

LOS FUNDAMENTOS DISCURSIVOS DE LA ORALIDAD DE LA LÍRICA DE TIPO TRADICIONAL DE LOS SIGLOS XV Y XVI

Silvia Iglesias

Universidad Complutense de Madrid

A la memoria de Antonio Sánchez Romeralo

Desde los trabajos fundadores de Menéndez Pidal y Dámaso Alonso¹, muchos han sido los estudios que han analizado y profundizado en la oralidad constitutiva de la lírica tradicional medieval. Tales indicios suelen pertenecer a dos tipos de categorías: los que podríamos llamar externos o extrínsecos, y que tienen que ver con los testimonios históricos y literarios de la transmisión oral de estos cantarcillos; y los que podríamos denominar internos o intrínsecos, y que tienen que ver con las consecuencias que tal transmisión oral tiene en la configuración de los textos líricos: la transmigración y contaminación de temas o motivos, de fórmulas expresivas, la proliferación de variantes, las coincidencias e influjos con otras tradiciones líricas, orales o escritas, etc.

Dentro del estudio de estos indicios internos o intrínsecos, ocupa un lugar destacado el del llamado “estilo tradicional”, analizado por Margit Frenk, Antonio Sánchez Romeralo y Stephen Reckert², cuyas características lo definían como diferente a los restantes estilos líricos medievales (y de inicios del Renacimiento), y que, además de destacar por su madurez expresiva desde las primeras documentaciones, resultaba ajeno a

¹ Ramón Menéndez Pidal, “La primitiva poesía lírica española”, discurso leído en el Ateneo de Madrid en la inauguración del curso 1919-20, recogido en *Estudios literarios* (Madrid: Espasa-Calpe, 1973) pp. 157-212; “La primitiva lírica europea. Estado actual del problema”, *Revista de Filología Española* XLIII, pp. 279-354. Dámaso Alonso “Cancioncillas ‘de amigo’ mozárabes. (Primavera temprana de la lírica europea)”, *Revista de Filología Española* XXXIII, pp. 297-349.

² Véanse fundamentalmente Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre lírica popular en los siglos XV y XVI)* (Madrid: Gredos, 1969); “Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: apuntes para un estudio comparativo”, *El Romancero en la tradición oral moderna: I Coloquio Internacional* (Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1972) pp. 207-31; Stephen Reckert, *Lyra minima. Structure and symbol in Iberian traditional verse* (Londres: King’s College, 1970); Margit Frenk, *Estudios sobre lírica antigua* (Madrid: Castalia, 1978) y “Configuración del villancico popular renacentista”, *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas* (Toronto: University of Toronto, 1980) pp. 281-284.

las corrientes literarias escritas, más influidas por modelos latinos. Es en esta corriente de estudios sobre la oralidad “estilística” de la lírica tradicional donde debe incluirse el presente trabajo³.

Mi propuesta es que en la lírica de tipo tradicional de los siglos XV y XVI la oralidad se inscribe dentro de la construcción de la textualidad misma del villancico, y no solo en alguna o en todas las etapas de la vida de los cantarillos tradicionales. La lírica tradicional castellana (aunque también podrían incluirse las jarchas y otras tradiciones peninsulares) es, pues, oral en un doble sentido: en el de su ejecución y transmisión (la oralidad en la producción es un asunto más problemático), lo que comparte con otros géneros orales, y en el de su misma constitución textual: la palabra hablada —dicha a otro— nutre la materialidad lingüística de estos breves poemas. Y esa oralidad textual del villancico se plasma, a su vez, en un doble aspecto: por una parte, la mayoría de los villancicos se nos presenta como la recreación poética de una situación de diálogo entre dos personajes concretos, en un contexto enunciativo dado y con una intención comunicativa específica. Por otra parte, y en relación con lo anterior, la materia lingüística de que están formados los textos mismos —lo que se ha dado en llamar el “estilo tradicional”— surge de la depuración estilística de estructuras lingüísticas y discursivas propias de la conversación. Lo que distingue la tradición lírica oral medieval de otros géneros coetáneos —y, en parte, de tradiciones líricas populares posteriores— es que constituye una tradición literaria formada a partir de una labor de selección y “poetización” de estructuras lingüísticas discursivas propias de la interacción verbal cotidiana cara a cara, y, es en este sentido en el que se debe interpretar la definición de Sánchez Romeralo: “el villancico no es una palabra dicha, es una palabra que se está diciendo”.

Estructuras discursivas semejantes aparecen, claro está, en otras obras medievales —el *Cantar de Mío Cid*, la *Razón feyta d’amor*, el *Auto de los Reyes Magos*, las obras de Berceo, el *Libro de Buen Amor*, el *Corbacho*—, pero, sólo, como por otra parte es esperable en contextos de reproducción del discurso directo, donde, como ha señalado recientemente Bustos Tovar “se traslada a la escritura la estructura discursiva de la oralidad”⁴. En todos estos casos, y otros más, nos encontramos ante una oralidad discursiva que es utilizada por las distintas tradiciones literarias con diferentes objetivos comunicativos o, si se quiere, estilísticos. La peculiaridad de la canción tradicional reside en la exclusividad con la que se emplean esas estructuras para construir el discurso poético.

³ Desarrollo todas las cuestiones tratadas en este trabajo en mi tesis doctoral *Elementos de la textualidad de la poesía lírica tradicional (Estudio pragmático-discursivo)*, leída en la Universidad Complutense de Madrid, noviembre de 1996.

⁴ José Jesús de Bustos Tovar, “La presencia de la oralidad en los textos romances primitivos”, *Historia de la lengua española en América y España*, ed. M^a Teresa Echenique *et alii* (Valencia: Universidad, 1995) pp. 219-235.

El primer sentido de la oralidad discursiva de la lírica tradicional

Antonio Sánchez Romeralo, en su magistral estudio sobre el villancico, hablaba del “encuadre dramático” de la palabra en la lírica tradicional⁵. Los recientes estudios sobre Análisis de la Conversación —dentro del campo de aplicación de la Pragmática lingüística⁶— permiten explicitar con nuevas herramientas —más potentes y más refinadas— hasta qué punto era acertada la intuición de Sánchez Romeralo y describir la naturaleza fundamentalmente dialógica y dialogal de la tradición lírica oral⁷. De acuerdo con uno de los modelos que se emplean para tal fin —en concreto, el modelo jerárquico propuesto por la Escuela de Ginebra para el análisis de la conversación—⁸, se puede afirmar que la poesía lírica tradicional se sirve, para construir su estructura textual, de la unidad mínima monologal de las interacciones conversacionales: la intervención (“contribución de un locutor concreto a un intercambio concreto”). La intervención es una unidad monologal, pero su naturaleza es plenamente dialogal, porque es intervención “en una conversación”, y en cuanto tal, está, por una parte, destinada a uno o varios interlocutores y, por otra, se inserta en el desarrollo de la conversación como respuesta o incitación a éstos. En efecto, la mayoría de los villancicos están constituidos por las palabras de un único hablante; pero esas palabras están dirigidas a otro personaje. Y ese personaje, a pesar de que no suele tomar la palabra, tiene el estatuto de interlocutor, porque el texto del villancico siempre se emite con la intención de servir, a la vez, de respuesta al comportamiento —verbal o no— previo de ese interlocutor y de acicate a su comportamiento inmediato. Los villancicos parecen, de esta forma, fragmentos de conversación, porque las estructuras lingüísticas que los forman tienen una naturaleza claramente “interaccional” y discursiva. Y sus personajes lo son en tanto que participantes en una conversación, de la que, en la mayor parte de los casos, solo se nos ofrece la intervención de uno de ellos⁹.

Además, la forma interna del texto poético tradicional suele responder a la estructura jerárquica que poseen las intervenciones: suele estar formado por varios

⁵ *El villancico (Estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI)* (Madrid: Gredos, 1967), cap. IV.

⁶ Son muy numerosas las obras que abordan el Análisis de la Conversación. Como introducción en la materia en español puede verse Amparo Tusón, *Análisis de la Conversación* (Barcelona: Ariel, 1997).

⁷ La distinción que se suele hacer entre discurso “dialogal” y “dialógico” remite, a grandes rasgos, a la distinción entre “conversacional” y “polifónico”; véase Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, t. I (París: Armand Colin, 1990) pp. 13 y ss.

⁸ La Escuela de Ginebra postula la posibilidad de analizar la conversación en unidades de distinto nivel que mantienen una relación jerárquica de constituyentes. Así, la unidad mínima sería el acto de habla y la máxima la interacción. Unidades intermedias son, en orden de progresiva complejidad: la intervención y la secuencia. Véanse los *Cahiers de Linguistique Française*, Universidad de Ginebra, donde se recogen los trabajos fundamentales de esta escuela. También Eddy Roulet *et al.*, *L'articulation du discours en français contemporain* (Bern: Peter Lang, 1985) y Jacques Moeschler y Anne Reboul, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique* (París: Seuil, 1994) esp. cap. 18. Para una presentación crítica de tal enfoque, véase Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, t.I (París: Armand Colin) cap. 4.

⁹ Como es bien sabido, son pocos los villancicos de tipo tradicional dialogados. En algunos casos, este diálogo aparece en la glosa de tipo tradicional. Véanse los núms. 576, 1651 del *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (Madrid: Castalia, 1987) de Margit Frenk como ejemplos de tales estructuras.

enunciados, habitualmente dos, y de ellos, hay uno que es el determinante de los valores pragmáticos —ilocutivos y conversacionales— del conjunto. Este enunciado se constituye en lo que se denomina “acto de habla principal” y establece —explícita o implícitamente— la intención comunicativa del poema. A él se subordinan, discursivamente, el otro u otros que integran el texto:

Ya cantan los gallos¹⁰,
buen amor, y *vete*.
cata que amanece.
(454B)

Abaxa los ojos, casada;
no mates a quien te mirava.
(374)

¿Qué actos de habla aparecen en la lírica tradicional? La gama no es muy amplia. Predominan aquellos actos de habla de carácter fundamentalmente interactivo —es decir, destinados a influir en el otro—, como son los directivos¹¹, y, en concreto, las peticiones y las preguntas, que se manifiestan formalmente en enunciados imperativos e interrogativos, respectivamente:

—Covarde cavallero,
¿de quién avedes miedo?
(1662B)

¿Agora que sé d'amor
me metéys monja?
¡Ay, Dios, qué grave cosa!
(208)

También encontramos ciertos tipos de actos expresivos con este mismo valor interactivo, como son los piropos, los reproches y las quejas, vinculados a los enunciados exclamativos:

¡Ay, amor, cómo soys puntoso!
La dargadandeta.
(42)

Junto a ellos, hallamos enunciados cuya función no puede definirse con arreglo a su valor ilocutivo, que resulta una propiedad secundaria en este caso, sino de acuerdo con su función conversacional: es decir, con la relación que adquiere con la supuesta intervención previa del interlocutor. A esta categoría pertenecerían las respuestas, las réplicas y las refutaciones, que se realizan, fundamentalmente, por medio de enunciados declarativos:

¹⁰ Todos los textos aparecen citados por Frenk, *Corpus*.

¹¹ La clasificación de los actos de habla es una cuestión muy debatida. Entre los numerosos trabajos dedicados a ella pueden verse, además del trabajo clásico de John Searle, “A classification of illocutionary acts”, *Language in society* 5 (1976) pp. 1-23; Kent Bach y Robert M. Harnish, *Linguistic Communication and Speech Acts* (Cambridge, Mass.: MIT, 1969); Daniel Vanderveken, *Les actes de discours* (Lieja: Pierre Mardaga, 1988); y Amy B. Tsui, *English Conversation* (Oxford: Oxford University Press, 1994).

De los álamos vengo, madre,
de ver cómo los menea el aire.

(309A)

No tengo cabellos, madre,
mas tengo bonico donaire.

(124)

Aunque me vedes
morenica en el agua,
no seré yo frayla.

(213)

Se puede afirmar también que en todos y cada uno de los casos, la preferencia que la lírica tradicional parece sentir por estos tipos de actos de habla se debe precisamente a la riqueza de presupuestos pragmáticos que conlleva su emisión. En efecto, las condiciones de cumplimiento de dichos actos de habla se transmiten en el discurso conversacional como presupuestos pragmáticos que dotan de relevancia o pertinencia a su emisión misma. Estos presupuestos pragmáticos son de dos tipos, y dependen del tipo o de los tipos de actos de habla vinculados a cada clase de enunciados utilizados. Existen presupuestos que están ligados al valor ilocutivo de los enunciados, que suelen remitir al comportamiento o a la actitud previos del destinatario o a algún aspecto “anómalo” del contexto de enunciación; así ocurre en el caso de los actos ligados a los enunciados imperativos, interrogativos y exclamativos. Esos elementos implícitos son los que han dado origen al discurso que constituye el poema y deben ser reconstruidos por el receptor extratextual para dotarle de relevancia poética. Junto a ellos, existen presupuestos ligados a la función conversacional de los enunciados, y que dependen de la relación que guarde la intervención con otra u otras dentro de una conversación. Así, si esos enunciados constituyen intervenciones iniciativas, como ocurre mayoritariamente en los ya mencionados, suscitan la expectativa de una respuesta. Si, por el contrario, son intervenciones reactivas, como las respuestas, las réplicas o las refutaciones, remiten obligatoriamente a un contexto conversacional previo: nos impelen a la reconstrucción de las palabras del otro.

En consecuencia, estos presupuestos pragmáticos conciernen siempre a la recreación de la situación enunciativa intratextual, que, mayoritariamente, permanece en el nivel de lo implícito. Pero no se limitan a ella, sino que se despliegan temporalmente hacia el pasado y el futuro —inmediatos o no— de dicha situación. Este hecho es una de las causas que explican la riqueza significativa de unos poemas tan breves, esto es, por qué la interpretación de los poemas rebasa necesariamente los límites de su escaso material lingüístico. Y, asimismo, da cuenta de dos de los rasgos de estilo característicos de la lírica tradicional: su capacidad de evocación y su capacidad para crear suspensión en el ánimo del lector u oyente.

El segundo sentido de la oralidad discursiva de la lírica tradicional

Cuando se analizan detenidamente las relaciones estructurales existentes entre el enunciado que expresa el acto de habla principal y asume la función conversacional relevante para la interpretación del villancico y el resto de los enunciados de que éste

consta, comprobamos que ese carácter fragmentario “enmascara”, en realidad, una compleja red de relaciones discursivas, sin otra herramienta lingüística que construcciones propias de lo que se ha dado en llamar “sintaxis coloquial”.¹²

En efecto, siempre se ha destacado que los textos literarios pertenecientes al dominio de la oralidad se caracterizan por el empleo de una “sintaxis suelta”¹³: las relaciones semánticas existentes entre las oraciones que componen dichos textos no están explicitadas formalmente por medio de conjunciones específicas, sino que se ligan entre sí mediante la mera yuxtaposición o mediante marcadores máximamente generales, como *que* o *y*. Esa “pobreza sintáctica” se explicó durante cierto tiempo por un supuesto “primitivismo” de la expresión lingüística de los creadores y transmisores de esas obras, primitivismo que fue desapareciendo progresivamente conforme se avanzaba y se profundizaba en el estudio y la imitación de los textos escritos de tradiciones culturales “superiores”, especialmente de la latina. Se ha sostenido también que ese “primitivismo” medieval se correspondía en sincronía con la “pobreza” de la lengua hablada contemporánea —la lengua coloquial—, característica que se achacaba al escaso contacto con los modelos de la normatividad lingüística o a la excesiva relajación de la vigilancia sobre el propio hablar en situaciones informales. El paralelismo que se establecía entre las dos situaciones parecía perfecto. Pero tanto el estudio de las obras literarias medievales de tradición oral como el estudio del llamado español coloquial, por diferentes caminos y de forma no simultánea, han ido echando por tierra las explicaciones mencionadas, al poner de manifiesto, en el primer caso, la riqueza expresiva y calidad poética de las obras medievales de ese tipo, en algunos casos muy superiores a las de las pertenecientes al ámbito de la tradición escrita y, en el segundo, la complejidad estructural y la efectividad comunicativa de los patrones lingüísticos propios de la conversación informal. Y de nuevo se han interrelacionado ambas situaciones, pero desde una perspectiva diferente: ciertas peculiaridades expresivas de los textos medievales de tradición oral —y, también, de los de tradición escrita—, que funcionan como marcas de género, son indicio precisamente de su oralidad en el nivel lingüístico¹⁴.

No debería parecer sorprendente esta relación: si la lírica tradicional medieval surge y se mantiene mayoritariamente al margen de los modelos discursivos y lingüísticos de la poesía culta —aunque a lo largo de su historia se hayan producido trasvases entre una y otra en ambas direcciones—, es lógico que sus “creadores” e intérpretes, a lo largo del proceso de constitución y de recreación continua de los cantarillos, se hayan nutrido de aquellas estructuras lingüísticas que estaban a su disposición y que mejor conocían: las que utilizaban en su trato cotidiano, esto es, aquellas que constituían la lengua,

¹² Sobre la llamada “sintaxis coloquial”, pueden verse, entre otros, Antonio Narbona, “Sintaxis coloquial: problemas y métodos”, *LEA X*, pp. 81-106 y los trabajos de la Escuela de Valencia. Para esta última, véase Antonio Briz, *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática* (Barcelona: Ariel, 1997).

¹³ Este término fue acuñado por Antonio Badía Margarit en su estudio contrastivo de la lengua del *Cantar de Mio Cid* y las prosificaciones cronísticas en “Dos tipos de lengua cara a cara”, *Homenaje a Dámaso Alonso*, vol. I (Madrid: Gredos, 1960) pp. 115-39. Dámaso Alonso habló, al respecto, de una lengua de “rápida andadura” en “Estilo y creación en el *Poema del Cid*”, recogido en *Obras completas*, vol. I (Madrid: Gredos, 1972) pp. 107-43.

¹⁴ Además de los estudios citados en la nota anterior, véase, por ejemplo, Francisco de Bustos Tovar, “Épica y crónica: contraste en la estructuración del discurso”, *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, vol. II (Madrid: Arco Libros, 1992) pp. 569-578.

parafraseando y traicionando hasta cierto punto a Berceo, “en cual suele el pueblo hablar con su vezino”.

Por lo que respecta a lírica tradicional, creo que es a este hecho —los esquemas estructurales que constituyen el estilo tradicional están tomados de los que se emplean en la conversación informal— al que se deben las peculiaridades sintácticas señaladas. Y este es el segundo sentido en el que hay que considerar la oralidad textual de este género poético.

Como señalamos más arriba, las estructuras, que en muchos casos se han convertido en fórmulas generadoras del texto tradicional, son construcciones formadas por dos miembros. Uno de ellos es el determinante de la intención comunicativa del conjunto, ya que expresa el acto de habla principal de la intervención. El segundo miembro, que puede parecer pospuesto o antepuesto, está subordinado a él. Pero miembro subordinado no designa aquí el estatuto sintáctico de dicho elemento, sino, esencialmente, su función discursiva¹⁵.

En la lírica tradicional, al igual que ocurre en la conversación informal, no se hace necesario explicitar mediante conjunciones específicas las relaciones semánticas que se dan entre dos enunciados, porque estas pueden ser descubiertas fácilmente por el interlocutor a partir de dos tipos de propiedades: la presencia conjunta y el orden en que se disponen ambos enunciados y sus valores semánticos y pragmáticos.

Pongamos un ejemplo: una de las estructuras más frecuentes en la lírica tradicional es la formada por dos enunciados relacionados mediante la mera yuxtaposición o mediante el uso de la conjunción *que*. El enunciado que funciona como acto principal suele ser imperativo, y tener la fuerza ilocutiva de petición, pero también hay muestras no escasas de enunciados interrogativos —preguntas— y exclamativos —quejas y reproches—. El segundo enunciado suele mantener con este una relación que se ha calificado de “causal”¹⁶. Pero esa relación causal no se establece entre los hechos expresados en ambos enunciados —en principio, porque peticiones y preguntas no transmiten “hechos” —, y, por tanto, la relación no se establece en el nivel oracional, sino que funciona como una justificación de la emisión misma de la petición, la pregunta, el reproche, etc.: expresa los motivos que han movido al personaje que habla en el poema a decir lo que dice, lo que supone una relación de tipo discursivo, como se puede advertir en los ejemplos siguientes:

Buscad, buen amor,
con qué me falaguedes,
¡que mal enojada me tenedes!
(661)

¹⁵ Para los distintos niveles de las relaciones “gramaticales” de los enunciados en el discurso puede consultarse Deborah Schiffrin, *Discourse Markers* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).

¹⁶ La historia y el estatuto gramatical de este tipo de relación causal —no solo en español— cuenta con demasiados títulos para citarlos todos aquí. Para ello se puede consultar el capítulo 2 de mi tesis doctoral citada en la nota 3. Me limitaré, pues, a mencionar el trabajo que supuso una renovación de los estudios sobre la cuestión: Rafael Lapesa, “Sobre dos tipos de subordinación causal”, *Estudios ofrecidos a E. Alarcos Llorach*, vol. 3 (Oviedo: Universidad, 1978) pp. 173-205, y un estudio reciente que avanza en el sentido propuesto en este trabajo: Juan Felipe García Santos, “Sintaxis histórica: la expresión de la causa en *La Fazienda de Ultra Mar*”: *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos*, vol. I (Salamanca: Universidad, 1993) pp. 313-25.

Cavallero, queráysme dexar,
que me dirán mal.
(4A)

¿Con qué la lavaré
La flor de la mi cara?
¿Con qué la lavaré,
que vivo mal penada?
(589B)

Este segundo enunciado se convierte, de esta manera, en un factor fundamental para la reconstrucción del contexto intratextual: unas veces porque expresa de forma explícita, otras de forma implícita, no solo el contexto de enunciación lírico, sino también el marco de relevancia en que resultan comprensibles las palabras del locutor poético. Esta alta funcionalidad poética con una máxima economía de medios explica el hecho de que ciertas estructuras lingüísticas, propias de la conversación, se convirtieran —como señalaba Sánchez Romeralo— en verdaderos “patrones” para la construcción de los textos líricos de tipo tradicional.