

### Tema III. SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA EN EL PERIODO ÁUREO

#### 3.1.2. HACIA LA MERCANTILIZACIÓN DE LA LITERATURA: LA IMPRENTA Y LA TRANSMISIÓN TEXTUAL

Aunque la imprenta se impuso rápidamente, los antiguos hábitos de difusión y consumo literarios se mantienen, coexistiendo con el texto impreso, al que progresivamente van cediendo terreno. Este mantenimiento afecta de manera distinta a unos u otros de los diferentes géneros literarios del momento<sup>1</sup>. Desde mediados del siglo XV coexisten tres formas de difusión del texto literario: oral, manuscrita e impresa.

##### 1) TRANSMISIÓN ORAL

Hay que distinguir aquí entre *literatura oral* y *oralizada*<sup>2</sup>. La primera es la propia y única posible de las culturas que desconocen la escritura (culturas de oralidad primaria). Es la llamada “literatura de tipo tradicional” o de “tradición oral”, donde la oralidad se extiende a todo el circuito, desde su producción hasta su consumo; se creaba y recreaba oralmente, se transmitía de boca en boca y, por lo común, se ejecutaba públicamente (autoría colectiva y anónima). Esta literatura popular persiste en el Siglo de Oro pero por su propia condición queda fuera del estudio de la literatura propiamente dicha, que es aquella que pasa por el texto escrito, aunque después su difusión pueda prescindir de él<sup>3</sup>.

Con *literatura oralizada* se refiere Margit Frenk a aquella que es concebida y fijada por escrito, pero cuya difusión depende todavía de la oralidad. Prácticamente toda la literatura medieval es oralizada en mayor o menor grado, dada la escasez del texto manuscrito. Ello no sólo significa que se transmitía y consumía oral y auditivamente, sino que sus autores redactaban y estructuraban sus textos para favorecer ese tipo de transmisión y consumo. Como consecuencia, la lectura en silencio fue prácticamente excepcional hasta el siglo XV, y aun después tardó bastante en llegar a ser habitual<sup>4</sup>.

Modos y canales de la transmisión oral (frecuentemente condicionados por el tipo de texto):

- Recitación memorística: tanto para el verso como para la prosa,
- Canto: solo para el verso
- Representación: cuando el código lingüístico se acompaña de otros códigos visuales (espacio escénico, gestualidad, vestimenta)
- Lectura en voz alta, en ámbitos tanto privados como públicos. Una variante de la lectura en voz alta sería la declamación o lectura dramatizada, propia de la comedia humanista cuyo modelo recoge la *Celestina*.

Con la aparición del libro impreso y la extensión de la alfabetización, la oralización, que supone siempre un consumo colectivo de la literatura, irá dando paso a la lectura individual (consumo individual), pero este es un proceso que tarda en consumarse. Durante varios siglos coexistieron ambos tipos de “lectura”, la auditiva y colectiva, y la visual, individual y silenciosa. Así, va cambiando la definición de *leer* en los diversos diccionarios desde el siglo XVII hasta el XXI (Frenk, p.19):

- Para Covarrubias (1611), *leer* es ‘pronunciar con palabras lo que por letras está escrito’ (ni siquiera se alude a una lectura sólo visual)

<sup>1</sup> Aunque una misma obra podía atravesar varios de estos canales (el *Buscón*), y hasta discurrir simultáneamente por más de uno (como en el caso del teatro), los diferentes géneros se orientan más hacia uno u otro de los tres circuitos de transmisión.

<sup>2</sup> Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio (La lectura en tiempos de Cervantes)*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997. FRENK, Margit, “‘Lectores y oidores’: la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”, *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni, 1982, pp. 101-123.

<sup>3</sup> “Literatura oral” es realmente un oxímoron (*littera*: ‘letra’).

<sup>4</sup> Frenk recoge algunos interesantes testimonios, como el de San Agustín, que se asombraba ante la capacidad y costumbre que tenía San Ambrosio de leer en silencio. (p. 9).

- En *Autoridades* (siglo XVIII: 1732) ya están presentes ambas modalidades: "Pronunciar lo que está escrito o repasarlo con los ojos".
- Actualmente DRAE (23ª ed.): "Pasar la vista por lo escrito o impreso comprendiendo la significación de los caracteres empleados."

Nuestra forma moderna de lectura, a solas y en silencio, es el resultado de una doble transformación: el paso de la experiencia colectiva a la individual y privada, y el de la lectura en voz alta a la silenciosa. Sólo cuando es posible el consumo individual puede pasarse a la lectura silenciosa. Para el siglo XVI hay evidencias de que escritores como fray Antonio de Guevara, Cervantes o Lope de Vega leían en silencio. Estos cambios inciden en la literatura: el desarrollo de la novela se ha vinculado con esta lectura silenciosa.

Algunas observaciones sobre la difusión oral en el Siglo de Oro:

1. Es constante la referencia al destinatario de las obras como "lector u oidor": epígrafes de los capítulos del *Quijote*, prólogo del *Buscón*.
2. Forma de difusión no exclusiva del público popular; afectaba a todos, aunque en diferentes grados.
3. Géneros narrativos: Libros de caballerías, novelas cortas (ver ejemplos en textos 3, 5 y 6). En el caso de la novela corta, sobre todo precervantina, la oralidad era casi consustancial al género por su vinculación con la cuestística tradicional; además, la brevedad de los relatos los hacía susceptibles de ser memorizados y recontados libremente. Lectura en voz alta, pero también memorización en los casos de textos más breves (*Lazarillo*, novela corta, el *Abencerraje*), y no tan breves (caso de Román Ramírez y la memorización de libros de caballerías)
4. La oralidad es habitual aún para la poesía en academias literarias, certámenes y justas poéticas, etc. Memorización y canto preferentemente, sobre todo para la poesía tradicional. La nueva poesía italianizante empieza a desligarse de la música, pero se mantiene la oralidad con memorización. También está documentada la composición improvisada, en la que un poeta responde a otro (poetas de repente).

Efectos de la oralización sobre el texto. El autor que prevé una recitación o una lectura en voz alta escribe de manera diferente al que supone una lectura silenciosa y solitaria. Algunas características del texto oralizado:

- Atención al ritmo y las sonoridades.
- Introducción de elementos que favorezcan la memorización: repeticiones, redundancias, paralelismos; predominio del verso frente a la prosa para ayudar a la memorización. No parece casual que la novela, el relato en prosa, tienda a desarrollarse en culturas con un cierto grado de lectura individual (la gracia helenística, la Roma imperial y especialmente a partir de la imprenta).
- Estos elementos no sólo favorecen la memorización, sino también la recepción de un texto en el que no es posible el retorno o la relectura, y hay que salir al paso de despistes o pérdidas de atención del oyente.
- Estructura lineal y episódica, y división del discurso en unidades breves para posibles sesiones de recitación.

## 2. TRANSMISIÓN MANUSCRITA<sup>5</sup>

La tradición de la obra manuscrita conservó su vigencia hasta bien entrado el siglo XVII, especialmente en géneros como la poesía lírica (que en su mayor parte nos ha llegado gracias a las copias manuscritas), pero también en el caso del teatro, que se servía del manuscrito como soporte para la memorización del texto por los actores, y de manera general en obras comprometidas ideológicamente (satíricas, políticas o religiosas). No fue un fenómeno accidental o aislado; la difusión manuscrita era un hábito de consumo literario que convivió con la imprenta en sus primeros siglos. Ejemplo de esta convivencia en *Quijote*, I, 32 (la novela de *El curioso impertinente*).

Ciertas circunstancias favorecieron esta **pervivencia del manuscrito**:

- a) Una legislación cada vez más dura en torno al libro y a la propagación de las ideas (Contrarreforma).

<sup>5</sup> Para profundizar sobre este tema: Pablo JAURALDE POU, "El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII", *Edad de Oro*, I (1982), pp. 55-64; Alberto BLECUA, "La transmisión de textos en los siglos XVI y XVII", *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia, 1983, pp. 169-215.

b) Condicionantes económicos: carestía del papel, excesivo control de precios, riesgos de la inversión editorial. Esto explica que la imprenta seleccionase cuidadosamente su material, imprimiendo solo obras cuya fama estaba garantizada. Se justifica así el apego de la lírica a la difusión manuscrita y el hecho de que los principales poetas de ambos siglos no se editaran en vida, o muy escasamente: Garcilaso, Fray Luis, Góngora, Quevedo (mientras que existen numerosas ediciones de romanceros y cancioneros, sermonarios, libros de curiosidades, libros de devoción, que tenían público y ventas garantizados). La poesía vanguardista de Garcilaso era leída solo por una minoría culta, por lo que no resultaba rentable para los editores (y lo mismo vale para los otros autores citados). Sus obras circulaban manuscritas en los círculos literarios de la época; solo cuando el nuevo arte de estos poetas se populariza empieza a aparecer impreso.

c) Para el siglo XVII el texto impreso se ha hecho más habitual y va cediendo terreno la tradición manuscrita, pero a los condicionantes económicos se añade, sobre todo para de la poesía lírica, el elitismo de las clases cultivadas y su resistencia a la vulgarización de la cultura propia del Barroco. Los poetas intentan no ser “devorados” por la plebe y escriben una poesía difícil y minoritaria, poco rentable para los impresores y que se basta con la copia manuscrita para el círculo de amistades y colegas.

**Tipos de manuscritos**<sup>6</sup>: Según la vinculación del texto manuscrito con el autor, se distinguen:

1) El autógrafo: escrito del puño y letra del propio autor. Su conservación para esta época es muy extraña, ya que autógrafo solo se usaba como base para la multiplicación manuscrita (que se encargaba a amanuenses profesionales); a su vez la difusión impresa se hacía sobre una copia preparada al efecto, sin que se planteara por la conservación del original.

2) el apógrafo: copia no hecha directamente por la mano del autor, pero elaborada bajo su supervisión, y por tanto autorizada; el escritor deja el texto en manos de un secretario o un profesional de la caligrafía “para que le dé un soporte digno” (Ruiz Pérez, p. 128)

3) Copia de mano ajena (ajena a la mano y autoridad del escritor). Es la que encontramos con más frecuencia.

Atendiendo al formato de la copia, tenemos:

a) Copia suelta de un texto breve, como un poema, hecha en un trozo de papel o en los espacios en blanco de un impreso; apenas se conservan.

b) Cartapacios: son cuadernos rellenos con copias de acarreo, en los que el dueño va recogiendo y anotando los textos que caen en sus manos, o llegan a sus oídos, sin un orden preestablecido. Solían llevar el título de “Poesías varias” o “Diferentes poesías”. Fueron una forma importante de transmisión poética en estos siglos, gracias a la cual conocemos parte sustancial de la poesía áurea.

c) Códice: es el libro manuscrito; copia manuscrita realizada con un criterio unitario, bien para recoger un texto de cierta entidad (como el *Buscón*, las *Soledades* de Góngora), o la obra de un determinado autor, o bien para una recopilación sistemática y planificada (*Cancioneros*, *Flores de poetas ilustres*, etc.).

Incidencia en los distintos géneros:

a) **Poesía lírica**: como hemos visto arriba, es el género en el que en mayor medida pervive la difusión manuscrita.

b) También en el **teatro** la copia manuscrita tuvo su importancia, aunque por sus peculiaridades apenas se conservan: los autores vendían sus obras manuscritas a los directores de las compañías, quienes hacían copias para los actores, cuya difusión evitaban para que no fuesen utilizadas por otras compañías. Las obras exitosas, una vez acabada su vida en la escena, pasaban a la imprenta y los manuscritos desaparecían. La transmisión manuscrita solo es más frecuente en el caso de piezas teatrales muy breves, como los entremeses y los bailes. Las mismas comedias tampoco se imprimían aisladas, sino en los llamados Partes de comedias, que incluían un número fijo, generalmente doce.

---

<sup>6</sup> Para profundizar: Pedro RUIZ PÉREZ, *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*, Madrid: Castalia, 2003.

c) La **prosa** es el terreno predominante de la transmisión impresa, puesto que el enorme desarrollo que la literatura en prosa experimentó en la época estuvo en buena parte favorecido por la imprenta. Solo se observa todavía la pervivencia de la transmisión manuscrita en el caso de obras ideológicamente conflictivas, como sátiras y tratados religiosos (es el caso de buena parte de la obra prosística de Quevedo, en especial los *Sueños* y el *Buscón*<sup>7</sup>).

### **3. TRANSMISIÓN IMPRESA: FORMATOS Y PROCESO DE PUBLICACIÓN.**

**3.1. Carteles:** pliegos impresos por una sola cara que se fijaban con motivo de fiestas u honras fúnebres. Eran soporte para una comunicación masiva, mural, con notable presencia de la poesía (poesía de circunstancias).

**3.2. Pliegos sueltos.** Forma (en clase). Su contenido era dispar y fue cambiando a lo largo de los dos siglos haciéndose progresivamente menos literario (coplas de ciego, relaciones de sucesos, pronósticos, almanaques). Podía contener poesía menor (sobre todo de versificación tradicional, más raramente formas cultas), relatos caballerescos breves, piezas entremesiles. Por sí solos permiten constatar la existencia de un amplio público alfabetizado, pero también apreciar sus gustos y valorar la presión de esos gustos en el desarrollo de las formas cultas o más complejas.

### **3.3. Libros.**

#### **3.3.1. Formato y tipografía.**

Inicialmente la imprenta trata de imitar al manuscrito, reproduciendo sus características y formato: grandes volúmenes *in folio*, con letrería gótica, ilustraciones y cuidada ornamentación; para un público selecto y culto. A medida que se va comercializando, el libro va adoptando el diseño apropiado para hacerlo extensivo al mayor número posible de lectores: se buscan formatos más baratos reduciendo el tamaño y simplificando la tipografía. Se reduce el formato aumentando el número de dobleces del pliego de impresión: libros en 4ª (dos dobleces), 8ª (tres), 16ª (cuatro); se reduce también la cantidad de papel al usar también tipos de letra más pequeños, una composición más apretada, ausencia de grabados. En este proceso se va produciendo una identificación entre formatos y géneros, que tiene también en cuenta el tipo de público: grandes volúmenes *in folio* para los libros de caballerías; el tamaño en cuarto se generaliza para poesía lírica y épica, y la prosa no caballeresca; en la novela corta del siglo XVII no son raros los formatos “de bolsillo”, en 8º o 16º. En cuanto a la tipografía, la letra gótica, más cercana al manuscrito y característica de los incunables (hasta 1500), fue siendo sustituida por los tipos romanos o redondos procedentes de Italia, más “renacentistas”. La gótica se mantuvo entre las formas más populares y tradicionales, mientras que los géneros nuevos italianizantes usaron la romana. Persiste asimismo la gótica en los pliegos sueltos (uso de tipos gastados para abaratar el coste) y en los libros de caballerías (en estos hasta bien entrado el siglo XVI, en concordancia con su “dignidad” y anacronismo). Hay, en definitiva, una serie de rasgos “editoriales” que se fueron codificando en relación con los distintos géneros y su público preferente, de forma que el lector podía identificar rápidamente el tipo de obra ante la que se encontraba.

#### **3.3.2. El proceso de publicación:**

- No existía la figura del editor propiamente dicho, sino que eran los propios libreros o mercaderes de libros quienes financiaban la edición: libreros editores. Lo habitual es que el librero comprara el original al autor.

- Ante las repercusiones comerciales e ideológicas derivadas de la imprenta y de la masiva multiplicación de ejemplares, pronto se vio la necesidad de regular el mercado del libro y de establecer procedimientos de control estatal. La Pragmática de 1502 fue la primera ley reguladora de la publicación de libros en Castilla. No obstante, es a partir de la Pragmática de 1558 cuando se establece un proceso más complicado que Jaime Moll sintetiza de la siguiente manera<sup>8</sup>:

- a. Centralización de la concesión de licencias para imprimir en el Consejo de Castilla, previas las aprobaciones pertinentes.

---

<sup>7</sup> *El Buscón* no se publicó hasta 1626, cuando ya era muy conocido a través de copias manuscritas; se cree que se compuso sobre 1605.

<sup>8</sup> Jaime Moll, “Problemas bibliográficos del libro español del Siglo de Oro”, *Boletín de la RAE*, 59 (1979), pp. 49-107

- b. El ejemplar presentado para obtener la licencia -manuscrito o impreso- tenía que ser firmado y rubricado por un escribano de dicho Consejo, y según su texto debía imprimirse la obra.
- c. El impresor debía imprimir el texto sin la portada ni otros preliminares.
- d. Concluida la impresión, debía presentar el libro al Consejo, para que el corrector oficial cotejase lo impreso con el texto del ejemplar aprobado y rubricado, certificando su total adecuación al mismo, salvo las erratas advertidas.
- e. El Consejo fijaba el precio de venta de cada pliego del libro, “tasa” certificada por un escribano del mismo.
- f. Se imprimían la portada y demás preliminares, en los que, obligatoriamente, debían figurar la licencia; la tasa; el privilegio, si lo hubiere; el nombre del autor y del impresor, y el lugar donde se imprimió, a lo que se añadió en 1627 la exigencia legal de que figurase también el año de impresión.

- La aprobación necesaria para obtener la licencia podía ser de la autoridad civil o de la eclesiástica, y con frecuencia de ambas. Aunque no era requisito legal incluir estas aprobaciones entre los preliminares de los libros, en el siglo XVII se hizo práctica habitual. Los preliminares de la primera parte del *Quijote* solo incluyen los elementos obligatorios (portada, tasa, testimonio de erratas y privilegio; además de otros no “legales”, como la dedicatoria, el prólogo y los versos preliminares), mientras que los de la segunda parte (1615) incluyen: portada, fe de erratas, las aprobaciones encargadas por las autoridades eclesiástica (Gutierre de Cetina) y civil (José de Valdivielso), y la licencia eclesiástica, además del privilegio (y por añadidura el prólogo y la dedicatoria). Hay que pensar que como estas aprobaciones solían extenderse en consideraciones estilísticas y valorativas de la obra, interesaba al autor su publicación (valor publicitario de los preliminares: Cervantes solía aprovechar el prólogo de una obra para anunciar las que tenía “en prensa” o a punto de terminar). Fuera de Castilla el proceso era similar: el poder judicial, la audiencia, daba la licencia para imprimir libros en la Corona de Aragón, previa la licencia de la autoridad eclesiástica; en el reino de Navarra el Consejo Real de Navarra concedía las licencias y fijaba la tasa.

- La licencia de impresión era solo la autorización exigida por la legislación vigente para imprimir y vender la obra, pero, al no existir aún los derechos de autor y de la propiedad intelectual, autor y editor corrían el riesgo de que otro editor la copiase e imprimiese, quitándoles su parte de la ganancia. Para evitar esto existía el **PRIVILEGIO**, que venía a ser como una exclusiva de edición: se solicitaba del rey un privilegio para que, durante un cierto número de años y en un ámbito geográfico determinado, nadie más pudiese legalmente editar la obra. El beneficiario del privilegio (autor, traductor, compilador) puede editar la obra a su costa o cederlo a un librero-editor que esté dispuesto a comprarlo. Cada privilegio tenía validez solo para uno de los reinos de la monarquía española, por lo que el autor que quiere tener privilegiada su obra en toda España debe solicitar privilegios para cada uno de los reinos que componen la monarquía española.

- Lo complicado de estos preliminares legales, además de frenar el desarrollo de la industria editorial (especialmente perjudicada por el control de precios), dio lugar a la aparición de ediciones ilegales que, mediante distintas formas de fraude editorial, se saltaban todos o algunos de ellos:

- a) Ediciones contrahechas: son ediciones que recogen los preliminares de otra edición anterior (año y lugar de edición, por tanto, pueden no corresponderse con los auténticos); hay ediciones contrahechas del *Persiles*, del *Buscón* y de otras muchas obras.
- b) Edición falsificada: los preliminares son falsos, aunque se pueden tomar como base para la falsificación los preliminares de otra edición.
- c) Edición pirata: ediciones que se saltaban el privilegio dado a otro editor; muy poco frecuentes.
- d) Edición subrepticia: sin licencias de ningún tipo y habitualmente de difusión clandestina, para obras perseguidas judicialmente

- La **CENSURA**. Actuaba tanto en la concesión de las licencias y aprobaciones como a través de los *Índices de libros prohibidos*. Las primeras podían salvarse con ediciones piratas o falsificadas, o buscando en un reino la licencia negada en otro. Más difícil era solventar la inclusión en un índice prohibitorio o expurgatorio. No obstante, por lo que respecta a la literatura profana o de ficción, el número de títulos incluidos en los catálogos inquisitoriales españoles era sustancialmente menor que el de los índices italianos o portugueses.

La pragmática de 1502 fue también el primer instrumento de censura gubernamental, pero sus restricciones eran todavía poco significativas, y así se mantuvo hasta el comienzo del reinado de Felipe II y la pragmática de 1558, de la que surgió al año siguiente, en 1559, el *Index Librorum prohibitorum*, del inquisidor general Fernando de Valdés, que acusa ya el clima espiritual de la Contrarreforma y se plantea como un freno al

peligro protestante (en el que se incluyen por primera vez las obras de Erasmo)<sup>9</sup>. No obstante, el periodo en que la censura ejerció su poder de una forma más restrictiva e indiscriminada fue entre los años 1625 y 1634, en los que el conde-duque de Olivares y la Junta de Reформación decretaron la prohibición absoluta de publicar comedias y novelas, cualquiera que fuera el tema: “libros de comedias, novelas u otros de este género”; justamente los dos géneros más novedosos, populares y comerciales. Libreros y escritores reaccionaron ante esta prohibición de diversas formas. Los primeros, aprovechando la diversidad de jurisdicciones de los distintos reinos de la Península, optaron por falsear las indicaciones tipográficas de sus libros, simulando que la edición había sido hecha en Aragón, Valencia u otros lugares. Los escritores, por su parte, a veces llevan sus libros a imprimir fuera de la corona de Castilla: así Lope de Vega publica en Barcelona, en 1634 su comedia *El castigo sin venganza*, y el *Buscón* de Quevedo se publica en 1626 en Zaragoza. También puede que contribuyera a la aparición de obras que ensayan nuevas fórmulas genéricas de carácter híbrido, con elementos narrativos y dramáticos, pero no clasificables como novelas o comedias: es el caso de misceláneas, como el *Deleitar aprovechando* de Tirso de Molina (1625), que incluye novelas cortas y comedias; o textos como *La Dorotea*, de Lope de Vega, titulada “acción en prosa” (1632), que se acoge al modelo de novela dialogada de la *Celestina*, quizá también (aunque no necesariamente) para burlar la prohibición. Además, si bien se prohibía a los dramaturgos que publicaran sus obras en Castilla, no se les prohibía escribirlas, por lo que seguían representándose en los escenarios (varias de las obras maestras del teatro barroco pertenecen a este periodo). Aún así, tampoco se deben infravalorar los efectos de la censura (y de la autocensura), tanto en la literatura como en la industria editorial: la publicación “oficial” de las comedias de Lope se vio paralizada durante esos diez años.

---

<sup>9</sup> También se incluyó en este índice el *Lazarillo*, si bien se permitió que se volviera a publicar expurgado (*Lazarillo castigado*) en 1573.