



La emergencia de la subjetividad literaria en los *dezires* y la evolución de la lírica tardomedieval

Sara Ortega Sierra
Lee University (TN)

RESUMEN:

La literatura enunciada en primera persona constituye una novedad para los textos de fines del siglo XIII, la cual se reseña primeramente en la poesía cantada, y, a posteriori, se implantará también en la poesía recitada o leída. Ahora bien, aunque el «yo» que se expresa en los textos bien podría ser una constante de todo lirismo (en efecto, puede aplicarse también a la *cantiga* o la *canción*), el «yo» que se expresa en el *dezir* tardomedieval destaca por su carácter contingente y circunstancial, haciendo de estos poemas auténticas «novelas del yo». Por una parte, y desde la perspectiva de la historia de los géneros literarios, nuestro estudio apunta a arrojar luz sobre fenómenos textuales que impulsaron la implantación progresiva de dicho «yo» poético contingente en la poesía cancioneril castellana, y sus distintas manifestaciones en los *dezires* hasta alcanzar su madurez. Por otra parte, intentaremos también destacar la originalidad del *dezir* castellano con respecto a su supuesto ancestro directo francés, el *dit* o *ditié*.

PALABRAS CLAVE: *Dezir* – poesía personal – subjetividad literaria – poesía cancioneril.

ABSTRACT:

First-person poetry is a novelty in the texts of the end of the 13th century, and it can be found first in sung poetry and, later, will also root in poetry meant to be recited or read. However, even if the «I» that expresses itself could be a constant factor of all forms lyricism (moreover, it does apply also to the *cantiga* or the *canción*), the «I» that speaks in the *dezir* of the late Middle Ages stands out for its contingency and circumstantiality, making these poems authentic «novels of the Self.» On the one hand, and from the perspective of the History of literary genres, our study aims to shed light on textual phenomena that prompted the progressive rooting of said contingent poetic «I» in Castilian *cancionero* poetry, and its different forms in the *dezires* until reaching its maturity. On the other hand, we will also try to underline the originality of the Castilian *dezir* regarding its alleged French direct ancestor, the *dit* or *ditié*.

KEY WORDS: *Dezir* – personal poetry – literary subjectivity – cancionero poetry.

El *dezir*, auténtico «cajón de sastre» de la literatura cancioneril bajomedieval, destaca por su abigarrado corpus textual compuesto de poemas cómicos, religiosos, satíricos, líricos, panegíricos, moralizantes, doctrinales, políticos y lúdicos. Debido al carácter pro-teiforme y camaleónico por excelencia de este género poético, que no es definible ni por criterios temáticos ni por una «métrica fija»¹, proponemos una definición inédita de tipo *poiética* —esto es, depurada en lo posible de criterios temáticos— y basada en cinco criterios formales dominantes en esta poesía. El método analítico adoptado consiste en reseñar fenómenos textuales recurrentes en los poemas, y luego corroborarlos mediante un análisis metatextual, paratextual e hipertextual². En su formato ideal el *dezir* estriba, pues, en un texto: a) escrito para ser leído en privado (aunque existen otros tipos de *performance* textual como la lectura pública en voz alta o la recitación)³; b) que tiende a la referencialidad y está enunciado en «yo»; c) portador de una enseñanza o un aleccionamiento moral; d) que juega con la discontinuidad, o sea, narra y divide («cuenta y echa cuentas»); e) breve en comparación con el *dit* francés, su supuesto ancestro directo rastreado por Pierre Le Gentil, y avalado, sin o con pocas reservas, por la escuela crítica afrancesada⁴ (volveremos sobre este punto más adelante).

Desde un punto de vista comparatista, tanto el *dit* como el *dezir* comparten el criterio formal de la enunciación en «yo», y ese «yo» suele estar representado en el texto. Como se sabe, la literatura enunciada en primera persona constituye una novedad para los textos de fines del siglo XIII, la cual se reseña primeramente en la poesía cantada, y, a posteriori,

1.– Para un estudio métrico reciente de los *dezires* véase: Antonio Chas Aguión y Sandra Álvarez Ledo, «Los decires». *Historia de la métrica medieval castellana*, Logroño, CILENGUA, 2014, págs. 647-665. Debe constar, no obstante, que dicho estudio se ocupa de un corpus selecto de poemas más representativos, excluyendo numerosos textos que no encajan en el mismo molde métrico.

2.– Los metatextos (segmentos comentativos sobre el texto *in texto*), paratextos (rúbricas de manuscritos, comentarios y epígrafes) e hipertextos (artes poéticas que describen la obra literaria y su proceso de creación) constituyen unos «espejos textuales» que reflejan y metaforizan la labor creativa por medio de la escritura. Dichos «espejos textuales» permiten percibir cuáles eran las «opciones de escritura» que tenían a mano los poetas, e, invirtiendo esta lógica, definir cuál era el «horizonte de expectativas» del público tardomedieval ante los *dezires*. Para más información sobre el «horizonte de expectativas» del público medieval remitimos a Hans-Robert Jauss, «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, I (1970), págs. 79-101.

3.– El *performance* del *dezir* por medio de la lectura privada ha sido ampliamente demostrado por Ana María Gómez Bravo. En efecto, aunque se considera que el fenómeno literario en la Edad Media era fundamentalmente oral (cantado o recitado), la estudiosa demuestra que, para el siglo XV, ya no existía una relación ancilar entre poesía y música ni en el acto de la creación ni el de la recepción textual. En el ámbito contextual, desde el siglo XII y, sobre todo, a finales del siglo XIV, aumenta significativamente la tasa de alfabetización y la implementación de prácticas sociales como la lectura y la oración silenciosa entre el círculo intelectualista de los *letrados* —constituido por hombres y mujeres de la nobleza, la clase media y el clero— entre los cuales, al menos en un principio, la poesía cancioneril circulaba bajo forma escrita (con un intercambio de poemas entre miembros del círculo de su mismo o distinto nivel social y organización de debates poéticos). Fenómenos intratextuales avalan esta teoría, como la presentación más «visual» de los manuscritos (cada verso está escrito en una línea separada, los párrafos y los poemas están bien delimitados, y se añaden rúbricas e índices) que permiten facilitar la lectura y guiarla; así como las modificaciones terminológicas del período con el aumento de referencias al verbo «leer» en lugar de «oír», al «lector» más que al «oidor», y a los «ojos» en lugar de los «oídos» en el cuerpo de los textos. Para más información, véase: Ana María Gómez Bravo, «Cantar decires y decir canciones: Género y lectura de la poesía cancioneril cuatrocentista», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVI-2 (1999), págs. 169-189; y, de la misma autora, «Decir canciones: The question of genre in the 15th-Century Castilian cancionero poetry», *Medieval lyric: Genres in Historical Context*, Urbana, University of Illinois Press, 2001, págs. 158-187. Mucho le debe a dicha investigadora nuestro propio estudio sobre el tema: Sara Ortega Sierra, «Oír decires y decir decires: Del performance textual a la escritura reflexiva en la poesía cancioneril cuatrocentista», *Encuentros*, X-2 (2012), págs. 99-114.

4.– Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-Âge*, Rennes, Plihon, 1949-1953, 2 vols.

se implantará también en la poesía recitada o leída. La estudiosa Jacqueline Cerquiglini (1980) concluye, por ende, que la enunciación en «yo» consiste en uno de los criterios formales definitorios del *dit* francés⁵. No obstante, es preciso matizar este planteamiento por su carácter harto absoluto, por cuanto la enunciación en «yo» bien podría ser una constante de todo lirismo, y que dicho criterio poético es aplicable también, por ejemplo, al *grand chant courtois*, y, en nuestra poesía cancioneril, tanto para la *cantiga* como para la *canción* lírica más tardía. Michel Zink (1985) perfila, a su vez, los análisis de Cerquiglini, y define el *dit* como una auténtica «novela del yo» cuyos principios de composición externos —o criterios formales— identificara su predecesora. En efecto, Zink asevera que el *dit* se caracteriza por la «exhibición del sujeto frente a los demás y frente al mundo», y, asimismo, por la puesta en escena de un «yo» concreto, moldeado en lo contingente y lo circunstancial⁶. Ahora bien, para comprender la emergencia de un «yo» contingente en los *dits*, se ha de tener en cuenta unos factores que, si bien son válidos para Francia, puede que no lo sean forzosamente para Castilla. Primero, como bien lo explica Ignacio Iñarrea, el *dit* francés nace durante el período de crecimiento de las ciudades, lo que generó un cambio crucial en la concepción de la realidad por parte del hombre medieval:

La realidad ya no está «sustentada por una visión de un sentido oculto, de un Absoluto [‘conjunto de esencias que predominan sobre el individuo’] que la justifica y le da unidad, sino como algo complejo, desordenado, disperso como la propia ciudad. En ella todo es múltiple, relativo, contingente.⁷

La contingencia, la multiplicidad y la relatividad de la ciudad se reflejan, pues, en la creación de un «yo» literario contingente. En efecto, Zink sitúa los orígenes del *dit* francés a finales del siglo XIII y en Arras, una ciudad norteña en la que reside un curioso gremio de poetas intelectuales marginados —universitarios, clérigos giróvagos y leprosos— los cuales componen los famosos *congés* (‘despedidas del mundo’). Y, por otra parte, Rutebeuf († 1285), el patriarca de los llamados «poetas de la miseria», era el poeta parisino por excelencia.

En el plano filosófico, la emergencia del *dit* coincide también con la «querrela de los universales», la cual oponía a los partidarios del nominalismo y los del esencialismo platonizante (también llamado el «realismo de las esencias»). Si se nos permite tomarnos la licencia de simplificar conceptos muy complejos por motivos pedagógicos, el esencialismo, como su nombre indica, pauta que las esencias (Ideas o arquetipos) predominan sobre el individuo y el colectivo sobre el hombre (el individuo es, pues, «sombra» de las esencias). A su vez, el nominalismo (*haecceitas* en la terminología de Guillermo de Ockham e *ipseitas* para Duns Escoto) plantea que la única realidad es el individuo mientras que la «esencia» es un simple vocablo o marbete abstracto. En el medievo, los signos de la contingencia son múltiples y abarcan todos los ámbitos. Por ejemplo, en las artes plásticas, se reseña el paso del estereotipo idealizado al retrato realista y la invención de la perspectiva a partir del ojo humano; la sepultura privada se expande con las capillas nobiliarias

5.– Jacqueline Cerquiglini, «Le clerc et l'écriture: Le 'Voir dit' de Guillaume de Machaut et la définition du 'dit'», *Littérature in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg, Carl Winter, 1980, págs. 151-168; la cita en pág. 160.

6.– Michel Zink, *La subjectivité littéraire autour du siècle de Saint Louis*, Paris, PUF, 1985, pág. 43.

7.– Ignacio Iñarrea, *Poesía y predicación en la literatura francesa medieval: El dit moral en los albores del siglo XIV*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1998, pág. 14.

y regias en las catedrales; los patrnimos familiares quedan fijados; aparecen biografas o crnicas de personajes no regios (como *El Victorial*); la famosa querella entre escritores Antiguos y Modernos, en la que los segundos manifiestan un apego por la circunstancia reciente e inmediata y que resulta conflictiva con la mitologa, etc.

En el mbito religioso, por una parte, bajo el impulso de las grandes campaas de evangelizacin de las rdenes mendicantes —menores y predicadores— se abre paso en Europa a una renovacin de la sensibilidad espiritual. Este despertar religioso favorece la individualidad, y culminar, en el siglo XV, con la *devotio moderna* y la oracin mental silenciosa. Por otra parte, el Concilio de Letrn (1215) promulga prcticas sociales que favorecen la introspeccin, como la confesin anual de los fieles en edad del juicio. Este contexto penitencial cre en Europa la necesidad de educar simultneamente tanto a los confesores como a los penitentes, y explica el florecimiento de los *Penitenciales* (Hélène Thieulin-Pardo registra ms de veinte entre 1317-1521 tan solo para Castilla)⁸ que permitían la aplicacin correcta del canon conciliar. El interrogatorio-gua del examen de conciencia, con su precisin extremada sobre las circunstancias del pecado (o sea, la «anécdota del pecador»), permitía al penitente realizar un autntico autoanálisis *avant la lettre*⁹. En cuestiones de intertextualidad, la prctica discursiva de los *Penitenciales* o *Manuales de confesin* tambin explica la emergencia de las *confesiones rimadas* en Castilla, un subgénero del *dezir* moral inaugurado por Pedro de Ayala en su *Rimado de Palacio* (c. 1378-1404), y en las cuales los poetas le dan la palabra a un «yo» pecador, contingente, y, por así decir, desidealizado.

Ahora bien, a partir de los puntos que preceden, se va perfilando una serie de distinciones cruciales entre el *dit* galo y nuestro *dezir* castellano. Estas diferencias vienen a poner en tela de juicio la asimilacin excesiva de la poesa ibérica a la francesa por parte de la escuela crtica de Pierre Le Gentil. Efectivamente, en los estudios en lengua francesa, notamos que autores como Le Gentil traducen sistemáticamente la palabra castellana «*dezir*» por «*dit*» o «*ditié*», al dar por sentado que ambos géneros poéticos son equivalentes y sus apelaciones intercambiables. Sin embargo, dicho amalgama es cuestionable porque erige la poesa como un fenómeno absoluto, atemporal y ahistórico, y crea, por así decirlo, un

8.– Hélène Thieulin-Pardo, *Les manuels de confession en Castille au XIVe et au XVe siècle. Édition et étude du manuscrit 921749 de la Real Academia de la Historia de Madrid*, Tesis doctoral inédita, París, Université de la Sorbonne-Nouvelle, 1993. Otro estudio importante sobre la emergencia y difusin de los *Penitenciales* en Espaa es el de Francis Bezler, *Les pénitentiels espagnols. Contribution à l'étude de la civilisation de l'Espagne chrétienne du haut Moyen Âge*, Münster, Aschendorff Verlag, 1994.

9.– Para ejemplificarlo, incluiremos una cita de las nueve rúbricas que ataen a las circunstancias del pecado y a las características del pecador (el confesando tena que declinar su estado sociofuncional antes de iniciar su confesin), extraída del *Confesionario* de Martín Pérez (1316): «QUIÉN: Conviene saber qué persona es el pecador. QUÉ: Conviene saber qué persona es el pecador; si es grande o pequeño, muy feo o mediano [...]. DÓNDE: Conviene saber si pecó en lugar sacro o en cuál o si en casa desu señor. POR QUÁLES: Conviene saber contra cuáles pecó. CON QUÁLES: Por cuáles mensajeros, ca todos son participantes del mismo pecado e es culpado en todos. QUÁNTAS VEZES: Debe el pecador confessar cuántas vezes cometió cada pecado, con cuántas personas y contra cuáles personas pecó. POR QUÉ: Por cuál temptacin o por qué causa. Sy de su grado o constreñido. EN QUÉ MANERA: Sy en oculto o en manyfiesto, sy por su ordenamiento natural o contra natura. QUÁNDO: Conviene saber si en domyngos o fiestas o en días de ayuno. Sy ante de conplida la penitencia pasada.» Para más informacin, véase: Martín Pérez, *Confesionario*, ed. Hélène Thieulin-Pardo, París, Université de la Sorbonne-Nouvelle, 1993, vol. 2, pág. 15. La estudiosa ha puesto a disposicin del público una versin del *Confesionario* en forma de E-book: Martín Pérez, *Confesionario. Compendio del «Libro de las confesiones» de Martín Pérez*, ed. Hélène Thieulin-Pardo, París, *Les Livres d'Espagne* (Sources, 2), 2012. Disponible en <<https://e-spanialivres.revues.org/366?lang=es>>.

verdadero *melting pot* de géneros literarios distanciados por dos siglos, originados en dos países y culturas distintos, en zonas geográficas diferentes (urbe francesa versus palacios rurales en Castilla) y con intenciones dispares. Y, es más, hasta los mismos poetas poseen perfiles psicosociales radicalmente opuestos. En efecto, poco tienen de clérigos giróvagos, poetas mendigos y de leprosos *dezidores* aristócratas como el Marqués de Santillana, o los poetas pertenecientes al círculo elitista de los *letrados* —constituido por algunos hombres y mujeres de la nobleza, la clase media y el clero— entre los cuales circulaba esta poesía y que fue recopilada en *cancioneros* áulicos.

Los factores que venimos presentando nos llevan a emitir una serie de hipótesis preliminares. Primero, aunque se puede reseñar la presencia de un «yo» poético contingente en Castilla (de ahí la existencia de las *confesiones rimadas* en nuestro corpus), ese «yo» contingente también pudiera haber sido menos preponderante en la poesía española que en la francesa. Dedicaremos, pues, la primera parte de este estudio a corroborar si los *dezires* registran o no la existencia del «yo» poético contingente, o si las *confesiones rimadas* constituyen excepciones del corpus textual. Segundo, algunos *dezidores* representativos, como Imperial, Mena y Santillana, son poetas protohumanistas bajo la influencia italiana. Como se sabe, esta corriente filosófica y artística pauta el retorno al esencialismo idealizador, y le da lugar al discurso sobre la dignidad del hombre en vez del tópico de la miseria. ¿Significaría esto, pues, que, en los *dezires* del siglo XV, predominaría un «yo» esencial e idealizado que, en realidad, enmascara a un «nosotros»? ¿Acaso estamos en el cruce de ambas tendencias? Por último, el análisis de la epifanía del «yo» en los *dezires* requiere que partamos de dos fenómenos literarios que bien pudieron impulsar la emergencia del «yo» contingente en el *dezir* del siglo XV: 1) la progresiva narrativización de la lírica; y 2) la segregación entre el poeta y el lector por medio de la lectura/ recitación en lugar de la efectuación cantada. Nos ocuparemos, pues, de dichos fenómenos literarios antes de adentrarnos de lleno en el análisis del «yo» contingente en el *dezir* tardomedieval.

1. La narrativización de la lírica

Al igual que la *canción* lírica de carácter más tardío, la *cantiga de amores* anterior al siglo XV puede prescindir en absoluto de marcadores espaciotemporales en el seno del discurso. La creación del poema, por ende, se justifica por la existencia misma del amor, sin que sea necesario narrar las circunstancias del enamoramiento. Así en esta *cantiga* de Villasandino, recogida en el *Cancionero de Baena* (= CB)¹⁰: «¡Biva sempre ensalçado/ o Amor maravilloso,/ por el qual, sin duda, oso/ dezir que só enamorado!» (§ 1)¹¹. En su precioso estudio sobre la *canción* medieval, Vicente Beltrán (1988) atribuye la ausencia de marcadores espaciotemporales en la *cantiga/ canción* como una prueba de la sinceridad del trovador¹². Sin embargo, amén de la sinceridad poética que, de todas formas, no puede ser verificada, el atopismo (o sea, la ausencia de deícticos espaciotemporales y de

10.– Juan Alfonso de Baena, *Cancionero de Baena*, eds. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor, 1993. A partir de este momento, nos referiremos a dicho cancionero con las siglas CB.

11.– Alfonso Álvarez de Villasandino, «Biva siempre ensalçado», CB, *op. cit.*, n.º 24, págs. 39-40.

12.– Vicente Beltrán, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988, pág. 261.

un decorado para enmarcar la acción) de la poesía musicalizada hace que la confidencia amorosa se injerte en un sistema generalizador y abstracto¹³. Por lo demás, la circularidad de la poesía musicalizada, creada por el retorno de un estribillo, permitía que operase una fusión esencial entre la voz poética, el juglar que la mimaba, y el público de la función que formaba un corro alrededor del juglar y coreaba junto con él dicho estribillo. Esta fusión esencial, u «orden anónimo de la *intervocalidad*» en la terminología de Paul Zumthor (1984), se llevaba a cabo en los confines de lo que muy hermosamente Henri Rey-Flaud (1973) bautiza, para el teatro en redondo medieval, como el «círculo mágico»¹⁴. En la poesía lírica, la temática universal y convencional del amor, la ausencia de las «circunstancias» del enamoramiento y, por último, la melodía, constituyen factores que permitían que el público se apropiase de una experiencia amorosa que, en un principio, no había sido suya. Por consiguiente, según explica Zink para la poesía lírica francesa, el «yo» que se expresa en el *grand chant courtois* tan solo es un sujeto gramatical que enuncia las cualidades del amor y del poema. Los sentimientos se expresan, pues, conforme al modelo poético y amoroso preestablecido, o, dicho de otra forma, se exteriorizan dentro del marco poético uniformizado (51). No obstante, se puede reseñar en Castilla dos fenómenos literarios que bien pudieron impulsar la emergencia de un «yo» poético contingente en nuestra poesía: 1) la progresiva narrativización de la lírica, y 2) la imposición de la lectura privada sobre otras formas de *performance* textual.

1.1. Las crónicas del «yo»

En el corpus de las cantigas de Villasandino, hemos reseñado unos textos en los que el «yo» relata sus aventuras y las enmarca en un marco espaciotemporal más preciso. Así en esta *cantiga* (CB 11), en la que los anclajes espaciales no solo son exactos, sino que también surgen secuencias dialogadas que nos remiten a los *jeu-partis* ('debates amorosos') de la poesía provenzal:

Entre Doiro e Miño estando,
ben preto de Salvaterra,
fui fillar comigo guerra
un rui señor, que cantando
estava de amor, e cuando
vido que triste seía, dixo:
«Amigo en grant follía
te vejo estar cuidando» (§ 1)¹⁵.

Por otra parte, aunque el término *cantiga* desapareció a partir de la década de 1430-1440, ese mismo decenio destaca por un *revival* del subgénero de las *cantigas de serrana* o *serranillas*, el cual estaba bien consolidado por la práctica cortesana de los cantares y relatos de serranas al regreso de un viaje o una campaña militar. En estos poemas destaca

13.– Para un análisis atinado de la oposición de la «anécdota del yo» en el *dit* frente al «ideal del amor» en la *chanson*, remitimos a Zink, *op. cit.*, págs. 47-74.

14.– Paul Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, París, PUF, 1984. Sobre el tema del «círculo mágico» remitimos a Henri Rey-Flaud, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond de la fin du Moyen Âge*, París, Gallimard, 1973.

15.– Alfonso Álvarez de Villasandino, «Entre Doiro e Miño estando», CB, *op. cit.*, n° 11, págs. 25-26.

la narratividad y un fuerte arraigamiento espaciotemporal que ponen un marco al relato del enamoramiento de la pastora/ serrana. Pensamos, por ejemplo, en las *serranillas* del Marqués de Santillana, que representan una fusión de la versión más idealizada de la *pastourelle* francesa y la cantiga de serrana ibérica, con su corte realista y sus montañesas salteadoras —un antecedente que asienta, por supuesto, el *Libro de Buen Amor*. Las *serranillas* reúnen en sí cualidades como la circularidad de la *canción* (con el retorno de un estribillo), pero también la linealidad propia del discurso narrativo y el dialogismo. Como botón de muestra, no resistiremos a la tentación de citar la *Vaquera de Morana* al completo, cuya aragonesa protagonista es igual de bella que de brava (está dispuesta a apedrear al caballero que pretende «hacerla castellana»):

En toda la Sumontana,
de Trasmoz a Veratón,
non vi tal gentil serrana.
Partiendo de Conejares,
allá suso en la montaña,
çerca de la Travessaña,
camino de Trasovares,
encontré moça loçana,
poco más acá de Añón,
riberas d'una fontana.
Traía saya apretada
muy bien fecha en la çintura;
a guisa de Extremadura,
çinta e collera labrada.
Dixe: «Dios te salve, hermana;
aunque vengas d'Aragón,
d'éstas serás castellana.»
Respondióme: «Cavallero,
non penséis que me tenedes,
ca primero provaredes
este mi dardo pedrero;
ca después d'ésta samana
fago boda con Antón,
vaquerizo de Morana»¹⁶.

En las *serranillas*, la irrupción del diálogo no solo asienta la *otredad* ('reconocimiento sistemático del *otro*') entre la voz poética y el «tú» al que se dirige (la vaquera); sino que también se añade un grado de distanciamiento suplementario por medio de los apóstrofes del público a quien el poeta toma por testigo en varios segmentos de estos poemas. Pensamos, por ejemplo, en la *Moçuela de Bores*: «que más que la llama/ queman *amadores* [...] / qual non vi dama/ nin otra, señores» (vv. 9-17), o en la *Moça Lepuzcana*: «qual tod' hombre la querría/ non vos digo por hermana» (vv. 11-12)¹⁷.

16.- Iñigo López de Mendoza, «En toda la Sumontana», *Marqués de Santillana. Poesía lírica*, ed. Miguel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1999, vol. 2, n° 2, págs. 108-109.

17.- Iñigo López de Mendoza, «Moçuela de Bores», *Marqués de Santillana, op. cit.*, n° 4, págs. 112-114; «De Vitoria me partía», *Ibid.* n° 8, págs. 124-125.

En resumen, la lírica medieval experimenta una evolución de la *cantiga de amores* o la *canción cortesana* hacia un «yo» que afirma su *ipseidad* al ubicarse en un marco espaciotemporal concreto por medio de una serie de coordenadas temporales y geográficas precisas. Dicho marco espaciotemporal personaliza la «anécdota amorosa del yo», haciendo imposible que el público se sienta identificado con la experiencia narrada (un fenómeno que ocurre en la poesía musicalizada por su carácter atópico). No obstante, la emergencia de la subjetividad ocurre, sobre todo, al quebrar el espejo de la intransitividad (‘la ausencia de un interlocutor o complemento de objeto directo’) típica de la *canción* lírica por medio de los segmentos dialogados¹⁸. A continuación, vamos a ocuparnos del asentamiento de la *otredad* por medio de la efectuación textual recitada/ leída.

1.2 La segregación espaciotemporal de la lectura/ recitación

Como dijimos en la introducción a este ensayo, el *dezir* estriba, por lo general, en un poema escrito para ser leído en privado, aunque también, en algunos contextos específicos, podía ser leído y dramatizado en público. Sea como fuere, lo importante es que estos textos *no se cantaban*, y este factor reviste una importancia crucial en lo que atañe a la emergencia de la poesía personal en el medievo. En efecto, según Paul Zumthor (1987), la poesía recitada o leída se caracteriza por su carácter «discontinuo», esto es, que en ella se da una segregación espaciotemporal entre el poeta que escribe y el público que recibe, en diferido, el texto por medio de la lectura o la audición¹⁹. A esta segregación espaciotemporal entre el poeta/ lector se añade también otro grado de distanciamiento entre ambos, y nos referimos aquí a las rúbricas introductorias de Juan Alfonso de Baena a los poemas que recopila en su *Cancionero*. Estos paratextos se asemejan a las *vidas* y *razós* provenzales, ya que narran las circunstancias en torno a la composición del texto, y, amén de «personalizar» la anecdota, también ubican al «yo» poético en un marco espaciotemporal distinto al del lector. Las rúbricas baenenses operan, pues, como un filtro que media entre el público y la voz poética que va a expresarse en el texto, impidiendo la identificación entre ambos. Así en la rúbrica de este *dezir* de Francisco Imperial (CB 231):

Este *dezir* fizo el dicho Micer Francisco Imperial por amor e loores de una hermosa muger de Sevilla que llamó Estrella Diana, e fizolo un día que vid’ e la miró a su guisa, yendo ella por la puente de Sevilla a la Iglesia de Sant’Ana fuera de la ciudad²⁰.

Por otra parte, la segregación que provoca la lectura/ recitación explica, en cierta manera, los numerosos apóstrofes del público por parte de los poetas. A menudo, los *dezires* del CB encierran unos apóstrofes dirigidos al público o al destinatario —real o ficticio— del poema, y el mero hecho de que el «yo» se dirija de forma directa a un «tú» permite afirmar el poder de la palabra desde el centro mismo del discurso. Los poetas, en efecto, desean involucrar al lector al interpelarlo, y, asimismo, mantener en vilo su atención, por lo que nos

18.— Sobre este tema en el género de los *dezires*, nos permitimos remitir a nuestro estudio: Sara Ortega Sierra, «Del espejo de Narciso a la disolución del ‘círculo mágico’: El *decir* de amores y la evolución de la lírica tardomedieval», *Analecta malacitana*, xxxiii-2 (2010), págs. 289-318.

19.— Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, París, PUF, 1987, pág. 48.

20.— Juan Alfonso de Baena, Rúbrica al poema «Non fue çierto mi carrera vana», CB, *op. cit.*, n° 231, pág. 280.

entregan unos textos en los que predomina la función fática del lenguaje. Los apóstrofes se suelen rastrear en unos *dezires* de temática muy variada, incluyendo desde los textos didácticos, las diatribas contra los malos usos y costumbres de los coetáneos, hasta aquellos de tema picante, e, incluso, grosero. Por ejemplo, en la quinta estrofa del *dezir* n° 228 del CB de Bartolomé García de Córdoba (c. 1405), el poeta toma por testigos a los lectores sobre la dicha y la fortuna futura del príncipe heredero Juan II: «Agora señores, yo non só adivino/ nin me entremeto de ser tal profeta/ mas siempre diré que la su planeta/ de aqueste Infante fue en rico sino...»²¹. También, el *dezidor* puede dirigirse a una persona en particular, al declinar la identidad del interesado, llamarlo por su autónimo o su patrónimo, y hasta mencionar su estatus sociofuncional. En los *dezires* del CB, los destinatarios que los *dezidores* apostrofán de forma directa son tan variados como numerosos (el rey es el más frecuente, y siguen, por orden decreciente, los nobles, las damas y los poetas).

Ahora bien, en ciertos casos, el apóstrofe «directo» llega a convertirse en un automatismo tedioso mediante el uso del *lexaprén*, que consiste en retomar el último verso de una estrofa para iniciar la siguiente. En estos textos, el eje sobre el cual gira todo el poema estriba, pues, en el apóstrofe dirigido a ese individuo en particular, así, por ejemplo, en el *dezir* de Villasandino n° 182 del CB. En este poema, que presenta la particularidad de tener un *cabo* ('estrofa de clausura') en catalán, el poeta de delicado paladar solicita a don Álvaro de Luna pan para desayunar. Todas las estrofas del poema inician con el mismo apóstrofe («Alvaro, señor, señor'): «Alvaro, señor, señor,/ yo, el de Villasandino,/ ante vos mi gesto enclino/ con reverença e sabor/ que tengo de vos servir./ ¡Sí me dexe Dios bevir,/ que vos amo sin error! (§ 1)²². La estructura en quiasmo de los dos primeros versos («Alvaro, señor, señor/ yo el de Villasandino») resulta interesante desde la perspectiva de la afirmación del sujeto en este *dezir*. En efecto, además de la oposición entre el yo poético y el vos del destinatario, mediante el quiasmo, se contrastan también el autónimo del destinatario (Álvaro) y el patrónimo del destinador (Villasandino). Por una parte, el «yo» asienta aquí su *otredad* al invocar incansablemente al «vos» en los apóstrofes y al autonominarse; y, por otra parte, el patrónimo «Villasandino» en posición final del verso nos orienta hacia una lectura individualista. Efectivamente, dicho verso consiste en un juego de palabras anfibológico que admite dos interpretaciones: «Villasandino» era, simultáneamente, el patrónimo del poeta y un topónimo (el nombre de la ciudad donde nació y residía). El «yo», por ende, se está autonominando aquí y también revela una «anécdota espacial» y real que le atañe.

En resumen, el apóstrofe, un acto enunciador dirigido al público o a un destinatario en particular, permite obtener un efecto retórico en el *dezir* que Monique Léonard (1996) llama, para el *dit* francés, «un effet de vérité inattendu»²³. Esto es, sobre todo, en los apóstrofes «universales» que surgen en el cuerpo de los poemas extensos, complejos, cargados de lecciones moralizadoras y de ardua lectura. Su meta estriba, pues, en sorprender al lector mediante una interpelación, captar su atención y enfocarla de nuevo sobre el conte-

21.– Bartolomé García de Córdoba, «Por muy grant vertut fue establecido...», en CB, *op. cit.*, n° 228, págs. 276-277.

22.– Alfonso Álvarez de Villasandino, «Álvaro, señor, señor», CB, *op. cit.*, n° 182, págs. 206-207.

23.– Monique Léonard, *Le dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, París, Champion, 1996, pág. 179.

nido del mensaje más o menos ameno. A continuación, ahondaremos en nuestro análisis del «yo» poético contingente.

2. El «Yo» poético contingente

En sus poemas, los *dezidores* se hacen portavoces de una nueva sensibilidad hacia lo coetáneo y el espacio inmediato. Basta con citar el *Laberinto de Fortuna* de Mena (c. 1444), donde el poeta afirma preferir las hazañas del Cid a las de Escipión el Africano, y lamenta la falta de interés de los escritores por la Historia contemporánea de Castilla²⁴:

Como non creo que fuesen menores
que los de Africano los fechos del Çid
nin que feroçes menos en la lid
entrasen los nuestros que los Agenores
las grandes fazañas de nuestros señores
la mucha constançia de quien los más ama
yaze en tinieblas, dormida su fama
dañada de olvido por falta de actores (§ 4)

A su vez, en las *Coplas a la muerte de su padre* (c. 1480), Jorge Manrique muestra su desdén, incluso, por el siglo anterior al suyo a favor de sucesos más recientes:

Pues dejemos a los troyanos
que sus males no los vimos
ni sus glorias;
dejemos a los romanos,
aunque oímos y leímos
sus historias;
no curemos de saber
lo de aquel siglo pasado
qué fue de ello
vengamos a lo de ayer
que también es olvidado
como aquello (vv. 169-180)²⁵.

El apego de los *dezidores* a lo coetáneo y el espacio inmediato no significa, con todo, que éstos erradiquen por completo la Historia Antigua como fuente de inspiración de sus poemas. En efecto, basta con pensar en los numerosos *exempla* de personajes y sucesos remotos insertados en el cuerpo de los *dezires* aleccionadores, satíricos o laudatorios para cerciorarnos de que no es así. No obstante, dichas menciones de personajes y/o sucesos remotos siempre están supeditadas al didactismo, la alabanza o la sátira político-moral; por cuanto la comparación entre un personaje actual con otro personaje lejos en el tiempo

24.- Juan de Mena, «Al muy preponde don Juan el segundo», *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. Carla de Nigris, Barcelona, Crítica, 1999, págs. 65-184.

25.- Jorge Manrique, «Recuerde el alma dormida», *Coplas a la muerte de su padre*, ed. Carmen Díaz Castañón, Madrid, Castalia, 2000, págs. 47-67.

y la distancia puede ser un modo oblicuo, o *reticencia*, para enseñar una lección, elogiar o censurar el mundo presente.

2.1 «Yo soy yo y mi circunstancia...»

La inclinación de los *dezidores* bajomedievales por la Historia contemporánea o más reciente se explica por la emergencia de un «yo» contingente. En efecto, un escritor no puede hablar de su vida omitiendo su *circunstancia* —en la terminología de Ortega y Gasset— es decir, los elementos que, desde perspectivas históricas, culturales y sociales lo constituyen; ni tampoco se puede comprender completamente a un individuo al prescindir de la *circunstancia* en la cual está inmersa su vida. Cabe añadir aquí que la *circunstancia* también incluye cualquier elemento de la vida cotidiana particular y propia de cada sujeto, y que le afecta al constituirlo en su individualidad radical y originaria. En palabras de Ignacio Iñarrea, tanto en los *dezires* como en los *dits* franceses:

La figura del autor se define por su propia situación frente al mundo exterior, dentro del marco de la actualidad. Los avatares existenciales del yo creador siempre aparecen expresados bajo la determinación de las circunstancias de la realidad contemporánea²⁶.

La voz poética fundamenta el acto de enunciación en «yo» en un discurso inspirado por experiencias concretas presentadas como personalmente vividas. Por ende, la percepción de la realidad compleja, de todo cuanto rodea al poeta en el momento de componer, da lugar a un discurso ego-céntrico en el que predomina el acto del lenguaje referencial, o sea, centrado en el contexto inmediato y las circunstancias (tiempo, lugar, modo, causa, fin, etc.) que giran en torno a la creación/ emisión del discurso. La profusión de coordenadas o «anclajes» espaciotemporales enmarca lo que Zink llama la «anécdota del yo», y, como demostraremos a continuación, cobra sentido desde la perspectiva de la puesta en escena de un «yo» concreto contingente²⁷.

En uno de los *Dezires a Estrella Diana* de Francisco Imperial, recogido en el *Cancionero de Baena* (= CB), nos llama la atención la exactitud de los marcadores espacio-temporales que van entretejiéndose en el corazón del discurso:

Non fue por çierto mi carrera vana
passando la puente de Guadalquivir,
atán buen encuentro que yo vi venir
ribera del río, en medio Triana,
a la muy hermosa Estrella Diana
qual sale por mayo al alva del día
por los santos passos de la romería.
¡Muchos loores aya Santa Ana! (§ 1)²⁸.

26.— Ignacio Iñarrea, *Poesía y predicación..*, op. cit., pág. 16.

27.— Michel Zink, op. cit., págs. 127-170.

28.— Francisco Imperial, «Non fue por çierto mi carrera vana», CB, op. cit., n° 231, pág. 280.

La escena del encuentro amoroso entre el poeta y la dama se desarrolla en Sevilla, lugar de residencia del poeta, pero la proliferación de marcadores espaciotemporales (el puente del río Guadalquivir, el barrio de Triana, la catedral de Santa Ana, el alba y la romería de mayo) planta el decorado con tanta fuerza, que ni siquiera es necesario nombrar la capital andaluza. También es de notar que dichas coordenadas espaciotemporales destacan al hallarse todas en la importante posición de la rima, lo que ayuda a ponerle un marco a la «anécdota del yo». Los deícticos temporales, a su vez, permiten contemporizar la acción a un amanecer del mes de mayo y durante la época de las romerías. La evocación de las romerías de mayo no solo sitúa el poema en el «tiempo contemporáneo» tal y como es vivido por todos, sino que también lo ubica en un «tiempo poético», mediante toda la simbología que podían percibir el poeta y el público con respecto a la estación primaveral —al ser mayo, como se sabe, el mes de las flores y los amores. Por último, la mención del momento del encuentro, al rayar el alba, remite a lo que Zink llama «el tiempo personal», el cual es de carácter simbólico —en este caso, el alba connota el inicio de un nuevo ciclo amoroso en la vida del poeta. En este *dezir*, pues, el yo poético contingente es el centro de convergencia de tres tiempos: el tiempo contemporáneo (real), el tiempo poético (simbólico) y el tiempo personal (simbólico).

La plétora de deícticos espaciotemporales también puede ser una estrategia de los poetas para crear un efecto de veracidad en el poema. Esto incluye anécdotas ingenuas, como, por ejemplo, la cantidad exacta de leguas que ha recorrido el poeta Ferrán Sánchez Calavera en uno de sus viajes: «De Madrid partiendo con el rey/ llegando a Segovia/ hallé bien coxa mi mula.../ tenía de camino leguas sesenta...» (CB 529 §§ 1abc y 2a)²⁹. El efecto de veracidad fundamentado en la referencialidad discursiva se hace aún más fuerte cuando los *dezidores* narran una visión o un evento sobrenatural en sus textos. De esta forma, como señala Cerquiglini con respecto al *dit* francés, «la vérité est garantie [...] par appel à l'expérience vécue»³⁰. En estos *dezires*, la precisión espaciotemporal es extrema, así, por ejemplo, en el *Dezir* baenense n° 289 de Ruy Páez de Ribera. Este poema, redactado a la muerte de Enrique III de Castilla (1379-1406), está dedicado al infante huérfano y a los regentes del reino. Casi dos años después del funesto suceso, la voz poética se alza para narrar la visión que tuvo aquel día; y la acumulación de deícticos temporales (año, día, posiblemente el mes de diciembre, la hora del evento) enmarcan, de nuevo, la «anécdota del yo», a la vez que garantiza la veracidad de la experiencia sobrenatural:

Andando la era del nuestro Señor E
en dos setecientos e ocho viniendo
a çinco del mes, el alva rompiendo
en un oloroso e suave verdor,
acerca una fuente oí un gran clamor
de una grant dueña que gozo fazía
e segunt el semblante bien paresçía
que sufriera algunt tiempo esquivo dolor (§ 1)³¹.

29.- Ferrant Sánchez Calavera, «De Madrid partiendo con el rey», *CB, op. cit.*, n° 529, págs. 394-398.

30.- Jacqueline Cerquiglini, *op. cit.*, 1980, pág. 167.

31.- Ruy Páez de Ribera, «Andando la era del nuestro Señor», *CB, op. cit.*, n° 289, págs. 501-504.

En resumen, la presencia masiva de deícticos espaciotemporales en los *dezires* consiste en un fenómeno literario que permite enmarcar la «anécdota del yo» y afirmarlo en su *ipseitas*. Dicho en otras palabras, la ley de referencialidad de estos poemas permite el asentamiento de un «yo» contingente en una realidad concreta. Cabe añadir que el criterio de la referencialidad también distingue a estos poemas de la poesía cancioneril musicalizada, en la cual predominaba la materia musical y verbal sobre el contenido. Y es en este factor, más que en el criterio de la presencia o ausencia de una melodía, donde radica la diferencia esencial entre los géneros poéticos cancioneriles como el *dezir*, la *cantiga* y la *canción*. En efecto, estas últimas, a diferencia del *dezir*, son de carácter atópico, o sea, no contienen un marco espaciotemporal definido para enmarcar la anécdota del sujeto — salvo las cantigas de serrana y las cantigas-milagro, que eran textos musicalizados pero de índole narrativa³².

2.2 Los «poetas de la miseria»: ¿Verismo o tópico?

Hablar de uno mismo y de su *circunstancia* particular no se limita a narrar un *curriculum vitae* real o imaginario («mi vida vos contaré/ desque en la mançebía», CB n° 225, § 2ab)³³, sino también en compartir con el público acerca de una rica paleta de temas, que abarcan desde las opiniones, las aspiraciones y las emociones personales, hasta el carácter adverso y desafortunado de la existencia y de la condición humana. Ahora bien, los partidarios de una lectura textual «verista» afirman que, cuando un poeta se autorretrata de forma vil y desdeñable en un *dezir*, es con miras a obtener del público algún tipo de remuneración, dádiva, o don. En palabras del maestro Ramón Menéndez Pidal (1957), durante el siglo XV, la poesía se había tornado en un «oficio del cual vive el poeta [que] se convierte en un hombre asalariado y pedigüeño como un juglar»³⁴. Por consiguiente, al devengar un salario, la relación del poeta con la escritura estaba estrechamente vinculada con su situación socioeconómica precaria, por lo que Claudine Potvin (1989) ve en ello un auténtico sistema de explotación de los poetas — como, por ejemplo, Villasandino o Baena, que se vieron obligados a mendigar hospitalidad, abrigo y alimento³⁵. Estas interpretaciones nacen, no obstante, de la lectura anecdótica de segmentos de algunos *dezires de petición* como el CB n° 195 de Alfonso Álvarez de Villasandino (§§ 1abcd y 3):

Señor Alvaro, perdón
si en la vegez fui vario,
demandando vistuario
como quando era garçón [...]
Yo padesco en un mesón
graves penas solitario,
cativo como de [sic]

32.— Véanse, por ejemplo, las célebres cánticas de serrana del Arcipreste de Hita, con su notable profusión de deícticos espaciotemporales: «Passando una mañana/ el puerto de Malangosto/ salteóme una serrana [...]» (§ 959abc); «Do la casa del Cornejo/ primer día de semana/ en comedio del vallejo encontré una serrana [...]» (§ 997abcd). Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 233 y 245.

33.— Alfonso Álvarez de Villasandino, «A quién me querellaré», CB, *op. cit.*, n° 225, págs. 253-254.

34.— Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares: Orígenes de las poesías románicas*, Madrid, Austral, 1957, pág. 14.

35.— Claudine Potvin, *Illusion et pouvoir: la poétique du Cancionero de Baena*, Montreal, Bellarmin, 1989, pág. 29.

atendiendo al de León;
 si vos, grant señor de Ayllón,
 alçades de mí la mano,
 muerto só como aldeano
 pobrementemente en un rencón,
 en vil cama e sin colchón³⁶.

En primer lugar, aunque no se trata aquí de negar la realidad social en la que vivían los poetas, ni tampoco de entrar en el debate —de todas formas insoluble— del «verismo» textual, es preciso matizar la lectura anecdótica de nuestros predecesores. En efecto, pensamos que los poetas, en realidad, están exhibiendo en sus textos un «yo» poético contingente basándose en el tópico de la *miseria hominis*. En el medievo, como bien lo apunta Cerquiglini (2001), el retrato designaba al mismo tiempo una complejión, un estado social real/ soñado y un lugar cósmico³⁷. Dicho de otra manera, la representación del poeta *in texto* también podía ser simbólica y no solo anecdótica, y de esto sienta un valioso precedente el *Libro de Buen Amor*, con la descripción del Arcipreste puesta en boca de Trotaconventos en el episodio de la monja doña Garoza (§§ 1485-1489). De acuerdo con la duplicidad literaria propia de la época medieval³⁸, Elisha Kane demuestra que la descripción del Arcipreste no corresponde con la evocación de la apariencia física del poeta, sino que sigue todo un código retórico³⁹. A su vez, Peter Dunn atesta, con tratados de fisiognomía de la época en mano, que dicho retrato corresponde al de un «saturnino»⁴⁰. Desafortunadamente, las lecturas veristas no han tenido en cuenta que, en la Edad Media, la vejez y sus estragos físicos o morales se asociaban con la avaricia, los celos, la melancolía, la marginación, la soledad y el menosprecio de los valores cortesanos. Por consiguiente, y de acuerdo con la tradición de las fisiognomías, es muy probable que, en el autorretrato de Villasandino citado *supra*, se estén cruzando la anécdota real —el poeta era setentón— y una descripción psicosocial.

Las observaciones que preceden abren la puerta a otra hipótesis. El retrato del *dezidor* de baja condición social con taras físicas y rasgos de la vejez también podría consistir en un código paródico que distingue al primero del poeta-caballero. En efecto, los poetas nobles suelen escoger la figura de Narciso para autorrepresentarse en los textos cancioneriles⁴¹, mientras que los poetas de orígenes más modestos adoptan para sí una imagen representativa más cercana a la de los dioses marginados del Olimpo, como Plutón, Hades y Hefaiostos, cuyo temperamento sombrío, taras físicas —cojera o ceguera— y aspecto deforme causaban repulsión a sus pares. La correlación entre la figura del poeta y su obra poética puede establecerse al anotar cómo, de forma sistemática, la mención de cualquier

36.– Alfonso Álvarez de Villasandino, «Señor Alvaro, perdón...», *CB*, *op. cit.*, n° 195, págs. 220-221.

37.– Jacqueline Cerquiglini, «Un engin si subtil». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIVe siècle*, París, Champion, 2001, pág. 111.

38.– Juan García, «La escritura dual de Juan Ruiz. El «Libro de Buen Amor» desde su historicidad», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

39.– Elisha Kane, «The Personal Appearance of Juan Ruiz», *Modern Language Notes*, XLV-2 (1930), págs. 103-109.

40.– Peter Dunn, «De las figuras del arcipreste», *«Libro de buen amor» Studies*, ed. Gybbon-Monypenny, Londres, Tamesis, 1970, págs. 79-93.

41.– Sobre este tema, nos permitimos remitir a nuestro propio estudio: Sara Ortega Sierra. «Oír *dezires* y decir *dezires*: del *performance* textual a la escritura reflexiva en la poesía cancioneril cuatrocentista», *Encuentros x-2* (2012), págs. 99-114.

manquedad, física o de carácter, siempre viene acompañada con una referencia a la escritura como acto creativo y como resultado de dicho acto. He aquí algunos ejemplos para ilustrarlo: «Aunque yo só viejo feo/ nunca fue mi obra fea» (CB n° 184, § 4abc). Y, asimismo, este fragmento del *dezir* CB n° 216 de Villasandino: «Mal oyo e bien non veo/ ved, señor, qué dos enojos/ al pecado, sin anteojos/ ya non escrivio nin leo» (§ 1abcd)⁴². Nos parece relevante, en esta última cita, que el poeta afirma tener afligidos dos de sus cinco sentidos: la vista y el oído. Aunque no se trata aquí de negar la posible veracidad de la condición física o social del poeta, también es importante recordar que la ceguera y otros problemas de la vista solían ser atribuidos a los juglares ibéricos y galos. En efecto, Ramón Menéndez Pidal (1957), y más recientemente Arribas Briones (2004), reseñan la existencia de juglares ciegos que eran considerados especiales, y cuyas habilidades eran dignas de ser exhibidas en la corte⁴³.

Al darnos noticia de su *circunstancia*, los poetas nos están entregando, pues, claves para entenderlos no solo a ellos, sino también su obra poética. En efecto, según la jerarquía medieval de los cinco sentidos enraizada en la tradición platónica y aristotélica, la vista era considerada como el más noble de los vectores sensoriales, y, por extensión, era el sentido atribuido a los nobles y a los caballeros. Por un lado, y representados *in texto* bajo la figura de Narciso, los poetas cortesanos altomedievales, así como dicho personaje mitológico, también se enamoran «a vista» y discurren de amores con su propio reflejo acuático. De ahí que su producción poética consista en una lírica amorosa atópica, intransitiva (la dama no es, en realidad, un sujeto activo sino una imagen) y destinada a ser cantada en público. Por otro lado, el oído era el sentido predominante del *letrado*, por cuanto simbolizaba el saber adquirido en las aulas universitarias por medio de técnicas pedagógicas basadas en la memorización auditiva, como, por ejemplo, la repetición coreada, las lecturas en voz alta, las lecciones magistrales, los debates, etc.

Villasandino, a su vez, representa un caso peculiar porque, aun cuando pertenecía a la casta poética de los *dezidores* e intercambiaba poemas con algunos miembros del círculo de los *letrados*, no era ni aristócrata ni tampoco un *letrado* (nunca cursó estudios universitarios y solía defender ferozmente su dominio de la Gaya Ciencia por gracia divina infusa). Por consiguiente, al pintarse a sí mismo en los textos como afligido de la vista, y al vincular esta enfermedad con el acto de componer poesía («sin anteojos/ non escrivio»), el *dezidor* nos entrega aquí una clave para poder entender la ausencia de obras líricas en su producción poética. Simbólicamente, el poeta es «ciego», y no puede discurrir de amor como lo haría un poeta cortesano «vidente»⁴⁴. A su vez, en un *dezir de petición*, Juan Alfonso de Baena, el «muy sutil escribano», se auto-representa *in texto* como manco: «Muy rico e franco e Rey de Castilla/ sabed que só manco e tengo manzilla» (CB n° 452, § 4b)⁴⁵. La mano era emblema por excelencia del poeta-escribano y, de nuevo, opera aquí una ley de doble referencia: 1) la categoría socio-profesional del poeta (era secretario); 2) el hecho

42.- Alfonso Álvarez de Villasandino, «Davihuelo, que me quito», *CB, op. cit.*, n° 184, págs. 209-210 y del mismo autor: «Mal oyo e bien non veo», *CB, op. cit.*, n° 216, pág. 245.

43.- Menéndez Pidal, *op. cit.*, págs. 29-30, y, asimismo, Pablo Arribas Briones, «Ciegos juglares, animadores del Camino», *Guía del Camino de Santiago para personas con discapacidad*, Madrid, Ibertuamur, 2004.

44.- Sara Ortega Sierra, *op. cit.*, 2012, pág.106.

45.- Juan Alfonso de Baena, «Muy alto señor, non visto azuay», *CB, op. cit.*, n° 452, págs. 705-707.

de que su estado socio-funcional limita el tipo de poesía que le es permitido componer. En efecto, el mundo de la lírica cortesana le es vedado a los poetas «ciegos» o «mancos», y, hasta donde sabemos, Baena y Villasandino no cuentan con *dezires* líricos en su producción cancioneril —su extracto social inferior no les permite cortejar a una dama y la inspiración/ creación poética por la escritura están supeditadas a sus comanditarios.

En conclusión, la lectura «verista» de los *dezires de petición* ha opacado todo un fascinante código social de autorrepresentación *in texto* de los *dezidores* de orígenes modestos. Sin embargo, amén de la posible representación de una condición social pésima, en los *dezires* pedigueños, el poeta pinta, sobre todo, su *circunstancia* con el fin de asentar su *otredad* con respecto a sus compañeros nobles, y, al mismo tiempo, explicar la ausencia de cierto tipo de obras en su producción literaria. Ahora bien, en la próxima sección, queremos analizar otra faceta inherente a la exhibición de la miseria física, moral y espiritual propia del tópico de la *miseria hominis*: el afianzamiento ontológico del sujeto.

2.3 El *dezidor* en su ipseidad o del «yo» repulsivo

Convencionalismo aparte, la representación del sujeto de la forma más mísera, despreciable y abyecta posible abre una nueva veta analítica desbrozada por Vincent Serverat para los *dezires*, y que exploramos por nuestra cuenta en nuestra tesina sobre las *confesiones rimadas*, un subgénero del *dezir* moral. Para Serverat (2000), quien se ocupa del *Cant espiritual* de Ausiàs March, el criterio poético de la enunciación en «yo» del *dezir* se enlaza a la perfección con el eje temático de la *miseria hominis* con el fin de reforzar la afirmación ontológica del sujeto. Escuchémoslo directamente: «Le malheur du poète, l'exhibition de sa détresse matérielle ou morale, seraient là pour protéger et raffermir son irréductible altérité, comme un moyen pour dissuader le lecteur de s'appropriier un moi poétique si pitoyable»⁴⁶.

En efecto, al exhibirse bajo la forma degradante de un ser vil, débil, probado por la vida y en un estado de crisis material, moral o espiritual profunda, el *dezidor* provoca un sentimiento de rechazo en el público —por cuanto el primero encarna todo lo que el segundo no quiere ser o teme llegar a ser un día. Ahora bien, al provocar ese sentimiento de rechazo, el poeta asienta también de esta forma su *otredad*, dado que la proyección de un «yo» frágil y debilitado permite que el sujeto se emancipe de la esencia ('arquetipo idealizado'). Desde esta perspectiva, no es sorprendente, por ende, que el *dezidor* haga hincapié en el peso de la cruz que le ha tocado llevar o en el carácter ominoso de su existencia. Y es que, cuanto más hipertrofia el poeta las angustias que padece y sus desgracias, tanto menos los lectores se sentirán propensos a identificarse con ese «yo» débil, miserable, enfermizo y lamentable.

Para ilustrarlo, nos valdremos del *Dezir contra la pobreza* (CB n° 291) de Ruy Páez de Ribera (c. 1416), un majestuoso poema de nueve coplas de arte mayor, en el cual la voz poética narra el terrible *casus fortunae* que le hizo pasar de la riqueza y la opulencia a la

46.- Vincent Serverat, «L'énigme du moi : Scholastique et essor de la subjectivité dans le Cant Espiritual d'Ausiàs March», *Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, XIV-1 (2000), págs. 123-155. Véase también del mismo autor, *La pourpre et la glèbe: Rhétorique des états de la société dans l'Espagne Médiévale*, Grenoble, ELLUG, 1997, págs. 11-35. Sobre el género de las *confesiones rimadas*, remitimos a: Sara Ortega Sierra, «Yo, pecador, a Dios me confieso»: *Las confesiones rimadas, definición y tipología de un género tardomedieval*. Tesina de Maestría inédita, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, 1998, pág. 127.

más sórdida pobreza. En dicho poema, la situación de crisis profunda se expresa por medio de la asociación sistemática del paradigma «pobreza» con otra serie de paradigmas: «dolor», «locura», «abandono», «traición» y «muerte». El poeta desafortunado y sin fortuna nos entrega aquí un discurso de estructura fragmentada y de ritmo muy entrecortado —creado por la enumeración acumulativa y el polisíndeton— que metaforiza su propio estado de quebrantamiento y crisis:

Lo que Dios creó feroso e sesudo,
cortés, gentil, limpio e muy esforçado,
pobreza le faze ser torpe e mudo,
flaco e cobarde e loco provado,
e suzio e feo, muy desdonado,
e triste, ingerido e muy dolioso;
fuyen d'él todos como de leproso,
quien no lo conoce le sale umiziado (§ 9)⁴⁷.

La estrofa *supra* es reveladora con respecto al asentamiento de la *ipseidad* ('identidad propia') del poeta por medio de la exhibición de un «yo» repulsivo. Nótese, por ejemplo, la enumeración acumulativa de once adjetivos disfóricos que remiten a un poeta pobre, desvariado y deforme («mudo», «torpe», «flaco», «cobarde», «loco», «sucio», «feo», «desdonado», «triste», «ingerido» y «dolioso»), en comparación con solo cinco adjetivos para describir la perfección de la creación divina. En lo que atañe a la afirmación de la *otredad* por medio de la exhibición de un «yo» repulsivo, nos han cautivado los dos últimos versos de la misma copla, por ser estos un magnífico espejo metatextual que describe dicho proceso emancipador del individuo con respecto a la colectividad: «Fuyen d'él todos como de leproso/ quien no lo conoce le sale umiziado» (§ 9gh). La figuración del poeta *in texto* como leproso hace que este se vea a sí mismo reflejado en los ojos del *Otro* como abyecto, víctima de marginación (*fuyen*) y de hostilidad (*umizia*). El sujeto, pues, se presenta aquí como degradado y marginado, pero, más que nunca, se consolida ontológicamente.

La afirmación de la *otredad* con respecto al público mediante la exhibición de un «yo» contingente también es reseñable en los *dezires* inspirados en la temática del arrepentimiento. En el sistema penitencial, como se sabe, la compunción generada por la atrición —o sea, el miedo a la condena o pena eterna— basta para obtener la absolución con tal que el penitente acuda fielmente al sacramento de la confesión. En cambio, la contrición estriba en una gracia divina, dado que el penitente no solo es consciente de que sus transgresiones le van a llevar al infierno (motivo secundario), sino que, sobre todo, estas consisten en faltas contra el amor divino (motivo primario). El ensalzamiento de la contrición constituye un eje temático constante en los autores medievales, así como su respuesta literaria ante el abuso de los moralistas de lo que Geneviève Hasehnor (1988: 283) llama el «aguijón del temor», y que se da en prácticas discursivas como los *Penitenciales*, los tratados de penitencia y otros *speculum peccatoris*. No obstante, el temor de Dios filial (contrición) sobrepaja el temor de Dios servil (atrición), y los escritores bajomedievales

47.— Ruy Páez de Ribera, «Gusté el axarope del gran cicotrí», *CB, op. cit.*, n° 291, págs. 515-516.

truecan el «aguijón del temor» de los moralistas por el «aguijón del santo amor»⁴⁸. Por consiguiente, como bien lo intuye Serverat (2000: 125), en los *dezires* morales de temática penitencial, la contingencia del «yo» poético y su friabilidad se reflejan a la perfección en las categorías teológicas de la atrición y de la contrición, un binomio conceptual intenso en el que *attritus* se traduce por «hombre quebrantado» y *contritus* por «hombre molido». Y es que el trance del examen de conciencia, ese proceso de avalúo sobre lo que uno ha sido o ha hecho, es propicio para la composición de un *dezir*; por cuanto la reflexión, el remordimiento y el arrepentimiento del poeta le permiten presentar el acto de escribir como algo consciente, justificado y deseado.

Ahora bien, a partir del momento cuando el motivo del arrepentimiento invade la totalidad de un *dezir*, este se convierte en un examen de conciencia o *confesión rimada*. Esto es, si el texto cumple con una serie de criterios poéticos de este subgénero del *dezir* moral: 1) la enunciación en «yo» y fragmentos de la oración *confiteor* («yo pecador a Dios me confieso»); 2) la enumeración de los pecados cometidos que sigue las doce rúbricas teóricas de los *Penitenciales* (siete pecados mortales, obras de misericordia espirituales, obras de misericordia corporales, pecados de la lengua, etc.); 3) la demostración visible del arrepentimiento por medio de gestos (arrodillarse, alzar las manos, golpearse el pecho) y emociones (lágrimas, gemidos, etc.); 4) la solicitud de absolución; y por último, 5) el propósito de enmienda⁴⁹.

Una *confesión rimada* de carácter ideal es, por ejemplo, la que clausura el *Doctrinal de Privados* del Marqués de Santillana, un magnífico espejo de privados redactado en 1454, un año después de la decapitación de su enemigo mortal don Álvaro de Luna. La voz poética toma la palabra en nombre del valido, quien, en el trance de su muerte, le dirige un sermón al público que asiste a la ejecución. En dicho discurso, el antiguo valido expone los distintos atropellos y abusos de poder que lo han llevado a su ajusticiamiento; y, en la segunda parte del poema, el reo confiesa públicamente sus pecados como simple hombre a Fray Alonso de Espina —quien, es un hecho histórico, asistió a Luna en sus últimos momentos. Dicen los versos 321-326 y 334-344:

Pues yo, pecador errado
 más que los más pecadores,
 mis delitos, mis errores,
 mis graves culpas, culpado
 confieso, muy inclinado
 a ti, Dios, Eterno Padre [...]

Los inojos inclinados
 vos confieso mis pecados
 mortales e veniales [...]
 Mis obras torpes e males,
 confieso, triste gimiendo,

48.– Geneviève Hasehnor, «La littérature religieuse», *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter, 1988, págs. 266-305.

49.– Ortega Sierra, *op. cit.*, 1998, pág. 65.

e los mis pechos firiendo,
diré cuántas son e cuáles.⁵⁰

Desde la perspectiva de la afirmación del «yo» contingente y del asentamiento de la *otredad*, la voz poética no vacila en intentar demostrar su estado de atrición y/o contrición por medio de un proceso de auto-desvalorización, e incluso, al hipertrofiar los pecados y reivindicar su pertenencia. En efecto, por una parte, el «yo» presenta sus cartas de nobleza en el reino de las transgresiones («más que los más pecadores»), y hace hincapié en que los pecados confesados son suyos por medio de la anáfora del adjetivo posesivo «mis» («mis delitos, mis errores/ mis graves culpas»). En otro botón de muestra, tomado de la extensa *confesión rimada* de Fernán Pérez de Guzmán, el *dezidor* se envilece radicalmente, al figurarse *in texto* como un cerdo a la hora de confesar su inclinación por la lujuria: «Como puerco gordo estando en el çieno/ de malos desseos gimiendo y bolcando» (§ 130ef). Asimismo, el poeta recalca su pecado de avaricia, al proyectar una imagen vil y despreciable de su persona con respecto a los pobres. Para este efecto, la voz poética hace énfasis en la maldad humana al insertar una serie de anécdotas circunstanciales, como, por ejemplo, haberle negado ropa y calzado a un niño desnudo y descalzo en el frío invernal, y haber dejado sin recursos a los labradores de sus tierras a golpes de alcabala y otros impuestos (§ 141-142, 148)⁵¹.

En resumidas cuentas, sí, la poesía castellana registra la presencia de un «yo» poético contingente. Por una parte, la *ipseidad* o creación de ese «yo» emancipado de la esencia ideal se basa sobre técnicas literarias como: la autorrepresentación degradante *in texto*; la hipertrofia de los pecados; el énfasis en las concupiscencias propias y particulares del poeta; la reivindicación de la pertenencia de los pecados cometidos, etc. Y, por otra parte, el asentamiento de la *ipseidad* permite, a su vez, el asentamiento de la *otredad*, es decir, mantener a una distancia respetable a un público sin duda poco propenso a identificarse con un «yo» pecador tan miserable.

3. Conclusión

La conclusión de este trabajo puede ser paradójica, y nos invita a poner en tela muchas ideas recibidas sobre la poesía cancioneril tardomedieval. Es en el *dezir*, más que en la *cantiga de amores* altomedieval y la *canCIÓN* lírica más tardía, donde se debe rastrear la emergencia de la subjetividad literaria en Castilla. En efecto, la *cantiga* y la *canCIÓN* lírica se inscriben (gracias a su atopismo, su pseudo-yo idealizado, su formalización retórica y su transmisión cantada por vía de un *performance* público) en lo que Zumthor llama «un orden anónimo de la intervocalidad». En los *dezires* bajomedievales, en cambio, la afirmación ontológica del sujeto, o su emancipación de la esencia ideal, se logra por medio de la segregación espaciotemporal entre el poeta y el lector que lee en diferido el texto escrito, y la epifanía de un «yo» concreto fundado en lo contingente y lo circunstancial. Poetas

50.- Íñigo López de Mendoza, «Vi thesoros ayuntados», Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, ed. Miguel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1999, vol. 2, págs. 354-373.

51.- Fernán Pérez de Guzmán, «Yo pecador a Dios me confieso», *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. Raymond Foulché-Delbosc, Madrid, Bailly/Baillièrre, 1912, vol. 1, n° 271, págs. 630-650.

pintores de sus propias caricaturas, seres humanos en crisis existencial, material y moral, o penitentes revelándose en el secreto de un confesionario... Toda manifestación de un «yo» débil provoca un sentimiento de rechazo en el público, y evita que este se identifique con la subjetividad manifestada en el texto.

Ahora bien, no concluiremos este apartado sin antes matizar algunos de los puntos que preceden. En efecto, aunque el *dezidor* de la primera mitad del siglo XV se autorrepresenta como un sujeto marginado u abyecto (típico del concepto de la *miseria hominis*), estamos, con todo, muy lejos de los poetas franceses urbanos universitarios, clérigos giróvagos, marginados y leprosos del siglo XIII, que exhiben una figura muy radical de parias de la sociedad. Este perfil sociológico, claro está, no corresponde con el de los *dezidores*, un círculo exclusivo de *letrados*, nobles y altos burgueses con cargos prestigiosos en el aparato administrativo de un poder monárquico en plena expansión.

Sin embargo, esto no significa forzosamente que la figura del *dezidor* como paria de la sociedad no llegara a existir en Castilla. Simplemente, estaba *ab ovo* en nuestro período de estudio (1406-1454). En efecto, uno de sus mayores representantes será el *ropero* judío Antón de Montoro (c. 1404-1477), cuyo perfil sociológico, judaísmo aparte, tiene más afinidad con el de los creadores de los *dits* del siglo XIII que con el de los *dezidores* áulicos de la primera mitad del siglo XV. Nuestro Antón, al igual que los poetas galos, exhibe su condición de segregado. Así en estos versos que dicho *dezidor-paria* le dedica a la reina doña Isabel:

Oh, ropero, amargo, triste
que no sientes tu dolor.
Setenta años que naciste,
y en todos siempre dixiste:
inviolata permansiste,
y nunca juré al Criador.
Hice el *Credo* y adorar
ollas de tocino y grueso,
torreznos a medio asar;
oír misas y rezar,
santiguar y persignar;
y nunca pude matar
este rastro de confeso,
por do mi culpa se escombe
no pude perder el nombre
de viejo puto y judío. (v. 1-24)⁵².

Por otra parte, la escasez —por no decir la ausencia total— de la poesía de marginados en los cancioneros castellanos de nuestro período de estudio, se explica no solamente por tratarse de códices palaciegos, sino también por una hipótesis de índole ideológica que deseamos explorar en un futuro estudio: la defensa de la dignidad humana por parte de los poetas protohumanistas, como el Marqués de Santillana, y el retorno al esencialismo platonizante.

52.— Antón de Montoro, «Oh ropero amargo e triste», *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, ed. Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Castalia, 1989, n° 16C, págs. 316-317.

Bibliografía

Fuentes

- Cancionero castellano del siglo XV*. ed. Raymond Foulché-Delbosc, Madrid, Bailly/Baillière, 1912-1915, 2 vols.
- Juan ALFONSO DE BAENA, *Cancionero de Baena*, eds. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor, 1993.
- Iñigo LÓPEZ DE MENDOZA, *Marqués de Santillana. Poesía lírica*, ed. Miguel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1999.
- Jorge MANRIQUE, *Coplas a la muerte de su padre*, ed. Carmen Díaz Castañón, Madrid, Castalia, 2000.
- Juan de MENA, *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. Carla de Nigris, Barcelona, Crítica, 1999, págs. 65-184.
- Antonio de MONTORO, *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, ed. Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Castalia, 1989.
- Martín PÉREZ, *Confesionario*, ed. Hélène Thieulin-Pardo, París, Université de la Sorbonne-Nouvelle, 1993, vol. 2.
- , *Confesionario. Compendio del «Libro de las confesiones» de Martín Pérez*, ed. Hélène Thieulin-Pardo, París: *Les Livres d'e-Spania* (Sources, 2), 2012.
- Juan RUIZ, *Libro de Buen Amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992.

Estudios

- Pablo ARRIBAS BRIONES, «Ciegos juglares, animadores del Camino», *Guía del Camino de Santiago para personas con discapacidad*, Madrid, Ibertuamur, 2004.
- Vicente BELTRÁN, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988.
- Francis BEZLER, *Les pénitentiels espagnols. Contribution à l'étude de la civilisation de l'Espagne chrétienne du haut Moyen Âge*, Münster, Aschendorff Verlag, 1994.
- Jacqueline CERQUIGLINI, «Le clerc et l'écriture: Le 'Voir dit' de Guillaume de Machaut et la définition du 'dit'», *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, ed. Ulrich Hans Gumbrecht, Heidelberg: Carl Winter, 1980, págs. 151-168.
- , «Un engin si sutil». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIVe siècle*, París, Champion, 2001.
- Antonio CHAS AGUIÓN y Sandra ÁLVAREZ LEDO, «Los decires». *Historia de la métrica medieval castellana*, Logroño, CILENGUA, 2014, págs. 647-665.
- Peter DUNN, «De las figuras del arcipreste», «*Libro de buen amor*» *Studies*, ed. Gybbon-Monypenny, Londres, Tamesis, 1970, págs. 79-93.
- Juan GARCÍA, «La escritura dual de Juan Ruiz. El «Libro de Buen Amor» desde su historicidad», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
- Ana María GÓMEZ BRAVO, «Cantar decires y decir canciones: Género y lectura de la poesía cancioneril cuatrocentista», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVI-2 (1999), págs. 169-189.
- , «Decir canciones: The question of genre in the 15th-Century Castilian cancionero poetry», *Medieval lyric: Genres in Historical Context*, Urbana, University of Illinois Press, 2001, págs. 158-187.
- Ignacio IÑARREA, *Poesía y predicación en la literatura francesa medieval: El dit moral en los albores del siglo XIV*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1998.
- Hans-Robert JAUSS, «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, I (1970), págs. 79-101.

- Geneviève HASEHNOR, «La littérature religieuse», *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter, 1988, págs. 266-305.
- Elisha KANE, «The Personal Appearance of Juan Ruiz», *Modern Language Notes*, XLV-2 (1930), págs. 103-109.
- Pierre LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-Age*. Rennes: Plihon, 1949-1953, 2 vols.
- Monique LÉONARD, *Le dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris, Champion.
- Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares: Orígenes de las poesías románicas*, Madrid, Austral, 1957.
- Sara ORTEGA SIERRA, «Oír dezires y decir dezires: del performance textual a la escritura reflexiva en la poesía cancioneril cuatrocentista», *Encuentros*, x-2 (2012), págs. 99-114.
- , «Del espejo de Narciso a la disolución del 'círculo mágico'. El decir de amores y la evolución de la lírica tardomedieval», *Analecta malacitana*, XXXIII-2 (2010), págs. 289-318.
- , *Las confesiones rimadas, definición y tipología de un género tardomedieval*, Tesina inédita, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, 1998.
- Claudine POTVIN, *Illusion et pouvoir: la poétique du Cancionero de Baena*, Montreal, Bellarmin, 1989.
- Henri REY-FLAUD, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond de la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973.
- Vincent SERVERAT, «L'énigme du moi: Scholastique et essor de la subjectivité dans le *Cant Espiritual* d'Ausiàs March», *Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, XIV-1 (2000), págs. 123-155.
- , *La pourpre et la glèbe: Rhétorique des états de la société dans l'Espagne Médiévale*. Grenoble: ELLUG, 1997.
- Hélène THIEULIN-PARDO, *Les manuels de confession en Castille au XIVe et au XVe siècle. Édition et étude du manuscrit 921749 de la Real Academia de la Historia de Madrid*, Tesis doctoral inédita, Paris, Université de la Sorbonne-Nouvelle, 1993.
- Michel ZINK, *La subjectivité littéraire autour du siècle de Saint Louis*, Paris, PUF, 1985.
- Paul ZUMTHOR, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, PUF, 1984.
- , *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Paris, PUF, 1987.