

LA POESÍA ORALIZADA Y SUS MIL VARIANTES

La tradición filológica nos tiene acostumbrados a tratar sobre todo con textos escritos, textos que leemos (con los ojos) y que, implícitamente, suponemos que fueron siempre leídos (con los ojos). Hablamos de manuscritos y de impresos, de copistas e impresores, de errores de copia y erratas de imprenta. El énfasis está siempre del lado de lo visible, del texto puesto en el papel. Por otra parte, es bien conocida desde hace algún tiempo la enorme importancia de la voz en la transmisión de esos mismos textos durante la Antigüedad y la Edad Media¹ e incluso los comienzos de la Edad Moderna; sin embargo, ese conocimiento no parece haber cambiado las concepciones limitadamente "escrituristas" de la filología, salvo en quienes trabajan con textos que se inscriben de lleno en la tradición oral.

La crítica textual considera la memorización y la difusión vocal de las obras escritas como un fenómeno secundario. Su método sigue atenido exclusivamente a los textos manuscritos e impresos y constreñido a las relaciones que se dan entre ellos. Se nos dice, sí, que el copista, cuando no copia el dictado, siempre *a)* lee un fragmento, *b)* lo memoriza, *c)* se lo dicta a sí mismo;² se nos advierte también que el dictado, exterior o interior, suele causar ciertas alteraciones. A la vez, se consideran excepcionales los casos en que "la copia se pudo hacer de memoria" o en que "el recuerdo de otras obras" genera "variantes extrañas" (BLECUA, pp. 164 ss).

¹ Cf. ahora PAUL ZUMTHOR, *La lettre et la voix. (De la "littérature" médiévale)*, Paris, Seuil, 1987.

² ALBERTO BLECUA, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, p. 17. En adelante abrevio BLECUA.

No pretendo —ni podría— hacer una crítica de la crítica textual, sino sólo de su carácter limitante, que marginaliza el papel que hubo de desempeñar la memoria y la voz en los procesos de la escritura, copia e impresión de los textos. Evidentemente, ese papel variaría mucho de un género a otro y de una época o región a otra. Pero ahí donde ha sido importante debería ser tomado en cuenta.

Para la España de los siglos XVI y XVII tenemos abundantes testimonios de lectura en voz alta, memorización y recitación de toda suerte de obras.³ La poesía lírica, muy especialmente, parece haber tenido amplia difusión a través de esos medios y, en parte, a través del canto.⁴ Era, en buena medida, una poesía *oralizada*. Circulaba en manuscritos (menos, en impresos), pero éstos no constituían sino hitos dispersos en el circuito de la difusión, el cual iba del texto a los ojos de un lector, de los ojos a la voz y al oído, o a la memoria, a la voz, al oído. . . , y que solía desembocar nuevamente en un texto escrito,⁵ para de ahí reiniciar el viaje por el ámbito de la transmisión oral. Ello no quiere decir, por supuesto, que no se copiaran poemas de un cancionero a otro o que no se consultaran cancioneros para completar y corregir las versiones que el copista se sabía —o que le dictaban— de memoria.⁶ Pero la memoria, si no me equi-

³ Cf. mis trabajos "Lectores y oidores". La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, 1982, 1, pp. 101-123; "Ver, oír, leer. . .", *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, 1984, pp. 235-240; "La ortografía elocuente. (Testimonios de lectura oral en el Siglo de Oro)", *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, 1986, pp. 549-556.

⁴ Cf. por ejemplo BLECUA: "los poetas no fueron muy aficionados a publicar unas obras que una pujante tradición manuscrita y oral podía difundir suficientemente" (p. 190); "los poetas componían sus textos para que fueran leídos o escuchados de inmediato" (p. 206).

⁵ Como cuando Sancho repite a su modo la carta a Dulcinea que Don Quijote le había leído en voz alta y el cura y el barbero "le pidieron que dijese la carta otras dos veces, para que ellos ansimesmo la tomasen de memoria para trasladalla a su tiempo" (I:26).

⁶ Cf. BLECUA, p. 207: "La memoria en la mayoría de estos casos es potencia nociva, bien porque el copista sepa de antemano el texto

voco, desempeñó un papel crucial, y no sólo en “casos extremos” (BLECUA, p. 208), en la puesta por escrito de muchos poemas. No bien garabateado por su autor, el poema solía alzar el vuelo; no bien memorizado, repetido aquí y allá, podía anclarse nuevamente en un pliego de papel, ya con cambios de mayor o menor envergadura.

A la memoria se debería, en una parte considerable, la proliferación de variantes que suele resultar del cotejo de las fuentes. Porque, decía Lope de Vega, “no se obliga la memoria a las mismas palabras, sino a las mismas sentencias”,⁷ o sea, al significado global de un pasaje. Por hábil que fuera, el memorizador no podía —ni le importaba— retener un texto en todos sus detalles; invertía palabras y las sustituía por otras equivalentes, quitaba y ponía partículas, cambiaba de lugar versos y secuencias de versos, en un proceso que recuerda, en miniatura, las transformaciones de la poesía de transmisión puramente oral.

La lírica cantada, sobre todo, parece haber estado predestinada a no tener un texto fijo; a su modo, era también “poesía que vive en variantes”; dentro de ciertos límites, constituía un objeto maleable, fluido. Vale la pena examinar de cerca, en un caso concreto, los posibles alcances y límites de esa fluidez. Tomemos el divulgadísimo romance *Sale la estrella de Venus*, compuesto por Lope en 1583. Abundan los testimonios de su difusión a través del canto,⁸ y se conocen hoy ocho fuentes del texto completo, cinco de ellas impresas y tres —sólo tres de las infinitas que existirían— manuscritas; todas son, hasta cierto punto, independientes. Tenemos a la vista la versión del manuscrito 3168

que copia, bien porque conoce una lengua poética con escasas variables y puede introducir cambios inconscientes en el texto”.

⁷ Prólogo a la *Trezena parte de las Comedias* de Lope de Vega, Madrid, 1620, fol. A2. Para *sentencia* con el sentido de ‘significación’, cf. Fontecha, s.v.

⁸ Cf. MARÍA GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, “Los romances de Gazul”, *NRFH*, 7 (1953), pp. 403-416.

de la B.N.M., en la reciente edición de Rosalind J. Gabin, con minucioso señalamiento de las variantes.⁹

Reproduzco el texto del romance según esta edición¹⁰ y, con base en ella, en la columna derecha, las variantes, indicando el número de las fuentes en las que figura (no su título, que aquí no importa). Prescindo de los errores evidentes,¹¹ de variantes ortográficas y de alternativas fonéticas habituales (*Sevilla / Sivilla, robre / roble*, etcétera). Corrijo, aparte de algunas otras, las variantes de Pérez de Hita, según la edición de P. Blanchard-Demouge,¹² y subrayo las variantes que sólo figuran en esta fuente.

Sale la estrella de Uenus
al tiempo que el sol se pone, al punto que (1)
y la enemiga del día
su negro manto descoje,

⁹ *Cancionero del Bachiller Jhoan Lopez. Manuscrito 3168 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, ed. Rosalind J. Gabin, 2 vols., Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1980-[1984]. N° CLXIV (1: 288-295). Este cancionero parece haberse compilado entre 1582 y 1600. Las otras fuentes son: el manuscrito llamado *Cancionero classense*, de 1589; la *Flor de varios romances nuevos* de Moncayo, 1589; la Primera parte de la nueva *Flor* de Moncayo, 1591; las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita, 1595; el *Romancero general* de 1600; el ms. 17,556 de la B.N.M., intitulado *Poesias barias y recreacion de buenos ingenios*, de fines del siglo xvi y comienzos del xvii (ahora editado por Rita Goldberg, 2 vols., Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1984), y el *Jardín de amadores*, cuya primera edición, desconocida, es de 1588 y las dos primeras conocidas, de 1611.

¹⁰ Por supuesto, no porque considere la versión del ms. 3168 como la más auténtica. Es, sí, de las más completas; pero en varios pasajes se revela como la menos típica.

¹¹ Los muchos del *Cancionero classense* (*dulcamiente* 21, *nauega* 23 por *la uega*, y *en enporable* 27 por y *inexorable*, etcétera), y alguna errata de la *Flor* de 1589 o del *Jardín*. Tampoco menciono la omisión de la preposición *a* ante vocal.

¹² Madrid, 1913. Es la edición utilizada por Gabin. Mis enmiendas a las variantes indicadas por la editora se basan en el cotejo de las fuentes que he podido consultar directamente. Sobre la falibilidad en el registro de variantes, cf. mi reseña de la edición de Gabin, *NRFH*, 37 (1989), pp. 268-272.

- y con ella un fuerte moro, 5
 semejante a Rod[a]monte,
 sale de Sidonia ayrado,
 de Jerez la uega corre
 por donde entra Guadalete por do (2)
 al mar de España y por donde 10 y adonde (1)
 de Sancta María del Puerto OM. de (4); el puerto (2)
 rezibe famoso nombre.
 Desesperado camina,
 que siendo el linage noble, que aunque es de 1. (2); OM. el
 (1); en linaje (3)
 le deja su dama ingrata, 15 lo
 porque se suena que es pobre,
 y aquella noche se casa aquesta (2)
 con un moro feo y torpe,
 porque es alcayde en Sibilla *porque fue alcayde de Sevilla*
 del alcázar y la torre. 20 del alcázar de la (2)
 Quejándose dulcemente *Quejábase; tiernamente (3),*
gravemente
- de un agrabio tan ynorme,
 y a sus palabras la uega OM. y (3); sus suspiros (1)
 con dulce eco responde. dulces ecos (6); *con el eco le r.*
- Zayda, dice, más ayrada 25
 que el mar que [l]as nabes
 sorbe,
 más dura y inexorable y más dura (1); e inexorable (4)
 que las entrañas de un monte,
 ¿por qué permites, cruel, ¿cómo permites (6)
 después de tantos dolores, 30 favores (5)
 que de prendas de mi alma *que de prendas que son más*
 ajena mano se adorne? ajenas manos se adornen (1)
 ¿Por qué tus blandos oídos OM. VERSO (5) ¿Cómo a tus
 (1)
- endurezen mis razones, OM. VERSO (5)
 que bastan a entenerzer 35 " " " ; que pueden
 e. (1)
 " " "
- a las piedras que las oyen? ¿Es posible (5) que te abracés
 ¿Es posible que te abracés (6);
 (6);
 ¿Cómo puedes acogerte (1)
 a las cortezas de un robre a la corteza (2)
 y dejas al árbol tuyo y dejes el (6)
 desnudo de fructo y flores? 40 fruta (4).

Dejas tu amado Ganzul,
dejas tres años de amores,
y das la mano a Albenzaide,

que aun apenas le conozes;

dejas un pobre mui rico
y un rico mui pobre escojes,
pues la riqueza del cuerpo

a la del alma antepones.
Alá permita, enemiga,
que te aborezca y le adores
y que por celos suspires
y por ausenzia le llores;

en la cama le fastidies
y que en la mesa le enojas.
Ni en las zambras ni en las
fiestas
no se uista tus colores;
y para uelle permita

que a la uentana te asomes,
y menosprezie la seña

para que más te alborotes;
y el almáizar que le labres

y la toca (azul) que le bordes
deje, y ponga el de su amiga,

con la zifra de su nombre,
a quien dará los captivos

quando de la guerra torne;
en batalla de christianos
de uerle muerto te asombres;
y plega a Alá que succeda,

Gazul (6); *Dejas al noble Gazul
seis años*

OM. y (1); Albencaydos (1);
Abenzayde

lo conoces (1); *que apenas no le
conoces*

45 *dejaste*

y a un (1)

las riquezas (7); y *las*, que
las (1); del alma (1)

a las (7); del cuerpo (1)

50 que él (que) te (1)

que por celos lo suspires
lo llores (1)

AÑADE:

y que de noche no duermas,
ni (y) de día no reposes (6)

y en (7); *enfastidies*

OM. que (3); *a la mesa*

55 y... (y)... (3), y... ni...
(1), y que... y f. (1); *ni las f.*

ni para (1), ni aun para (3);
vello (1), verlas (3); OM.

VERSO (1)

y *para verle en las cañas*

OM. VERSO (1); *no consienta
que te asomes*

y menosprecie también (1);

(en) las cañas (5); *a la puerta
ni ventana*

60 alborote (1)

OM. y (5); *ni el almáizar;*

que labrares (1)

ni la; y la manga que (6)

y se ponga el de su amiga (6); y
uista las de su amiga (1)

65 a quien le dé (5); los christianos
(1); OM. VERSO

OM. VERSO

y en (6); OM. VERSO

OM. VERSO

mas p. (3); a Dios (1)

- quando la mano le tomes 70
que si le as de aborezer,
por muchos años le gozes,
y si (4)
que largos años (4), que largo
tiempo (1)
AÑADE: *y si mucho le quisieres,*
de verle muerto te assombres
- que es la mayor maldición
que puedan darte los
hombres.—
pueden (3); *que te pueden dar*
- Con esto llegó a Xerez 75
a la mitad de la noche
y halló el palazio cubierto
de luminarias y uozes
de los moros fronterizos,
que por todas partes corren
con sus hachas encendidas 80
y con libreas conformes;
y delante el desposado
en los estribos se pone,
En esto (2)
OM. y (7)
luminaria (1)
y los (6)
que una y otras partes (1)
con las (2), con mil (2)
con las (2), y sus (2)
Delante del desposado (6)
e. 1. e. alzóse (3)
AÑADE:
que también anda a caballo
por honra de aquella noche
- y arrojándole una lanza, 85
de parte a parte passóle.
Alborotóse el palazio,
desnudó el moro su estoque,
OM. y (5); arrojado le ha (3),
arrojóle una lanzada (2);
la lança (1)
- y por en medio de todos
de la gente (3)
- a su Sidonia tornóse. 90
hacia Sidonia (2), a su Medina
(2); *para Medina*; boluióse (5)

Aparte de las variantes, adiciones y omisiones subrayadas, hay en Pérez de Hita dos inversiones de cuartetos: los versos 41-44 están después de 45-48 y los versos 57-60, después de 61-64; además cambian de lugar los versos 69-70 y los añadidos en cinco versiones entre los versos 52-53.

Pérez de Hita, como solía hacerlo, retocó el romance; dice expresamente que "va algo enmendado". Sus sustituciones, adiciones y omisiones ilustran lo que podía ocurrir cuando alguien deliberadamente metía mano en una compo-

sición poética, aunque sin alterarla sustancialmente. Más nos interesa ahora lo que ocurre en las demás versiones. En éstas hay pocos pasajes omitidos,¹³ a diferencia de lo que ocurre en otros romances nuevos, y en 30 versos (la tercera parte) no hay cambio alguno. Las muchas variantes que aparecen en los restantes 60 versos son de distintos tipos, pero en su gran mayoría tienen algo en común: que no parecen obedecer a una manipulación deliberada del texto, pues no se detecta en ellas un claro afán de retoque, ni en cuanto al sentido, ni en cuanto al estilo. Veamos.

Los cambios de más monta son de tipo léxico. Donde unas versiones dicen "Quejándose dulcemente" otras ponen "tiernamente" (v. 21); en el v. 23, la vega responde a "sus palabras" o a "sus supiros"; en el 40, "fruta" alterna con "fruto"; en 62, "toca" con "manga", etcétera. Hacia el final del romance se alborota la plaza, la fiesta o el palacio (v. 87), el moro desnuda o saca su estoque (88) y se torna o vuelve a Medina o a Sindonia (90).

En el terreno de la morfología, encontramos bastantes fluctuaciones entre el singular y el plural (sin que el hiato, al parecer, molestara a cantores ni copistas): "dulces ecos" / "dulce eco" (24); "ajena(s) mano(s) se adorne(n)" (32), "la(s) corteza(s)" (38), "la(s) riqueza(s) del cuerpo" (47). Y hay algunos cambios de formas verbales: "que le labres" / "que labrares" (61), "a quien le dé" / "a quien dará" (65), "que pueden" / "que puedan" (74), "arrojándole" o "arrojado le ha" o "arrojóle" (85).

Las variantes que atañen a la sintaxis son muchas, pero en su mayoría minúsculas. Con frecuencia se elide o añade la copulativa *y*, sobre todo a comienzo de verso (23, 43, 61, 67, 77, 85), o bien *y* alterna con *ni* (55) o con *que* (47, 71), *pues* (47), *mas* (69), y esto sin que cambie, de hecho, el sentido. Los artículos, pronombres y partículas son los más endebles: "aquesta noche" o "aquella" (17), "su estoque" o "un estoque" (88); "con sus hachas", "con las hachas"

¹³ Cinco fuentes omiten los versos 33-56; una, 57-58; el ms. 3168, otros dos.

o “con mil hachas” (81); “y por donde” / “y adonde” (10); “a su Sidonia” / “hacia Sidonia” (90), “que siendo en linaje noble” / “que siendo el linaje noble” (14). La similitud fónica suele conspirar con alternancias sintácticas habituales: “dejas un pobre” / “dejas a un p.” (45 s.), “es posible que te abrazas” / “e. p. que te abrazes” (37), “y delante el desposado” / “delante del desposado” (83).

Salvo las de Pérez de Hita, casi todas las variantes se reducen a los tipos que he indicado. Un repaso a otras composiciones del manuscrito 3168 que gozaron de cierta divulgación revela los mismos tipos y acrecienta la nómina. Hay frecuentes inversiones de palabras y partículas dentro de uno o dos versos; en el romance de Lope *El mejor Almorlife* nº CCXLI encontramos “bravo y fuerte” frente a “fuerte y bravo” (v. 8), “el de alfanje más temido | y el de más segura lanza” frente a “el de más seguro alfanje | y (el) de más temida lanza” (3-4). Además, en los romances nuevos es frecuente el cambio de colocación de las cuartetas —o de dísticos y versos sueltos—, cambio que solía producirse fácilmente sin alterar el sentido, y en las letrillas las estrofas, a menudo autónomas e intercambiables, se mueven de un lugar a otro.¹⁴ Sin negar que estos traslados, que afectan a veces la estructura de los poemas, pueden deberse aquí y allá a una remodelación voluntaria, me parece muy probable que las más veces fueran producto de la memorización.

Todas las variantes que he apuntado tienen su correspondencia en la tipología de los “errores” elaborada por la crítica textual. Los copistas, en efecto, han incurrido siempre en omisiones, adiciones y sustituciones de palabras; es especialmente frecuente que omitan “palabras con poca entidad gráfica como conjunciones, artículos, pronombres, etcétera” (BLECUA, p. 22); a la vez, “no resulta extraño en-

¹⁴ En la glosa a “Pastorcico nuevo / de color de amor”, nº CLIX, “el orden de las estrofas es diferente en cada versión: Ms. 1.581: estrofas 3,5,2,6,1 (falta 4); Ms. 1.587: 6,4,3,2 (faltan 1 y 5)”, y así en tres fuentes más (t. I, p. 282).

contrar inversiones del orden de las estrofas y de los versos" (BLECUA, p. 23). Tales cambios se explican en la crítica textual como errores, voluntarios o accidentales, cuyas causas suelen ser identificables.

Sin duda, los ocho testimonios de *Sale la estrella de Venus* podrían someterse al método crítico para establecer su filiación, construir el *stemma*, encontrar el arquetipo y proceder al registro de las variantes. Sostengo, sin embargo, que ese método, tal como funciona actualmente, es impropio en el caso de una poesía cuya circulación es más oral que escrita y se ramifica en una red subterránea de infinitas versiones ligeramente discrepantes, que sólo en ocasiones contadas salen a la superficie. El conjunto de variantes de nuestro romance se encuentra muy desigualmente distribuido entre los testimonios; suponer que cualquiera de los copistas o cajistas tuvo a la vista varias fuentes escritas y las combinó a su manera sería absurdo. Incluso cuando consta la dependencia directa entre dos fuentes suelen aparecer variantes atribuibles a la transmisión oral. El *Romancero general* copia nuestro romance de la *Flor* de 1591, pero introduce pequeños cambios, documentados en otros testimonios: en todos ellos o en seis, cuatro, tres o uno de ellos. ¿*Contaminatio*? Probablemente no, sino que el cajista o quien le dictó tenía en mente su propia versión, que no coincidía en todo con la de ningún otro testigo, al menos de los que se han conservado.

Prescindiendo de los cambios deliberadamente introducidos por Pérez de Hita, todas las alternancias léxicas, morfológicas y sintácticas que observamos en *Sale la estrella de Venus* se explican fácilmente por los avatares de la memoria y la difusión oral-auditiva. También la disparatada inversión de los versos 47-48 en el *Cancionero classense* ("que las riquezas del alma / a las del cuerpo antepones"), semejante a otra del romance *El mejor Almoralife*: "y dejándome, te agravias" por "y dejándote, me agravias" (v. 40).

Cuando de transmisión marcadamente oral se trata, no hay en los textos que sobreviven más "errores" que los

disparates evidentes. Como ocurre con los cantares de gesta y las poesías folklóricas, en la lírica oralizada “no se puede hablar de un texto canónico sino de versiones todas ellas válidas” (BLECUA, p. 161). Incluso cuando se conserva el original de un poema que ha alcanzado una amplia divulgación a través del canto, las transformaciones deberían considerarse a la luz de las fluctuaciones que produce naturalmente la oralización y no de acuerdo con las normas de la crítica textual, como hoy la conocemos.¹⁵

Tal parecería que es necesario elaborar un nuevo método de edición adecuado a la lírica cantada. No creo que tenga sentido seguir registrando verso tras verso todas y cada una de las variantes con todas y cada una de las fuentes en que aparecen. Pocas de esas variantes podrían servir, si acaso, para encontrar el original, dar con el arquetipo, establecer la filiación de los testimonios. En cambio, todas ellas, presentadas de otra manera,¹⁶ pueden dar cuenta de esa dimensión fundamental de la poesía vocalizada que es su circulación a través de la voz.

Por cierto, como dice Alberto Blecua, “no sólo ocurrió este tipo de difusión con los romances. Numerosos poemas se transmitieron a través del canto” (pp. 205 ss.). Y, podemos añadir, hubo muchos otros que, sin ser necesariamente

¹⁵ Si ésta dicta que “cuanta mayor difusión tiene un texto, tanto mayores son las probabilidades de que los errores se acumulen hasta el punto de convertirlo en ininteligible” (BLECUA, p. 19), la oralización rara vez da lugar a tal deterioro. Un ejemplo. El recopilador o copista del ms. 3168 parece haber oído mal el verso 59 de *Sale la estrella de Venus*: en vez de “y menosprecie (en) las cañas”, “y menosprecie la seña”; con ello el almáizar y la toca de los versos 61-62 dejaban de ser objeto directo de *menosprecie*. Se incorporó entonces, un tanto forzosamente, el verbo *deje* para reconstruir el sentido.

¹⁶ Por ejemplo, las pequeñas variantes intrascendentes podrían presentarse sintéticamente en un solo apartado y clasificadas (quizá sin mencionar las fuentes), dejando el aparato crítico para las variantes significativas. Sería deseable elaborar previamente una tipología general de las variantes que permita discernir entre aquellas que solía producir espontáneamente la memorización de los poemas y aquellas que pueden apuntar a una mayor o menor remodelación deliberada.

cantados o sin serlo en absoluto, se divulgaron a tal punto, que los testimonios abundan en variantes de los mismos tipos que he señalado. Cuando, para citar sólo un ejemplo, en el Memorial "Católica, sacra, real Magestad" (o "Sacra, católica, real Magestad") nos encontramos a "un anciano pobre, sencillo y honrado" que es también "un pobre anciano, sencillo y honrado" o "un anciano pobre, ofendido y honrado" o "sencillo y honrado un pobre anciano", ¿qué otra cosa vemos, si no las iniciativas de una memoria que no se obligaba a las mismas palabras, sólo a las mismas "sentencias"?

MARGIT FRENK

Instituto de Investigaciones Filológicas.