

Revista de Cancioneros *Impresos y Manuscritos*

número 5 - año 2016

ISSN: 2254-7444

ARTÍCULOS

Compositio y argumentación en la poesía de Rui Moniz

Maria Helena M. Antunes

1-29

La Confesión rimada de Pero López de Ayala

Daniel Añua-Tejedor

30-63

Anonimi irremediabili nel Cancioneiro da Ajuda: Sennor fremosa, pois me vej' aqui (A277)

Fabio Barberini

64-77

Corella amb harmonies del segle xx: la cantata Vida de Maria d'Amand Blanquer (1935-2005)

Àngel Lluís Ferrando Morales

78-106

La expresión del joi en la escuela trovadoresca gallegoportuguesa

Elvira Fidalgo

107-141

Sobre la transmissió i la data dels goigs copiats al Ms. 1191 de la Biblioteca de Catalunya

Joan Mahiques Climent – Helena Rovira i Cerdà

142-166

Osservazioni musicali sul cancionero Corsini 625, con una proposta sul suo compilatore

Francesco Zimei

167-188

COMPOSITIO Y ARGUMENTACIÓN EN LA POESÍA DE RUI MONIZ

Maria Helena Marques Antunes

Universidade de Lisboa – Centro de Estudos Comparatistas

h.marquesantunes@gmail.com

El poeta cortesano Rui Moniz, caballero de la casa de D. Afonso V, de quien tomó el partido en la batalla de Alfarrobeira contra el Infante D. Pedro, recibió, como muchos nobles que combatieron en el ejército del rey, varias recompensas del monarca, bajo forma de donaciones o de cargos, y fue nombrado en 1463 tesorero de la Moneda de Lisboa, cargo que todavía ocupaba en 1472.¹ Estos escasos datos biográficos así como sus relaciones literarias con el coudel-mor Fernão da Silveira, quien le dirige una composición,² y con João Gomes da Ilha, con quien comparte un intercambio poético,³ nos permiten situar su actividad literaria en los años '60 o '70 del siglo xv.

El carácter indecoroso de algunas de sus composiciones ha llevado la crítica a considerarlo el autor más libertino del Cancioneiro Geral recopilado por Garcia de Resende (Dias 1998: 104). Sin embargo, la obra de Rui Moniz se singulariza a varios niveles. La presencia de elementos alógenos permite al poeta introducir una praxis

1 Para más información biográfica sobre Rui Moniz, véase Braga 1871: 252-254 y Freire 1930: 53-54.

2 Dias 1990a: 172-178; ID 5275. La citación de los textos se hará a partir de la edición de Aida F. Dias, pero la referencia indicará también el número atribuido a la composición en los índices de Brian Dutton.

3 El único poema colectivo en el cual participó Rui Moniz es la composición en la que responde a João Gomes da Ilha (Dias 1990b: 63-67; ID 5468). En este diálogo, que incluye una serie de respuestas por los consonantes, con cuatro intervenciones de cada uno de los poetas, ambos afirman la superioridad de su sufrimiento amoroso sobre los demás.

renovada en lo que concierne a los géneros dialógicos, pero también favorece un bilingüismo portugués-latín verdaderamente original. En cuanto a la propia *compositio*, la pertinente combinación de las figuras *per ordinem* y de los diferentes grados de elaboración del discurso remite al segundo plano el color liviano de algunos versos.

En la poesía de Rui Moniz, la práctica de la cita, apoyada en tres modalidades distintas, sobresale por revelar ensayos de reapropiación de modalidades de interlocución, como el decir con citas y la glosa, así como una reflexión sobre el uso del bilingüismo. La integración de fragmentos alógenos supone también una revalorización de la intertextualidad, que sirve, además, el proyecto argumentativo del poeta.

Las «trovas de Rui Moniz, em que mete no cabo de todas ãa cantiga» (Dias 1990b: 14-15; ID 5434), composición en que todas las coplas, como anuncia la rúbrica, cierran con los versos que forman la cabeza de una canción de autoría anónima transmitida por el manuscrito LB2, configuran un caso paradigmático de decir con citas. El poema se diferencia porque integra siempre el mismo elemento alógeno y, como subraya Isabella Tomassetti, «raramente se repite el mismo inserto lírico según un modelo de reiteración cíclica» (2000: 1710). Pero la especificidad de las coplas de Rui Moniz radica también en la modalidad de integración del texto citado, una vez que no lo introduce mediante el recurso a un *verbum dicendi*, excepto en el verso 5, favoreciendo una inserción basada en la armonización sintáctica y semántica con los versos acogedores, lo que «presuppone un esercizio più raffinato di legatura tra le parti» (Tomassetti 1998: 88). Análisis comparativos de esta composición con otras de D. João Manuel y de Diogo Marcão (Ribeiro 2001: 347-348; Tomassetti 1998: 86-100) han realzado, no sólo las diferencias en el modo de integrar el elemento alógeno en el seno de la estructura acogedora, con o sin recurso al *verbum dicendi*, sino también la naturaleza y el origen diverso de las citas, provenientes de un solo poema o bien de varios.⁴

4 La aproximación de estas composiciones es sugerida por la similitud de sus rúbricas, pues la información añadida por el epígrafe refiere que cada copla concluye con los versos de una canción ajena. En Rui Moniz, las estrofas son introducidas, como ya lo señalamos, por una rúbrica que realza

Como vemos, las particularidades de las coplas de Rui Moniz parecen aproximarlas a la glosa, género afín del decir con citas. Aunque la glosa se caracteriza por insertar las citas en un lugar sistemático de la estrofa acogedora y por no recurrir a un *verbum dicendi*, privilegiando una integración sintáctica, la práctica del género por los poetas portugueses no siempre obedece a esos principios. De hecho, en el cancionero de Resende se ha señalado la modalidad de engaste progresivo del texto primero en algunas estructuras glosadoras (Ribeiro 2001: 350; Scoles y Ravasini 1996: 623) y la existencia de glosas en las que las citas son introducidas por un *verbum dicendi* (Tomassetti 1998: 78). Estas singularidades del ejercicio de la glosa por los poetas lusitanos con relación a la práctica castellana, sobre todo en lo que respecta al recurso de una fórmula verbal introductora del fragmento citado —técnica inhabitual en el proceso glosador castellano— así como su inserción en un lugar fijo —correspondiendo, en este caso, al modo de engaste tradicional—, refuerzan las semejanzas entre esta composición de Rui Moniz y la glosa.

Analizando lo que la tratadística dijo al respecto del género, encontramos puntos de contacto con la praxis de Rui Moniz en estas coplas en concreto que, si evidentemente no nos permiten decir que estamos en presencia de una forma de glosa, revelan un trabajo en torno a la integración del discurso ajeno en su propio discurso. Juan Díaz Rengifo caracteriza el texto glosado como una estructura constituida de «uno, o dos, o quatro versos más o menos, como quisiere el que le pone» (1592: 41). En la

esa indicación. En la composición de Diogo Marcão, el texto epigráfico también menciona la integración en final de copla de versos alógenos: «De Diogo Marquam partindo-se donde estava sua dama, em que lhe daa conta do caminho, e em cada trova mete no cabo ãa cantiga feita per outrem» (Dias 1990b: 48-53; ID 5211). El epígrafe de las coplas de D. João Manuel subraya, una vez más, la inserción en posición final de una cita proveniente de una cantiga de autoría diferente, pues el autor del epígrafe escribió: «Outras suas em que mete no cabo de cada copra ãa cantiga feita per outrem» (Dias 1990a: 427-430; ID 5189). Lo curioso de estas rúbricas es que no dejan trasparecer la diferencia fundamental que separa las composiciones de Diogo Marcão y D. João Manuel, por un lado, y de Rui Moniz, por otro. Al leer la información vehiculada por el texto introductorio, no sabemos que, en Rui Moniz, la cita corresponde siempre al mismo fragmento, lo que particulariza su decir con relación a los de Diogo Marcão y D. João Manuel, en los cuales el material ajeno es múltiple y proviene de diversas fuentes.

edición de 1759, que incluye los capítulos adicionados por Joseph Vicens en 1703, se puede leer que «qualquier Texto en verso de Redondilla mayor, ò conste de un Pie, de dos, de tres, de quatro, ù de muchos, ingeniosamente se glosa en Decimas» (Díaz Rengifo 1759: 75). A su vez, el autor del *Cisne de Apolo* caracteriza de forma similar los textos que son objeto de glosa, pues pueden ser de «vn verso, ò dos, ò una copla, estancia ò Romance entero, y la glosa seran vnas coplas, ò estancias del proprio verso, que fuere el texto» (Carballo 1958: 263-264). En lo que concierne a la inserción de los versos, los tratadistas consideran que tienen que ser integrados en posición final; así lo exprime, por ejemplo, en su *Suma del arte de poesía*,⁵ Eugenio de Salazar, para quien la glosa «hácese componiendo una copla sobre una pie de otra y viniendo a acabar esta copla con el mismo pie que se glosa» (Salazar 2010: 163). La colocación de los versos de la cabeza de la canción en la segunda parte de la estrofa, o sea, en posición final, como preconizan los teóricos, es una primera semejanza entre la composición de Rui Moniz y la glosa. Por otra parte, el acto de citar en conjunto los cuatro versos aproxima esta modalidad de engaste del texto ajeno a la glosa de un verso único — forma de mote—, una vez que «quando el texto no tiene mas de vn solo verso, serà licito glossarlo en muchas coplas, yéndolo repitiendo al fin de cada vna» (Carballo 1958: 267). Como subrayó Isabella Tomassetti (2005: 1505), la glosa de motes se hace según la modalidad que Zumthor designa por «citation-conclusive», típica del *versus cum auctoritate*, una vez que este tipo de coplas se caracteriza por introducir en el último verso una cita de una *auctoritas*. No obstante, el modelo iniciado por Rui Moniz en sus «Trovas (...) em que mete no cabo de todas ãa cantiga» parece aparentarse más con la «citation-amplificatrice» de Zumthor (1976: 323), puesto que, como refiere el medievalista, este género de cita funciona como una amplificación estilística. Señálese

5 Fue Víctor Infantes quien por la primera vez refirió esta poética de Salazar. Se trata, según el autor, de un «cuaderno» en folio de 72 páginas, guardado en la British Library (1993: 534). La data de elaboración del texto es incierta, pero, como hace notar Marta Lilia Tenorio, la editora de la *Suma del arte de poesía*, el «autor firma esta obra como “licenciado” por lo que debió escribirla después de 1567 y antes de 1591, año en que recibió el grado de doctor» (2010: 15).

por fin que el hecho de reproducir, incesantemente, la cabeza de la canción aproxima también el acto de citar del poeta en esta composición a «la chanson à refrains» que se caracteriza por repetir, entre las coplas y no al final como en nuestro poema, el mismo refrán (Zumthor 2000: 293).

Así, el trabajo en torno al elemento textual alógeno encetado por Rui Moniz se encuentra en la confluencia de diversas modalidades de la práctica de la cita. De hecho, la reincidencia sistemática de la cabeza de la canción anónima se asemeja a una forma de glosa de mote —elaborado a partir de los primeros versos del texto de partida—, afinidad reforzada por el proceso de inserción en final de copla, como lo teorizan los tratadistas. Es precisamente la iteración de los versos de la cabeza en forma de refrán la que aproxima la composición a la «citation amplificatrice» y «de la chanson à refrains». Sin embargo, el carácter no sistemático de los fragmentos citados, como notó Cristina Almeida Ribeiro (2001: 355), determina la ligación de las coplas de Rui Moniz con el género del decir con citas, como lo denomina Isabella Tomassetti. Todavía, la integración armoniosa del elemento ajeno, que, salvo en el verso 5, no es introducido por ningún *verbum dicendi*, favorece una plena asimilación del texto segundo, lo que es una característica de la glosa. De este modo, la convocación del discurso del otro, constantemente repetido en posición final de copla y en conclusión de la composición, se convierte en una tentativa de reactualizar una modalidad particular de la práctica de la cita que, subrayando sus afinidades con la glosa y la «chanson à refrains», destaca por su originalidad y, de alguna forma, su hibridez que, a su vez, atestiguan de una apropiación personal del acto de citar.

La composición en la que, según la rúbrica, el poeta alega «ditos da paixam, pera matarem ãa molher de que s'aqueixava» (Dias 1990b: 8-10; ID 5430) ilustra un procedimiento diferente en lo que se refiere a la integración del elemento textual externo. El recurso retórico usado es la acomodación, caracterizada por Otis H. Green (1958) y aplicada a la poesía cancioneril por Juan Casas Rigall (1995: 176-186). Dice este autor que la técnica no consiste tanto en la cita como en la acomodación «de

textos de tipo religioso, engastados casi siempre sin traducción —normalmente en latín— en el seno de una obra» (176-177). Eso es precisamente lo que hace Rui Moniz, pues no solo altera el objeto discursivo y el sujeto gramatical⁶ —femenino, una vez que las coplas visan a una dama— sino también una palabra que modifica el sentido de la frase evangélica original.

La segunda frase, elaborada a partir del evangelio de San Mateo, presenta en relación al texto original una diferencia muy importante, que refuerza la lectura goliardesca que se puede hacer de estas coplas. De hecho, el poeta sustituyó el vocablo *corbanan* —«non licet mittere eso in corbanan quia pretium sanguinis est» (Mt 27, 6)—⁷ por el de *carbonum*. Esta sustitución, necesaria para que la referencia a este fragmento en concreto tenga sentido en el contexto de la copla que lo acompaña, traduce la violencia de los ataques del poeta a la figura femenina a quien son dirigidas las coplas. Además, la inserción de este fragmento en otro contexto acentúa la tensión disruptiva entre los dos enunciados: el original y el «acomodado».⁸ Mientras en San

6 Geraldo Augusto Fernandes comentó el recurso retórico de la acomodación en la composición de Rui Moniz, subrayando la modificación de género del objeto gramatical y la forma non poética de los fragmentos, pues no hay rima, ritmo o metro. El autor refiere, además, que la «nova moldagem, principalmente quanto ao objeto —gramaticalmente modificado de masculino para feminino— não se subordina ao discurso original; o que há é o uso de uma passagem bíblica de forte conotação, para justificar de modo também conotativo —e hiperbólico— o sentimento do poeta» (2011: 44).

7 Los textos bíblicos son citados a partir de la *Biblia sacra: iuxta vulgata versionem*, editada por Robert Weber y por Robert Gryson.

8 En un artículo dedicado al estudio de poemas de índole religiosa elaborados con base en los *Salmos penitenciales*, con particular enfoque en las obras de Guillén de Segovia, Luzón y Juan del Encina, Valentín Núñez Rivera aborda también, en una segunda parte, la lectura paródica de contenido amoroso de que los salmos fueron objeto, refiriéndose en particular a las composiciones de Valera, Villalpando, Gaçull y el mismo Encina. A propósito de las reformulaciones profanas de los Salmos, dice el autor que «Existe una sintonía entre el carácter penitencial de los Salmos y la actitud y suplicios del amador arrepentido y condenado al cautiverio de amor. El poeta puede canalizar, de este modo, y con óptimos resultados, el tópico cortés de la penitencia de amores. Así pues, sin esfuerzo aparente y con la mayor naturalidad, resulta factible acomodar los versículos bíblicos a los afectos amorosos» (2001: 138). Estas observaciones permiten realzar la originalidad del proceso de acomodación de los dichos de la Pasión en esta composición de Rui Moniz: no estando «el tópico cortés de la penitencia de amores» relacionado con el amante sino más bien con la dama que no acepta el servicio de amor,

Mateo el pasaje citado surge en la secuencia del rechazo por Judas del dinero ganado en troca de la denunciación de Jesús, dinero que los doctores de la ley consideraron ilegítimo devolver al tesoro, Rui Moniz afirma, por medio de una formulación negativa, idéntica al texto evangélico, lo contrario, o sea, la legitimidad de lanzar al fuego la dama del poema.

La particularidad de la composición del poeta radica, por otra parte, en la modalidad de inserción del texto religioso, una vez que este no está integrado en las coplas. Los fragmentos extraídos de los evangelios de San Juan y de San Mateo constituyen un epígrafe que anuncia el contenido de los versos. Esta colocación peculiar del elemento ajeno, que suele aparecer en el interior de las coplas, realza los pasajes evangélicos con relación a las coplas cuya función es justificar la condenación explícitamente expresa en el texto en latín. Así, la disposición —deliberadamente aislada— de los dos elementos de la composición responde a un duplo objetivo: por un lado, como ya lo señalamos, el tratamiento de los trozos de los evangelios a manera de rúbricas permite subrayar cada parte de la composición, acentuando su propia unidad y, en el caso del elemento en latín, su proveniencia religiosa; por otro, destacar el proceso de acomodación al que fueron sometidos los segmentos evangélicos.

Este recurso retórico legitima, además, una lectura paródica de los versículos del evangelio. En cuanto a este punto, queríamos subrayar que nos referimos al sentido etimológico⁹ de la palabra que Linda Hutcheon recordó, diciendo que «Il n’y a rien cependant, à la racine même du terme *parodia*, qui doive suggérer la référence à cet effet comique ou ridiculisant, comme cela est le cas dans le mot d’esprit ou le *burla* du burlesque, par exemple» (1978: 468). La acomodación a la que Rui Moniz sometió

se opera una desviación de los suplicios sufridos por Jesús del amador al ser amado, puesto que no representan los sufrimientos del amante, sino aquellos a que debe ser sometida la dama. No se trata de equiparar la condenada de estos versos a la figura de Cristo, pero tan sólo los padecimientos de ambos. En cualquier caso, la acomodación de los versículos evangélicos a los tormentos amorosos funciona de forma diferente de lo esperado, lo que refuerza la singularidad del ejercicio de reescritura de los fragmentos de la Pasión.

9 Juan Casas Rigall llama también la atención para este significado (1995: 186).

el texto evangélico no puede ser considerada como una parodia que busca un efecto cómico, pues esa no fue la intención del poeta que recurrió a los fragmentos de la Pasión de Cristo de cara a sugerir una comparación entre sí y los evangelistas. El recurso retórico permitió la elaboración de un «contre-chant», según la terminología de Linda Hutcheon, para quien el término «*suggère une idée de comparaison, ou mieux de contraste, ce qui est fondamental dans l'acceptation du terme 'parodie'*» (*ibidem*). De hecho, los versículos de Rui Moniz funcionan como un «contre-chant» en la medida en que reenvían al texto original, realzando el contraste que existe entre ellos y que sostiene, al mismo tiempo, el efecto comparativo entre ambos. En este sentido, se puede decir con Linda Hutcheon que «*l'art parodique est à la fois déviation par rapport à une norme littéraire, et inclusion de cette norme comme matériau d'arrière-plan intériorisé*» (1978: 470). Así, la distancia paródica que separa los versículos del poeta de los evangelios es, a la vez, un ejercicio de reescritura y de creación: de reescritura, porque reformula un material pre-existente, en el caso, unos fragmentos de la Pasión; de creación, una vez que el contraste entre los dos —subrayado por el diferente contexto y por el movimiento de inclusión y desvío con relación al material primero— creó un texto distinto del original, como lo reivindica el poeta al proclamarse, al final de la primera copla, «avangelista d'amores».

Sin embargo, es tal vez esa presencia de la parodia, aunque en una vertiente no propiamente festiva, la que infunde un espíritu goliardesco a los versos de Rui Moniz. Recordemos que «uno de los elementos o recursos literarios de la poesía goliárdica es la *parodia* o imitación burlesca de los escritos más autorizados y respetables» (García Villoslada 1975: 283-284), pero también que, de acuerdo con el estudio de Linda Hutcheon, la parodia debe ser entendida como un «contre-chant» que funciona por contraste y por comparación con el texto con el cual coexiste, sin que haya cualquier intención de ridiculizar. A pesar de no acusar objetivos burlescos, la acomodación de los versículos por Rui Moniz, desarrollada en un ejercicio de reescritura y creación a la vez, se inscribe en un proyecto satírico dirigido a una figura femenina —que podríamos

aproximar a *la belle dame sans mercy*, una vez que rechazó a su servidor— y puede considerarse de inspiración goliardesca por sus afinidades con los versos acerbos elaborados por los *clerici vagantes* contra las mujeres.

Tal como los judíos exigieron la crucifixión de Jesús, el poeta requiere la condenación de la dama considerada como una «imiga» del amor, pues, como puede leerse en la segunda copla, sería «Pecado / daquesta viver u nam / mora falso coraçam / do que debe mal lembrado». El espíritu goliardo radica en la aproximación de dos actitudes incompatibles frente al amor, la falsedad y la virtud, de forma a acentuar la gravedad del comportamiento de la dama que, en conclusión, será desterrada de la corte de Amor: «Com pregam seja levada / desta gentil corte fora / esta imiga provada / da fama de ãa senhora».

En su reseña del libro de Ricardo García-Villoslada, *La poesía rítmica de los goliardos medievales*, Mário Martins subrayaba que el color goliardesco atravesó las delimitaciones lingüísticas y que lo encontrábamos en composiciones en lengua vulgar, refiriendo, en particular en el *Cancioneiro Geral*, el «testamento do macho e, por exemplo, o pranto do clérigo, pelo vinho da pipa em má hora derramado» (1979: 62). Como ya tuvimos la oportunidad de comentar, esa tonalidad goliarda se evidencia en la modalidad de una sátira contra las mujeres que no se rinden al galanteo, pero tiene su manifestación más procaz en una canción de Rui Moniz, atípica de tan larga —cabeza de cuatro versos, seguida de doce octavas, todas en metro pentasílabo—, donde el poeta aconseja a las damas a casar luego y a practicar el libertinaje (Dias 1990b: 15-18; ID 5435).

La presencia de un espíritu goliardesco se encuentra, por otro lado, reforzada por una práctica de la cita indirecta del Antiguo Testamento, en concreto un pasaje del Génesis en que Dios dice a Adán y Eva: «crescite et multiplicamini» (Gn: 1, 28). El recurso a este argumento se asemeja a una forma de argumentación por inducción que Cicerón define en su *De Inventione* como una «oratio quae rebus non dubiis captat assensionem eius quicum instituta est» (1994: 102). En esta canción, Rui

Moniz preconiza un comportamiento reglado por una total libertad de costumbres, demostrando a las destinatarias de sus versos las ventajas de una vida disoluta. En este sentido, la cita indirecta del Libro del Génesis funciona como una proposición no dudosa que permite alcanzar el asentimiento del interlocutor, pues, del mismo modo que es imposible refutar la validez de la exhortación a Adán, el destinatario tiene que seguir los consejos del poeta, una vez que Dios hizo un pedido similar. La manipulación del contexto del pasaje citado —acentuada por el hecho que el versículo referido integra una forma de argumentación por inducción, representando una verdad incuestionable— refuerza el distanciamiento moral que separa el mundo bíblico del mundo profano. En este caso, el recurso al Libro del Génesis tiene una evidente carga burlesca, puesto que la discrepancia entre los objetivos de Dios y del poeta impide cualquier analogía.

Así, la práctica de la cita se revela en los poemas de Rui Moniz compleja. En efecto, la composición en la cual el poeta repite, en la segunda parte de cada copla, el mismo elemento alógeno —la cabeza de una canción anónima— se caracteriza por encontrarse en la confluencia de diversas modalidades de integración del discurso ajeno que apunta para una hibridez de su concepción. Por otro lado, la acomodación de los versículos evangélicos y la manipulación del contexto bíblico del Libro del Génesis ilustran el espíritu goliardesco del poeta. Sin embargo, estas dos composiciones tienen con el ejercicio de la cita una relación distinta. En el primero caso, la acomodación, que consiste en moldar, adaptar el elemento ajeno al texto acogedor, se asienta en un proyecto paródico entendido como «contre-chant» y funcionando por contraste con relación al texto primero, lo que, inevitablemente, supone un trabajo de reescritura y luego de creación, en este caso de un fragmento evangélico nuevo. En la segunda composición, la referencia indirecta al Libro del Génesis tiene un color burlesco, una vez que el contexto de la canción es también procaz. La inspiración goliardesca de estos poemas se asienta en una aproximación paródica, por un lado, y, burlesca, por otro, del texto de partida.

En estos tres ejemplos, el proceso de la cita tiene matices diferentes que se encuadran en la labor poética del autor, al mismo tiempo que son reveladores del intento de Rui Moniz de proponer un ejercicio de integración del discurso en otro original y reflexivo.

Arraigada a la práctica de la cita, la cuestión de la intertextualidad se coloca en los textos del poeta en la medida en que el concepto revela cambiantes singulares en las composiciones, fruto de su relación con el intertexto.

En el primer recurso a la cita analizado, el poeta inserta en la segunda parte de la copla el refrán de una canción anónima. Rui Moniz introduce el tema del sufrimiento del amante que, a pesar de la indiferencia de la amada, persiste sirviéndola. Los versos de la autoría de nuestro poeta constituyen una amplificación hiperbólica del refrán de la canción de tal forma que esta parece ser el motivo de elaboración del texto acogedor. La relación con el intertexto está marcada por un objetivo de inclusión del elemento alógeno conseguido a través de ausencia de *verbum dicendi* que, como observó Isabella Tomassetti, supone «una modalit  forse pi  complessa di incorporamento, poiché presuppone un esercizio pi  raffinato di legatura tra le parti» (1998: 88), pero también permite operar, por medio de la ausencia de la formula introductora, una fusión entre los dos discursos, subrayada por «la ricerca di un integrazione semántica, di una coesione tematica e stilistica tra il brano incorporato e il testo che lo ospita» (1998: 97). En esta composición, la intertextualidad tiene una evidente función integradora y armonizadora de los dos elementos textuales de cara a crear un nuevo texto.

Las coplas de «Rui Moniz, alegando ditos da paixam, pera matarem  a molher de que s'aqueixava» (Dias 1990b: 8-10; ID 5430) representan una forma de interacción con el intertexto distinta de la anterior. En primer lugar, cabe realzar la posición de destaque de los versículos acomodados en la organización textual del conjunto, que, desde luego, revela que el trabajo intertextual no va asumir la forma de una unificación, antes se pretende subrayar el distanciamiento que separa los fragmentos de los

evangelios de San Juan y de San Mateo de su reelaboración. En un artículo intitulado *La stratégie de la forme*, Laurent Jenny evoca varios procedimientos retóricos que permiten clasificar con precisión los tipos de alteración a los cuales fueron sometidos los textos en el decurso del proceso intertextual (1976: 275). El procedimiento que nos interesa de momento es el que el autor denomina «interversions» y que define como una figura que afecta a elementos textuales muy diversos (1976: 277). A pesar de que esta figura pueda ser explicada en relación con una obra particular, se puede aplicar a la composición de Rui Moniz, una vez que esta se inscribe en un proyecto paródico, si bien no con el sentido burlesco y festivo que en general se le atribuye, pero sí con el etimológico, a que ya aludimos, de «contre-chant». Decurrente de la acepción etimológica de la parodia, las inversiones —o «interversions»— adquieren un alcance contrastivo que influyen sobre las modificaciones operadas por el proceso. Así, el autor identifica cuatro tipos diferentes, pues habla de inversiones de la situación enunciativa y dramática, de la cualificación y de los valores simbólicos (1976: 277-278).

En la acomodación de los versículos de la Pasión, hay una inversión de la situación enunciativa, dado que los intervinientes no son, evidentemente, los mismos. El destinatario evangélico —Poncio Pilato— fue sustituido por los amantes, tal como el sujeto de la enunciación, aquí el que exige la condenación es un hombre rechazado. Estas alteraciones provocan mudanzas en el contenido de los versículos, puesto que la transformación del contexto introduce un personaje diferente: la dama a quien son dirigidos los versos. En lo que concierne a la inversión de la cualificación, no se puede decir que la dama es una figura antitética de Jesús, antes, debido al valor de la parodia en la recreación de la Pasión de Cristo, funciona contrastivamente para realzar la idea según la cual la reescritura de los versículos por el poeta no se inscribe en una lógica contraria, pero sí creativa. En este sentido, el dispositivo transformador opera también en los valores simbólicos: de la esfera religiosa se pasa a la sentimental. El proceso operativo del recurso intertextual en estos versículos revisitados se apoya, pues, en

la inversión de la situación enunciativa, de la cualificación de los intervinientes y del contexto, una vez que, decurrente de la inversión anterior, solo podrían ser diferentes, aunque no diametralmente opuestos, y, consecuentemente, de los valores simbólicos. No obstante, esas inversiones no contribuyen para crear un texto que se demarque por el espíritu crítico en relación a su intertexto; estas buscan en el contraste su sentido de forma a componer un evangelio diferente. La intertextualidad no tiene aquí una característica asimiladora del texto primero, su objetivo es, subrayando las similitudes de lengua y reforzando las funciones ilocutivas y perlocutivas del enunciado, esto es, pronunciar una condenación y obtener el asentimiento del destinatario, crear un distanciamiento entre los dos textos.

De índole diferente es la relación que la «Cantiga de Rui Moniz em que aconselha ãs senhoras» (Dias 1990b: 15-18; ID 5435) mantiene, por vía de la cita indirecta, con el Libro del Génesis. En este caso, hay una interpretación literal de las palabras de Dios —«Crescite et multiplicamini»—, que sólo es posible mediante una operación de manipulación del significado espiritual de la referencia, productora de lo que Laurent Jenny considera un cambio de nivel de sentido (1976: 278).

En estas composiciones, el recurso al discurso ajeno revela, como hemos visto, prácticas de la cita distintas en los diversos poemas, pero también muestran un trabajo en torno a la cuestión de la intertextualidad. La relación con el intertexto evidenciada en estos versos determina el alcance del dialogismo entre los textos en presencia. En el primer caso, el movimiento integrador se caracteriza por una supresión de los contornos del elemento alógeno, asimilándolo por completo a la estructura acogedora, formando con esta un poema. En el segundo, el contraste permite acentuar lo que singulariza los versículos originales de los acomodados por Rui Moniz en un proceso que procura distanciar y no armonizar. Por fin, en la cantiga en la que el poeta aconseja a las damas, el dispositivo intertextual extrae la cita de su contexto de origen para explorar su potencial pragmático.

La integración del discurso ajeno conlleva, por otro lado, en el caso de Rui Moniz, la práctica del bilingüismo. Volvamos a los dichos de la Pasión (Dias 1990b: 8-10; ID 5430), pues en estas coplas la cuestión de la convivencia de dos idiomas se reviste de matices diferentes. De hecho, el latín de los versículos acomodados coexiste con la lengua vernácula que, bajo forma de comentario exegético, esclarece el sentido del texto evangélico, transformado en las Sagradas Escrituras del amor. El estatuto particular del inserto latino, a la vez elemento pre-existente, una vez que se trata de fragmentos de San Juan y San Mateo, y texto perteneciendo al fondo primitivo de la composición, en la medida que es una reescritura de los versículos originales, configura dos modalidades de construcción del bilingüismo. En efecto, retomando el encuadramiento definido por Paul Zumthor (1960: 562-569 y 1963: 82-111), estamos en presencia de las técnicas de la «farciture» y de la «glose». El medievalista caracteriza la primera como la introducción de partes románicas, en forma de interpolación o de tropo, en un texto latino, normalmente litúrgico, pre-existente (1960: 562). En lo que atañe a la segunda, esta se singulariza de la precedente por no ser un procedimiento *a posteriori*, pues el elemento en latín, o en lengua románica, fue introducido en la composición en el momento de su elaboración; tiene una fuerte unidad temática y, por veces, semántica con el contexto, que es señalada por la existencia de un «point commun», vocablo o imagen característicos que anuncian y empiezan la glosa (1960: 566). El bilingüismo en estas coplas participa claramente de estas dos técnicas por lo que consideramos que los versículos en latín reenvían para un texto pre-existente o hacen parte integrante del todo de la composición. Analizando el ejercicio de *amplificatio* en portugués, observamos que hay una cerrada unidad semántica¹⁰ y temática, una vez que tanto en los evangelios de San Juan y de San Mateo como en su acomodación por el poeta se evoca una condenación.

10 Sobre todo en las coplas 3, 4 y 5: en las dos primeras, la afinidad semántica es asegurada por la traducción de los versículos; en la tercera, la unidad se manifiesta por el empleo, por un lado, de la formulación «Se viva sobola terra / leixamos», que reenvía para la expresión «*Hanc dimittis*», y, por otro, del sustantivo «imigo», que sustituye el enunciado negativo «*nom [sic] es amicus*».

La modalidad de construcción del bilingüismo apunta, así, para una hibridez de las técnicas que resulta del estatuto peculiar de los versículos. Sin embargo, esa hibridez señala, una vez más, la originalidad del poeta que, apoyándose en las propiedades del bilingüismo, hace sobresalir su versión del evangelio. En este sentido, nos parece que Rui Moniz hace un uso del bilingüismo verdaderamente insólito. En efecto, en las coplas que Luis Anriques elaboró «aa morte do Principe Dom Afonso que Deos tem» (Dias 1990b: 256-265; ID 5127), la presencia del elemento en latín no tiene la misma función que en la composición de nuestro poeta si bien que haya algunas semejanzas. Luis Anriques concluye los plantos del rey, de la reina y de la princesa con versículos de los *Salmos* que encabezan, a manera de epígrafes, las coplas que desarrollan los fragmentos del Antiguo Testamento. La modalidad de bilingüismo atestada en esta composición no llega a constituirse como una «glose», en la medida que la inserción de los versículos en un contexto poético diferente no los transforma en un texto nuevo, pues funcionan como un refuerzo del planto de la familia real. Así, se puede decir que estamos ante una forma de *farciture*,¹¹ designación adoptada por Paul Zumthor para caracterizar una de las técnicas del bilingüismo, que consiste en amplificar un texto latino litúrgico pre-existente, como es el caso de los *Salmos*, por medio de versos en lengua vulgar. Es este distinto estatuto de los textos en latín que diferencia y aleja las prácticas del bilingüismo en los dos poetas. La presencia de la técnica de la «glose» en Rui Moniz se explica por el hecho de que los versículos evangélicos acomodados por el poeta ya no se pueden considerar como texto primitivo, en el sentido de que no son los evangelios de San Juan y San Mateo, son una reescritura, una creación. En Luís Anriques, las coplas funcionan como una ampliación de los fragmentos de los *Salmos* que subraya su proximidad a los versículos originales.

11 Paul Zumthor observa relativamente esta técnica que algunos textos mantienen lazos semánticos fuertes, otros temáticos (1960: 563-564).

Ya el decir con citas (Dias 1990b: 14-15; ID 5434) presenta una modalidad de bilingüismo muy frecuente, una vez que la integración de los versos que forman la cabeza de una canción anónima remite al diálogo lingüístico luso-castellano.¹² Paul Zumthor considera que «Le bilinguisme roman est horizontal; le bilinguisme latin-vulgaire est vertical. Les effets que celui-là est susceptible de produire sont, par là, moins riches et de plus faibles valeur suggestive que celui-ci» (1960: 588). Sin embargo, no siempre es el caso y, como bien lo señaló Alan Deyermond, «Zumthor's image of vertical and horizontal bilingualisms is sometimes too restrictive» (1998: 165). De hecho, el duplo bilingüismo de Rui Moniz no debe evaluarse a la luz de una jerarquía lingüística, puesto que en sus composiciones el recurso al latín y al castellano se inscribe en perspectivas diferentes: en las coplas de los «ditos da Paixam», la presencia del latín corresponde al deseo de Rui Moniz de ser «avangelista d'amores», o sea, de escribir un nuevo evangelio que tenía que ser elaborado en la lengua litúrgica; el decir con citas, por su vez, se inscribe en el contexto de interacción cultural ibérica y de apropiación de los versos producidos en el país vecino que instauro un diálogo literario entre los dos lados de la frontera, pero que permite, además, por medio de la integración armoniosa de elementos elaborados en otro idioma, valorizar las letras portuguesas.

El duplo bilingüismo del poeta atesta, una vez más, la originalidad de su trabajo poético que se observa también en los recursos retóricos y compositivos. Las figuras *per ordinem* son de especial interés en la poesía de Rui Moniz, tanto las figuras *per transmutationem* como las que tienen como característica principal el orden de las palabras, una vez que no sólo contribuyen al refuerzo de la ironía en las composiciones de ámbito sarcástico, sino que también enfatizan el sufrimiento del amante.

La anástrofe, que consiste en la inversión del orden normal de dos palabras que se siguen (Lausberg 1967: 161), es un recurso que el poeta emplea en sus versos a fin de subrayar sus intentos. La figura asume, en las composiciones que aquí nos ocupan,

12 Sobre el bilingüismo luso-castellano, véase Botta 1996, Tocco 1993 y, desde una perspectiva distinta, por referirse la autora a la época de Camões y por valorar negativamente el recurso al idioma castellano en la literatura portuguesa, denunciado como forma de aculturación, Vázquez Cuesta 1981.

dos configuraciones, pues, en la primera de ellas, el infinitivo, en cuanto segundo elemento constitutivo de la expresión de la obligación, se antepone al verbo auxiliar «dever»; en la segunda, el verbo surge en posición pospuesta al complemento directo. La primera manifestación de la anástrofe llama la atención, en la medida en que el verso que la introduce es el que traduce el versículo 7 del capítulo 19 del Evangelio de San Juan en el cual el orden de las palabras está invertido con relación a la traducción, el verbo auxiliar «debet» antecede el infinitivo «mori». El hecho de que en el pasaje del latín al portugués se altera la sucesión del verbo auxiliar y del infinitivo, creando una anástrofe, es pertinente en el contexto de la composición: la manipulación del orden de los elementos del sintagma verbal realza las dos componentes textuales, el versículo latino y su copla glosadora, que el quiasmo subyacente refuerza, pues la anástrofe operó una inversión en la posición del verbo conjugado y del infinitivo. Estas dos figuras que juegan con la disposición de las palabras destacan el proyecto del poeta de elaborar un evangelio de amor, una vez que la anástrofe y el quiasmo permiten singularizar las dos componentes textuales, llamando la atención sobre cada una de ellas, pero también su interdependencia, en la medida que es la estrofa la que permite entender el versículo como un versículo acomodado, o sea, una recreación del evangelio.

La composición encierra, además, un ejemplo de la segunda configuración adoptada por la figura que evocábamos arriba: la anteposición del complemento directo. La anástrofe del verso «sempre sua fim requerem», en el final de la tercera copla, contrariando el orden natural de los elementos del predicado verbal, hace sobresalir el verbo, propiamente dicho, y su complemento directo, o más concretamente, la acción de aquel sobre este último. Esta modalidad de la anástrofe, bien como la que referimos en el apartado anterior, permite reforzar la sátira dirigida a la dama de quien el poeta se resiente y, por extensión, a todas las mujeres que adoptan el comportamiento de la *belle dame sans mercy*. Sin embargo, las figuras utilizadas —la anástrofe y el quiasmo—, una vez que colocan en realce diversos elementos del texto, subrayan el

proceso de reescritura de la Pasión de Cristo, transformando este fragmento de los evangelios de San Juan y San Mateo en un nuevo texto evangélico que, no siendo una parodia en el sentido burlesco, legitima una posterior crítica satírica de las que Rui Moniz considera enemigas del amor.¹³

Sin embargo, la figura sirve también para acentuar la infelicidad del amante no correspondido, pues, en la penúltima copla del decir con citas (Dias 1990b: 14-15; ID 5434), por ejemplo, el poeta introduce una anástrofe. En los versos «Desposto por vos amar / a fama perder e vida», se observa, por un lado, una vez más, la anteposición del complemento directo «fama» con relación al verbo «perder»; por otro, la inserción del segundo complemento verbal en su posicionamiento tradicional, después del verbo, surge casi como una forma de epífrasis —actualización particular del hipérbaton—¹⁴ que se agrega a un verso sintácticamente completo aunque la relación entre el verbo y su primer complemento directo esté invertida. La anástrofe bien como esta posposición acumuladora, por vía de la epífrasis-hipérbaton, permite al poeta rodear el verbo «perder» de sus dos complementos fundamentales, enfatizando el sufrimiento del amante.

En su definición del hipérbaton, Molinié refiere las dos modalidades: una de ellas corresponde a la que evocamos en el apartado anterior; la segunda se reporta a los casos que veremos enseguida. Para el autor, el hipérbaton es «une figure microstructurale. On désigne par le même mot deux faits différents, mais réunissables en ce qu'il s'agit chaque fois d'une organisation phrastique inattendue» (Molinié 2009: 165). Una organización frástica inesperada es precisamente lo que caracteriza los ejemplos que analizaremos en este párrafo, una vez que los diversos elementos

13 Concordamos, pues, con Valeria Tocco cuando dice que «A iterada oposição entre 'mulheres virtuosas' e 'mulher malvada' faz com que as acusações misóginas não se dirijam contra o género feminino, *tout court*, mas contra um tipo muito particular de mulher, ressaltando todas as outras» (1999: 679).

14 En cuanto acrecentamiento de un miembro a un conjunto sintácticamente completo, la epífrasis es considerada una variante del hipérbaton, pues el elemento añadido está separado del miembro de que depende por otro.

sintácticos se caracterizan por «un renversement de l'ordre banal des groupes fonctionnels, par déplacement et inversion des ensembles de termes à l'égard de la disposition qui paraît la plus ordinaire» (*ibidem*). El hipérbaton de los últimos versos de la canción que el poeta dirige a «ũa molher que ele ja conheceu» (Dias 1990b: 19; ID 5437) es una buena muestra del efecto que Rui Moniz logra alcanzar con esta figura. Dice la vuelta: «Pois sequer havei empacho, / vós molher de pouco bem, / de quem vos em Santarém / cavalgou sem barbicacho.» En la parte final, el complemento directo, «vos», está separado del predicado, «cavalgou», por el complemento circunstancial de lugar, «em Santarem», lo que resulta en una sintaxis rara, sobre todo si tenemos en consideración el hecho de que también el sintagma verbal —«havei empacho»— se encuentra alejado de uno de sus constituyentes, el complemento «de quem», por un paréntesis que interrumpe la expresión del pensamiento en el cual está inserido. Al colocar el verbo en posición de destaque, esta modificación del orden sintáctico tiene por efecto realzar el carácter libertino de la dama.

En la composición «De Rui Moniz nam estando bem com sua dama, por favorecer outro» (Dias 1990b: 7-8; ID 5429), el poeta no sólo recurre al hipérbaton, sino también a la anástrofe, que, en los últimos versos de la tercera copla —«mais que por vossa menagem / quebrardes»—, una vez más invierte el orden verbo-complemento directo, y que está directamente asociada a la sínquisis del verso «Pois pesar me rezam é», donde se inicia la frase. El hipérbaton del verso «Se vos tal vontade atura» que resulta en la anteposición del pronombre complemento indirecto «vos» con relación al verbo del cual está separado por el sujeto enfatiza la crítica al comportamiento de la dama que se apasionó por otro, hiperbolizando el sufrimiento del sujeto lírico.

Esta copla se singulariza también por aproximar la figura de la sínquisis a la anástrofe lo que relacionado con el hipérbaton inicial refuerza la sensación de inversión generalizada del orden. En realidad, la disposición de los elementos en el verso «Pois pesar me rezam é» resulta un tanto anárquica, lo que es la característica de la sínquisis que Molinié define como una figura que «consiste en un renversement quasi

systématique de l'ordre ordinaire des enchaînements et des dépendances, assorti d'éventuelles interruptions des contigüités attendues dans les groupes et dans la suite des groupes de la phrase» (2009: 316). Además, la sensación de desorganización es reforzada por la anástrofe de los dos últimos versos de la copla y por la expresión final «nem vossa fee» que podríamos considerar como una epífrasis, en la medida que se añade a un conjunto sintáctico completo.

El recurso a estas figuras que revuelven la estructura frástica tradicional permite destacar vocablos que inseridos en las posiciones exigidas por sus respectivas funciones sintácticas no sobresaldrían, participando de la hiperbolización del tormento amoroso y de la sátira. En este sentido, concordamos con los autores del *Groupe μ* que observan que «Les permutations pratiquées sur les segments de la phrase recèlent, dans la littérature écrite, une valeur pour l'œil. Elles attirent le regard sur le texte en tant qu'ordre spatial et non seulement causal et temporel» (Groupe μ 1970: 85). Bien sabemos que la poesía cancioneril se destinaba sobre todo a ser oída, pero eso no invalida las observaciones del *Groupe μ* , pues el público también sería sensible a la disposición de los elementos sintácticos en la estructura frástica, una vez que las modificaciones operadas por las figuras *per transmutationem* en el orden espacial, por vía de la dislocación de los elementos sintácticos, tienen repercusiones en el plano de la lectura y en la recepción oral del texto. Probablemente, la extrañeza provocada por la alteración de la estructura frástica se haría más evidente en el plano de la recepción oral.

En el ámbito de las figuras *per ordinem*, el isocolon que consiste en la «igualdad del número de palabras y de la estructura sintáctica» (Lausberg 1967: 167) se revela un recurso valioso en el proyecto argumentativo del poeta. La pariosis se actualiza en la poesía de Rui Moniz en torno a la *subiunctio* y a la *adiunctio*. Por lo que concierne al primer tipo, el isocolon se manifiesta a través del paralelismo exterior, en la medida en que hay una correspondencia de la sucesión lineal de las oraciones. En este grupo ocurren dos sistemas distributivos distintos: el quiasmo y el paralelismo.

De hecho, Lausberg refirió que el paralelismo de los elementos puede ser sustituido por un orden lineal contrario, siendo que a la relación de los miembros se llamará quiasmo (1982: 209). A su vez, José Antonio Mayoral también distingue dos esquemas basados en el paralelismo y la especularidad (1994: 168-172). En las trovas dedicadas a «tres freiras dum moesteiro» (Dias 1990b: 18-19; ID 5436), los últimos versos de la primera copla —«se nam é frade / que quem jaz cũa de vós, / que lhe cai arma da mão, / se é verdade»— ilustran el esquema distributivo en quiasmo o especular, pues las oraciones condicionales no se encuentran en relación de paralelismo total. En relación a esta construcción particular, Lausberg observó que tenía por finalidad acentuar una antítesis (1982: 209), lo que parece ser el objetivo del poeta que opone las condicionales «se nam é frade» y «se é verdade» como si fueran dos hipótesis incompatibles. Esta práctica particular del isocolon realza la sátira dirigida a las monjas.

En otro contexto, el de la poesía de temática sentimental, el poeta se socorre del paralelismo total, pues en la cabeza de la «Cantiga de Rui Moniz» (Dias 1990b: 11; ID 5432), los versos «Leixar-vos é caso forte» y «amar-vos é par de morte», aunque estén separados por una oración causal, representan una equivalencia sintáctica perfecta, que permite al poeta reforzar el movimiento dual del amante dividido entre el amor que siente por la dama y la necesidad de alejarse, sin conseguirlo, del objeto de su pasión. En los dos últimos versos de la mudanza, el isocolon se manifiesta por la repetición de la estructura hipotética —«se servir, se vos leixar / se por vosso me perder»— en estrecha conexión con la oración interrogativa indirecta «o que devo de fazer». A pesar de no poder considerarse como un caso de *adiunctio*, una vez que no tenemos en este ejemplo una ordenación complexiva de un predicado a varios miembros (Lausberg 1967: 183), la relación entre la interrogativa indirecta y la acumulación de estructuras hipotéticas, que surgen como una enumeración de respuestas posibles a la interrogación formulada en el verso anterior, refuerzan la interdependencia entre ellas, puesto que la interrogativa indirecta se reporta

a cada miembro de la estructura hipotética. La enumeración representa la división del pensamiento general —qué actitud adoptar— en pensamientos aislados¹⁵ que transmiten la perturbación del amante.

Perteneciendo las *figuras per ordinem* al dominio de la *compositio*, su importancia en la poesía de Rui Moniz se hace tanto más evidente cuanto la manipulación del orden de las palabras sostiene, como hemos visto, el proyecto argumentativo del poeta, sea en la agudización de la sátira dirigida a las mujeres, en sus diversas vertientes de crítica a las damas demasiado virtuosas o al comportamiento liviano de las monjas, sea en la enfatización, por vía de la hipérbole, del sufrimiento amoroso.

En este ámbito, los fenómenos de la *compositio* por cuanto afectan la constitución del discurso se revelan pertinentes, pues según que el poeta opte por una construcción sintáctica fundada sobre la yuxtaposición de las oraciones, relacionándose estas de forma lineal o por una estructuración que privilegie la interconectividad, o sea una formación cíclica (Lausberg 1967: 306), los efectos sobre la argumentación serán distintos, pero, al mismo tiempo, complementarios.

En la «Cantiga de Rui Moniz», la relación entre los pensamientos es asegurada por diversos grados de elaboración del discurso. De hecho, la cabeza de la canción se organiza, en los dos primeros versos, en torno a una estructura bímembre; en cuanto los dos siguientes, una formación de un solo miembro, se conectan con los anteriores a través de la yuxtaposición. El período inicial es constituido por una prótasis —«Leixar-vos é caso forte»— y por una apódosis —«porque vos amo sem fim»— que realzan la imposibilidad para el sujeto lírico de apartarse de su dama. En efecto, la *sententiae clausula*, cuya función es disolver la tensión creada por la *pendens oratio*, surge, en la economía del discurso, como un elemento necesario para recrear la angustia existencial del amante. O sea, la prótasis sirve no tanto para decir lo difícil que es dejar a la dama, sino para afirmar su amor incondicional, que justifica la permanencia junto a su amada. Los versos siguientes —«amar-vos é par de morte / pera mim»— se

15 Lausberg explica que la división de pensamientos es de naturaleza argumentativa y que se realiza mediante la división de un pensamiento general en pensamientos aislados (1982: 212).

organizan únicamente en torno a los polos amor-muerte en una relación de identidad definitoria que no carece de explicación, o más precisamente, de confirmación, en la medida en que el poeta no introdujo una prótasis. Sin embargo, el rechazo del complemento «pera mim» en el verso siguiente, por medio del encabalgamiento, podrá representar una forma de apódosis que disuelve la tensión creada en el verso anterior, reforzando, de nuevo, la infelicidad del sujeto lírico. Por otro lado, si la apódosis del período bimembre no existiera, estaríamos en presencia de un caso de *oratio perpetua*, una vez que las dos oraciones se articularían por parataxis, creando un discurso más fragmentado que coloca en realce los dos sentimientos que dilaceran al amante malogrado: el amor incondicional por la dama y, consecuentemente, su estatuto de eterno servidor.

El dilema amoroso descrito por el poeta es desenvuelto por la protásis —«Nam posso determinar / o que devo de fazer»— y la apodosis —«se servir, se vos leixar, / se por vosso me perder»—, que corresponden, respectivamente, a cada una de las mudanzas de la canción. Además, el triplo isocolon, transmitido por el paralelismo y la anáfora del «se» hipotético, subraya el carácter dramático, que se asienta en la hipérbole, del conflicto interior del servidor del dios del amor.

La dilatación de los períodos constituidos por más de cuatro *cola* crea, según Lausberg, un efecto de abundante plenitud (1982: 263). Un ejemplo, entre otros, de período de varios miembros lo podemos encontrar en las trovas, ya analizadas, donde el poeta acomoda «ditos da paixam» (Dias 1990b: 8-10; ID 5430). En efecto, la penúltima copla de esta composición es un solo período formado por una apódosis y una prótasis, reforzadas, cada una, por una epífrasis. Si observamos los versos «destroindo o mais leal, / consentindo quem mais erra», vemos que la adición es constituida por un isocolon, que se apoya en la repetición del gerundio y del superlativo. El paralelismo de la estructura gramatical realza la caracterización negativa de la dama a quien son dirigidos los versos, haciendo trasparecer ilegítima su existencia. Además, la amplificación del período por vía de la segunda epífrasis —«e nam das nossas soamente, / mas das que temos servidas»— provoca un sobrepujamiento de

la tensión inducida en la prótasis de los dos primeros versos de la copla y que culmina en el final de la estrofa con una exacerbación de la reprobación de la acusada, ahora ya no considerada apenas enemiga de los amantes, sino también de las damas, o sea, del mundo cortés, lo que determina su expulsión «desta gentil corte fora».

La *compositio* influye, como hemos visto, en el proyecto argumentativo del poeta. De hecho, la estructuración del discurso permite al poeta subrayar la infelicidad del amante o intensificar la sátira dirigida a las damas cuyo comportamiento no es adecuado a la corte de amor.

En conclusión, la poesía de Rui Moniz destaca por sus ensayos de innovación en el ámbito de los géneros dialógicos, pero también por su relación con el bilingüismo, la intertextualidad y por el trabajo en el ámbito de la *compositio*. El recurso al discurso ajeno conduce al poeta a componer un decir con citas que comparta afinidades con la glosa en su forma de insertar el elemento alógeno, lo que crea una modalidad híbrida original del decir con citas. Por otra parte, un ejercicio singular de la cita, a través de la acomodación de los versículos del evangelio, introduce la cuestión del bilingüismo con el latín que, en esta composición, se demarca, pues la técnica de la «glose» usada por Rui Moniz confiere un estatuto diferente al texto latino, una vez que ya no es considerado como un elemento pre-existente, como en la «farciture», pero como haciendo parte de la composición en sí, lo que permite reforzar la idea de que los versículos citados no son los de San Juan y de San Mateo, pero integran el evangelio de amor. Esta es una diferencia fundamental con, por ejemplo, la integración de fragmentos de los *Salmos* en la poesía elegíaca de Luis Anríques a la muerte del príncipe D. Afonso, donde las citas funcionan como una amplificación de los versos originales.

El trabajo de arquitectura verbal que el poeta realizó revela, además, un diestro dominio de la *compositio*. En efecto, el sagaz recurso a las *figuras per ordinem* así como la articulación de los miembros en el seno de los versos participan del proyecto argumentativo de Rui Moniz, subrayando, por la colocación pertinente de los elementos sintácticos, la sátira o el infortunio sentimental del amante.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BOTTA, Patrizia (1996), «Bilingüismo en la poesía cancioneril (*Cancionero de Baena, Cancioneiro de Resende*)», *Bulletin of Hispanic Studies*, 73, pp. 351-359.
- BRAGA, Teófilo (1871), *Poetas palacianos*, Porto, Imprensa Portuguesa.
- CARBALLO, Luis Alfonso de (1958), *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes («Biblioteca de antiguos libros hispánicos», xxv) [1.ª ed.: 1602].
- CASAS RIGALL, Juan (1995), *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- CÍCERO [CICÉRON] (1994), *De l'invention*, éd. Guy Achard, París, Les Belles Lettres.
- DEYERMOND, Alan (1998), «Bilingualism in the Cancioneros and Its Implications», en *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the «Cancionero de Baena» to the «Cancionero General»*, eds. E. Michael Gerli y Julian Weiss, Tempe, Arizona, Medieval & Renaissance Texts and Studies, pp. 137-170.
- DIAS, Aida Fernanda (1990a), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, I. Os textos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DIAS, Aida Fernanda (1990b), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, II. Os textos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DIAS, Aida Fernanda (1998), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, V. A temática*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DIAS, Aida Fernanda (2003), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, VI. Dicionário (comum, onomástico e toponímico)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DÍAZ RENGIFO, Juan (1592), *Arte poética española: con una fertilissima sylva de consonantes comunes, propios, esdruxulos, y reflexos, y un diuino estímulo del amor de Dios*, Salamanca, casa de Miguel Serrano de Vargas <<http://galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/gl/consulta/registro.cmd?id=6921>> [16-07-2015].
- DÍAZ RENGIFO, Juan (1759), *Arte poética española: con una fertilissima sylva de consonantes comunes, propios, esdruxulos y reflexos, y un divino estímulo de amor de Dios*, Barcelona, Imprenta de Maria Angela Marti Viuda <<http://bibliotecavirtual.larioja.org/bvrioja/es/consulta/registro.cmd?id=250>> [16-07-2015].
- DUTTON, Brian (1991), *El Cancionero del Siglo xv (c. 1360-1520)*, VII. Índices, Salamanca, Universidad de Salamanca.

- FERNANDES, Geraldo Augusto (2011), *O amor pela forma no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, São Paulo, Universidade de São Paulo [Tesis Doctoral].
- FREIRE, Anselmo Brancaamp (1930²), *Brasões da Sala de Sintra, III*, ed. Possidónio Mateus Laranjo Coelho, Coimbra, Imprensa da Universidade [1ª ed.: Lisboa, Francisco Luiz Glz, 1905].
- GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo (1975), *La poesía rítmica de los goliardos medievales*, Madrid, Fundación universitaria española.
- GREEN, Otis H. (1958), «On Juan Ruiz's Parody of the Canonical Hours», *Hispanic Review*, xxvi, pp. 12-34.
- GROUPE μ (1970), *Rhétorique générale*, Paris, Librairie Larousse («Langue et Langage»).
- HUTCHEON, Linda (1978), «Ironie et parodie: stratégie et structure», *Poétique*, 36, pp. 467-477.
- INFANTES, Víctor (1993), «Eugenio de Salazar y su *Suma del arte de poesía*: una poética desconocida del s. XVI», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, vol. 2, pp. 529-536.
- JENNY, Laurent (1976), «La stratégie de la forme», *Poétique*, 27, pp. 257-281.
- LAUSBERG, Heinrich (1967), *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, versión española de José Pérez Riesco, Madrid, Editorial Gredos («Biblioteca románica hispánica», Manuales III).
- LAUSBERG, Heinrich (1982³), *Elementos de retórica literária*, tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian [1ª ed.: 1966].
- MARTINS, Mário (1979), «A poesia dos goliardos», *Colóquio Letras*, 48, pp. 60-64.
- MAYORAL, José Antonio (1994), *Figuras retóricas*, Madrid, Editorial Síntesis («Teoría de la Literatura y Literatura Comparada», 9).
- MOLINIÉ, Georges (2009⁶), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française («Le Livre de Poche», 8074) [1ª ed.: 1992].
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2001), «Glosa y parodia de los *Salmos penitenciales* en la poesía de cancionero», *Epos*, xvii, pp. 107-139.
- RIBEIRO, Cristina Almeida (2001), «Citação e glosa no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende», en *Canzonieri iberici*, 1, eds. Patrizia Botta, Carmen Parrilla y Ignacio Pérez Pascual, Noia, Editorial Toxosoutos, pp. 345-358 («Biblioteca filológica», 7).
- SALAZAR, Eugenio de (2010), *Suma del arte de poesía*, ed. Martha Lilia Tenorio, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

- SCOLES, Emma, & Ines RAVASINI (1996), «Intertestualità e interpretazione nel genere lirico della glosa», en *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*, eds. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- TOCCO, Valeria (1993), «Osservazioni sul bilinguismo in Portogallo (sec. xv-xvii)», *Il Confronto Letterario*, x/20, pp. 319-334.
- TOCCO, Valeria (1999), «Um 'evangelho de amor' do *Cancioneiro Geral* de Resende: os *Ditos da Paixão* de Rui Moniz», en *Letras, sinais. Para David Mourão-Ferreira, Margarida Vieira Mendes e Osório Mateus*, eds. Cristina Almeida Ribeiro, Maria João Brilhante, Paula Morão y Teresa Amado, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 675-687.
- TOMASSETTI, Isabella (1998), «Tra intertestualità e interpretazione: i 'decires a citazioni' del *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 1, pp. 63-100.
- TOMASSETTI, Isabella (2000), «Sobre la tradición ibérica de los decires con citas: apuntes para un estudio tipológico», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, eds. Margarita Freixas y Silvia Iriso (con la colaboración de Laura Fernández), Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, pp. 1707-1724.
- TOMASSETTI, Isabella (2005), «La glosa en Portugal entre tradición e innovación: el corpus del *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende», en *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació hispànica de Literatura Medieval*, eds. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 1499-1519.
- Vázquez Cuesta, Pilar (1981), «O bilinguismo castelhano-português na época de Camões», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 16, pp. 807-827.
- WEBER, Robert, & Robert GRYSOY (eds.) (1994⁴), *Biblia sacra: luxta vulgatam versionem*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft [1^a ed.: 1969].
- ZUMTHOR, Paul (1960), «Un problème d'esthétique médiévale : l'utilisation poétique du bilinguisme», *Le Moyen-Age. Revue d'histoire et de philologie*, 66/4, pp. 561-594.
- ZUMTHOR, Paul (1963), *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)*, Paris, Librairie C. Klincksieck.
- ZUMTHOR, Paul (1976), «Le carrefour des Rhétoriciens», *Poétique*, 27, pp. 317-337.
- ZUMTHOR, Paul (2000²), *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil («Collection Points Essais», 433) [1^a ed.: Paris, Éditions du Seuil («Collection Poétique»), 1972].

RESUMEN

Como sus contemporáneos, Rui Moniz, poeta cortesano cuya actividad poética se sitúa en los años '60 o '70 del siglo xv, cultivó en su poesía el recurso a textos ajenos. El presente artículo, atento a las distintas modalidades de inserción de éstos y a su funcionalidad en el corpus poético del autor, se articulará en dos partes: la primera incidirá sobre la práctica de la cita, que revela intentos de creatividad y de renovación en el ámbito de los géneros dialógicos, del bilingüismo y de la intertextualidad; la segunda, sobre las relaciones entre *compositio* y argumentación.

La integración de la cabeza de una canción de autoría anónima en el final de las coplas que constituyen un celebrado decir con citas configura un caso paradigmático de este género, que, por insertar siempre el mismo fragmento y en posición idéntica, se aproxima de la glosa, subrayando el carácter híbrido de esta composición en particular.

Si la acomodación de pasajes de los textos evangélicos de san Juan y de san Mateo representa una forma de cita particular, pues los fragmentos son sometidos a un ejercicio de adaptación al contexto en el cual están integrados, la inserción de pasajes en latín en un texto acogedor elaborado en portugués configura también una relación con el bilingüismo cuya funcionalidad es diferente de la que podemos observar en otras composiciones del cancionero de Resende en las que las dos lenguas coexisten.

El trabajo en torno a la *compositio*, con recurso a las figuras *per ordinem* de la anástrofe, del hipérbaton y del isocolon, así como a la estructura sintáctica de los versos según los varios grados de elaboración del discurso, refuerza el proyecto argumentativo del poeta, subrayando su agudeza retórica y relegando a un segundo plano el color libertino de algunas composiciones.

PALABRAS CLAVE: Argumentación, *compositio*, *Cancioneiro Geral*, géneros dialógicos, Rui Moniz.

ABSTRACT

Like his contemporaries, Rui Muñoz (whose poetic activity dates from the 1460s or 1470s) indulged in the practice of borrowing texts. This article will take two directions: the first concerns the practice of quotation, which reveals the poet's creativity as well as his attempts to renovate the dialogical genres, bilingualism, and intertextuality; the second concerns the connection between *compositio* and argumentation.

The integration of the first part of an anonymous *canción* at the end of the stanzas that constitute a famous *decir con citas*, shapes a paradigmatic case of this genre which, by always inserting the same fragment in the same position, is similar to the gloss and underlines the hybrid character of this particular composition.

If the adaptation of verses of the Gospels of St. John and St. Matthew represents a particular kind of quotation, then the fragments are adapted to the context into which they are inserted; the insertion of passages in Latin into a text written in Portuguese also suggests a kind of bilingualism whose function is different from that observed in other compositions of Resende's *cancionero* in which both languages coexist.

The poet's work with *compositio*, with its use of *figurae pero ordinem* such as anastrophe, hyperbaton, and isocolon, as well as the syntactic structure of the poet's verses, reinforces Rui Moniz's argumentative project while underlining his command of rhetoric and relegating to lesser importance the libertine tone of some of the compositions.

KEYWORDS: Argumentation, *Cancioneiro Geral*, *compositio*, dialogical genres, Rui Moniz.