, entre los medios para ayudar al prójimo, las “predicaciones públicas, lecciones y todo otro ministerio de la palabra de Dios”, y se hace referencia a otros géneros orales como la conversación, las exhortaciones o los mismos Ejercicios Espirituales; se establece como criterio para la selección de candidatos a entrar en la orden “la gracia de hablar, tan necesaria para la comunicación de los prójimos”; se determina la necesidad de formación (“se ejercitarán en el predicar y leer en modo conveniente para edificación del pueblo, que es diverso del escolástico, procurando tomar bien la lengua y tener vistas y a la mano las cosas más útiles para este oficio y ayudarse de todos medios convenientes para mejor hacerle y con más fruto de las ánimas”); y se diseña, incluso, el método para adquirir la habilidad deseada, método que contempla el conocimiento de los preceptos, oír a buenos predicadores, ejercitarse en el propio Colegio y tener un buen corrector que avise “en lo que toca a las cosas que se predicán, a la voz, tonos, gestos y meneos”⁵³.

De acuerdo con sus *Constituciones*, los jesuitas de la primera época adquieren primero una sólida formación que les capacita en cuestiones teológicas y en otros campos del saber, pero que parece tener sobre todo un fuerte componente lingüístico y retórico, y luego se dedican muy principalmente a un hablar persuasivo que se concreta tanto en la predicación de los sermones como en otros géneros orales convenientes para su “misión”, como la enseñanza oral de la doctrina o la conversación, cultivada con esmero tanto para obtener la protección de los poderosos como para lograr el acercamiento a los humildes. El desempeño prioritario del oficio de la persuasión es lo que les lleva a la constatación y al estudio (retórico) de todos los elementos que generan una comunicación eficaz, y es lo que conduce también, en las tierras lejanas de misión, al aprendizaje de lenguas desconocidas hasta entonces en Occidente y, aún más, a la descripción y, con el tiempo, a la clasificación, de esas lenguas, una tarea propia de lingüistas (lo que muchos de ellos fueron también) que durante mucho tiempo sólo estuvo al alcance de esta institución⁵⁴.

La atención al uso oral de la lengua se observa también en la *Ratio Studiorum* (1599), documento minucioso, construido a partir de la discusión de borradores sucesivos, que establece el método y el programa de estudios para todos los colegios jesuitas (ya 62 sólo en España). Las actividades de aprendizaje propuestas (disputas, argumentaciones, declamaciones, debates...), las reglas para la actuación del profesorado y otros detalles muestran suficientemente la importancia concedida al uso de la lengua en general (el aprendizaje verbal se considera más apto que el visual para el desarrollo de la capacidad de pensar, recordar, profundizar, analizar, comparar y

⁵³ Cf. F. Herrero Salgado (2001), pp. 13, 62 y 77-81.

⁵⁴ El *Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas*, del jesuita Hervás y Panduro, aparecido entre 1800 y 1804, es el resultado de esa actividad desarrollada por muchos misioneros desde mediados del siglo XVI.

sintetizar)⁵⁵, y al uso oral, en particular. A todo ello hay que añadir el papel pedagógico otorgado al teatro y la abundancia de una práctica que supera cualquier prescripción⁵⁶. Muchos jesuitas escriben teatro y muchos más organizan en los colegios, y fuera de éstos, representaciones, a menudo ricas en escenografía y en espectacularidad, que tienen una importante repercusión social y que contribuyen a que los alumnos, tanto los que tienen vocación religiosa como los que se preparan para la vida civil, adquieran “soltura”, gracia y elegancia, en el gesto y en la dicción.

El sistema educativo jesuítico no es, desde luego, pura invención de la Compañía. Se ha señalado, por ejemplo, la influencia de algunas prácticas pedagógicas de la Universidad de París que el mismo fundador, Ignacio de Loyola, habría experimentado en su formación y son también claros referentes el programa educativo retórico sistematizado por Quintiliano y, en general, la educación humanista. Más que invención, parece haber una importante reflexión, de carácter no teórico sino aplicado, sobre los mimbres que articulan un programa educativo coherente con la finalidad buscada y que aspira a la máxima eficacia; y en esa operación de reflexión aplicada a un fin los jesuitas conectan con la actitud de los retóricos clásicos construyendo el segundo gran modelo educativo que, como el primero, el expuesto por Quintiliano, sitúa el discurso oral en el centro de toda la formación.

Llegados aquí, a la importancia de la formación en relación con el discurso oral, concluiré estas notas sobre la oralidad barroca volviendo a la idea inicial. Ciertamente, el despliegue de la escritura en el Barroco parece incuestionable y el ejercicio de la escritura resulta decisivo en la evolución de la lengua y de la comunicación en tanto que es lo que permite expresar las posibilidades artísticas del sistema lingüístico y afrontar al mismo tiempo la creación de un lenguaje apto para la nueva ciencia. Sin embargo, parece evidente que más escritura no se traduce aquí en menos oralidad. Algunos leen en silencio en su casa, pero la mayoría recibe por el oído la ficción o la enseñanza, la doctrina más severa o la palabra placentera, e incluso quienes leen en su casa buscan también la sacudida sensorial que produce en muchas ocasiones el texto pronunciado. El hecho es que la calle y otros espacios o instituciones (teatros, academias, iglesias...) se llenan de voces y gestos, de músicas y escenografías, que acompañan al lenguaje verbal más eficaz, el discurso oral que, hablando sobre todo a los sentidos, conmueve a quien lo oye; y en esas condiciones, muchos intelectuales siguen intentando explicar y aprender la magia de ese lenguaje. Ni la práctica de la oralidad pública ni la reflexión sobre la oralidad se interrumpen, pues, en el Barroco; sólo cambian de sitio. Se van a lugares específicos, distintos de los de otras épocas, y esa particular ubicación es lo que nos permite hablar de una oralidad particular, a menudo exagerada y espectacular, tan parecida en sus rasgos a otras manifestaciones del espíritu barroco.

⁵⁵ Cf. Eusebio Gil (ed.), *El sistema educativo de la Compañía de Jesús. La “Ratio Studiorum”*, intr. y estudio de Carmen Labrador, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 1992, pp. 29-30.

⁵⁶ Cf. Jesús Menéndez Peláez, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Universidad de Oviedo, 1995.