

PASIONES, ACTAS DEL DOLORE
EN EL LIBRO DE BUCASÍOR
LUDWIG M. BAYBOD
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

43

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA

DEL GOBIERNO DE CANTABRIA

AÑO JUBILAR LEBANIEGO

ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER
22-26 de septiembre de 1999
PALACIO DE LA MAGDALENA
Universidad Internacional
Méndez Pidal

Al cuidado de
MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO
con la colaboración de Laura Fernández

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellà, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

·MM·

SOBRE LA TRADICIÓN IBÉRICA DE LOS DECIRES CON CITAS: APUNTES PARA UN ESTUDIO TIPOLOGICO

ISABELLA TOMASSETTI
Universidad de Roma «La Sapienza»

LA TRADICIÓN poética del siglo XV, como es sabido, cuenta con un número notable de géneros caracterizados por las más diversas tipologías temáticas y formales. En el ámbito de una ya considerable variedad temática, predomina, sin embargo, la poesía amorosa que constituye el filón más copioso de la producción lírica cuatrocentista. La circulación prevalentemente cortesana de esta poesía debió de contribuir en medida no despreciable al florecimiento de una producción compacta y homogénea. Ésta se caracteriza a menudo por un aspecto fuertemente lúdico: son numerosos, de hecho, los textos de circunstancias y los intercambios poéticos entre autores, así como son evidentes el gusto por el virtuosismo de la composición y la búsqueda manifiesta y ostentosa de la referencia intertextual.

1. Dentro de una vasta y variada fenomenología de relaciones intertextuales ocupan un lugar significativo unos textos que he decidido denominar «decires con citas». Éstos se caracterizan por una específica función estructural de la cita y se distinguen también por un peculiar empleo de la técnica amplificativa.¹ Para este tipo de

¹ Esta designación, por arbitraria que sea, se apoya en la praxis de algunas rúbricas de los cancioneros castellanos; a veces, sin embargo, el texto con citas se introduce con un más genérico «coplas»; esta denominación, que pone el acento en las mismas secciones métricas que componen el texto, tiene correspondencia en los textos portugueses del *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, cuyas rúbricas presentan la designación homóloga de «trovas». El uso de esta terminología evoluciona junto con la desaparición del término «decir», ya en desuso en las rúbricas del *Cancionero General*, y va afirmándose progresivamente en la segunda mitad del siglo XV para designar numerosos textos constituidos por una sucesión indeterminada de coplas.

² La tradición de los textos con citas, lejos de ser un fenómeno circunscrito y limitado al área ibérica, se remonta a la época clásica y gozó de una gran fortuna también en el período medieval, que cuenta con testimonios en todas las tradiciones literarias de la Romania. Para un estudio de conjunto sobre el problema de los orígenes *vid.*, entre otros, A. Roncaglia, «Di una tradizione lirica pretrovatoresca in lingua volgare», *Cultura neolatina*, XI (1951), pp. 213-249; P.G. Schmidt, «The Quotation of Goliardic Poetry: the Feast of Fools and the Goliardic Strophe cum auctoritate», en *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*, ed. P. Godman y O. Murray, Clarendon Press, Oxford, 1990, pp. 39-55.

composiciones falta, sin embargo, una definición precisa, ya que los epígrafes introductorios no identifican tales textos con ninguna designación técnica determinada y reconocible y muy frecuentemente los presentan con la denominación más genérica de «decir». Éstos parecen constituir un verdadero subgénero con marcas tipológicas bien definidas.³ La escasa entidad del *corpus* y el paso rápido de la moda constituyen quizá las razones de la poca atención de la crítica hacia estas composiciones, para las que nunca ha sido propuesto un estudio de conjunto:⁴ me ha parecido interesante, pues, encauzar un examen más detallado de la tradición, explorando en particular la producción poética cuatrocentista, en la que se detectan los primeros testimonios.⁵ Desde el punto de vista de la transmisión textual los decires con citas constituyen un conjunto más bien variado: para muchos de ellos la tradición es pluritestimonial pero forman un grupo significativo también los textos transmitidos por un solo cancionero. Entre los testimonios manuscritos más ricos de composiciones con citas se cuentan el *Cancionero de Palacio* (SA7) y el *Cancionero de San Román* (MH1), en los cuales figuran varias atestaciones únicas.⁶ El cancionero impreso que recoge el mayor número

³ Adopto la definición de subgénero dado que los decires se inscriben de hecho en el género del decir lírico-narrativo, cuya fortuna se desarrolla en el siglo XV. El decir, como se sabe, es una composición concebida para la lectura o la recitación más bien que para el canto: el metro más frecuentemente empleado en este tipo de composición es el octosílabo, a veces junto con el pie quebrado, pero se encuentra también el uso del verso de arte mayor. Por lo que atañe a la estructuración estrófica, los decires están formados por una sucesión indeterminada de coplas cuya extensión puede variar incluso en el ámbito de un mismo texto; generalmente, sin embargo, las coplas que componen un decir constan del mismo número de versos (de ocho a dieciséis). Para una descripción métrica del decir cf. T. Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse University Press, Nueva York, 1956, pp. 144-146; Navarro Tomás denomina genéricamente «decires de refranes» las composiciones con citas líricas, designando más precisamente como «decires de estribillos» los textos que insertan letras extraídas del repertorio de la lírica tradicional; más sintético parece el análisis de R. Baehr, *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1981², pp. 281-287, que omite la descripción de los decires con citas.

⁴ Una descripción sumaria de estas composiciones de debe a P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Slatkine, Ginebra-París, 1981¹. El estudioso francés denomina nuestros textos *pièces à citations* y los coloca en el ámbito de la poesía estrófica irregular, esbozando también una teoría genética según la cual el *descort* occitano sería el modelo de las *pièces à citations* e influiría, más tarde, en el género de la ensalada (véanse las pp. 189-190 de la II Parte). Entre los ensayos que afrontan específicamente el problema de los orígenes y de la formalización del género hay que señalar: A. Martinengo, «Un aspetto del tradizionalismo ispanico. La canzone a citazioni attraverso il tempo», *Studi mediolatini e volgari*, XI (1963), pp. 161-177; G. Caravaggi, «La canzone con «refranes» di Francisco Bocanegra e un fenomeno romanzo d'intertestualità poetica», en *Studi di cultura francese ed europea in onore di Lorenza Maranini*, ed. G. Giorgi, A. Principato y E. Bianciardi, Schena, Fasano di Puglia, 1983, pp. 101-125. No faltan aproximaciones a nuestro subgénero centradas en la función retórica de las citas, como se puede apreciar en el trabajo de J. Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995, pp. 171-191. Un reciente ensayo acerca de la práctica de la cita en una composición colectiva del *Cancioneiro Geral* se debe a M. Vieira Mendes, «A citação no primeiro Inferno de amores portugueses: o Cuidar e Sospirar», *Românica*, V (1996), pp. 119-128.

⁵ Es mi intención recoger los textos en una antología en la cual estén clasificados tipológicamente.

⁶ La selección de los textos se ha llevado a cabo a partir del repertorio de B. Dutton, *El Cancionero del*

ro de textos con citas es el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511) mientras que en tierra lusitana la transmisión se debe a una sola antología poética: el *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (Lisboa, 1516).⁷ Entre los autores que cultivaron este subgénero, se cuentan poetas de gran fama y prestigio como Macías, el Marqués de Santillana, Gómez y Jorge Manrique, Sueró de Ribera, Pinar, Garci Sánchez de Badajoz, y un significativo número de poetas «menores» con una producción cuantitativamente más limitada, pero no menos hábiles en el ejercicio de encaje lírico: García de Pedraza, Gonzalo de Torquemada, Francisco Bocanegra, Costana, Diogo Marcam, Rui Moniz.⁸

Los decires con citas presentan una peculiaridad estructural generalizada: la inserción sistemática, explícita y manifiesta, de uno o más segmentos líricos extraídos de otras composiciones. El texto incorporado, generalmente introducido mediante una fórmula enunciativa que evidencia su carácter de cita, corresponde en la mayoría de los casos a los versos de exordio de una composición de otro autor; la fórmula enunciativa consiste casi siempre en un *verbum dicendi* y constituye la solución de continuidad entre el texto y el trozo intertextual, una muestra de la práctica interpoladora. El verso que introduce la cita incluye frecuentemente también términos técnicos específicos como *cantiga*, *canción*, *exemplo*, *letra*, *cantar*, etc., que se revelan verdaderos apuntes metapoéticos, y constituyen una especie de explicitación del procedimiento compositivo del texto.⁹ Respecto a la extensión del segmento incorporado, tenemos

siglo XV; c. 1360-1520, Biblioteca española del siglo XV (Serie Maior), Universidad de Salamanca, Salamanca, 1991-1992, 7 vols., precioso instrumento bibliográfico gracias al cual ha sido posible la identificación de numerosos insertos líricos. Utilizo, por lo tanto, para cada composición citada, el número identificativo empleado en *El Cancionero*. Para la transcripción de los textos he adoptado los siguientes criterios: 1) respeto la norma moderna por lo que atañe a la unión y separación de palabras, la acentuación, la puntuación, el empleo de mayúsculas y minúsculas; 2) normalizo según el uso moderno las siguientes vacilaciones gráficas: *u/v* con valor vocálico; *i/y* con valor vocálico y semivocálico; *f/s*, *çe*, *çi/ce*, *çi*; *nb*, *np/mb*, *mp*; 3) mantengo las alternancias *b/v*, *ç/z*. En el caso de textos transmitidos por más de un cancionero, señalo, al lado del número identificativo, también la fuente utilizada para la transcripción.

⁷ Para un análisis de los decires con citas contenidos en el *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende me permito remitir a mi artículo, «Tra intertestualità e interpretazione: i decires a citazioni del *Cancioneiro geral* di Garcia de Resende», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, I (1998), pp. 63-100.

⁸ De la biografía de muchos de estos autores a menudo no se conoce nada y para un gran número de ellos ni siquiera es posible establecer los límites cronológicos de la producción poética. A propósito de lo anterior, se pueden leer las observaciones de G. Caravaggi, «Note sulla poesia quattrocentesca di tipo *cancioneril*», *Il confronto letterario*, III:6 (1986), pp. 391-405.

⁹ Los ejemplos dignos de mención son numerosísimos. Me limito a enumerar las fórmulas más repetidas y a señalar las más singulares. A menudo el *verbum dicendi* o *canendi* está asociado a *canción* o a otros términos técnicos: «cantava aquesta cruel canción» (ID6.733, v. 376; «yo diré esta canción» (ID0401, v. 68); «por lo qual triste diré un cantar tan dolorido» (ID0525, vv. 3, 7); «començaron a cantar/ este cantar con sosiego (ID0693, vv. 103-104); «una senyora que dezir/ me faz este jus escripto» (ID2.655, vv. 44-45). A veces la referencia metapoética es tan puntual que alude precisamente al carácter fragmentario del texto citado y al hecho de que se pronuncian sólo los versos iniciales de una composición que se sabe más extensa: «aquesta antiga canción/ qu'el començo

trozos de un solo verso, casi siempre incipitario, y de dos, tres, cuatro, o, más raramente, de cinco versos.¹⁰ Por lo general, la inserción del texto ajeno se realiza de forma sistemática dentro de la composición que lo engloba: en la mayoría de los casos se incluyen diversos trozos de procedencia variada, más raramente se repite el mismo inserto lírico según un modelo de reiteración cíclica.¹¹ Por lo que atañe al origen de los trozos intercalados, se pueden reconocer dos fuentes principales de préstamo: por un lado el repertorio de la poesía tradicional,¹² por otro, el de la poesía cortés áulica.¹³

dize así» (ID2.717, vv. 19-20); «escassamente acabou/ a cantiga toda inteira» (ID5.189, vv. 51-52). Más raramente la fórmula de transición consiste en una alocución del poeta al público, formulada como una invitación a escuchar los versos pronunciados: «E oít mi razonar» (ID2.413, vv. 32).

¹⁰ El caso más frecuente es que se citen cabezas de canciones, generalmente de cuatro versos. Se cuentan también casos, aunque esporádicos, en los que, en vez de un fragmento lírico, se cita una canción entera. Esta práctica se detecta, por ejemplo, en dos textos de Mossén Fernando (ID3.246 e ID3.294), cada uno de los cuales inserta, en posición de remate, una canción de otro autor (respectivamente ID3.293 e ID7.822). Un procedimiento análogo de inserción figura también en un texto narrativo de Garci Sánchez de Badajoz «Caminando por mis males» (ID0693), romance que incluye dos «cantares» (así los denomina el autor) de diez versos cada uno: «Cantad todas las avezillas» (ID0695) y «Mortales son los dolores» (ID0696). El número reducido de los testimonios, sin embargo, induce a considerar este tipo de estructura formal como episódica y propia del estilo creativo de los dos autores, aun constituyendo una confirmación de la gran variedad tipológica de los decires con citas.

¹¹ Se trata de dos distintas modalidades compositivas que atraviesan toda la producción ibérica del siglo XV: por un lado, la iteración cíclica de un mismo segmento lírico, por otro, la inserción de fragmentos cada vez diferentes que constituirán un sistema textual misceláneo.

¹² Es éste el caso del célebre texto mal definido «villanico» y erróneamente atribuido, a mi parecer, al Marqués de Santillana (ID2.475). Se trata en realidad de un decir caracterizado por la inserción de trozos del repertorio mélico tradicional, uno de los cuales presente, siempre como fragmento citado, en una pastorela de Airas Nunes. Tengo noticia de un estudio de John Gornall (no publicado todavía) en el que se aborda el problema de la autoría del texto y de su edición crítica: «Right Author and Wrong Text? Towards a Critical Edition of Suero de Ribera's "En una linda floresta"», que aparecerá en *Hispanic Research Journal*. Este texto no constituye el único ejemplo de composición que incorpora citas de tono popular en boca de mujer: otros ejemplos significativos son un decir de Francisco Bocanegra (ID0433), cuyas peculiaridades han sido analizadas atentamente por G. Caravaggi, «La canzone con "refranes"» y un texto anónimo estructurado en forma de diálogo entre mujer y caballero (ID4.269) cuyo *incipit* reza: «Al tiempo que amor dexava». Para consideraciones más exhaustivas sobre el «villanico» atribuido a Santillana y acerca del texto de Airas Nunes, se pueden ver: A. Roncaglia, *Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolare (dalle kharge mozarabiche a Lope de Vega)*, Società tipografica modenese, Modena, 1953, pp. 74-79; G. Tavani, «I versi provenzali attribuiti ad Ayra Nunes», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, IV (1962), pp. 281-299; X.X. Ron Fernández, «Citar es crear. El arte de la cita en Airas Nunes», *La literatura en la Época de Sancho IV (Actas del Congreso Internacional «La literatura en la época de Sancho IV»*, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, Alcalá, 1996, pp. 487-500.

¹³ Excluyo de la reseña los llamados decires de proverbios, composiciones narrativas, casi siempre de argumento amoroso que engloban, según modalidades afines a las de los decires con citas, refranes, *exempla*, o frases proverbiales del repertorio folclórico tradicional. Aunque estos textos estén caracterizados por el componente intertextual e interdiscursivo, la naturaleza no lírica de los trozos intercalados induce a excluirlos de la presente investigación. La cuestión de las relaciones y de la distinción, incluso terminológica, entre cantar (considerado como texto lírico) y refrán (considerado como frase proverbial) ha suscitado a lo largo del tiempo una copiosa serie de intervenciones: véanse, entre otros, E.S. O' Kane, «On the names

2. La distribución de los fragmentos líricos en la estructura textual que los incorpora es variable y refleja diversas tipologías:

a) perfecta integración métrica y/o métrico-sintáctica. El trozo ajeno puede coincidir con la segunda semiestrofa de cada copla (cuarteta o quintilla) sin compartir, pues, ninguna rima con la primera parte de la estrofa:

Comeou-m'a parecer
 fraqueza de coraçam
 encobrir minha paixam
 e comecei de dizer:
 «Harto de tanta porfia
 sostengo vida tan fuerte
 qu'es triste el ánima mía
 hasta que venga la muerte»

(João Manuel, *Já era casi de dia*, ID5.189, vv. 59-66).

No siempre, sin embargo, el fragmento insertado coincide con la segunda sección métrica de la estrofa: en efecto, a veces el verso o los versos de transición del texto al trozo intertextual presentan rimas en común con el segmento intercalado, constituyendo con él una unidad métrica:

Et sea la fija del alma,
 Leonor, toda vestida
 de negro, muy dolorida,
 a los pies como quien llama
 Donna Beatriz sennora
 diziendo: «venid verés
 el que tanto bien querés
 ved en qué posada mora»

(Alfonso Enríquez, *En el nombre del dios de amor*,

ID0135 [PN12], vv. 73-80).

of the refrán», *Hispanic Review*, XVIII (1950), pp. 1-14; M. Frenk, «Refranes cantados y cantares proverbializados», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV (1961), pp. 155-168; Y. Malkiel, «Spanish estribillo "refrain": its proximal and distal Etimologies», en *Florilegium hispanicum. Medieval and Golden Age studies presented to D. Clotelle Clarke*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1983, pp. 29-43; un artículo específicamente dedicado al subgénero de los decires de proverbios en la poesía del Cuatrocientos se debe finalmente a B. Dutton, «Proverbs in Fifteenth Century Cancioneros», en *The Age of Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, ed. A. Deyermond y I. Macpherson, University Press, Liverpool, 1989, pp. 37-47.

En los decires con estructura más arcaica, con estrofas de ocho versos de tres rimas (esquema abbaacca) se realiza el ejercicio más refinado de integración métrica puesto que dos de las tres rimas que figuran en la copla pertenecen al texto incorporado; la primera parte de la copla presenta generalmente dos rimas, una de ellas en común con el segmento intertextual.

E pues tan buen galardón
ya la fortuna me dio,
cantaré con grant razón
quanto biva triste yo:
«Quien sirviendo se perdió
bien podrá dezir por sí
triste por qué me di
a quien non me conoció»

(Diego de Valera, *Pues por bien servir yo peno,*
ID2.124, vv. 16-23).

En la mayoría de los casos se da una pausa sintáctica entre el texto y el trozo intertextual. Alguna vez, sin embargo, el fragmento incorporado se une al texto sin solución de continuidad; es decir que el segmento ajeno está incorporado sin la intervención de una fórmula de transición:¹⁴

Nam m'atrevo declarar-vos
minha coita nam pequena,
receando d'anojar-vos,
a qual por vos se m'ordena.
Mas com toda minha pena
tam gentill vos fizo Dios
que soy yo muy más contento
d'ir mal librado de vos
que d'otra com libramento

(Rui Moniz, *Como quem morre vivendo,*
ID5.434, vv. 10-18).

b) enlace de los trozos líricos entre una copla y otra del decir. En este caso los fragmentos citados constituyen secciones métricas autónomas con respecto a las coplas del decir:

Bien sirviendo he perdido
lo que nunca cobraré

¹⁴ Esta modalidad es frecuente sobre todo en los textos que insertan en lugar fijo un mismo trozo lírico pero se encuentra también en algunas composiciones con citas múltiples.

por lo qual triste diré,
et será mi apellido
de muy grand padescimiento,
de la pena que me siento
un cantar tan dolorido:

«Vedes que descortesía
que me fizo Amor tan fea
apartóme que non vea
la gentil señora mía»

[ID0526]

(Anónimo, *Bien sirviendo he perdido*,

ID0525, vv. 1-11).

A veces los insertos están enlazados a las coplas contiguas mediante particulares ligazones estróficas: prevalece el modelo de las *coblas capcaudadas*:

Sepan quantos esta carta
vieren, que tanto padeço
que con voluntad muy farta
de tristeza ensandeco.

- 5 E pues veo mi esperança
ser tornada en tristor,
por tornar en su favor
cantaré ya sin tardança:

«A senyora en que fiança
e por cierto sin dudança
no lo ayas por vengança
mi tristura».

[ID0447]

- Siempre con muy gran mesura
te serví sin falezer
15 agora tú quieres ser
causa de mi desaventura
mas por lo que tú quesiste
con muy sobirano amor
gritaré con grant dolor
20 este cantar como triste:

... [ID0447]

(García de Pedraza, *Sepan quantos esta carta*,

ID2.413, vv. 1-20).

Un día por mi ventura,
 fuérame yo acercar
 en una val muy oscura
 donde ove gran pesar
 5 porque vi allí estar
 hun hombre desesperado,
 cantando desaguado
 un cantar con amargura:

«Cativo de minya tristura
 10 ya todos prenden espanto
 e preguntan qué ventura
 es que m'aturmenta tanto».

E díxome a poco estado:
 ved qué descomunaleza
 15 de su corte m'ha hechado;
 por servir bien su nobleza
 yo l'amé de corazón
 mas por darme galardón
 cantaré como forçado:
 ...

(Anónimo, *Un día por mi ventura*,
 ID2.508, vv. 1-19).

Se notan también casos en donde los trozos citados presentan una identidad métrica con la sección de texto que los introduce, que retoma las mismas rimas del fragmento intercalado:

Quieres saber cómo va
 al triste desaventurado
 que de ti es apartado
 porque libertad non ha:
 él está mucho penado
 tanto que quiere morir
 et con todo este cuidado
 los lunes quiere dezir:

«Mal mi grado,
 me convén de vos partir,
 señora, sin repentir
 lo pasado»

[ID0402]

(Conde de Mayorga, *Quieres saber cómo va*, ID0401, vv. 1-12).

La práctica de la cita implica un difícil ejercicio de integración que se resuelve a veces con evidentes infracciones a las elecciones hechas en la estructura métrica de la composición: una rima no repetida o una ligazón métrica no respetada son algunos de los casos más corrientes de desviación de la norma.

Junto a estos textos con características estructurales precisamente clasificables, se cuentan también composiciones en que la extensión y la distribución de los textos ajenos es mucho más libre e irregular. La falta de un criterio preciso y sistemático de inserción no induce, sin embargo, a excluir estos textos del *corpus* de los decires con citas, ya que también en estas composiciones la práctica interpoladora es manifiesta y perfectamente identificable gracias a la presencia de fórmulas enunciativas y apuntes metapoéticos que explicitan la relación intertextual. Un ejemplo ilustre de poema con inserciones irregulares es el célebre *Infierno de amor* de Garci Sánchez de Badajoz: en este texto es evidente el ingenioso juego de ligadura de los segmentos ajenos, puestos en boca de autores reales (no sin algún error de atribución) y convocados en la ficción poética como *dramatis personae*:

Vi tan bien a Juan Rodríguez
del Padrón dezir penado:
«Amor, ¿por qué me persigues?
No basta ser desterrado,
aun ell alcance me sigues».
Éste estava un poco atrás,
pero no mucho compás
de Macías padesciendo,
su misma canción diziendo:
«Bive leda si podrás,
y no penes atendiendo»

(Garci Sánchez de Badajoz, *Caminando en las honduras*,

IDO662 [11CG], vv. 56-66).

Análoga libertad en la distribución de los fragmentos líricos se detecta también en el *Testamento de amor* de Alfonso Enriquez (IDO135), en el poema alegórico de Costana «Al tiempo que se levanta» (IDO732), en los textos de Quirós «Entre Valencia y Alcaçar» (ID6.726) y de Badajoz «Caminando por mis males» (IDO693). Señalo sólo algunos ejemplos:

La otra parte será
 la diestra Mariguillém
 por la qual creo también
 que se ennoblecerá
 el monumento tal cosa,
 cantando en son de planto:
 «Ya sennora fasta quando», [ID0138]
 la faz un poco lorosa

(Alfonso Enríquez, *En el nombre de dios de amor*,
 ID0135 [PN12], vv. 57-64).

Y luego les rogué más
 que de mi mal se doliendo
 tañense muy sin compás
 «Bive leda si podrás» [ID0125]
 y no penes atendiendo»

(Costana, *Al tiempo que se levanta*,
 ID0732 [11CG], vv. 165-169).

Obsérvese que esta libertad en el encaje lírico se da prevalentemente en poemas largos, a veces marcados por la inserción de material heterogéneo: no sólo trozos líricos de la tradición cortés sino también refranes, fragmentos de proverbios y motes del repertorio folclórico. Es el caso, por ejemplo, del *Juego trobado* de Pinar (ID6.637) o del anónimo «En Ávila por la A» (ID2.304):

Tomará quando quisiere
 Vuestra Merced un espino
 con qu'ell alma de contino
 comporte quanto viniere.
 Y ell ave será un açor
 con una canción garrida
 muy discreta y muy sentida:
 «Donzella por cuyo amor» [ID0861]
 y el refrán «por más aína» [ID8.054]
 con aguja sale espina»

(Pinar, *Tome vuestra magestad*, ID6.637 [11CG], vv. 79-88).

Denle por fruta cogombros,
 de los de agora dos anyos
 y traigan sobre los hombros
 mucha lenya de castaños.

«Con qualquier pena que sienta» [ID2.306]
 le cante Iohan de la Fuente
 porque pierda el pensamiento
 de motejar a su gente,
 con este refrán siguiente:
 «Cedacillo nuevo,
 tres días en estaca»

(Anónimo, *En Ávila por la A*, ID2.304, vv. 50-60).

Como testimonio de la gran boga de la práctica de las citas en la poesía del siglo XV, querría señalar, finalmente, unos poemas estructurados en forma de canción (y a menudo designados como tales en los epígrafes introductorios) y caracterizados por análogos procedimientos de inserción lírica. El texto ajeno figura a menudo como parte conclusiva de la cabeza o de la vuelta y a veces está iterado al final de ambas secciones:¹⁵

Pues que Dios y mi ventura
 m'a traído a tal estado
 cantaré con grand cuidado:
 «Cativo de mi tristura». [ID0131]

No sé qué postremería
 ayán buena los mis días
 quando el gentil Macías
 priso muerte por tal vía;
 porende en rememrança
 cantaré con amargura:
 «Cuidados y maginança», [ID2.509]
 «Cativo de mi tristura».

Los que me vieren así
 no ayán a maravilla
 mi grave cuita y manzilla
 que tal señora perdí;
 por lo qual por tribulança
 cantaré con amargura:
 «Ya señora en quien fiança» [ID0447]
 «Cativo de mi tristura»

(Juan Rodríguez del Padrón, *Pues que Dios y mi ventura*, ID4.292).

¹⁵ Entre los textos caracterizados por esta estructura se señalan: ID2.680, ID2.678, ID2.519, ID2.712, ID2.682. Sin embargo, aunque raros, no faltan casos en que una canción introduce diferentes segmentos ajenos en el interior de la composición.

3. Así como en el procedimiento de integración métrica el texto que cita está subordinado al trozo citado –puesto que debe recibirlo en su interior integrándolo–, también, de la misma manera, el vínculo semántico entre segmento intercalado y poema «citador» está estructurado jerárquicamente.¹⁶

Hay que reconocer que, tratándose de poemas de argumento amoroso, no debía de ser difícil la búsqueda de fragmentos líricos de la poesía cortés en torno a los cuales articular el discurso poético. Sin embargo, la adhesión semántica no concierne solamente a los temas, sino que se extiende también a los motivos del texto incorporado, y la presencia de fuertes repeticiones léxicas y de coincidencias sintácticas manifiesta la búsqueda de una cohesión estilística entre el fragmento incorporado y el texto que lo engloba. Particularmente interesante resulta un texto sin rúbrica atributiva, transmitido por el *Cancionero de San Román* (MH1), en el que todas las inserciones contienen una alocución a Amor, personificado y señalado por el poeta como causa de todos sus sufrimientos:

Desde me ovo apartado
por espreso mandamiento
non se tovo por contento
mas doblóme mi cuidado
en quitar la señora mía
beviré sin alegría
con semblante atribulado:

«O qué mala compañía [ID0527]
ay, Amor, que me feziste
en quitarme, pues me diste,
la señora que tenía.»

Por esta grand sinrazón
non fago sinon llorar

¹⁶ La semiótica y la teoría de la literatura han dedicado a la cita literaria amplio espacio dentro de las modernas teorías del texto: ésta constituye desde hace tiempo el objeto de muchas especulaciones teóricas dentro del vasto ámbito del estudio de la intertextualidad: cf. P. Zumthor, «Le carrefour des rhétoriciens. Intertextualité et Rhétorique», *Poétique*, XXVII (1976), pp. 317-337; C. Segre, «Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia», en *Teatro e romanzo*, Einaudi, Turín, 1984, pp. 103-118. Un artículo específicamente dedicado a la cita literaria es el de A. Jacomuzzi, «La citazione come procedimento letterario. Appunti e considerazioni», en *L'arte dell'interpretare. Scritti critici offerti a G. Getto*, Edizioni L'Arciere, Cuneo, 1984, pp. 3-15; otros interesantes estudios se deben a G. Pérez Firmat, «Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura», *The Romanic Review*, LXIX (1978), pp. 1-21; A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, París, 1979; B. Mortara Garavelli, «L'“appropriazione debita”: i rimandi intertestuali in poesia», *Prometeo*, II:1 (1982), pp. 69-78; G. Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid, 1984; A. Bouillaguet, «Une typologie de l'emprunt», *Poétique*, LXXX (1989), pp. 489-498; más específicamente dedicado al área hispánica es el estudio de F. Bravo, «El saber del escritor. Por una teoría de la cita», *Bulletin Hispanique*, XCVII:1 (1995), pp. 361-374.

et con sobra de pesar
 parece mi condición
 por mi mal ya contescido
 lloraré desfavorido
 deziendo de corazón:

«Sé que me a costado cara [ID0528]

Amor, vuestra compañía,
 pues por vos me desampara
 quien consolarme solía»

(Anónimo, *Bien sirviendo he perdido*, ID0525, vv. 12-33).

Desde el punto de vista de la organización temática y narrativa es posible reconocer dos tipologías textuales:

a) Existe un lábil enredo: el marco puede estar relacionado con una circunstancia específica (una partida, un sueño, un metafórico testamento de amor), que reúne a un grupo de personajes, cada uno de los cuales pronuncia versos de tema amoroso;¹⁷ en otros poemas la ambientación presenta los rasgos tópicos del espacio infernal en el cual el poeta encuentra a varios personajes, todos hermanados en la pena amorosa. Cada una de las figuras reseñadas expresa su propio canto de amor recurriendo al repertorio codificado de la tradición poética cancioneril: la estrategia compositiva del texto consiste en hacer coincidir el inserto lírico con la expresión dramática de los personajes. Se privilegia, pues, el procedimiento de afabulación de los trozos citados, llevado a cabo a través de una sabia distribución del material ajeno dentro de secciones dialogadas, donde el intercambio de partes entre los personajes constituye el pretexto y el medio para introducir versos ajenos:

Desperté como espantado
 y miré a do sonava
 el que d'amores quexava
 bien como damnificado;
 vi un hombre ser llagado
 de un gran golpe de flecha
 y cantando tal endecha
 con semblante tribulado:

¹⁷ Es el caso de un texto de Guevara «Recontar si mal sentí» (ID0859), en donde el pretexto narrativo consiste en un viaje del rey Alfonso con un grupo de nobles que se despiden de sus damas rezando versos incipitarios de notorias canciones corteses de la época. Para un análisis más detallado de este texto remito a: A. Rodado Ruiz, «Un caso de intertextualidad explícita: las coplas de Guevara a una partida qu'el rey don Alonso hizo de Arévalo», *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, IV, Granada, 1995, pp. 165-178.

«De ledó que era triste [IDo129]
ay, Amor, tú me tornaste,
la hora que me quitaste
la señora que me diste»

(Marqués de Santillana, *Ya la gran noche passava*,
IDo127 [11CG], vv. 13-24).

Al muy alto poderoso
justo bien y justo Rey
vi venir con sana ley
d'amador ledó pensoso;
y con pena que sintía
de partir le vi tormento
y dezir su señoría
con esquivo sentimiento
«ni me plaze ni consiento». [IDo860]

(Guevara, *Recontar si mal sentí*,
IDo859 [11CG], vv. 9-17).

b) Falta completamente el componente dramático y el único personaje-narrador es el poeta: en estos casos las citas acompañan, ejemplifican, corroboran las ideas expresadas por el autor en el poema. Generalmente se trata de textos en los que la voz lírica narra un viaje, muy a menudo metafórico cuando no alegórico, durante el cual el poeta descubre y describe la entidad de su pena amorosa: la composición se presenta, pues, como una especie de *salut d'amor*, en homenaje a la dama a quien el poeta declara amor y plena fidelidad.¹⁸ La diferencia principal entre estos textos y las composiciones donde prevalece la estructura dialógica reside en una modalidad distinta de reutilización del texto ajeno: ya no se trata de atribuir versos a personajes comprometidos en la ficción narrativa, sino más bien de construir en torno a los segmentos intercalados una estructura textual semánticamente compacta y estilísticamente uniforme por medio de una especie de proceso interpretativo. La cohesión entre el texto y el segmento intercalado se hace patente, entonces, a través de una densa red de iteraciones léxicas, de elaboradas variaciones sinonímicas y de paralelismos que dan lugar a una forma de dilatación semántica:

¹⁸ Quisiera señalar, a propósito de todo esto, un grupo de textos caracterizados por una peculiaridad temático-narrativa. En estos poemas el marco es el de un viaje en que el poeta se aleja de su amada y recita un trozo lírico para cada día de la semana, según una secuencia ordenada y regular: los autores de los textos son el Conde de Mayorga (IDo401), Gómez Manrique (ID3.358) y el portugués Diogo Marcam (ID5.211). Éstos presentan coincidencias también de algunos textos citados y esto constituye un indicio evidente de las mutuas relaciones de influencia.

Depois no segundo dia,
me veio hum gram desejo
mui sobejo
de vos ver, que parecia
que *oulhando* vos *veria*—
sem mais pejo.
E com isto levantei
Os *olhos* com mal que farte
E ssem vos *ver* comecei:
«Pensando que te *verei*,
miro triste a cada parte
com leal amor sin arte
que te yo *vi* e *verei*»

(Diogo Marcam, *Por verdes em que cuidado*,

ID5.211, vv. 26-38).

Cresciendo mis afliciones
et menguando mi esperanza
suplicando *recordança*
en el fin de mis cançones
cantaré con desavida
congoxa que tú me diste
en la ora que *partiste*
los domingos por finida:

«*Recuérdate* de mi vida [ID0313]

pues que viste
mi *partir* et *despedida*
ser tan triste»

(Gómez Manrique, *Pues mi contraria fortuna*,

ID3.358 [MP3], vv. 75-86).

El ejercicio amplificativo que caracteriza estos textos es asimilable al que se produce en la glosa, género lírico marcado también por la instancia exegética y por la práctica de la cita.¹⁹ El decir con citas y la glosa, en efecto, tienen en común la misma estructura «dialógica», o sea la convivencia de dos textos en su interior. En algunos casos los confines entre los dos géneros parecen frágiles y a veces se detectan singula-

¹⁹ Acerca de las características del género lírico véase el reciente artículo de E. Scoles e I. Ravasini, «Intertestualità e interpretazione nel genere lirico della glosa», en *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 1996, pp. 615-631.

res coincidencias, ya por lo que atañe a las técnicas de inserción, ya por lo que concierne al modelo de integración semántica. Con todo, los dos géneros están bien diferenciados por los autores y por el público, como demuestran las rúbricas, que no manifiestan nunca confusión o ambigüedad terminológica. En realidad las analogías reflejan un ambiente literario fuertemente marcado por la intertextualidad y la tendencia a la paráfrasis y a la amplificación.²⁰

4. Un aspecto de gran interés en el estudio de los decires con citas es sin duda la identificación de los textos intercalados, tarea a menudo dificultosa y nunca definitiva; la búsqueda de las fuentes, en efecto, a menudo no lleva a resultados significativos y aun cuando se descubra la presencia de un texto en una determinada antología, la falta de una rúbrica atributiva o, a veces, el estado fragmentario del poema, contribuyen a hacer más inciertos los resultados de la investigación.

La ausencia de identificación, en la tradición lírica cuatrocentista, de un texto citado en un decir no implica necesariamente que ese trozo no haya tenido una existencia autónoma como sección de un texto más amplio, dada su presencia dentro de un sistema de citas. En algunos casos esporádicos no se puede excluir, sin embargo, que los autores hayan utilizado citas «ficticias». Por otra parte, cualquier valoración sobre el carácter de los trozos intercalados está condicionada y limitada por la parcialidad del material que nos ha llegado; si bien disponemos de un repertorio significativo de cancioneros manuscritos e impresos, también es verdad que el proceso de transmisión ha causado la pérdida de una parte de la producción lírica del siglo XV.

Del examen de la tradición de algunos textos citados en los decires emergen datos a tener en cuenta. Ante todo cabe señalar la presencia, como trozos citados en distintos decires, de algunos textos no existentes en ningún cancionero como composiciones autónomas. Es el caso, por ejemplo, de los textos «Ay senyora fasta quando» [ID0138]²¹ y «Cuidado et maginança» [ID2.509],²² uno insertado en dos poemas, el otro en tres composiciones con citas. La presencia de los mismos trozos líricos en distintos poemas no es un fenómeno raro y episódico: a menudo los segmentos pertenecen a textos muy conocidos de la tradición ibérica y figuran frecuentemente como inserciones. Se trata de un hecho sobre el que habría que reflexionar con mucha

²⁰ La compleja cuestión relativa a los orígenes y a las relaciones entre la glosa y los géneros afines, ha sido adecuadamente ilustrada sólo recientemente por E. Scoles e I. Ravasini, «Intertestualità e interpretazione», donde las autoras afrontan el delicado problema con una precisa premisa metodológica, sin querer delinear parentescos genéticos seguros, sino individuando en el ámbito ibérico medieval un caldo de cultivo particularmente favorable al desarrollo de la glosa.

²¹ El texto está citado en: «Un día por mi ventura» [ID2.508] y «En el nombre de dios de amor» [ID0135].

²² El texto figura en «Un día por mi ventura» [ID2.508], «Non podría hombre pensar» [ID2.526] y en «Pues que Dios y mi ventura» [ID4.292].

atención, puesto que denota la fama y la ejemplaridad de algunos textos.²³ Sin pretender dar una explicación exhaustiva de las que podríamos definir «convergencias textuales», me parece que entre las causas de tales evidentes coincidencias se pueden imaginar principalmente dos factores: por un lado, la circulación de antologías líricas que podrían haber constituido una especie de repertorio codificado de textos susceptibles de ser citados; por otro, la notoriedad de algunos decires con citas, cuya fortuna está relacionada sin duda con la fama de sus autores, elegidos como modelos no sólo por lo que respecta a la selección de los trozos citados sino también por la estructura temática y narrativa. El análisis del conjunto de los textos ha revelado, efectivamente, una red de relaciones entre los poemas, que es un claro indicio del carácter lúdico de la producción y del talante emulador e imitativo que predomina en esta poesía. Por último, no de menor importancia es el cuadro de las correspondencias entre los textos, que nos otorga algún dato de interés sobre las relaciones entre los cancioneros. Como se ha dicho al principio, la tradición de los decires resulta más bien irregular y parece difícil, pues, deducir del material disponible datos para descubrir o definir relaciones entre cancioneros. Aun así, el examen de la tradición de algunos textos citados ha llevado a la puesta en evidencia de fenómenos dignos de atención: algunos de los decires contenidos en el *Cancionero de San Román* (MH1) y atestiguados sólo en aquel cancionero presentan trozos líricos transmitidos únicamente por el *Cancionero de Palacio* (SA7). Es el caso, por ejemplo, de las canciones «Mal mi grado» [ID0402], «Cuyo soy sepa de mí» [ID0403], «Sepas tú, señora mía» [ID0404], citadas por el Conde de Mayorga en el decir: «Quieres saber cómo va» [ID0401], que sólo ha llegado hasta nosotros por el *Cancionero de San Román*; el mismo fenómeno se encuentra también en otro decir, sin rúbrica atributiva, también transmitido por MH1 «Bien sirviendo he perdido» [ID0525] donde dos de los tres trozos identificados pertenecen a canciones conservadas sólo por SA7: «Sé que me ha costado cara» [ID0528] y «Ve, Amor, buscar quien debes» [ID0530].²⁴

Más delicada aparece la cuestión de la identidad de los insertos líricos en la tradición de los textos de los que han sido extrapolados: la equiparación de los trozos intercalados a testimonios de la tradición indirecta de un texto lírico parece excesivamente atrevida. Se debe considerar, efectivamente, que muchos de estos textos tenían música y por lo tanto una circulación oral; algunas intervenciones, además, podían

²³ Me limito a mencionar algún ejemplo: la *cabeza* de la canción de Juan Rodríguez del Padrón «Bive leda si podrás» figura en cuatro textos (ID0662, ID0732, ID3.358, ID6.637); todavía mayor fortuna tuvo la canción de Macías «Cativo de minya tristura» citada en siete textos (ID0127, ID2.124, ID2.508, ID2.519, ID2.712, ID3.358, ID4.292). Otro poema de Macías que gozó de gran difusión es la canción «Ay señora en que fiança», citada en cinco composiciones (ID2.238, ID2.413, ID2.508, ID3.068, ID4.292). Por último, la canción de Juan de Torres «Oh qué fuerte despedida» figura en cuatro decires (ID0859, ID3.358, ID4.325, ID5.211), uno de los cuales compuesto en el ámbito lusitano.

²⁴ Estos datos parecen interesantes y son susceptibles de una profundización no sólo para el análisis de los poemas con citas sino también para el estudio de las relaciones entre cancioneros.

ser hechas en el momento mismo de la inserción, es decir de manera totalmente contingente, a veces motivada por la dificultad de la integración; suponer, en presencia de variantes, que el autor del decir recurriera a un cancionero o a un testimonio de otro género (cuadernos, hojas sueltas, etc.) no conservados, constituye una hipótesis difícilmente demostrable. Sería deseable, sin embargo, que las ediciones críticas de cancioneros individuales anotasen la presencia, en composiciones con citas, de porciones incluso mínimas de los textos editados, ya como testimonio de una tradición «lateral», ya como prueba de la fortuna de estos poemas en la lírica ibérica del XV y del XVI. Se podría pensar incluso en una utilización de los insertos para subsanar deficiencias de la tradición o aclarar pasajes de difícil lectura: se trataría de una perspectiva metodológica innovadora que podría conducir a resultados provechosos también en el sector de las relaciones entre los cancioneros.

➤ Naturalmente, queda todavía mucho por hacer y algunas de las hipótesis de profundización que he propuesto aquí deberán ser cuidadosamente verificadas a través del examen completo de los materiales. Sin embargo, la serie de tipologías individuadas en el ámbito de los decires con citas ha contribuido, por el momento, a enriquecer nuestros conocimientos sobre las dinámicas intertextuales en la poesía ibérica del siglo XV.