a h
l m
www.ahlm.es

# ESTUDIOS DE LITERATURA MEDIEVAL

## 25 Años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Editoras
Antonia Martínez Pérez
Ana Luisa Baquero Escudero

MURCIA
2012

a h
l m
www.ahlm.es

Estudios de literatura medieval : 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval / editoras Antonia Martínez Pérez, Ana Luisa Baquero Escudero.-- Murcia : Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2012.

968 p.-- (Editum)
ISBN: 978-84-15463-31-3

Literatura medieval-Historia y crítica.
Martínez Pérez, Antonia
Baquero Escudero, Ana Luisa
Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

82.09"05/14"

1ª Edición 2012

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2.012

ISBN 978-84-15463-31-3

Depósito Legal MU-921-2012
*Impreso en España - Printed in Spain*

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia
C/ Actor Isidoro Máiquez 9. 30007 MURCIA

a h
l m
www.ahlm.es



# ESTRUCTURACIÓN NARRATIVO-LÍRICA EN LA TIPOLOGÍA GENÉRICA DEL *DIT* FRANCÉS Y EL *DEÇIR* CASTELLANO[1645]

A Francisco Flores Arroyuelo

Antonia Martínez Pérez
*Universidad de Murcia*

**RESUMEN:**

El proceso de interconexión narratividad-lirismo en la literatura medieval ha proporcionado fructíferos resultados, con la consecución en ocasiones de una estructuración genérica nueva tras su aplicación, como se producía en el *dit* francés de los siglos XIV y XV, siendo justamente tal estructuración la que lo distanciaba del *deçir* castellano. Centramos nuestro análisis en la trayectoria diferencial de ambos, que atañe tanto a rasgos tipológicos de formación como a resultados generales de producción literaria.

**Palabras-clave:** poesía medieval, géneros literarios, interconexión genérica, narratividad-lirismo, *decir*.

**ABSTRACT:**

The interconnection process narrative-lyricism in medieval literature has provided productive results whose application culminates sometimes in a new generic structure. This phenomenon is produced between the French *dit* of the 14th and 15th centuries, separated from the Castilian deçir by it structure. We focus our analysis in their different trajectories which concern both typological and formational features and the general results of a literary production.

**Key-words:** Medieval literature, literary genre, generic interconnection, narrative-lyricism, *decir*.

En trabajos recientes hemos puesto de relieve la productividad de la interconexión narratividad-lirismo en la literatura medieval, vislumbrada especialmente desde que Poirion insistiera en una aproximación entre el *roman* y la poesía lírica[1646], y seguida de fructíferas investigaciones que ratificaban tal consideración. E incluso en trabajos anteriores mostrábamos cómo la aplicación de tales interferencias llegaban en determinadas ocasiones a la consecución de una estructuración genérica nueva tras su aplicación[1647].

Hecho que se producía en el *dit* francés de los siglos XIV y XV, siendo justamente tal estructuración la que lo distanciaba del *deçir* castellano; y en este punto centramos nuestro análisis, dado que en la historiografía genérica del *dit* francés y el *deçir* castellano hay toda una trayectoria diferencial, a pesar de su misma denominación, que atañe tanto a rasgos tipológicos de formación como

[1645] Este trabajo está integrado en el desarrollo de un Proyecto de Investigación, «La Interconexión Genérica en la Tradición Narrativa» (FFI2008-03188/FILO), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y los Fondos FEDER.

[1646] *Le Poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, PUF, 1965, p. 208.

[1647] «Para un balance de la interconexión narratividad-lirismo en la literatura románica de la Edad Media», *La Interconexión genérica en la tradición narrativa,* Eds. A. Baquero, F. Carmona, M. Martínez, A. Martínez, Murcia, Editium, 2011, pp. 33-52.

a h
l m
www.ahlm.es



a resultados generales de producción literaria, con demasiada frecuencia no tenidos en cuenta, y, sin embargo, importantes de dilucidar, porque finalmente nos arrojan rasgos distintivos propios de estas dos literaturas y nos facilitan su mayor comprensión.

Como su propia denominación indica, en ambos se produce una ausencia de melodía que remite al *canto*, y por lo tanto una puesta de relieve en el *decir* o en los componentes *recitativos*. Un eje vertebrador, *canto* / *recitación* preside, pues, su punto en común y su distinción del resto de la poesía lírica; así como las caracterizaciones generales de que ambos inciden en su destino de poder ser leídos, frente al anterior de ser *cantados*. Por lo tanto ambos dejan atrás una basta producción lírica, que en cierto sentido queda un tanto «anticuada» o desfasada, por nuevas formas que empujan en otras direcciones.

Sin embargo, tal proceso «innovador» tiene consecuencias muy importantes en la lírica francesa y no tanto en la castellana; y tal hecho probablemente vaya unido a la intensidad con que uno y otro evolucionan en su aspecto formal, produciendo posteriormente unas consecuencias más determinantes de estructura y contenido. Recordemos que, aunque en un principio ambos se caracterizan por un abandono de la melodía a favor de la rima y la forma estrófica, pero mientras el *dit* adopta las tiradas abiertas de octosílabos pareados, el *deçir* castellano mantiene la forma estrófica, y por lo tanto ya no da cabida a estructuras innovadoras como el mismo proceso de inserciones de formas líricas fijas, entre otras, como sí las permite la abertura del *dit* en lengua d'*oïl.*

Pero antes de este proceso el *dit* francés había dado como fruto poemas dirigidos hacia una dimensión «personal» muy importante. Porque, efectivamente, en el paso de una *poesía cantada* a una *poesía recitada*, se producía una transformación que generaba una nueva concepción poética, materializada de una forma peculiar y muy evidente en la lírica francesa, pero que no tenía un equivalente exacto en otras formas de la lírica románica. En el transcurso del siglo XIII, el desarrollo del *dit* había favorecido, sin prescindir totalmente de la tradición cortés, la ampliación de otras fuentes de inspiración más *personalizadas.* Un *dit lírico* que generaba una preceptiva literaria en lengua de *oïl*; entrando, a través suyo, en el ámbito del subjetivismo poético; y transformando el «yo» del poema en el protagonista del texto que se confunde con el «yo» del recitador. Esto es importante porque hasta cierto punto más tarde también se transmite a través del *deçir* una entrada en el poema de la personalización del autor.

No obstante el proceso no es simple, encontrándonos ante una cuestión un tanto compleja, primordial de dilucidar para la compresión de una transformación poética. En lengua de *oïl* un sector importante de la poesía «lírica», vinculado al *dit*, se va apropiando de la *poeticidad* -una poesía no narrativa, no cantada y con una implicación particular del poeta. Esta poesía recitada ha ido suplantando a la poesía cantada de los trovadores hasta que se ha consumado el divorcio en el transcurso del siglo XIV -progresivamente van aumentando y consolidándose las formas fijas, hasta multiplicar los géneros (*rondeaux*, *virelais*, etc.)-, y ido subrayando cada vez más la voz individual del autor.

Es cierto que en el siglo XIII se había ido constituyendo una especie de «isla» al escindirse la poesía lírica en sus medios, y a lo largo del mismo tomar el género del *dit* y otras formas líricas no cantadas la expresión de la subjetividad. Pero tal proceso, como hemos señalado, concernía de manera especial a la poesía francesa, y no tanto a la poesía castellana o italiana y, además, no sobrepasa este siglo XIII, ciñéndose a un registro un tanto limitado. Posteriormente en el siglo XIV el esparcimiento afectivo es expresado a través de poemas de forma fija que se insertan en el *dit*, siendo considerado el conjunto como poético, se produciría una mitigación de la *poeticidad* en el *dit* respecto a la presente en las formas fijas. Y, en cierto sentido, el subjetivismo que se había alcanzado se encauza una vez

a h
l m
www.ahlm.es



más hacia la *cortesía*. Envueltos en vestiduras alegóricas, el amante una vez más se introduce en sueños profundos, en bosques fantásticos, donde se da a la caza del ciervo blanco, se inicia en las arte amatorias o manifiesta sus titubeos amorosos, cercanos a las experiencias del *Roman de la Rose*. Con Machaut o Froissart el *dit* adquiere unos perfiles nuevos, que culminarán en las poesías de Villon impregnadas de lírico subjetivismo. Al mismo tiempo las aventuras del poeta plasmadas en el *dit* van a servir de deleite a la aristocracia, presagiando, en cierta medida, la evolución hacia la poesía de corte de los siglos XV y XVI. Y en este punto el *deçir* castellano, como género literario, encuentra aquí sus mayores paralelismos con el *dit* francés del siglo XIV. Género aúlico ligado a la poesía de Cancioneros (Cancionero General, Castañeda, de Baena, etc.), que recupera temas y fórmulas de la cortesía provenzal. Como el *dit* francés presenta una sustitución de la melodía de la canción por la rima y la forma estrófica, pero sigue conservando la estrofa, en tanto que los franceses adoptan la forma del verso octosílabo pareado; y carecen de los paréntesis líricos que caracterizaban los *dits* de Machaut y de Froissart[1648], entre otros.

Estos cambios, que en un principio podían parecer simples, reproducían sin embargo toda una estructuración poética diferencial profunda, con encrucijadas tipológicas específicas que remitían a un distanciamiento entre la concepción poética francesa y castellana. Tal vez por ello cuando P. Le Gentil habla de la imitación de Micer Francisco Imperial del *dit* de Machaut o Froissart, advierte que se queda a mitad de camino, porque se mantiene en la estructura lírica (estrófica), no adapta pues una continuación de versos como pueda ser el pareado francés o la *terza rima* italiana, con un carácter más propicio a la narratividad y que por lo tanto sus *deçires* de amor «son relativamente cortos y aparecen en definitiva como un compromiso tímido entre la canción anciana y el *dit* narrativo a la manera de los franceses»[1649]. Y, si nos atenemos a *deçires* más próximos a lo narrativo por su extensión y estructura, como «El Dezir a las syete virtudes»[1650], tampoco se alcanza la tipología total de sus modelos franceses, como veremos más adelante.

No obstante, nos seguimos manteniendo ante el mismo eje vertebrador *canto/recitación*, aunque el panorama, como ocurre en la lírica francesa, no es totalmente uniforme ni esclarecedor. En un principio los cancioneros gallego-portugueses habían denominado cantigas a todas sus composiciones. Posteriormente en la lírica cortesana el panorama es más complejo. Así en el *Cancionero de Baena* en sus referencias a las composiciones más arcaicas -casi todas en metros cortos-, ya no aparece cantiga como término único, aunque sí mantiene el dominio más extenso. Remite a poesías con estribillo o sin él; y lo hace tanto en referencia a poesías religiosas como de amores, siendo estas últimas estrictamente líricas o conteniendo elementos narrativos; y hasta incluye algunas obras de burlas o de loor, aunque normalmente entran en la categoría de *decires* como los epitafios o peticiones.

Pero también en la poesía castellana el ámbito del *deçir* se incrementa, y a inicios del siglo XV nos encontramos con el aumento de poemas extensos de arte mayor, más escasos antes, al igual que se da un aumento de poemas recitados en metro cortos, encontrándonos con *deçires* de amor, didácticos, etc., en hexasílabos u octosílabos. Por lo tanto contamos con poemas de extensión bastante variable y de temática más amplia, como veremos posteriormente en el *dit* francés.

Sin embargo, no se abandona la forma estrófica (como hemos visto en francés los poemas extienden su longitud en octosílabos pareados, y las formas estróficas se consolidan en formas fijas). No obstante, aunque la diferencia con las cantigas no reside tan sólo en los componentes musicales sino también en la estructura poética, finalmente con el avance de la canción la diferenciación última es la ausencia de melodía, con independencia de la estructura estrófica:

> La diferencia con las *cantigas* no consiste sólo en el carácter musical de éstas, sino también en la forma

---

[1648] P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Genève, Slatkine 1981, (reimpresión de la ed. de Rennes, 1949-1953), T. I-II (*Les thèmes, les genres et les formes*), pp. 240 y ss.

[1649] Op. cit., p.241.

[1650] *MicerFrancisco Imperial.«El Dezir a las syete virtudes» y otros poemas*. Ed. de Colbert I. Nepaulsingh, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), 1977.

a h
l m
www.ahlm.es



> poética: *la cantiga toma como estructura casi exclusiva la de estribillo y glosa con vuelta; el* decir, salvo casos excepcionales, carece de estribillo y sus estrofas pueden tener entre sí más rasgo común que el ajustarse a un mismo esquema de metros y rimas. A veces queda patente que el criterio clasificador no era muy seguro; pero en líneas generales los dos grupos estaban bien definidos al acabar el primer cuarto del siglo Entonces la palabra *cantiga ( o cántica,* también usada por Baena) estaba ya envejecida o en trance de anticuarse ante el avance de la canción[1651].

El *deçir* castellano, como hemos señalado, tiene sus mayores conexiones con el *dit* francés cuando éste vuelve a expandirse en tonalidades aúlicas, pero aquí también las diferencias siguen siendo notables. Aún, partiendo ambos del eje vertebrador *canto/recitación*, el proceso se da de forma diferencial. En la literatura francesa, la consolidación de la separación entre música y poesía se había producido de manera anticipada y «urgía» de una continuada transformación e innovación. La temprana desaparición de los grandes géneros trovadorescos (*cansó*, sirventés, etc.) y su sustitución por el nuevo sistema de «géneros de forma fija», tal vez llevaba implícita una «brusquedad» que podría quedar reflejada en las palabras de Poirion, para quien se produce casi una disipación de la poesía lírica: «Ni les motets qui superposent des textes inaudibles, ni les *dits* qui riment de longs discours ne gardent l'originalité de la poésie lyrique»[1652].

Tal vez por ello el mismo Machaut, el gran maestro, el último poeta-músico se impusiese la tarea de su conciliación, estableciendo las bases de un lirismo nuevo. Así, tras un asentamiento ordenado y claro de las formas fijas, una neta separación entre *chant* y *dit*, produce una configuración estructurada de este último, imitada por sus discípulos. Y con tanto éxito que aumenta la difusión del *dit* y otras formas genéricas afines, frente al *roman*, que experimenta un notable descenso. En este hecho es decisivo, además del acercamiento que se produce en estos momentos entre el *roman* y la poesía lírica, el proceso de la escritura y el placer de la lectura, como nos lo recuerda Poirion. Alude el gusto del momento por la formación del libro, las recopilaciones de poemas, es decir, en definitiva los escritos de conjunto que favorecen tal unión:

> c'est que le charme de la parole s'appui désormais sur la magie de l'écriture(...). Les cours princières, grâce à leurs manuscrits, ont pu en effet connaître avant la fin du Moyen Age ce que le grand public n'obtiendra qu'avec la diffusion des oeuvres imprimées: le plaisir de la lecture. Les poètes sont obligés de concevoir leurs oeuvres dans la perspective du livre. Ainsi la composition des poèmes, qui mêle les pièces lyriques a un dit narratif, la collection des recueils, qui favorise une lecture systématique, (...) changent l'orientation de la création lyrique...[1653].

Es tan importante el proceso de compilación de cara a la lectura, que observamos cómo formas fijas independientes (en este caso baladas), situadas en una linealidad consecutiva, lleva a una de sus discípulas, Christine de Pisan, a confeccionar una estructuración narrativa, en cuanto que la hilación de su contenido nos presenta un inicio, desarrollo y desenlace. E incluso, estas *Cent Ballades d'Amant et de Dame* (1409-10) son colocadas, al asumir los poemas la función de cartas intercambiadas; en la frontera del *roman* epistolar, como de la ficción sentimental[1654].

Machaut, pues, consciente de su función de hombre de letras, introduce ya con el *Voir-Dit* una modalidad nueva en la configuración y creación del texto literario, que abre a su vez la vía de una nueva concepción poética. A través de una perfecta interconexión narratividad-lirismo, incorpora, con cierta innovación, inserciones líricas dentro de la narración octosilábica, combinándolo con el intercambio epistolar en prosa. Y no escatima en los *exempla* y digresiones que introduce, lo que, junto a las distintas formas de las piezas líricas y las partes musicales, dota al texto de una «polifonía»

---

1651 R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, pp.21-23.

1652 *Le poète...*, op. cit., p.95.

1653 Op. cit., p.170.

1654 Obra colocada por su estructura en la frontera del *roman* epistolar (vid. C. Almeida, «'Les Cent Ballades d'Amant et de Dame' et la tentation du roman par lettres», *Ariane: Révue d'Études littéraires Françaises*, 1989, T.VII, pp.33-48; y A. Deyermond, «En la frontera de la ficción sentimental», *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,* Alcalá de Henares, 1997, T. I, p. 24.

a h
l m
www.ahlm.es



formal y de contenido sabiamente armonizada y personal en este siglo XIV. Todo ello elaborando a su vez un *libro*. Ciertamente la *poeticidad*, a la que aludíamos anteriormente, queda disminuida en estos nuevos *tratados* o *libros de poemas*, en los que, en ocasiones, se convierte el *dit,* pero que a su vez se dota de unas connotaciones especiales y con unos resultados bastante fructíferos. A través de esta nueva configuración del *dit*, con la inserción de poemas, e incluso de epístolas, en el tejido narrativo, como el *Voir-Dit* de Machaut o la *Prison Amoureuse* de Froissart, se crea una nueva dimensión poética. Ahora el esparcimiento afectivo es expresado a través de los poemas de forma fija que se insertan en el *dit*, siendo considerado el conjunto como poético, y produciéndose una mitigación de la *poeticidad* en él, frente a la presente en las formas fijas. Pero al mismo tiempo, este género abre un espacio a una pluralización de voces que enriquece enormemente el texto literario, como de forma innovadora lo hemos encontrado en el *Voir-Dit* de Machaut, inaugurando un modelo diferente de *poeticidad*, con resultados evidentes e innovadores para la historiografía genérica.

Es un proceso literario profundamente querido y reivindicado por sus autores. De manera insistente Machaut expresa en su *Voir-Dit* la confección de un *libro* o *tratado* que se va realizando en la medida que la historia avanza. La finalidad última del autor el componer un libro en alabanza de la dama, como manifiesta en los octosílabos pareados:

> Le Voir Dit veuil je qu'on appelle
> Ce traitié que je fais pour elle,
> Pour ce que ja n'i mentirai. (vv.518-520)[1655].

O en las epístolas:

> Et me sui remis à faire vostre livre, en quel vous serés loee et honnouree de mon petit pooir, et toutes autres dames pour l'amour de vous (Carta XXV)[1656].

A partir, pues, de esta nueva configuración de *tratado* o *libro* nos encontramos con un tejido narrativo, interrumpido con inserciones líricas (y en ocasiones epistolares) que producen una «discontinuidad», basada en esta interconexión genérica o «intergenericidad». Contamos, pues, con la densidad narrativa de un «Libro», en una estructuración perfectamente trabada, en alternancia de «cohesión» y «discontinuidad», tal y como ha sido caracterizado el *dit* por Cerquiglini[1657], que va dirigiendo la información narrativa, la comunicación epistolar, la expresividad lírica, las largas digresiones didácticas, mezcladas en una continuidad lineal y temporal, en la que se confecciona una *historia*. Pero a su vez, en esta *historia* de una relación amorosa y literaria la inserción lírica juega su propio papel en cuanto que, independiente, se subordina en cierta medida a la narración, y, simultáneamente, se crea la ficción para insertarla. Frente al lirismo repetitivo y discontinuo del gran canto cortés, las inserciones líricas se estructuran de acuerdo a una organización temporal, de linealidad, que las inserta en el tejido del mismo, cuyo contenido temático vendrá en parte suministrado por ellas mismas. Comunicarán el estado emocional de los personajes, la fluctuación de sus sentimientos, y, por lo tanto, el estado de avance o retroceso en el entramado amoroso. Además de constituir un testimonio directo del sentimiento experimentado, son al mismo tiempo transmisoras de un mensaje que el destinatario recibirá y percibirá los efectos de su actitud en la otra persona, condicionando su ulterior actuación y por lo tanto el desenlace de los acontecimientos. A ello se superpone la discontinuidad que produce el intercambio epistolar, intrínseca a la propia naturaleza de la carta. La ruptura que representa, una no coincidencia en el tiempo, tiene que reproducirse en una discontinuidad narrativa. La introducción asimismo de los *exempla* crea indudablemente una multiplicidad temporal propia del tiempo novelesco, y del que evidentemente también participa el *dit*. La inserción de las formas poéticas viene en la mayor parte de los casos como punto expresivo culminante de la comunicación epistolar, o

---

[1655] *Guillaume de Machaut. Le Livre du Voir Dit*, ed. J. Cerquiglini, Paris, Librairie Générale Française (Lettres Gotiques),1999.

[1656] Op. cit., p.426.

[1657] «Le clerc et l'écriture: le voir dit de Guillaume de Machaut et la définition du dit», *Literatur in der Gesellschaft des Saptmittelalters*, Heidelberg, 1980, pp. 158 y ss.

a h
l m
www.ahlm.es



como el pilar argumental que sustenta la trama. Además, aquí, las cartas suelen seguir a las formas fijas, en las que se subraya el sentimiento amoroso que mueve la acción en trance[1658]. En definitiva el *Voir-dit* muestra una estructuración perfectamente trabada, en un «montaje» coordinado propio a la misma naturaleza del *dit*. La información narrativa, la comunicación epistolar, la expresividad lírica, las largas digresiones didácticas, se mezclan en una continuidad lineal y temporal, en la que se confecciona una *historia* construida en la más perfecta y trabada interconexión genérica.

Froissart sigue una trayectoria similar en sus *dits* con inserciones líricas, casi todos de inspiración amorosa[1659] y concomitantes en varios aspectos temáticos con el *decir de amor* castellano[1660]. *Paradis d'Amour* y la *Espinette Amoureuse* se sitúan dentro de las alegorías amatorias, la primera en forma de sueño y la segunda dentro de un encuadre mitológico, ambas en versos octosílabos con abundante trama de inserciones líricas, como se dará en la *Prison Amoureuse.* En las dos primeras, por tanto, tendríamos la mayor conexión temática con los *deçires* de Imperial. Sin embargo, el tramo narrativo de octosílabos pareados rompe la similitud. Y, si pasamos a la tercera, la *Prison Amoureuse*, que, como el *Voir-dit*, introduce inserciones epistolares e explicita la intencionalidad de componer un libro, las diferencias son insalvables. La determinación de preparar un libro es manifestada al final de la obra, en el momento en que Rosa expresa el deseo de que todas las cartas escritas, las baladas, los *virelais* que se han enviado las recopile Flos en un volumen a manera de *livret* y lo haga conocer, tal y como lo llevará a cabo:

> Che livre que j'ai acompli,
> Chil et chelles qui le liront,
> Apriès, a plaisance il diront,
> Qui n'a pas esté trop voiseuse,
> Que c'est la Prison amoureuse (vv.3815-3819)[1661].

Trama narrativa débil, el servicio amoroso del poeta y del amante ante una dama para la consecución de su merced y la petición de consejo y las respuestas respectivas entre ambos para alcanzar tal fin. La *historia* se compone en un intercambio de comunicación: las penalidades del poeta y del enamorado, la ayuda del primero, sus continuos consejos e intercesiones para un amor que se consigue y se reafirma en un tiempo, en un espacio, y con una intencionalidad claramente edificadora, con la introducción de extensos relatos seudomitológicos y alegóricos en este sentido. Frente a Le *Voir-Dit* que presenta la complicidad del intercambio epistolar entre el autor-amante y la dama, *La Prison Amoureuse* lo hará en la relación entre el autor y el protagonista amantes, centrándose, pues, en la amistad entre ambos en torno al amor de la dama. Se expresa una emoción que se recibe como escucha de un confidente, se dirigen unos consejos para la consecución de la dama y se manifiesta el agradecimiento del receptor por lo obtenido. Pero como en el primero, en su estructuración, la discontinuidad que produce el intercambio epistolar es intrínseca a la propia naturaleza de la carta. La ruptura que representa, una no coincidencia en el tiempo, tiene que reproducirse en una discontinuidad narrativa. La introducción asimismo de los dos *dittiés* independientes crea indudablemente una multiplicidad temporal propia del

---

[1658] Vid. A. Martínez, «La estructura epistolar en la interrelación narratividad-lirismo de *Le Voir-Dit* de Machaut», *Géneros literarios e interrelaciones de géneros en la literatura medieval* (Eds. F. Carmona y A. Martínez), Murcia, *Estudios Románicos*,nº 11,1999, pp.161-177.

[1659] El primer *dit*, *Paradis d'Amour,* se sitúa dentro de las alegorías amatorias que se presentan en forma de un sueño, como en el *Roman de la Rose*. El poeta, lleno de desesperanza, entra, gracias a la ayuda de *Placer* y de *Esperanza*, en el jardín de Amor y encuentra a su dama, le ofrece una balada y ella se lo agradece con una corona de Margaritas. El relato en versos octosílabos es interrumpido con inserciones líricas: una *complainte* del enamorado, un *virelai*, un *lai*, dos *rondeaux* y una balada con el tema de la margarita. En la *Espinette Amoureuse* aparece el mismo tema que en el *Paradis d'Amour* dentro de un encuadre mitológico; en una especie de descripción de su infancia y juventud, de sus avatares frente a la experiencia amorosa, sus alegrías, sus decepciones, con inserciones de textos líricos escritos en diferentes momentos, catorce, entre ellos una *complainte* de 800 versos, con lo que vienen a constituir la tercera parte del total.

[1660] Los señalamos teniendo en cuenta la presentación de A. Scheler en su edición de 1870 (op., cit.), que sigue el criterio del propio Froissart en cuanto a su orden de importancia: *Paradis d'amour* (1723 versos), *L'Espinette Amoureuse* (4192 versos), *La Prison Amoureuse* (3899 versos).

[1661] La cita corresponde a la mencionada edición de Scheler.

a h
l m
www.ahlm.es



tiempo novelesco, y del que evidentemente también participa el *dit*[1662].

Sin embargo, tal interconexión genérica no tendrá su equivalente exacto en la literatura castellana. Y, por lo tanto, en el *decir de amor* castellano, aunque conserve importantes conexiones con el *dit* francés, las diferencias son asimismo notables, como en su momento analizó P. Le Gentil. Como sabemos, Imperial introduce el *decir de amor*, lírico o narrativo, con abundancia de alusiones mitológicas y alegorías de inspiración francesa, preparando junto a otros autores el camino al marqués de Santillana. Pero en los dos poetas, a pesar de la evidente influencia francesa, su compartimento con la influencia italiana, dirige sus *deçires* por otras vías.

En Micer Francisco Imperial el *deçir* guarda su forma estrófica, y no mantiene las inserciones líricas como aparecen en los *dits* de Machaut o Froissart, entre otros, y, sobre todo, no lleva a cabo el formato de un *tratado* como hemos visto en Machaut. Es cierto que la extensión del poema aumenta; y en ocasiones se le introduce un principio de narración, pero la estructura estrófica queda bien asentada e incluso no se prescinde de una conclusión final bajo la forma de una *finida*. Como recuerda Le Gentil, la neta separación existente entre música y poesía en la lírica francesa en el transcurso del siglo XIV no se efectuará en nuestra poesía hasta el siglo siguiente, y el *decir*, se mantiene en este sentido próximo de la *canción,* de donde procede; y, aunque conserva similitudes en temas y procedimientos, no llega a adquirir la consistencia narrativa de los *dits* franceses:

Aucun élément narratif: tout se passe comme si le poète, sur le point de composer un véritable *dit amoureux* à la mode française, avait brusquement renoncé au projet et était revenu à la formule de la chanson[1663].

Los *dits* de Imperial son considerados por Gentil como una prolongación de la *cantiga*[1664]. Por más que éste introduzca insistentemente el término «decir» en su composición (Este Desir fizo…):

> E fago razon pedir segurança
> del vuestro amoroso dezir e senblante,
> porque el senblante me dizen que es lança,
> o el vuestro decir polido diamante;
> por esso, sseñora, ssy vos pido ante
> antanto seguro para vos yr ver,
> duedeslo dar, e ssy no puede ser,
> en señal d'el me dat vuestro guante (239)[1665].

Así como el deslizamiento tan rápido hacia otras composiciones, como hacia la pastorela en el decir «Por Gualdalquiuir arribando» (248)[1666], que como señalaba Gentil sorprendido, más que un *dit*, se trataba tan solo de un «commecement de dit »[1667]. Mantiene por la temática, diálogo en la ribera de un río entre una *donsella* y un caballero, una base de concomitancias con otros *deçires* castellanos como con los franceses, y de una manera imprecisa porque tampoco se conserva la arquitectura de la pastorela como tal. Sí se mantiene el *debate* en otras piezas de Imperial en el *Cancionero*, pero en general la mezcla de amor cortés y elementos mitológicos son frecuentes tanto en Machaut, como Froisssart o Christine de Pisan. La temática, que es un tanto generalizada y procedente en gran medida del *Roman de la Rose* puede ser coincidente, pero no la estructura. No hay pues cabida a una conexión *intergenérica* en la construcción estructuración de un tratado o libro. Incluso ni en sus poemas más extensos, como el «Dezir sobre el nacimiento de Juan II» o el más famoso de Imperial el «Dezir a las syete Virtudes » que, por su propia longitud (49 estrofas de ocho versos), podrían ser más suceptibles

---

1662 Cerquiglini, «Le clerc...», op. cit. pp. 157 y ss.

1663 P. Le Gentil, *La poésie lyrique*…, op. cit., p.42.

1664 Op. cit., p.283.

1665 *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Ed. José María de Azaceta, Madrid CSIC (Clásicos Hispánicos), T.II, p.473.

1666 Baena, op. cit. p.492.

1667 Op. cit., p. 243.

a h
l m
www.ahlm.es



a una variación formal, y, por otra parte, no entrarían el *decir de amor*, tal y como define Gentil[1668]. Mantienen sus concomitancias con el *Roman de la Rose*, o los *dits* franceses especialmente los de Machaut y Froissart[1669], pero la estructura estrófica permanece invariable. Y, al mismo tiempo, como ocurrirá más tarde en Santillana, la atmósfera venida de Dante y otros poetas italianos entremezcla interferencias temáticas difíciles de individualizar.

Y en Santillana el *deçir* se adorna de grandes cualidades artísticas, sin trabas a influencias italianizantes o francesas, manteniendo asimismo una personalidad propia y un lugar privilegiado en la lírica del siglo XV. En la publicación de sus *Poesías Completas*[1670], no aparecen evidentemente en un mismo apartado, puesto que sus características y dimensionese son diferentes. Entre sus «Decires narrativos», suelen destacarse *El Triunfete de Amor* (20estr.), *El Sueño* (49estr.), y el *Infierno de los enamorados* (68 estr.), que, por extensión (en estrofas de ocho versos octosílabos de tres rimas) y temática suelen ser conectados con los *dits* franceses. Sin embargo su estilo (muy cercano a la escuela italiana), el mantenimiento estrófico y la ausencia de inserciones conduce a una *poeticidad* diferente.

Asimismo en sus deçires se observa el frecuente mantenimiento de la *finida* («El aguilando», «Cuando la fortuna quiso», «No es umana la lumbre»[1671], y en estos dos últimos se presenta del mismo modo cierto grado de innovación en cuanto que, como nos recuerda Lapesa, «inauguran en la poesía castellana un tipo de composición amatoria extensa, el que más tarde había de llamarse 'consideración' o 'lamentación'»[1672]. Otros son menos extensos y de contenido más trivial, pero en todos los casos no están destinados a la música sino a la lectura, adornándose, pues, de los recursos retóricos, virtuosismos, y un sin fin e conceptos y tópicos mitológicos, con un sobrio estilo latino y culto, respondiendo al ideal de Santillana de poesía erudita.

Al mismo tiempo el Marqués evidencia su admiración por la lírica francesa, a la que considera «más estricta que ninguna 'en el guardar del arte' así como en la armonía entre música y poesía»[1673]. A pesar de ello, nos recuerda Lapesa cómo Santillana no cultiva prácticamente los géneros líricos de Machaut y sus seguidores, especialmente en sus formas fijas como las *baladas*, los *lays*, etc., aunque en algunos casos realice algún intento con el *decir* narrativo, siguiendo los pasos de las formas francesas y del que ya abundaban los ejemplos en la lírica catalana[1674]. Sus *decires* líricos pertenecen a la época de las canciones más logradas y sus *decires* narrativos, en la mayoría alegóricos, aunque como hemos indicado se introducen en nuestra literatura siguiendo el modelo de los *dits* franceses del siglo anterior. Sin embargo alternan éste con el de Dante y sus imitadores italianos, y no siguen los parámetros de un género con una estructuración de «libro» o «tratado», fundamentada en una alternancia o interconexión de elementos narrativos con inserciones líricas e incluso epistolares, que generan innovadoras estructuras de género, como sí ocurre en la lírica francesa.

La cuestión reside en que en las conexiones entre el *decir* peninsular y francés han partido en general siguiendo la estela de P. Le Gentil, que incluso crea un género a la medida el *decir de amor*, con las características tipológicas generales del *dit* y la temática amorosa como base:

> …poèmes qui s'opposent, d'une manière plus o moins nette, à la chanson et à ses derives immédiats. Dans ces poèmes, l'auteur se met encore en scène lui-même et nous décrit ses propes sentiments. Mais, à ces éléments lyriques il ajoute un décor, un récit, des enseignements. Il fait en outre appel, non plus d'une manière fugitive, mais systématiquement, à l'*allégorie*, donnant libre cours à la fois à son imagination et à son erudition[1675].

---

1668 Vid., infra, n.31.
1669 Op. cit. pp.247 y ss.
1670 *Marqués de Santillana. Poesías completas*. Ed. de Manuel Durán, Madrid, Clásicos Castalia, 1989, 2 vols.
1671 *Poesías completas*, op. cit., pp.91-95 y 100-102.
1672 Op. cit. p. 86.
1673 R. Lapesa, *La obra literaria*…, op. cit., p.85.
1674 Op. cit., p.81.
1675 Gentil, op. cit. p.237.

a h
l m
www.ahlm.es



Y continúa en la catalogación del *decir* con esa ambivalencia de composiciones «medio-líricas», «medio-narrativas», con plena categoría de género, como *decir de amor*, por lo tanto basada en el tema. Concepción genérica mucho más asentada en los *dits* franceses, especialmente a partir de Machaut. En efecto, señala que a partir de él aparecen con un fuerte componente didáctico, con recurso a las alegorías y digresiones eruditas y con una puesta en escena del yo del poeta haciendo un lirismo menos frío que el de las ficciones tradicionales[1676]. Sin embargo, en cuanto a los «intermedios líricos», como los llama, se mezclan con el octosílabo narrativo en pareados, para, según él, «amenizar el relato». Quedarían por tanto relegados al mero adorno, cuando su efecto como hemos analizado en los *dits* de Machaut y Froissart es profundo, conectado con la base genérica del *dit* y con una innovación poética desconocida hasta el momento a la que la poesía cancioneril no llega. En ella, el *deçir*, no crea más interconexiones genéricas ni nuevas formas de *poeticidad*, y, aunque se expanda el elemento narrativo, formas dialogadas o de debate, no se sobrepasa el ámbito de la intergenericidad creando nuevos vínculos con posibles formas que inauguren un ciclo más extenso de narratividad.

Tendrá que ser en otro ámbito donde las conexiones narratividad-lirismo produzcan en la península las innovaciones deseadas, como ocurre de manera especialmente fructífera en el de la novela sentimental, puesto de relieve por A. Deyermond[1677]. Subraya cómo *Frondino e Brisona* (sobre el 1400) presenta con el *Voir-Dit*, además de la concomitancia argumental, la combinación de narrativa, cartas y poemas[1678]. E incluso, como hemos indicado en el inicio de este trabajo, las *Cent Ballades d'Amant et de Dame* (1409-10) de Christine de Pisan presentaba un ejemplo en este sentido al asumir los poemas la función de cartas intercambiadas; y era situada por su estructura en la frontera del *roman* epistolar, como de la ficción sentimental[1679]. En ella la intergenericidad» o interrelación de géneros es constitutiva de su propia génesis como subraya Deyermond[1680]. Y F. Carmona marca asimismo el lirismo que une a la novela sentimental española con esta tradición literaria *líriconarrativa*[1681], proponiendo una caracterización de estos textos como «*ficciones* o *narraciones líricas*»[1682].

Por lo tanto se llega de manera evidente a innovaciones genéricas a través de este proceso de interconexión de formas. Tal «discontinuidad» responde a un importante proceso de intertextualidad o más bien de interconexión genérica que «reactualiza» formas antiguas en renovadas estructuras, en el sentido que lo entiende Deyermond respecto a la novela sentimental, es decir, que estas «relaciones genéricas pueden causar la recreación parcial de un género de ficción que había pasado de moda hacía mucho tiempo»[1683]; y justamente tal proceso viene a constituir el rasgo pertinente que lo diferencia de otros conjuntos textuales. Por lo tanto, la no inclusión en el *deçir* castellano de las interconexiones genéricas de manera estructural en un *tratado* o *libro* lo desconecta con cierta profundidad de las grandes innovaciones de los *dits* más significativos de Machaur y Froisssart. Sus creaciones se darán a otro nivel, en el marco de la lírica cancioneril y consolidando su propia personalidad.

---

1676 Op. cit., p.238.

1677 «En la frontera de la ficción sentimental», op. cit., T. I., pp.13-37.

1678 Op. cit., p. 17.

1679 Vid. supra, n.10.

1680 «Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española», *Symposium in Honorem profesor Martín de Riquer*, 1986, p.79.

1681 «Tradición poética e inserciones líricas en la novela sentimental», *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de la Literatura Medieval*, Castellón de la Plana, 1999, Vol. II, pp.11-29, pp.13-14.

1682 Op. cit., p. 26.

1683 «Las relaciones genéricas...», op. cit., p. 86.