

MARCAS CULTAS EN LA CANCIÓN TRADICIONAL

Patrizia Botta

Univ. Roma "La Sapienza" y Univ. Padova

El título de mi ponencia, "Marcas cultas en la canción tradicional", parecería polémico de entrada. Verdad.

Y es verdad también que últimamente, en dos trabajos aun en prensa (pero que muchos ya conocen por haber leído el original), he tomado unas posturas que cuestionan modos de presentar, maneras de estudiar, e incluso de evaluar, la lírica tradicional de transmisión antigua, esto es, la confiada a fuentes escritas de época tardo-medieval o del Siglo de Oro (y no de tradición oral de nuestros días)¹.

Concretamente, mis reparos sobre textos de tradición antigua versaban sobre dos aspectos: el léxico de los poemas, para lo cual apuntaba no diferencias, sino coincidencias con la veta culta y cancioneril (siguiéndole en ello el rastro a una pista estrenada por Vicente Beltrán hace veinte años que discutía el origen 'villano' de los textos)²; y segundo (y coincidiendo una vez más con Beltrán en sus posturas últimas)³, los criterios de edición de lírica tradicional, esto es, los aspectos ecdóticos, o mejor, las *consecuencias* ecdóticas de cierto tipo de teoría, que proporcionan al lector "contenidos" y "formas" no siempre conformes con los originales, con las fuentes (lo que ha causado apasionadas polémicas epistolares con varias gentes, de distintos credos)⁴.

¹ El primero de los trabajos es "Dos tipos de léxico frente a frente: poesía cortés, poesía tradicional", en *Studia Hispanica Medievalia IV, Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Medieval* (Buenos Aires, 21-23 agosto 1996), Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, 1999, pp. 208-219. El segundo es "Criteri d'edizione di antiche liriche 'popolari': il caso Spagna" (conferencia de 1997), en *Revista de Literatura Medieval*, XII, 2001.

² Cfr. la *Introd.* de Vicente Beltrán a su volumen *La canción tradicional. Aproximación y antología* (Tarragona: Ediciones Tàrraco, 1976). Cfr. ahora del mismo autor *La canción tradicional en la Edad de Oro* (Barcelona: Planeta, 1990, Clásicos Universales Planeta), y *Canción de mujer, cantiga de amigo* (Barcelona: PPU, 1987).

³ Cfr. Vicente Beltrán, "Poesía tradicional: ecdótica e historia literaria", *Lírica popular - lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, ed. Pedro M. Piñeiro Ramírez (Sevilla: Universidad y Fundación Machado, 1998), pp. 113-135.

⁴ En "Criteri d'edizione" constan los agradecimientos a todos los que lo han leído y dado sugerencias en este largo carteo que llevo manteniendo sobre el tema, pero ahora no puedo dejar de

Algunos de los aspectos que presento hoy (como vocabulario y métrica) ya fueron tratados por mí en esas dos ocasiones, y por tanto ahora no voy a insistir en ellos más de lo que requiere el hilo de lo que voy a decir, remitiendo para más detalles a esos dos trabajos.

Vengamos pues, tras esta premisa, al tema de hoy, las “marcas cultas”⁵. Y empecemos con dos aclaraciones. La primera es que me ceñiré exclusivamente a lo formal, sin entrar mínimamente en temas, en fuentes, en analogías de contenido, o en ecos que se rastrean acá y acullá. Sería cosa de otra conferencia. La de hoy se limita al plano formal, y a la consecuente hechura poética que transluce (esto es, a cómo se construyen los cantares). Y lo veremos a partir de datos, de trabajos concretos y de expolios sistemáticos sobre una de las *Antologías*, la de Antonio Sánchez Romeralo⁶, objeto de un Seminario y de unas tesis que yo misma dirigí en la Universidad de Roma⁷, hace unos años, cuando aun no había aparecido el *Corpus* monumental de Margit Frenk⁸ y no teníamos al alcance, en Italia, la *Antología* de Alín⁹, lo que llevaba a la de Sánchez Romeralo a ser el *corpus* más completo de poesías; por tanto, pese a sus defectos (incluso tipográficos, de multitud de signos diacríticos que estorban), fue la elegida, y sirvió de base a todas las encuestas.

Y vengamos a la segunda aclaración que debo hacer, antes de entrar en lo vivo del asunto. Los datos que expongo hoy vienen de “lo que ofrece” la *Antología* de Sánchez Romeralo que, como sabemos, al ir a las fuentes antiguas a buscar los cantarcillos los ha “entresacado” de todos sus contextos, recortándolos de entre glosas cultas, a veces anónimas, a veces hasta de Góngora¹⁰. Y la aclaración es ésta: si se hubiesen acogido -y no cortado- los contextos, si se hubiera dado cuenta cabal de la realidad histórica del canal de transmisión, del documento, y no nos hubiésemos tenido que ceñir solo al fragmento dado por Sánchez Romeralo, mi comunicación de hoy sería mucho más rica en datos a exponerles, y quizás ya no sería tema de *Lyra Mínima Oral*, en el que estamos, sino que cabría mejor en un Congreso de Siglo de Oro (de AISO, o por ahí). Pero afortunadamente, aun prescindiendo de un material que nos hubiese enmarcado los poemitas, y limitándonos, por tanto, tan solo a los escuetos estribillos que nos fueron editados y entregados, podemos igual sacar muchas conclusiones sobre estilo y modalidades de expresión, de construcción poética de los fragmentos. Lo que el editor borra (porque lo quiso borrar), fatalmente, transluce y deja una huella en el cantar, y habla solo. A eso iremos a continuación.

nombrar a dos correspondientes muy especiales, Daniel Devoto apasionado defensor, y José Manuel Pedrosa apasionado opositor. A ambos gracias por el peso de sus comentarios.

⁵ Sobre lo delicado de la distinción culto/popular tanto en la autoría como en el filtro de la transmisión antigua es mucho lo que se ha escrito. Vid. ahora últimamente Carlos Alvar, “Poesía culta y lírica tradicional”, *Homenaje a García Gómez*, pp. 99-111.

⁶ Cfr. Antonio Sánchez Romeralo, *El Villancico. Estudio sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI* (Madrid: Gredos, 1969).

⁷ En esta circunstancia nos interesan dos, una sobre léxico y otra sobre retórica, citadas *infra* (notas 11 y 26).

⁸ Cfr. Margit Frenk Alatorre, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVIII)* (Madrid: Castalia, 1987), y *Suplemento* de 1992.

⁹ Cfr. José María Alín, *El cancionero español de tipo tradicional* (Madrid: Taurus, 1968). El mismo autor ha publicado recientemente *Cancionero Tradicional* (Madrid: Castalia, 1991).

¹⁰ Del problema del corte que se les practica a los textos al editarlos me ocupé en mis “Criteri d'edizione”.

Plano formal significa varias cosas: lengua en todos sus aspectos, métrica, retórica. Las dos primeras las miraremos al pasar, como se ha dicho, y nos detendremos un poco más en la retórica.

1. La lengua, en primer lugar, y más precisamente el Vocabulario de los *villancicos*, fue objeto de un *Glosario* completo llevado a cabo a mano, cuando aun no se estilaba el ordenador. Es el de Stefania Bracone (1987), en dos volúmenes, uno de voces con todas sus menciones y otro de estudio del léxico en su conjunto, de los campos semánticos, pero también de estadísticas, de frecuencias, de distribución de clases morfológicas. Monta a un total de 400 páginas¹¹. La principal novedad que ofrece al lector este trabajo es la de dar, reunidas, todas las voces privativas de esta poesía, que en verdad son muchas, y diferenciadas de la tradición culta, máxime las concretas y cotidianas. Al mismo tiempo, al ofrecer un registro completo de menciones¹², nos da el *usus scribendi* de estos poemas, los contextos en que aparecen las palabras, las construcciones sintácticas que les acompañan, y varios datos más que, a falta de Concordancias, resultan muy útiles a la hora de interpretar un texto, o de elegir la *lectio* en caso de variantes concurrentes (si procedemos a la edición de un texto).

Pues bien, pero entre las novedades, también está la de darnos, y evidenciarnos, una serie de palabras de añeja y arraigada tradición aristocrática, culta, cancioneril (y luego quinientista), que nos da la pauta de cuán mezclado es el registro lingüístico tradicional si el canto es de tradición escrita (y antigua). Los ejemplos que citaré intensifican y amplían, como decía, lo ya apuntado por Vicente Beltrán en los años 70 cuando editaba su primera *Antología* y señalaba palabras que en realidad denotan 'nobleza' o 'clase alta' de unos protagonistas: voces, por ejemplo, como *caballero*, *escudero*, *conde*, o el léxico de la caza de cetrería, o la acepción negativa de *villano*, son ejemplos de lo que Beltrán, joven en aquellos años, y atreviéndose a cuestionar ideas imperantes de toda una gran escuela de maestros y nombres de envergadura, osó lanzar al aire, con voz solitaria entre los españoles, y que luego no dejaría más rastro¹³. Pero hoy estamos aquí, a incrementar su caudal, con más ejemplos que nos parecen pertinentes¹⁴: palabras como *emperador* 516, *rey* 141, *duque* 248, *gentilhombre* 47, *montero* 361, *pajecillo* 283, *galán* 289, *gentil* 95, *señora* 14, *dama* 413, *dueña* 64, o más aun, sintagmas como *galán polido* 309, *señor de guantes* 406, *señor teniente* 581, *mi noble señor* 512, *servidor de damas* 231, *caballero aventurero* 134, *caballero de medida* 143, *para en cámara* 203, *pajecico de aquel plumaje* 283, y otros más, enriquecen la casuística de personajes y protagonistas líricos relacionados con la nobleza, o con un ambiente no-rural, lo que confirman también otras palabras de marca cortesana (*servicio* 99, *osar serviros* 60, *ruin pago* 202, *merecer* 207, *empresa* 31, *prenda* 16).

¹¹ Cfr. Stefania Bracone, *La lingua dei villancicos popolari quattrocenteschi* (tesis Univ. Roma 1988), 2 vols.

¹² En unos casi 600 textos examinados (que montan a unos 2.400 versos), las voces son 1.034 y alcanzan 5.936 menciones.

¹³ Cfr. Vicente Beltrán, *Introd.* a su antología de 1976, pp. 19-20, apartado 1.1.2, y pp. 54-55, apartado 2.2.1. Más tarde Beltrán intensificaría sus estudios sobre el léxico de la poesía del XV que desembocarían en *La canción de amor en el otoño de la Edad Media* (Barcelona: PPU, 1988) y en *El estilo de la lírica cortés* (Barcelona: PPU).

¹⁴ Para los ejemplos que siguen, que entresaco del *Glosario* de Bracone, pongo al lado el número que el texto lleva en la antología de Sánchez Romeralo. Si la palabra aparece en más de un texto, solo indico uno, para no sobrecargar con números (o con notas) la lista que se comenta.

Al mismo tiempo, hay voces que implican un ambiente urbano¹⁵, comenzando por numerosísimas menciones de la palabra *villa* -120 y *passim*¹⁶-, seguida por la de *calle* 99, *plaza* 518, luego *estudiante* 554, *estudio* 558, *escolanillo* 201, o incluso voces de campo comercial (*mercader* 542, *mercar* 18, *vender* 220, *renta* 338) u otras que denotan familiaridad con procedimientos jurídicos, también de esferas altas (*daño* 95, *querella* 147, *defensa* 471, *licencia* 206, *jurado* 57, *merino* 57), todas de ambientación no-rural.

Por otra parte hay palabras militares, guerreras, de guerras tanto reales (*acero* 340, *adarga* 171, *espada* 97, *rodela* 206, *hierro* 210) como de amor cultísimas (*enemiga* 20, *guerra* 76, *luchar* 196, *combatir* 92, *lanzada* 450), y sobre todo, cuando lo que se canta en la tradicional es, igual que en la cancioneril, la visión negativa y no 'gozosa' del amor (y por tanto el sufrimiento o el amor no correspondido), con la igualdad de tema se da igualdad de léxico, porque de hecho coinciden muchos de los términos negativos y obsesivos, como los de la libertad perdida (*ojos vencedores* 46, o cautivos 217, *cautivar* 40, *presa de amor* 154, *cadena de amor* 188, *candado* 45), de la pena de amor (*cuitado* 115, *pena* 117, *mal penada* 117, *gemidos* 242, *llorar* 390, *suspirar* 4, *quejarse* 244), del amor como fuego, de ascendencia petrarquista (*fuego* 292, *llama* 391, *arder* 27), del amor como enfermedad que desemboca en la muerte, que puebla los Cancioneros (*mal d'amores* 141, *mal de corazón* 352, *del amor ferida* 177, *malherido* 78, *lastimar* 57, *sangrar* 341, *morir por amor* 116, el amor que *mata* 206), o aun del paisaje con tintes de alegoría (*yermo* 33, *montaña oscura* 28 de sabor dantesco), o de construcciones incluso con aire a emblema (*monumento de amores* 91), junto con hipérbolos (*mil dolores* 469), antítesis (*libres-captivos* 217) y paradojas (*morir de amor* ya cit.) del todo semejantes, cuando no idénticas, a las de tradición más culta. Pero de recursos retóricos de sello cortés hablaremos luego. Ahora, para cerrar este apartado, baste con señalar el componente cortesano que también asoma en el léxico que, acabamos de verlo, hay veces que coincide con el mundo cancioneril. Y con añadir, de remate, unos cultismos lingüísticos (*puntuoso* 171, *adorante* 196, *delicado* 539 y *descender* 128 -éste si acaso glosa de *deçir*), que también apuntan hacia un mezclar niveles (si es que se mezclaron en la fuente).

Pido perdón al público por esa larga lista de vocablos, traída al cuento no ya para aburrirle, y ni siquiera para pretender, con ello, que sean las palabras dominantes en la lírica de tipo tradicional. No, desde luego: las hay de varias clases, concretas, cotidianas, de movimiento, de actividad, de extracción rural, y todo lo que se ha dicho del léxico de nuestros textos. Pero nunca se ha dicho lo que dijimos hoy, las marcas también cultas del vocabulario (salvo lo que apuntó Beltrán). Ha habido como una suspensión entre los estudiosos, un silencio sobre aquello que sin embargo queda patente al abrir los textos: la presencia de unas cuantas palabras cortesanas¹⁷ que no cuadran con el axioma de "lo no rebuscado" del vocabulario¹⁸.

¹⁵ Rasgo que también señalaba Spitzer para las jarchas: cfr. "La lírica mozárabe y las teorías de Theodor Frings", *Lingüística e historia literaria* (Madrid: Gredos, 1974), pp. 55-86.

¹⁶ Y, curiosamente, pocas de *villano* (3, 139, 218, 515, 544) y menos aun de *aldea* (13, 222, 387, 528) y *aldeana* (229, 430).

¹⁷ Se podrá objetar que muchas de las voces, desde las primeras de la clase social de los protagonistas hasta las últimas citadas de la pena de amor, también constan en cualquier cuento popular, o en el folklore actual, o bien que están lexicalizadas en la lengua y forman parte del común hablar. Pero su presencia en otras tradiciones, incluso orales, o su ser hoy palabras que usaríamos todos (aunque no todas las de nuestra lista) no borra su coincidir, textualmente, con las de la lírica cancioneril de Cuatrocientos, ni mucho menos borra la cuestión de fondo, la del origen de estos cantarillos (quién los compuso) o la de

Sobre morfología (y frecuencia de categorías gramaticales) no me detendré, remitiendo para ello a mi trabajo¹⁹. Baste con recordar que las cifras son muy parecidas, y a veces idénticas, a los porcentajes y a las estadísticas de la producción cancioneril²⁰; y con decir, además, que los adjetivos, contrariamente a lo que afirma Sánchez Romeralo²¹, no son el 4% sino el 16% (casi como en la cancioneril) y que tienen, por otra parte, un índice de repetición incluso más alto que el de la poesía de cancionero de los mismos años, lo cual desmiente el otro gran axioma, el de la “falta de ornamentación”, o “sobriedad adjetival” pregonada en unas cuantas páginas por enteras generaciones de estudiosos.

2. Sobre la métrica, que es el segundo de los aspectos formales que me ocupan hoy, seré sumamente rápida, esencial, pero no por ello (espero) sibilina. Es un tema sobre el que ya insistí mucho en uno de los trabajos²², y aquí por tanto repetiré tan solo lo que atañe a cuestiones de principio.

Para la lírica tradicional se ha hablado, como sabemos, de métrica rudimentaria, irregular, de versos asimétricos, anisosilábicos, de estrofismo dudoso, de métrica que oscila, que fluctúa. Se ha hablado, por tanto, de carencias, de imperfecciones, de falta de conocimientos técnicos, de ignorancia de las reglas, y de todo aquello que venía a cuento para probar el origen distinto de los cantares, su no ser de escuela, y su pertenecer a un ámbito genuinamente popular, con una métrica no sujeta a leyes (o, si es a leyes, son las del canto oral).

Pues bien. De acuerdo con estos principios, los estudiosos, al editar los textos (y me refiero no solo a Sánchez Romeralo, como antes, sino en general a todos los editores de *Antologías* de lírica tradicional), eligen criterios métricos conformes con lo dicho. Si la métrica será irregular, los textos habrá que imprimirlos de manera que reflejen el caos sin reglas de ese canto oral (sacado casualmente de una fuente antigua), que sea regular o no el texto que se edita, y que sea “escrita” y “cultísima” la fuente que lo transmite. El resultado es que, en la edición de textos, las estrofas y los versos se nos aparecen impresos con una extrema movilidad tipográfica, como si a este recurso editorial se le confiara el rol de correspondiente visual (y porta-bandera) de todas las ametrías.

Bastará con citar un ejemplo solo, válido para todos los demás: el texto *Si d' ésta escapo* (13) se nos brinda en todas las *Antologías* con la disposición tipográfica (y estrófica) que vemos en el n. 1:

1

Si d' ésta escapo
 sabré que contar;
 non partiré del aldea
 mientras viere nevar.

su transmisión (qué mano los copió, o qué filtro los adaptó a canales cultos, como lo son la mayoría de las fuentes que nos los documentan), cuestión que por su complejidad merecería un estudio a parte.

¹⁸ Es lo que afirma Sánchez Romeralo, *passim* en su largo cap. IV, “Caracteres del estilo”, pp. 174-314 de la *Introd. a El Villancico*.

¹⁹ Cfr. “Dos tipos de léxico”.

²⁰ Los datos sobre la poesía cancioneril vienen de otra tesis romana, la de Filomena Compagno, *Glossario di alcuni settori del Cancionero General di Hernando del Castillo. (Canciones Glosas de motes, Villancicos)* (Univ. Roma 1988), 3 vols., dos de *Glosario* y estudio del léxico, y el tercero con el *corpus* de los textos.

²¹ Cfr. Sánchez Romeralo, *Introd. a El Villancico*, p. 242.

²² Cfr. “Criteri d'edizione”.

Una moçuela de vil semejar
 fízome adama²³ de comigo folgar.
 No partiré del aldea
 mientras viere nevar⁴

a saber: una estrofa de versos cortos, la primera, y otra estrofa que mezcla largos y cortos, la segunda. A los ojos del lector, esta disposición le va dando la idea, efectivamente, de estrofas no isométricas, de versos de medidas muy distintas, de asimetrías y de desaliños que apuntan hacia la irregularidad, que se puede comprobar, tocar con mano.

Pero ocurre que este texto no es tan irregular como parece en la forma con que se nos edita. En efecto, tiene un esquema rímico constante (todas rimas en -ár: *contar*, *nevar*, *semejar*, *folgar*, *nevar*), y así las cosas, se puede muy bien transcribir de otra manera, que ponga de manifiesto la ubicación de rimas y el estrofismo, optando o bien por todos versos cortos, formando un romancillo (caso 2) o refrán y copla con estribillo (caso 3):

2

Si d' ésta escapo
 sabré que contar;
 non partiré del aldea
 mientras viere nevar.
 Una moçuela
 de vil semejar
 fízome adama
 de comigo folgar.
 No partiré del aldea
 mientras viere nevar

3

Si d' ésta escapo
 sabré que contar;
 non partiré del aldea
 mientras viere nevar.

Una moçuela
 de vil semejar
 fízome adama
 de comigo folgar.

No partiré del aldea
 mientras viere nevar

o bien por todos versos largos, formando un tetrástico monorrimo con un verso repetido (caso 4) o pareados con estribillo (caso 5):

²³ Alfn sugiere la lectura "hízome ademán" (*Cancionero Tradicional*, núm. 17).

4

Si d' ésta escapo sabré que contar;
 non partiré del aldea mientras viere nevar.
 Una moçuela de vil semejar
 fízome adama de comigo folgar.
 No partiré del aldea mientras viere nevar

5

Si d' ésta escapo sabré que contar;
 non partiré del aldea mientras viere nevar.

Una moçuela de vil semejar
 fízome adama de comigo folgar.

No partiré del aldea mientras viere nevar

Como se ve, del punto de vista estrófico es un texto solo aparentemente irregular, y ello se debe no tanto a su estructura sino a cómo se le presenta en una *Antología*, esto es, a cómo se le edita. Y como éste, hay muchos ejemplos más, de textos pretendidamente "irregulares", presentados como si lo fueran, y que en cambio no lo son del todo, y hay veces que son regularísimos²⁴, con versos de igual medida y hasta con rimas consonantes. Depende de cómo se editen.

Por tanto, no merece la pena seguir ahora con este tema métrico. Esperemos en ediciones futuras que nos devuelvan la abundante regularidad que se da en los textos, y después hablemos de toda la cuestión, a la luz de los resultados, y diremos si los textos son amétricos o bien regulares, y hasta isosilábicos y rimados, y en este caso, tendremos una señal más de procedencia culta, o si se prefiere de "filtro" culto (en todo caso, una señal de escuela²⁵).

3. Vengamos, por último, al plano de lo retórico, y otra vez volvamos al *corpus* de Sánchez Romeralo, base de los expolios. Se trata de otra tesis romana, la de Ana Colamarco²⁶, llevada a cabo aplicando el manual de Lausberg y las poéticas castellanas medievales a los textos tradicionales de la colección. Monta a unas 350 páginas, estudia unos 2.400 versos, y en ellos encuentra 35 artificios retóricos, que se repiten unas 2.500 veces. Son cifras que hablan solas. Significan, de entrada, que a cada verso se da un recurso retórico, e incluso más.

Entre los más frecuentes, tenemos *apostrophe*, *exclamatio*, *alliteratio* (todos ya consabidos, por populares), después también *sententia* (por la gran presencia de refranes), luego, varios de la repetición (también consabidos), y, mucho más rebuscados, varios de desplazamiento de significado (y éstos -salvo el símbolo- menos consabidos, o, si consabidos, callados).

Se me perdonará la *reiteratio* de "consabido", del todo intencional en tema de retórica: y ya que estamos, hablemos en 'consabido' y 'callado'.

²⁴ Como es el caso de *Leonoreta*, presentado de forma anestrófica por Sánchez Romeralo (p. 518), y de varios textos más.

²⁵ Pienso concretamente en las conocidas afirmaciones de Santillana, Baena y Encina a este respecto.

²⁶ Cfr. Ana Colamarco, *Elaborazione formale delle liriche tradizionali dei Secoli d'Oro* (tesis Univ. Roma 1987).

Lo primero que hay que decir es que, al estudiar el estilo de la lírica tradicional, casi nadie se ha atrevido a usar la palabra *retórica*, como suena. Y es un silencio ante todo terminológico.

Se ha hablado en cambio, varias veces, de estilo sencillo, elemental, con una serie de formulaciones que llevamos todos bien grabadas en la memoria, como por ejemplo “simplicidad perfecta”, “esencialidad interna”, “liricidad transparente”, “desnuda belleza”²⁷, o bien estilo “elemental e ingenuo”, lenguaje que “brota” espontáneamente, “ausencia de metáforas”²⁸, y similares.

Concuerdan todos sin embargo sobre los efectos fónicos, o mejor eufónicos, logrados en los textos (magistralmente estudiados por Alín²⁹), aduciendo, todos también concordes, el ejemplo, bellísimo, de *Miraba la mar la malcasada* como típico de complicadísimos juegos entre vocales y consonantes. Pero a nadie, por ejemplo, se le ocurre hablar de juegos vocálicos casi idénticos entre los versos de Petrarca³⁰ o San Juan de la Cruz³¹, si bien es verdad que algunos se preguntan, como Alín, “si no habrá en todo ello un constante proceso de elaboración, un preconcebido anhelo de perfección total claramente sentido y resuelto”³², o afirman, como Beltrán, que esta perfección eufónica “no se puede atribuir al azar”, y que esos “refinamientos de estilo acreditan una cuidada elaboración artística”³³.

Pero dejando a parte los efectos eufónicos (únicos admitidos con duda de ‘maestría’), pasemos al segundo hueco, al otro gran silencio: el de las formas de la repetición. Para ellas, casi nadie se detiene en un examen detallado sino que hablan, en general, de “muchas repeticiones” y remiten a las palabras del Maestro, que decía, como sabemos, que “la principal figura retórica usada en el estilo tradicional es la repetición”³⁴. Pero al no entrar en pormenores, nadie, de hecho, usa voces técnicas, nombres y apellidos de los colores retóricos. Y nombres tienen en Lausberg³⁵, y también en Juan del Encina, en el *Arte de Poesía* que acompaña su *Cancionero* de 1496³⁶ (por tanto, si querían, podían elegir).

Como veremos, los colores retóricos (o, según Encina, “galas del trobar”) son muchos y diversificados en nuestros textos, y van desde las repeticiones hasta los tropos de desplazamiento (metáforas incluidas). Los enunciaremos a continuación uno tras otro, dándoles su nombre técnico, como merecen (y, por tanto, llamando “pan al pan, y vino al vino” -como decía Sánchez Romeralo a otro respecto³⁷).

²⁷ Ramón Menéndez Pidal, “La primitiva poesía lírica española” (1919), reed. en *Estudios literarios* (Madrid: Espasa Calpe), p. 162 y ss.

²⁸ Margit Frenk, *Introd. a Lírica española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento* (Madrid: Cátedra 1966, cito por la reedición de 1986), p. 24.

²⁹ Alín, *El cancionero español*, pp. 96-116.

³⁰ Estudiados por Maria Picchio Simonelli, *Figure foniche dal Petrarca ai petrarchisti* (Firenze: Licosa, 1978).

³¹ Estudiados por Prellwitz y Ruffinatto (cfr. *Studi Ispanici* 1979 y 1980, y *Strumenti critici* 1980 respectivamente).

³² Alín, *El cancionero español*, p. 101.

³³ Beltrán, *Introd. a su antología* de 1976, p. 75, y más adelante (p. 83) habla de “un lenguaje de aparente y engañosa sencillez”.

³⁴ Cfr. Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico* (Madrid: Espasa-Calpe, 1953), I, p. 78. También explicaba don Ramón que “el lirismo gusta remansarse reiterando sus efusiones” (*ibid.*).

³⁵ Cfr. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria* (Madrid: Gredos, 1966-68), 3 vols.

³⁶ Cfr. Juan del Encina, *Cancionero* (1496), ed. facs. por E. Cotarelo y Mori (Madrid: Real Academia Española, 1928).

³⁷ Cfr. Sánchez Romeralo, *Introd. a El Villancico*, cap. “El nombre cotidiano de las cosas”, pp. 292-294, p. 294.

No aduciremos casos de *apostrophe*, *exclamatio*, *interrogatio*, *alliteratio*, *onomatopoeia*, *isocolon* y *sententia*, por ser obvios y muchas veces aducidos, y en la memoria de todos en el público, ni mucho menos tocaremos *símbolos*, muy estudiados incluso por varios participantes del Congreso. Nombraremos más bien aquellos recursos silenciados (o minimizados) en casi todos los trabajos.

Siguiendo a Lausberg, empezaremos por los *Tropos*, donde destacan casos de *perífrasis* del nombre del amado o también del alba³⁸:

el que yo más quería	21
el que yo más amaba	21
aquel a quien di mi fe	529
un lunes antes del día	47
dos horas antes del día	71

Luego, casos de *litote*, de negación que afirma:

no lo negaré	141
no lo niego yo	40
no soy de olvidar	331
non era de día	74

o casos de *hipérboles*, de exageraciones, algunas con imágenes campestres (como la primera) y otras con lugares comunes cortesanos repetidos por doquier en los Cancioneros, como “por un placer mil dolores”, combinado con antítesis, o la hipérbole paradójica del “morir” o “matar de amor”, junto también con otras, más insólitas (como la última):

que las ramas hace temblar	160
por un placer mil dolores	469
que me queredes matar	44
que a tus manos moriré	30
soy sombra del que murió	176

Pasando a las *metáforas*, hallamos muchas de marca, una vez más, cortesana, quizá ya lexicalizadas en la lengua de la época, pero que no por ello pierden su sabor cortés, culto: son las de la guerra de amor, las de la cárcel (donde incluso se añaden juegos antitéticos entre “libre” y “cautivarme”), seguidas por las del amor como enfermedad, y llegando por último a las metáforas más rebuscadas, las de la luminosidad de la mujer amada, del todo similares a las de tradición más culta:

falso enemigo	11
Buen amor no me deis guerra	76
cadena de amor	188
quien me cativó	40
[ojos] captivos	217
más quiero ser libre / que no cautivarme	475
triste, mal herido	78
mal d'amores he	174
mal de corazón	352

³⁸ Para los ejemplos que entresaco de Colamarco, *Elaborazione formale*, indico, en este caso también, el número de Sánchez Romeralo (uno solo, vid. *supra*, nota 14).

la mi señora / la cara de plata	334
amada que reluces / toda la noche me alumbres	198

Y no faltan climas de abstracción, de cosas o entidades *personificadas*, como los ojos y el corazón (muy a la manera cortesana, no se olvide), luego el amor, las penas, y el propio pensamiento (quizá él también con resabio de Cancionero):

Todos duermen corazón / todos duermen y vos non	34
Ojos morenicos (...) / que me queredes matar	44
Del amor vengo yo presa	154
Vengo del amor ferida	177
Mis penas (...) / guerra me dan	157
Pensamiento dónde has estado	580

Pasando a las *Figurae Elocutionis*, tenemos todos los tipos de repetición que establecen sonantes simetrías (marcadas en los ejemplos con las cursivas). Ante todo, son abundantes los casos de *geminación* en posición inicial, medial y final:

Arribica arribica de un verde sauce	196
Lo que <i>me quise, me quise</i> , me tengo	587
Si yo dijera <i>no quiero, no quiero</i>	477

luego de *anadiplosis* que deja y retoma (*dexa* y *prende*),

dentro en <i>Ávila</i> en <i>Ávila</i> del Río	41
Azotaba la niña la <i>saya</i> : “ <i>Saya</i> mía, no digas nada”	194
Yo me levantara un <i>lunes</i> un <i>lunes</i> antes del día	47

o de *epanadiplosis* o ciclo, que abre y cierra un verso, dos versos, o hasta tres, con ejemplos que van de una palabra a una oración:

<i>Ardé</i> corazón <i>ardé</i>	27
<i>Delicada</i> , soy <i>delicada</i>	539
<i>Trébol</i> , florido <i>trébol</i>	249
¿ <i>De dónde</i> venís amores? Bien sé yo <i>de dónde</i>	143
<i>Enemiga le soy</i> , madre, a aquel caballero yo. ¡Mal <i>enemiga le soy</i> !	20

Y continuamos luego con las *anáforas* que rigen construcciones paralelas

<i>Venía</i> el caballero <i>venía</i> de Sevilla	95
<i>Cata</i> la luna; <i>cata</i> el sol;	386

cata los amores del pastor

Salga la luna, el caballero; 134

salga la luna, y vámonos luego.

salga la luna, por entero

salga la luna, y vámonos luego.

las *epíforas* que tampoco faltan:

Garrida *m'era yo* 120

que la flor de la villa *m'era yo*

La niña, *cuero garrido* 160

morenica, cuerpo garrido

para pasar a ejemplos ya más elaborados de *juegos paranomásicos* con las palabras (entre “Monzón” y “mozo”, “halagóle” y “allególe”, “aliña” y “niña”, entre otros):

de *Monzón* venía el *mozo* 68

Halagóle y pellizcóle 110

allególe y enamoróle

¡Cómo se *aliña* la *niña*; 297

A *nadar, anadinos* 482

chirlos mirlos va a buscar 434

y sobre todo muchísimos casos de *políptoto*, de variación gramatical que atañe al género (primeros tres ejemplos), al número (como “cedaz”, “cedazos”), a la derivación (como el diminutivo “mañanica”), y a varios tipos de flexión verbal:

el *galán* y la *galana* 24

Voces daba la *pava*, 37

el *pavón* era nuevo

La *moza* guardaba la *viña*; 68

el *mozo* por ahí venía

¡Al *cedaz cedaz!* 84

Si queréis comprar *cedazos*

¡Oh qué *mañanica, mañana* 122

la *mañana* de San Juan!

¿Con qué la *lavaré*, 117

Lávanse las casadas

Lávome yo, *cuitada*,

arrojómelas y *arrojéselas* 255

y *tornómelas* a *arrojar*

Abundantísimas son las *figuras etimológicas*, máxime en el ámbito de los vegetales, o de los oficios, o de verbo y sustantivo o adjetivo, o de prefijos:

rosa / rosal 106,	pericas / peral 146,	olivico / olivar 503,	flor / florida 158
pan / panadera 483,	zapatero / zapatos 487,	labor / labrador 247,	toquera / tocas 277,
molinero / moledor 337, molinero / molinos 335, molinico / muelas 574, monja / monjía 129			
baños / bañaré 32, cativo / cativó 40, duélete / dolor 50, case / casada 115 huele / olor 200, besóme / beso 375, uñas / rasguñas 381			
harina / enharinaré 299, dixo / maldixo 127, destoqueís / tocó 164			

Luego tenemos las repeticiones conceptuales, la *sinonimia*, abundantísima en los textos paralelísticos (cuyos ejemplos se omiten, por conocidos), y que también se da en otros casos que afectan palabras y sintagmas:

recordé, <i>mezquina</i> ; Pesóme, <i>cuitada</i>	67
La <i>bella</i> malmaridada de las más <i>lindas</i> que yo vi	7
<i>Casada soy</i> ; <i>marido tengo</i>	39
Vi <i>moza virgo</i> <i>niña en cabello</i>	116
¿que haré, <i>triste</i> , <i>cuitado</i> ?	115
que estoy <i>triste</i> , <i>mal herido</i>	78

y no faltan las parejas de sinónimos como “penas y dolores” y la nutrida serie que encabezan:

con penas y dolores	117
morenica y prieta	170
blanca y plateada	198
bonita y galana	508
encelados y escondidos	200
mochacha y niña	221
adoro y quiero	284
venturas y dichas	582

Y en fin la repetición equívoca, con cambio de significado, como las *antanaclasis* de “torno” y “cuestas”:

Ábrame, hilandera de <i>torno</i> mirá que me <i>torno</i>	440
Casadilla, pues tanto me <i>cuestas</i> , tómame a <i>cuestas</i>	541

Falta, por último, hablar de las *Figurae Sententiae*, como *similitudo*:

Mis penas son <i>como ondas del mar</i>	157
Boca besada no pierde ventura antes se renueva <i>como la luna</i>	378

y sobre todo antítesis y quiasmo, que son las que requieren un mayor esfuerzo conceptual que se refleja en el cuidado de la construcción. Hay veces que la *antítesis* se basa en el simple juego de antónimos y no implica complejos procedimientos de elaboración, como en “entrar / salir” 26, “ir / venir” 98, “día / noche” 157, “bueno / malo” 567, “verdadero / falso” 209, y otros ejemplos:

<i>Recordad, mis ojelos verdes, ca la mañana dormiredes</i>	5
criéme en <i>aldea</i> si en <i>villa</i> me criara	222
<i>morenica</i> me llaman, madre <i>blanca y rubia</i> le parecí	197
Si <i>muero</i> en tierras ajenas, lexos de donde <i>nací</i>	89
qu' <i>unas se vienen</i> y <i>otras se van</i>	157

Pero hay ejemplos mucho más elaborados, con antítesis dobles como “libres / captivos”, y “alcé / bajé”, en un caso, y en el otro “Púsose / salióme” y “sol / luna”:

<i>libres alcé</i> yo mis ojos y <i>captivos</i> los <i>bajé</i>	217
<i>Púsose el sol</i> <i>salióme la luna</i>	280

Y pasando a *quiasmos*, además de ejemplos que tienen en el centro un verbo:

<i>Vencedores son tus ojos</i> <i>tus ojos son vencedores</i>	46
De <i>Monzón</i> venía <i>el mozo</i> <i>mozo</i> venía de <i>Monzón</i>	68
Del amor <i>vengo</i> yo <i>presa</i> <i>presa del amor</i>	154

tenemos otros que son mucho más artificiosos:

Con <i>los ojos</i> me <i>dices</i> <i>dímelo con la boca</i>	393
<i>Pastorcico</i> era yo <i>antes</i> y <i>ahora</i> soy <i>señor de guantes</i>	406

ya que añaden, el primero, políptoto (“dices-dímelo”) y *variatio* sinonímica (“con los ojos”, “con la boca”), y el segundo antítesis, incluso doble (“antes / agora”, “pastorcico / señor de guantes”), complicándolo con una oposición más (“era yo / soy”) en posición central. Casos como éstos dejan reflexionar. Y ha llegado la hora de sacar nuestras conclusiones.

Como se ha visto, en el plano de lo retórico no se puede afirmar que haya ausencia de artificios, ni tampoco se podrá seguir diciendo que este lirismo es de repeticiones sin entrar en los debidos pormenores. Y sin creer, que por ser de repeticiones, es menos cortesano de lo que se le quiera imaginar. En efecto, no estará demás recordar, *in extremis*, que en el *Arte de Poesía Castellana*, Juan del Encina, entre sus *galas del trobar* (y enfatizo la palabra *trobar*), indicaba y recomendaba precisamente las formas de la repetición, llamándolas con gran variedad de nombres: *encadenado* (anadiplosis o leixa-pren), *retrocado* (quiasmo), *redoblado* (geminación), *multiplicado* (rimas internas) y *reiterado* (anáfora). No es pura coincidencia que lo más recomendado por Encina sea también de altísima frecuencia en nuestros textos.

Si empecé polémica, acabo diplomática: con una invitación a todos a reexaminar los datos, a evaluarlos desde ángulos distintos, y a discutirlos en los debates próximos. Con lo que apunto en estas páginas, espero que las “marcas cultas” y el innegable cuidado formal de ciertos textos sean tenidos en la debida cuenta en lo futuro, y no ignorados, o silenciados como lo fueron hasta ahora, o aun, minimizados, y tachados de ‘elementales’³⁹.

³⁹ Para las implicaciones de las “marcas cultas” cfr. *supra*, nota 17.