

# “Oír *dezires* y decir *dezires*” del *performance* textual a la escritura reflexiva en la poesía cancioneril cuatrocentista

Sara Ortega-Sierra, PhD  
(Lee University, USA)  
sortega@leeuniversity.edu

## RESUMEN

*Este artículo propone un acercamiento analítico novedoso al género cancioneril de los dezires a los que la crítica tradicional atribuye de modo meta-poético, una efectuación por medio de la lectura en voz alta o la recitación en lugar de ser cantado. El dezir constituye un texto escrito principalmente por y para los letrados (un grupo elitista de intelectuales) y cuyo modo de efectuación principal era la lectura privada, y, en un grado menor, la recitación o la dramatización en público en certámenes de poesía u otras prácticas de diversión que ritmaban la vida de los cortesanos. Su carácter escrito hace de los dezires unos textos “discontinuos” en la terminología de Zumthor. En el presente texto, y por medio de un análisis metarreferencial, hemos coincidido con el autor en los puntos que expone sobre el contraste entre la escritura y la oralidad: 1) la efectuación por medio de la lectura o la recitación; 2) la “cristalización” del texto literario por medio de la escritura versus la “movilidad” de la literatura oral –al reseñar las imágenes metarreferenciales de ambas como el agua, la piedra, el papel, etc.*

*Palabras clave:* Dezir, poesía cancioneril, letrado, escritura reflexiva, sutileza, alegorismo

## To say *dezires* and to hear *dezires*: from Textual Performance to Interpretative Writing in 15th Century cancionero Poetry”

### ABSTRACT

*Traditionally, from a meta-poetic perspective, the dezir is considered a poem intended to be recited or read rather than sung. Dezires are, however, texts that were written by and for letrados (an elitist group of intellectuals), and which principal form of performance was the private reading, and in less relevant cases the public recitation or even its dramatization in poetry recitals or other leisure practices that took place in the courtesan life. The written characteristic of the dezir allows them to be qualified as discontinuous literature according to Zumthor’s terminology. Our meta-referential approach complements well Zumthor’s dichotomy between written and oral literature: 1) the performance by reading or reciting; and 2) the crystallization of the literary text through writing versus the mobility of oral literature (with auto-referential images to text as water, stone, paper, etc.).*

*Keywords:* Dezir, cancionero poetry, letrado, reflexive writing, subtlety, allegory.

## Introducción

El *dezir* tardomedieval desafía al medievalista contemporáneo por ser un género poético cancioneril proteiforme y “camaleónico” por excelencia, con un abigarrado corpus que incluye desde piezas cómicas, religiosas, satíricas, líricas, panegíricas, moralizadoras y lúdicas, hasta poemas doctrinales y políticos. Al presente, los esfuerzos del medievalismo hispánico por definir el *dezir* han resultado infructuosos, por cuanto se basan en el descriptivismo métrico en lugar de un real intento de teorización y en enfoques temáticos irrelevantes, tales como el didactismo, el alegorismo y un rancio carácter moralista. La gran escuela de filología hispánica del siglo XX siempre avaló la teoría de Le Gentil (1953, pp.181-182-305) sobre la distinción entre el *dezir* y los géneros poéticos de forma métrica “fija” –como la cantiga o la canción– por su modo de efectuación recitada y no cantada. El marbete genérico *dezir* consistiría, pues, en una referencia metapoética a su condición de poema “dicho”, esto es, leído en voz alta o recitado<sup>1</sup>. No obstante, Gómez Bravo (1999, pp.169-187 & 2001, pp.158-187) ha puesto en tela de juicio el criterio poético definitorio de los géneros cancioneriles basado en la presencia/ ausencia de melodía, gracias a los avances recientes

en los estudios de musicología medieval. En efecto, contrario a muchos supuestos de que en la Edad Media el fenómeno literario era fundamentalmente oral, Gómez Bravo demuestra a cabalidad que, para el siglo XV, ya no existía una relación ancilar entre poesía y música ni en el acto de creación ni el de la recepción textual. En el ámbito contextual, desde el siglo XII y, sobre todo, a finales del siglo XIV, se observa un auge notable de 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 algunos hombres y mujeres de la nobleza, la clase media y el clero– entre los cuales, al menos en sus inicios, la poesía cancioneril circulaba principalmente bajo forma escrita: los poetas intercambiaban poemas, los remitían a otros miembros del círculo de su mismo o distinto nivel social y mantenían debates poéticos. A favor de esta hipótesis apuntan tanto fenómenos intratextuales 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.

Ahora bien, aunque comulgamos en lo fundamental con la teoría de la primacía de la lectura silenciosa sobre otros modos de efectuación textual para el *dezir*, cree-

mos también que se deben matizar ciertos puntos en las hipótesis de Gómez Bravo. En primer lugar, nos preguntamos si la estudiosa no peca al opacar, quizá en exceso, otros modos de *performance* del *dezir* que la crítica tradicional ha sugerido, a saber: la recitación, la lectura y la dramatización en reuniones cortesanas de gran o pequeña magnitud, o la lectura en voz alta en los certámenes de poesía reservadas para los iniciados en Gaya Ciencia. En efecto, como bien nos lo recuerda Abascal (2004, p.33), desde la perspectiva de la oralidad artística, no creemos que exista ningún poeta, amén de la época a la cual pertenezca, que no piense que el aspecto rítmico del poema es esencial expresarlo a viva voz, por medio de la recitación del texto y no la lectura privada. Y, allende el aspecto estético de un *performance*, tampoco se pueden descartar otros factores inherentes a este acto público como la celebración, la educación, el fortalecimiento de la identidad de un grupo, un medio de hacer perdurar el conocimiento popular que conlleva este acto público (Ong, 1987, p.156). Estas observaciones preliminares permitirían, pues, reseñar hasta tres ámbitos de *performance* para el *dezir* clasificables en un orden de privacidad creciente: a) público (fiestas cortesanas/ público general y no iniciado en poesía); b) semi-privado (certámenes poéticos/ poetas expertos en Gaya Ciencia) y privado (lectura silenciosa/ *letrados*).

En segundo lugar, todavía quedan aspectos por esclarecer en lo concerniente a la lectura privada de por sí. En efecto, si el *dezir* era un texto diseñado para la lectura

<sup>1</sup> Lapesa (1957, pp.21-23); Clarke (1964, 1986, p.22& 1993, p.77) y Navarro Tomás (1991, pp.140-146). La bibliografía harto extensa correspondiente a este tema ha sido debidamente reseñada en nuestra tesis doctoral (Ortega Sierra, 2006), a la que nos permitimos remitir al lector.

silenciosa, ¿por qué sobreviven, en el cuerpo de algunos poemas, fórmulas orales en el discurso escrito y ocurrencias del verbo *oír*? Así, por ejemplo, en este fragmento de un *dezir* de Fernán Sánchez Calavera (PN1, ID1668)<sup>2</sup>: “Pues el mi consejo en que hay defecto / queredes del todo saber e *oír*/ ahora vos *fablo* muy claro e abierto” (§ vv. 1-3). En el fragmento citado, reseñamos el uso de los verbos “oír” y “hablar”, aun cuando este poema estriba en la respuesta a un *dezir* de Juan Sánchez Huete (PN1, ID1667) designado *in texto* como una carta (*prosa*): “E si con tal **prosa aquí fablo error/ medida provea en el caso e perdone...**” (§ 2ab). Si bien Gómez Bravo (2001, pp.160-164) considera estas referencias a verbos locutorios o auditivos como excepciones en el corpus cancioneril cuatrocentista, creemos, por nuestra parte, que existe una hipótesis más satisfactoria para dichos fenómenos textuales, la cual, además, vendrá a reforzar la teoría sobre la predominancia de la lectura privada para los *dezires*. Si bien este tema ha sido ampliamente estudiado por Frenk (2005) para el Siglo de Oro, los medievalistas, parecen haber pasado por alto un detalle de importancia crucial, y es que, en el siglo XV, el verbo “oír” no significaba solamente “escuchar”. Así pues, en la primera sección de esta contribución, no sólo matizaremos la teoría de Gómez Bravo sobre los modos de efectución y

recepción del *dezir*, sino que mostraremos cómo, en esta poesía, el verbo “oír” también podía estribar en una alusión metatextual a un tipo de “lectura reflexiva” practicada por los *letrados*.

Las observaciones precedentes también abren camino a otra hipótesis inédita que intentaremos explorar en un segundo momento. Si, en la Edad Media, el verbo “oír” no siempre era sinónimo de “escuchar”, esto implica que, en correlación, el verbo *dezir* también podía tener significados metapoéticos adicionales a “recitar” o “leer en voz alta”. No cabe duda de que la paradoja es fascinante: *dezir* no sólo consistía en un verbo locutorio, sino también en un verbo de la escritura. En efecto, en su análisis etimológico y retórico, Gómez Bravo (2001, pp.166-170) demuestra a cabalidad que el verbo *dezir* tenía un sentido retórico equivalente al de los arcaísmos de los siglos XII-XIV *dictar* y *deitar*, que significaban “escribir con palabras placenteras, apuesta y ordenadamente” –o sea, siguiendo las pautas del *dictamen* medieval– y “escribir poesía”. En el nivel metatextual, la posible permutabilidad de los vocablos “*dezir*” y “escribir” es verificable en el siguiente fragmento del *dezir* de mano del propio Baena (PN1, ID1318): “Alvaro señor sabet/ que non fallo qué *escribir*/ nin ya non sé qué *dezir*/ salvo que vuestra merçet/ me perdone cuanto digo” (vv. 1-4, los énfasis son nuestros).

En la cita precedente, el binomio verbal escribir/ *dezir* resalta por hallarse en la posición de la rima, y el acercamiento de

los dos vocablos en el nivel sonoro apunta, pues, a que ambos se hallan en un nivel de equivalencia semántica. Así pues, las ocurrencias del verbo *dezir* en los metatextos de los *dezires* estarían menos vinculadas con una metarreferencia a la efectución oral de dichos textos que con la fascinación creciente de los poetas *letrados* por la labor de creación artística de sus manos, y también por el deseo de “cristalizar” su obra por escrito para preservarla perennemente. El *dezidor* bajomedieval, orgulloso del poder creativo de sus manos, ensalza su labor escrituraria e implementa la conciencia de autor al proyectar, en unos “espejos textuales” (o sea, segmentos metapoéticos o metarreferenciales), imágenes de la escritura y figuras de sí mismo como *dezidor*, el hombre culto que sabe *dezir* (escribir) bien. Por último, culminaremos este estudio con la emergencia de una nueva praxis escrituraria en Castilla, a saber, la escritura reflexiva.

## I. Del texto escrito a los modos de performance textual

### 1. “Oír un *dezir*”

Las prácticas sociales de diversión u otros rituales que ritmaban la vida de los artesanos pertenecían al ámbito “público”, mientras que los certámenes de poesía, reservados para los poetas iniciados en Gaya Ciencia, son propios del ámbito “semi privado”. En los ámbitos “público” y “semi privado”, los modos de efectución de los poemas son los de la oralidad literaria, a saber: la recitación, la lectura en voz alta o

<sup>2</sup> Al citar un poema indicamos el manuscrito donde se encuentra (PN1 = Manuscrito 1 del *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* conservado en la Biblioteca Nacional de París) e (ID) remite al número del poema en el índice de Brian Dutton de los poemas de cancionero del siglo XV.

la dramatización –aunque, como atestigua el *Arte de trovar* de Enrique de Villena (1993) en los certámenes de poesía se le daba más énfasis a la lectura en voz alta e inteligible que a otros modos de efectuación:

[Cada poeta] levantábase e leía la obra que tenía fecha, en boz intelligible; [y, tras haber sido declarada ganadora por el jurado, la composición] era asentada en el registro del consistorio, dando authoridad y liçençia para que se pudiese cantar, e en público dezir (pp. 59-61).

Desde una perspectiva metatextual, la teoría de la recepción oral de la literatura medieval, y, por extensión, del *dezir*, se refuerza al interpretar *sensu literae* verbos como “decir” u “oír” en el cuerpo de los textos. Así en versos como el de Gonzalo Martínez de Medina (PN1, ID1464): “Oíd la mi boz, todos los potentes” (v. 1). Desde la perspectiva del intérprete, tanto el apóstrofe a los espectadores, un efecto común en la oratoria, como bien lo señala Sennif (2009, p.216), las alusiones al soporte acústico (“mi voz”) y la recepción auditiva (“oíd”) pueden leerse como referencias metapoéticas a tipos de *performance* del juglar, como la recitación y/o la lectura pública. Ahora bien, desde el punto de vista de los espectadores, la recitación y la lectura pueden generar dos tipos de recepción: a) pasiva (el público disfruta de la función sin participar de forma directa en ella); b) interactiva (los espectadores se involucran en la función al responder en coro al juglar, o, incluso, al dramatizar los

textos). Con respecto a la recitación/ lectura antifonal o salmodiada, hemos hallado un interesante metatexto en la parodia de Fray Diego de Valencia del *Dezir al nacimiento de Juan II* de Micer Francisco Imperial (PN1, ID0532). En dicho poema de Fray Diego, el monólogo del planeta Mercurio culmina con estas palabras: “Los finos partistas assí lo enfamen/ que faga derecho a mí e a ti/ Dios le dé vida por que sea assí/ respondan oyentes digan todos Amén” (§ 35efgh). En esta cita, el uso de verbos como “responder” y “decir” en modo imperativo no sólo apuntan al deseo del poeta de incitar una respuesta del público, sino que también permite suponer que, en un principio, este texto fuera creado con la intención de ser recitado o leído en público.

Por su parte, tras haber observado la existencia de cualidades semidramáticas en algunos *dezires*, Clarke (1963, pp.1-13) reseña la dramatización como una posible forma de efectuación para textos como el *Dezir al nacimiento de Juan II* de Francisco Imperial (PN1, ID0532). En efecto, en dicho poema salta a la vista la primacía del discurso mimético sobre el discurso narrativo/ descriptivo (34 coplas *versus* 15), por cuanto este *dezir* es portador de ocho monólogos consecutivos puestos en boca de unos *dramatis personae* (los siete planetas y Fortuna). Nuestra contribución al análisis de Clarke consistirá en indicar que el monólogo de cada actante va precedido por unas rudimentarias “didascalias”, las cuales pueden ser vinculadas con, siguiendo la terminología de Schieffelin (2005, p.80), ora una *transcripción* del *performance* (si el

texto fue puesto por escrito después de su efectuación en público y basado en ésta) ora una suerte de *guión* teatral (si el texto escrito fue preexistente a su efectuación). Estas acotaciones escénicas son vinculables con los signos paraverbales del teatro reseñados por Tadeus Kowzan (1997, pp.121-154), y aduciremos aquí algunos ejemplos de dicho fenómeno textual: 1) fórmulas *dicendi* (“Júpiter dixo”, § 16a); 2) tono de voz (“Comenzó a hablar el otro planeta/ con Júpiter junto en boz mansueta”, § 13fg); 3) mímicas del rostro (“Cuando Mercurio quiso fablar/ mostró en sus ojos su disposición/ diz: yo le enfloyo seso e razón”, § 34, y “con muy leda faz, mostrando alegría/ por le ser –dixo– yo más pavorosa”, § 46a); 4) gestos (“E abaxó la frente muy omildosa/ e alçóla luego con lindo semblante, § 46h); 5) movimientos espaciales de los actantes (“siguiendo las bozes pissava camino”, § 6ab); 6) vestimenta y accesorios (“las ocho doncellas tan angelicales/ de alvo vestidas çintas de laurel”, § 51cd); 7) sonidos y música (“el romper del agua eran tenores/ que con las dulces aves concordavan/ en bozes baxas e de las mayores/ duçainas e farpas otrosí sonaban/ e oí personas que de manso cantavan...”, § 5).

Por consiguiente, la presencia de cualidades semi-dramáticas y de acotaciones escénicas rudimentales en este *dezir* arroja luz sobre dos modos posibles de efectuación en público. Primero, la recitación por parte de un juglar “polivalente”, quien, guiado por las elementales “didascalias” presentes en el texto, modulaba su voz y sus gestos en función de los distintos personajes a

encarnar –un tema que ya se ha estudiado ampliamente para el *Poema de mío Cid*. Segundo, dado el contexto histórico en torno a la creación del poema –los festejos del natalicio del infante en 1405– y el ceremonial de entrega de dones (con anclajes rituales y fórmulas fijas que no dejan de recordar el estereotipo discursivo de las *ofertas de presentes* en los cantares de gesta), nos llevan a pensar que este *dezir* también pudo ser representado como un *momo* (unos dramitas efectuados en reuniones cortesanas, y en los que solían participar actores *amateurs* disfrazados, como cortesanos, damas y doncellas)<sup>3</sup>. En cuestiones de herencia literaria, no está de más añadir que si esta hipótesis pudiera corroborarse por medio de estudios que incorporen la evidencia facilitada por los restos de cultura material de la época –incluyendo las descripciones de tales actividades en crónicas, ficción sentimental, novelas de caballería, etc.– estaríamos ante un descubrimiento de importancia crucial para la historia del género dramático: el *dezir* bien podría ser un candidato a la paternidad del teatro medieval, un tema que esperamos poder explorar a fondo en un futuro estudio.

<sup>3</sup> Es famoso el *momo* de Gómez Manrique, por supuesto más tardío a nuestro período de estudio, en el que participó la futura reina Isabel, la católica, durante las celebraciones del nacimiento de su hermano, y hecho a petición de la Infanta en el *Cancionero de Gómez Manrique* (Vidal-González, 2003, CXLV, pp.668-674; otro ejemplo de *momo* dedicado al nacimiento de su sobrino también encontramos en el *Cancionero de Gómez Manrique* (2003, CXLIII, pp.657-659).

Por último, en lo que atañe al ámbito semi-privado, o sea, los certámenes de poesía reservados a los iniciados en el arte de la Gaya Ciencia; el *Arte de trovar* de Enrique de Villena atestigua, como indicamos más arriba, que cada uno de los poetas participantes leía su texto en voz alta e inteligible a fin de que los jueces del concurso y sus compañeros pudieran evaluar con más facilidad la calidad de la composición. Esto significa que dicho *performance* no era totalmente “pasivo” ni tampoco “interactivo”. Los oyentes, en efecto, evaluaban el contenido y la forma del *dezir*, pero no unían sus voces a la del lector/ recitador del texto como en la lectura o la recitación salmodiada.

Para concluir, si bien hemos reseñado la existencia de metatextos o “espejos textuales” que apuntan a que el *dezir* podía ser recitado/ leído en público en el contexto de ciertas prácticas de sociabilidad cortesana o literaria, no hemos hallado evidencias metatextuales que prueben que el *dezir* se cantara en público. Esta observación reviste una importancia crucial por cuanto, según teoriza Zumthor (2000, pp.189-193), la poesía recitada/ leída se distingue de la poesía cantada en el hecho de que la primera instaaura una segregación entre el poeta, el juglar que mima su voz, y el público que recibía el texto. En la tercera parte de este texto, analizaremos este fenómeno de segregación como una forma de emergencia de la subjetividad literaria en el período bajomedieval. Ahora bien, no cerraremos este apartado sin antes señalar que: 1) aunque existen algunos, escasean los metatextos sobre la efectucción de

los *dezires* por medio de la lectura en voz alta, la recitación o la dramatización; 2) en proporción, es altísima la cantidad de referencias a la lectura silenciosa en los textos bajomedievales de todos horizontes; 3) las investigaciones sobre el estado de la alfabetización y la recepción textual confirman que, en el siglo XV, predominaba la lectura silenciosa en grupos como los *letrados*, entre los cuales circulaba, inicialmente, la poesía cancioneril. A la luz de los factores susodichos, la crítica literaria ha ido matizando las ideas recibidas sobre la oralidad atribuida a todo el período medieval (Gomez Bravo, 2001, pp.161-165). No obstante, los estudiosos partidarios de la lectura privada han permanecido sin respuesta ante un problema crucial: ¿por qué sobreviven las fórmulas orales y el verbo *oír* en los textos del siglo XV, y, asimismo, en los *dezires*? A continuación, vamos a abordar este tema.

## 2. “Leer mejor para oír bien”

En los metatextos de *dezires*, estos poemas son designados más como objetos visuales que auditivos en textos respectivamente de Villasandino, Francisco Imperial, Fray Lope del Monte y Fernán Pérez de Guzmán (las cursivas son nuestras): “Amigo maestro ya otras vegadas/ *vi* vuestros *dezires* con que fui gozoso” (PN1, ID1231, § 1ab); “Tiempo ha que *he leído*/ un *dezir* bien acoplado.../ que *léistes* su *deitado*” (PN1, ID1381, § 1ab y § 15h); “Tú, omne, que *estás leyendo* este mi simple *deitado*” (PN1, ID1454, § 1ab); “Ca, señor, si bien *leedes*/ la mi sesta *copilación*” (PN1, ID0197, § 3ab). Cuando las

referencias a verbos como “leer” o “ver” son únicas, no cabe duda de que los poetas se refieren a la lectura.

Ahora bien, nos topamos con un obstáculo interpretativo cuando un *dezidor* usa, en el cuerpo del mismo poema, el trinomio verbal “ver”, “leer” y “oír” para referirse a la efectuación textual. Así en un *dezir* de petición (PN1, ID1334) que Villasandino le dirige al Condestable don Álvaro de Luna: “Álvaro señor, non *vistes/ nin oístes/ esta vez mi petición.../ Si la leístes e tovistes/ que non era tal liçión/ para oír e la rompistes,/ añadistes/ en mí más tribulaçión* (§ 1abc y 2abcdef). En el fragmento citado se puede observar la presencia de un vínculo sonoro que aúna los verbos “oír”, “ver” y “leer” por medio de las asonancias o una suerte de rima interna (“non *vistes/ nin oístes/ si la leístes*”) que pone a dichos vocablos de percepción en un nivel de equivalencia semántica, pero el contexto en el cual se dan dichas asonancias parece apuntar insistentemente hacia la lectura privada más que hacia otras alternativas. En efecto, en el verso: “e *tovistes/ que non era tal liçión/ para oír e la rompistes*”, el latinismo *liçión* (‘leer un documento’) se acopla con el verbo *oír*, por medio de la preposición “para”, que denota una finalidad o un propósito. Según parece indicar este análisis metarreferencial, el destinatario del poema tuvo que haber “leído” el texto para poder “oírlo”, o, dicho de otra forma, “oír” consiste en la finalidad de “leer”.

Al enfrentarse con segmentos autorreferenciales problemáticos como el susodicho, la

crítica hispánica ha optado sea por ignorarlos, sea por catalogarlos como excepciones dentro del corpus textual tardomedieval, sea, y forzándolo mucho, proponiendo modos de lectura individual en voz alta, como el de “pronunciar lo escrito [y escucharse] a sí mismo” descrita por Frenk (2005, pp.23-24). Con todo, no podemos pasar por alto que, en castellano medieval, el verbo *oír* no significaba solamente “escuchar” sino también “comprender” o “entender”. Esta hipótesis queda certificada por el hecho de que este segundo sentido de “oír” como “entender” no sólo existía en latín, sino que subsiste todavía hoy en lenguas romances como el francés (*entendre*), el italiano (*sentire*), el portugués, el catalán, etc. Nuestra hipótesis sobre la lectura reflexiva queda confirmada por el Prólogo que abre el *Cancionero de Baena* (= CB), en el cual, en un mismo párrafo, el compilador recurre dos veces a una “fórmula fija” en la que los verbos “leer”, “oír” y “entender” son asociados claramente con la lectura reflexiva:

Plazer e gasajado e comportes reciben e toman los reyes e príncipes e grandes señores *leyendo e oyendo e entendiendo* los libros e otras escripturas [...] E mantienen e reposan todos los otros sentidos, *oyendo e leyendo e entendiendo* (p.7).

Si “oír” era un sinónimo de “entender” en castellano medieval, el verso citado *supra* “e *tovistes/ que non era tal liçión para oír*”, cobra sentido si se interpreta como “no entendiste lo que leíste”. En otras palabras,

la lectura inatenta o ingenua del *dezir de petición* de Villasandino, hizo que el Condestable no comprendiese que el poema contenía una solicitud de manutención, y/o parece más creíble, Luna prefirió hacer oídos sordos.

“Leer mejor para oír bien”. Esta máxima puede resumir nuestra hipótesis sobre la lectura reflexiva. Este punto se puede verificar por medio de otros metatextos. Por ejemplo, en un *dezir* que Villasandino (PN1, ID1220) enviara a doña Elvira de Guevara, el poeta expresa su fe en la agudeza de la dama *letrada* para que, por medio de la lectura, aquélla *oiga* el contenido del poema (las cursivas son nuestras): “Muy alta donzella de alto linage,/ *Oíd mi querella e mi fuerte mal.../ Donzella graçiosa de cordura extraña/ desde que leyéredes esta petición/ merced vos demando con buena intención*” (§ pp3ab-5ab). También podemos citar otro *dezir de petición* de Villasandino (PN1, ID1353), esta vez dirigido al rey, en el cual la lectura (*liçión*) se asocia de nuevo con los verbos *ver* (lectura superficial) y *oír* (lectura reflexiva): “Señor, vengo a repetir/ las *liçiones* d’este año/ que las más de las de antaño/ *non son de ver nin de oír*” (vv. 1-4).

La lectura reflexiva como práctica social del *letrado* se origina en una práctica discursiva: la *subtilitas* o la escritura alegórica. De esto nos dejan prueba los poetas, al adjetivar los textos de *sotiles* nada más ni nada menos que setenta y ocho veces en los metatextos y paratextos del CB. La *subtilitas* como concepto abarca tres ámbitos del pensamiento medieval: a) la teoría del signo (se

valida o se invalida los signos por medio de la argumentación y la lógica); y b) la teoría de la forma (es un texto *sutilmente* ordenado). La teoría del significado se fundamenta, en palabras de Cerquiglini (2001, pp.7-8), sobre el desarrollo del saber en los *translatio studii* y la glosa. En efecto, la sutileza de los Antiguos y el hecho de que escribieran “oscuramente” abrieron el camino a la glosa de los Modernos. La sutileza forma parte integrante de la actividad literaria en el medievo, e interviene tanto en el proceso de creación (codifica su propio comentario) como el de la recepción textual (engendra una creación literaria nueva). A esta categoría pertenecen los *dezires* alegóricos (subtexto) y los *dezires*-glosadores que comentan o explican su significado (hipertexto).

Fray Diego de Valencia destaca que el *dezir* escrito con *figuras* o *figurativo* puede ser comentado según varios niveles interpretativos; o, dicho en otras palabras, la *figura* está involucrada tanto en el proceso de la creación como en el de la recepción del texto: “En son de *figura* *dezir* lo que es/ es una espeçia de filosofía/ e d’esta manera fablaron las *Leyes*/ e todos los poetas en su poetría/ en tal caso crecen en nacen oy día/ contiendas, roídos e daño muy farto/ diziendo alguno: Yo só el que *departo*/ e otro ninguno *dezir* non sabría” (PN1, ID0532, vv. 1-8). En la estrofa de apertura que venimos transcribiendo, el poeta asocia los verbos *departir* (‘interpretar’, ‘explicar’) y *dezir* (‘escribir poesía’) de tal forma que los torna en dos sinónimos intercambiables. En efecto, el primer poeta

“*dize* en son de figuras” (o sea, escribe velando un sentido profundo por medio de alegorías y metáforas) mientras que el receptor *departe* (‘explica’) el sentido más profundo del texto que logra aprehender y luego comenta o elucida en otro *dezir*.

En el nivel metatextual, la *sutilidad*, como teoría del significado, es afín con una serie de paradigmas. El *dezir* alegórico (subtexto) se vincula con adjetivos disfóricos: “oscuridad”, “cobertura”, “cerrado”; mientras que el *dezir* glosador (hipertexto) se vincula con una serie de adjetivos eufóricos, como “claro”, “sin cobertura” y-, “abierta”. Veámoslo en el *dezir* de Pérez de Guzmán (PN1, ID1674), quien encara y opone ambas series de paradigmas (las cursivas son nuestras): “E si la quèstión por mi demandada/ a vos fuere *clara e sin cobertura*/ es a mí *dudosa e non poco oscura*/ e si a vos *abierta, a mí muy cerrada*” (§ 3abcd).

Aparte el hecho de que el vocablo “sutil” y sus allegados aparecen con frecuencia altamente significativa en las rúbricas del *CB* y en los metatextos para referirse a los *dezires*, tenemos también, para probarlo, esta rúbrica emblemática de Juan Alfonso de Baena para un *dezir* de Fray Diego de Valencia (PN1, ID1642) en la cual se asocian abiertamente los conceptos de la sutileza (‘creación textual’) y de la *entención* (‘interpretación del sentido velado’):

Este *dezir* fizo e ordenó el dicho maestro Fray Diego de Valencia; el qual *dezir* es bien fecho e bien ordenado e de *sotil invención*, que *la entención*

de este *dezir* es que luego qu’el rey de Castilla cavalga para partir de un lugar para otro, que luego mueve en pos d’él toda su corte.

He aquí también un segmento autorreferencial de Villasandino sobre la escritura sutil, que vela el sentido textual profundo o lo codifica por medio de la alegoría (PN1, ID1333): “Yo escribo al gran león/ *como puedesver*/ dándole a *entender*/ *por figuras* mi entención” (§ 1h y 2abc). En los versos que venimos citando, el poeta indica que su *dezir* tiene varios niveles de sentido, asociados, respectivamente, con los verbos “ver” y “entender”. Desde la perspectiva de la recepción textual, la lectura superficial (*ver*) sólo da acceso al nivel denotativo (‘sentido literal del texto’); mientras que la lectura reflexiva (*entender*) abre las puertas de la *entención*, esto es, del nivel connotativo (‘sentido figurado’). A su vez, desde el punto de vista de la creación poética, el calambur “dándole a *entender*/ *por figuras* mi entención”, realza la labor de ocultación del sentido textual más profundo bajo el velo de las *figuras* (alegorías). La escritura sutiles, pues, el factor que programa una lectura reflexiva o glosadora en el *dezir*. Los espejos textuales sobre la decodificación de la *entención* no escasean, así, por ejemplo, en este *dezir* que Villasandino le dirige al Condestable Luna (PN1, ID1334): “Maguer non me respondistes/ escogistes/ vía de grant salvación/ e si algo entendistes/ encobristes/ alta consideración/ entención con discreción/ e la regla que seguistes”. En la cita *precedente*, el poeta le reprocha a Luna su falta de consideración, por cuan-

to el primero descifró perfectamente la *entención* del texto pero no le respondió para no tener que otorgar la petición que el poeta le estaba haciendo.

En resumidas cuentas, el lector indocto tan sólo “ve” el texto, o sea, lee de forma superficial y sin esfuerzo particular de reflexión o de interpretación. Por consiguiente, el deleite que provoca el texto literario en este tipo de lector es inmediato, pero también limitado: el lector sólo logra captar el sentido literal (significante) del texto, pero no logra decodificar el sentido más profundo del mismo (significado). En cambio, el *letrado* “oye” el texto, o sea, practica la lectura reflexiva/ interpretativa, y el deleite inherente a la lectura se ve diferido; no obstante, el sentido figurado (*entención*) que descifra también es, por su carácter edificante, espiritual e intelectualmente enriquecedor, más valioso que el sentido literal. De ahí que, en un *dezir* (PN1, ID1255) sobrecargado de alegorías y de simbolismos, Villasandino establece una distinción entre los poetas y el público lego (*inocentes*) por el hecho de que los primeros sabrán *declarar* el texto, o sea, descifrarán el sentido velado por las figuras (fondo/ contenido), mientras que los segundos sólo disfrutarán del “envolutorio” textual (forma/ materia verbal o musical): “Declaren todo esto los lindos poetas/ los inocentes canten chanzonetas/ dando loores a Santa María,/ en música fina, dulce melodía,/ mudando bemoles en primas o quintas” (§ 5h y 6ab).

De ser cierto que el *dezir* estriba en un texto *sutil*, este factor lo hace más compa-

tible con una efectucción por medio de la lectura reflexiva como la que practicaban con asiduidad los *letrados* que la recitación, lectura o dramatización ante un público indocto. Por otra parte, en las páginas precedentes, nos ha llamado la atención el hecho de que los metatextos citados suelen tener un punto en común. En efecto, en ellos se enfrentan dos sentidos corporales: la vista (lectura superficial/ “ver”) y el oído (lectura reflexiva/ “oír”). En la práctica de la lectura, la vista se vincula con el público indocto mientras que el oído remite al *letrado*. En el próximo segmento de este ensayo, intentaremos mostrar que los vectores sensoriales simbolizan dos tipos de poetas: el caballero plenomedieval y el poeta *letrado* tardomedieval, así como sus acercamientos respectivos a la labor de creación artística.

### 3. Del poeta-caballero plenomedieval al poeta-*letrado*

Desde muy temprano, la Edad Media mostró interés por establecer una jerarquía de los cinco sentidos. Es de acervo común la existencia de numerosos debates *pro et contra* en los que los autores multiplicaban los argumentos a favor de cada uno de los cinco sentidos, pero, como prueba de destreza dialéctica, solían quedar inconclusos (Paravicini Bagliani, 2002, p.493). Según la jerarquía de los sentidos enraizada en la tradición platónica y aristotélica, la vista era el más noble de los vectores sensoriales y era, pues, el sentido atribuido a los nobles y a los caballeros. En efecto, por medio de la contemplación de la armonía modélica

del macrocosmo, la vista era considerada como una fuente de conocimiento para el hombre y un instrumento del restablecimiento de su armonía microcós mica. Por extensión, Brunetto Latini, en su *Libro del Tesoro* (1962), describe la vista como “de más alta posición y dignidad entre todos los sentidos” (29). Hallamos ecos de esta teoría en el *Prólogo* del *CB* (1993), en el cual Baena se expresa en estos términos:

El grant filósofo Aristóteles dize que por quanto todo omne de su propia naturaleza desea saber todas estas cosas, que por esta razón quiere e ama e guarda más el omne sus ojos que otra ninguna parte de su cuerpo, porque por sola la vista se conocen e se saben mejor e más aína todas las cosas que por otro sentido ninguno (pp.4-5).

El poeta-caballero plenomedieval indocto es “mirada” y “voz”. Dicho de otra manera, éste lee de forma superficial, y, correlativamente, también crea poesía de amor cortés destinada a ser cantada en público y no leída. En términos lingüísticos, el género lírico-amoroso en el que se especializaban dichos poetas le daba primacía al significante (materia verbal/ musical) sobre el significado, y a la función poética del lenguaje sobre las demás. No es sorprendente, por ende, que en la lírica de amor cortés europea el caballero escogiera a Narciso para figurarse a sí mismo *in texto*. Así como el héroe mitológico, el poeta cortesano, que ha desarrollado la visión más que cualquier otro sentido, se enamora por la vista, por cuanto el amor, como tan

hermosamente lo explicará Marsilio Ficino (1994) en el capítulo IX de su Discurso II en *De Amore*, el amor nace de la contemplación del objeto deseado:

La belleza es un cierto esplendor que arrebató hacia sí el alma humana. La belleza del cuerpo no es otra cosa que esplendor en el ornamento de colores y líneas; la belleza del alma es fulgor en la consonancia de conocimientos y costumbres; esa luz del cuerpo no es conocida por los oídos, nariz, gusto o tacto, sino por los ojos. Si los ojos la conocen, ellos solos la gozan; tan sólo, pues, los ojos gozan de la belleza corporal. Y siendo el Amor deseo de gozar belleza, y conociéndose ésta únicamente por los ojos, el amator del cuerpo está contento sólo con ver; de manera que la concupiscencia del tacto no forma parte del Amor, ni constituye un afecto del amante, sino que es una especie de lascivia y perturbación propia de hombre servil. Además, la luz del alma sólo la comprendemos a través de la mente; de donde, quien ama la belleza del alma, sólo se contenta con la contemplación mental. Finalmente, la belleza entre los amantes se intercambia por belleza (p.43).

El poeta-caballero, como Narciso discurriría de amores con su propio reflejo acuático, también expresa su deseo por medio de la voz<sup>4</sup>. En el marco de otro estudio (Ortega

Sierra, 2010) ya nos ocupamos de demostrar que el mito narcisista constituye un espejo textual que, desde el corazón mismo del discurso poético, refleja las características formales de la poesía de amor cortés alto-medieval: a) la transmisión oral (canto); b) la predominancia del sentido visual en el poeta; y por último, c) la intransitividad (así como el reflejo acuático de Narciso la dama no es un sujeto activo en estos poemas sino sólo una imagen).

Ahora bien, la jerarquía de los sentidos de la clerecía prefería darle el lugar de honor al oído, dado el vínculo estrecho que dicho sentido tenía con el proceso de adquisición del saber. En efecto, en las aulas medievales el saber se transmitía por medio del oído, al recurrir a prácticas pedagógicas como las repeticiones colectivas, las lecturas en voz alta (en grupo o individuales), las conferencias magistrales, etc. Así que, por extensión, el oído será el sentido dominante en el *dezidor-letrado* tardomedieval, un poeta erudito que Baena describe en el prólogo de su cancionero en estos términos:

Es arte de tan elevado entendimiento e de tan sutil engeño que la non puede aprender nin aver nin alcançar nin saber bien nin como debe, salvo todo omne que sea de muy altas e sotiles invenciones e de muy elevada e pura discreción e de muy sano e derecho juicio, e tal que aya visto fhe oído e leído muchos e diversos libros e

escripturas e sepa de todos lenguajes (pp.7-8).

A ser erudito, el poeta-*letrado* se distingue del poeta-caballero porque no es solamente “oído” al practicar la lectura reflexiva, sino que, cual el escultor Pígalión, también es “mano” porque practica el arte de escribir con sutileza. Recordando aquí lo que dijimos páginas atrás, el alegorismo no sólo interviene en el proceso de la creación textual –los poetas velan, por medio de las alegorías, un sentido textual más profundo y valioso– sino también en el proceso de la recepción textual –el lector advertido intenta descifrar, por medio de la praxis de la lectura reflexiva, la *entençión* o el sentido alegórico. A diferencia del poeta-caballero plenomedieval, que transmite su poesía por la voz y su instrumento de predilección es la vihuela, el poeta *letrado* adopta la escritura como modo de expresión artística y su mano como emblema de la creación poética.

Así lo delata, por ejemplo, Juan Alfonso de Baena, quien se apodaba a sí mismo “el escribano del rey” y el “muy sutil escribano”, o el poeta Álvarez de Villasandino en este otro *dezir* del CB: “En la su rica escriptura/ de letra tajante e pura/ bien escripta con su mano/ non por çierto de villano” (PN1, ID1320). En el fragmento metatextual *citado* observamos cómo el emblema del *dezidor*, la mano, se halla mencionada en posición de rima junto con un estamento social: el villano. Sin embargo, Baena niega la compatibilidad de los vocablos mano/ villano, o, dicho en otras palabras, declara

<sup>4</sup> Para profundizar sobre la temática de Narciso en la literatura occidental, remitiremos a los estudios de: Goldin (1967), Vinge (1967), La-

pesa (1988, pp.9-20 & 1997, pp.64-77) y Strickland (1999).

que la mano de un *dezidor* no es la de un villano. En el plano sociocultural y literario, nos encontramos aquí ante un testimonio metatextual fascinante sobre la evolución sociocultural que experimentara Castilla durante el período bajomedieval. En efecto, del movimiento regular de la mano brota la escritura poética, y, con ella, la vindicación de un nuevo estatus socio-literario: la “clase intelectual” a la cual pertenecen los *letrados* que no son miembros de la vieja nobleza ni tampoco de sangre cristiana inmaculada. El mundo elitista de la poesía estaba abriendo sus puertas a hombres de más bajo extracto social, para colmo conversos, y que ejercían profesiones liberales u ocupaban oficios administrativos en el reino: Gonzalo de Berceo era notario, mientras que los *dezidores* Juan Alfonso de Baena y Juan de Mena eran secretarios del rey. No sin orgullo, Juan Alfonso ha proclamado, pues, que no es un juglar itinerante (versificador “estéril” que sólo efectúa los poemas de otros para divertir a los cortesanos) ni tampoco un caballero indocto (cantor del amor pero incapaz de oír los textos sutiles), sino un “muy sutil escribano”: el poeta artesano que escribe con sutileza y sabe descifrar los textos sutiles, pero que también se gana el pan cotidiano por medio de la escritura.

Ahora bien, no cerraremos este apartado sin antes indicar que la dicotomía entre el caballero plenomedieval y el poeta-*letrado*, basada sobre el contraste de sus vectores sensoriales respectivos, entró en declive en el primer tercio del siglo XV. En efecto, Castilla experimentara, en este contexto, otra relativa

novedad sociológica: el advenimiento del caballero culto santillanesco, perfecto híbrido entre el caballero y el letrado. Caballero de las armas y las letras, con el cálamo en la mano y la espada en la cintura; hombre privilegiado que tiene visiones sublimes y alecciona moralmente al público, pero que también es capaz de *decir* (escribir) de amores. No es de extrañar, pues, que en este fragmento de *El sueño* del Marqués de Santillana (1987, pp.173-182), el poeta se autorrepresenta *in texto* aludiendo a su mano (escritura/ letras), y, asimismo, invoca a Marte en lugar de Apolo para inspirar sus versos (§3): “Mares tú seas presente/ inflamado rubicundo/ pagado non furibundo/ porqu’el tu favor sustente/ *la mi mano* e represente/ el mi caso desastrado/ de mi coraçón plagado/ con espada furiente”.

El análisis metatextual nos ha permitido oponer al poeta caballero plenomedieval y el poeta *letrado* bajomedieval, y, por extensión, el tipo de poesía que ambos componen, sobre la base del sentido que predomina en cada uno de ellos: la vista y el oído. Asimismo, nos ha permitido distinguir la emergencia de un fenómeno socio-literario: la entrada de profesionales administrativos *letrados* en el mundo elitista de la poesía. A continuación, veremos cómo estos poetas escribanos afirman su existencia por medio del discurso escrito.

## II. Espejos textuales de la escritura reflexiva

El verbo *dezir*, como ya sabemos, estriba más en un verbo de la escritura que en un

verbo *dicendi*, cuyo sentido retórico similar a los arcaísmos *dictar* y *deitar*, era “escribir poesía” o “metrificar”. En las próximas páginas, procederemos a analizar:1) las metáforas de la oralidad y la escritura, siendo que esta última, a diferencia de la primera, permite “cristalizar” el texto para preservarlo tanto del tiempo como de las improvisaciones de los juglares; y 2) las figuras que representan al poeta-escribano.

### 1. Agua, piedra y papel: imágenes metarreferenciales de la escritura

La selección de la escritura como soporte de la expresión artística del *dezidor* implica la minusvaloración de la oralidad literaria. En efecto, nuestros poetas recurren a la metáfora autorreferencial del agua para representar la oralidad. En un poema Fernán Pérez de Guzmán (PN1, ID 0113), el agua está presente bajo la forma de manantial (*fuelle*) y de río. Dicen los versos: “En una *fuelle* engañado” (v. 3); “a mirar *fuelle nin río*” (v. 8); “aved la *fuelle* escusada” (v. 30); “las fuentes e sus dulçores” (v. 40). Ahora bien, la omnipresencia del elemento acuático no es inocente, ya que, con él, el poeta está metaforizando la fluctuación del texto cantado/ recitado:

E plázeme que escuchedes  
dulces cantigas de amores  
mas por sol nin por calores  
tal codiçia non vos ciegue  
vuestra vista siempre niegue  
las fuentes e sus dulçores (§ 5cdefgh).

En el fragmento citado, los versos “dulces cantigas de amores” y “las fuentes e sus dulçores”, se convierten, a causa de las similitudes sonoras (la rima y el *manzobre*) en dos proposiciones equivalentes en el plano semántico (cantigas = fuentes). A su vez, los versos “e plázeme que escuchedes/ dulces cantigas de amores”, indica que las cantigas se transmitían por medio de la voz (nótese que el poeta usa explícitamente el verbo *escuchar* y no el tan ambiguo *oír*). Por su consistencia líquida, el agua metaforiza el carácter inasible del manantial (*fuelle*), y, en el caso del río, el movimiento, el fluir y la renovación constantes. Y así, inasible, moviente, fluctuante y renovable era también la literatura transmitida oralmente a causa de las incesantes improvisaciones textuales y melódicas de los juglares en los recitales de poesía.

Conscientes de este fenómeno de transmisión textual, nuestros *dezidores* prefieren la escritura antes que la oralidad y el agua en lugar de la roca como soporte simbólico donde grabar sus versos. La piedra, por su dureza y perennidad, consiste en una metáfora de la escritura y de su permanencia a través del tiempo. Así lo demuestra un metatexto de *undezir* de Alfonso Enríquez (ID 0001) del *Cancionero de Palacio* (c. 1438) editado por Brian Dutton (1993, pp. 125-127). En dicho poema, la voz poética afirma estar copiando un texto que leyó grabado en una roca: “Por la muy áspera vía/ de passiones caminando/ en un vergel reposando/ me fallé estar un día/ en una piedra muy dura/ escrita por sutil arte/ vi la siguiente escritura” (§ 1). A su vez, los *Dezires a las tumbas de los reyes*, estriban en

epitafios poéticos (como indica la fórmula textual “aquí yace”) compuestos con la intención de ser grabados en una lápida real o imaginaria, como certifica, en su *Proemio e carta*, el Marqués de Santillana (1987):

Fernán Pérez de Guzmán, mi tío,  
cavallero docto en toda buena doctrina,  
ha compuesto muchas cosas metrificadas,  
y entre las otras, aquel epitafio de la sepultura de mi señor  
el almirante, Don Diego Furtado (pp. 21-22).

He aquí, por ejemplo, el epitafio poético para la tumba de la reina Leonor de Aragón († 1382): “Aquí yaz’doña Leonor/ reina de grant cordura/ una santa criatura/ que murió en el fervor/ d’este mundo engañador/ lleno de mucha amargura/ a la qual, por su mesura, sea Dios perdonador” (§ 1).

La permanencia del texto escrito también está metaforizada en los llamados *monumentos fúnebres*, en los cuales el *dezir*, metapoéticamente, se metaforiza bajo la forma de las *estorias* (“imagen tallada o pintada”) que se esculpían en la piedra tumbal (*luzillo*). En *CB* n 142, por ejemplo, este metatexto de Villasandino (PN1, ID1195) hace referencia a las *estorias* talladas en el *luzillo* de la reina doña Juana: “E mandó luego de mano/ mandas de muy grant cabdillo/ que le fagan un luzillo/ en que sea debuxada/ toda su vida lazrada/ sus corrençias e omezillo.”

Por último, los poetas visualizan el texto transcrito en un soporte como el papel o el

pergamino, como una prueba tangible de veracidad. Tal razonamiento se vincula con el estatus de autoridad y veracidad que el medievo solía atribuirle al texto escrito, y empezando por las Sagradas Escrituras. Desde esta perspectiva, se explica por qué, en un *dezir* epistolar dirigido al rey (PN1, ID1505), Baena le suplica al monarca que redacte sobre papel la sentencia dictada a su favor en una *requiesta* (ciclo de poemas satíricos) que tuvo contra Villasandino y el *doncel* Ferrán Manuel de Lando: “Señor emperante e muy soberano/ para que lo dicho sea provado/ mandat ordenar lo que es procesado/ en blanco papel, broñido, toscano” (§ 4abcd). Sutilmente, al atribuirle al papel un verso completo y una lista de epítetos más larga que la lista de adjetivos dedicados al propio rey, Baena realza el valor del soporte material de la escritura.

Las metáforas autorreferenciales de la oralidad y la escritura (agua, piedra y papel) reseñadas representan, mediante un orden que va de la fluidez a la estabilidad, o, de la movilidad a la “cristalización” textual por medio de la escritura. Ahora bien, el hecho de que dichas metáforas metarreferenciales sean representativas de la escritura no quiere decir que las mismas sean las únicas. En efecto, los textos bajomedievales están atravesados, y aún más en el siglo XV, por ejes temáticos, argumentos y estructuras basadas sobre conceptos “mudables” que, al mismo tiempo, gozan de cierto grado de estabilidad. Entre otros: la rueda de la Fortuna, moviente pero incommovible en su biela; los siete planetas, cuyo movimiento es incesante aunque ordenado y cíclico; el

firmamento que, según se creía, giraba en torno a la tierra pero cuyas estrellas son fijas; los signos del zodiaco, marcadores del tiempo y de las estaciones; etc. Todas estas temáticas podrían ser contadas entre las figuras de la estabilidad o de la “fijación” textual por medio de la escritura, y sin duda, ameritaría ser profundizado en uno o varios estudios monográficos.

## 2. El *dezidor* amanuense

La autorrepresentación del poeta ejerciendo su labor escrituraria estriba en un recurso metaficcional muy socorrido en las letras españolas desde épocas tempranas (Gonzalo de Berceo, por ejemplo, ya lo usa) y alcanzará mayor complejidad en obras como *La lozana andaluza*, *La pícaro Justina* y el propio *Quijote*. Sin embargo, y curiosamente, no parece ser éste el caso, por ejemplo, en la poesía francesa, dado que Jacqueline Cerquiglini (2001) apunta su originalidad al dedicarle todo un capítulo a este fenómeno en su estudio sobre el *Voir-Dit* de Guillaume de Machaut.

El *dezidor*, como su nombre indica, sabe *dezir* y es consciente de su protagonismo en el proceso de la creación artística por medio de la escritura. No es sorprendente, por ende, que Baena –quien se autonoombra el “muy sutil escribano”– se representara a sí mismo *in texto* ejerciendo su labor escrituraria. Auténtico artesano de la escritura y conocedor de los secretos técnicos de su arte, el poeta se autorretrata, por ejemplo, mezclando los colores de la tinta en un *dezir* dedicado a Juan Carrillo (PN1, ID1594):

“Señor Juan Carrillo la tinta compuesta/  
con oro azul d’Acre e finas colores/  
yo tengo buscada e lengua bien presta/  
para publicar los muchos loores. (§5abcd). *Mise en abyme* que pone en escena el acto de escribir en sí, el poeta también se representa en otro *dezir* (PN1, ID1320) escribiendo en su escritorio y rodeado con sus materiales: “El muy sutil escribano/ que trabaja noche e día/ con su linda escribanía/ en papel liso toscano/ por picarvos el tolano/ en la su rica escriptura/ de letra tajante e pura/ bien escripta con su mano/ non por cierto de villano” (§2). La fascinación de nuestro *dezidor* por su trabajo se patentiza, en la cita *supra*, por el hecho de que cada uno de los vocablos pertenecientes al campo léxico de la escritura ocupan puestos valorizadores, como la rima (“escribano”, “escribanía”, “escriptura”) y el *incipit* de verso (“bien escripta”). Tampoco se puede ignorar la proliferación de objetos metonímicos vinculables con la escritura: la tinta, la mesa (*escrivanía*), el papel y la caligrafía (*letra*). Y, como ya lo sabemos, la mano y la pluma son sinécdoques y emblemas del *dezidor*.

El poeta también se autorrepresenta *in texto* como un secretario que escribe lo que le están dictando. En efecto, en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena (1994, pp.65-184), la voz poética aprovecha la anfibología del verbo *dictar* (‘escribir poesía’ y ‘dictar un discurso’) para afirmar, en dos ocasiones, que está transcribiendo un *dictado* (poema/ discurso dictaminado) puesto en boca de la alegoría de la Providencia: “Del qual preguntada la mi Providencia/ respuso *ditando* los versos siguientes” (§125gh); “del

qual preguntada por mí la dutriz/ respuso *ditando* los metros siguientes” (§159gh).

Ahora bien, en los espejos textuales los *dezidores* no sólo proyectan imágenes de sí mismos escribiendo, sino también describen su participación en la producción de libros, y su labor artesanal de recolección, selectividad, organización y copia. Así en el *Prólogo del Cancionero de Baena* (1993):

El qual libro [...] fizo e ordenó e acopiló Johan Alfonso de Baena, escribano del rey [...] con muy grandes afanes e trabajos e con mucha diligencia [...] E puso aquí al comienzo d’esta su obra, una acopilada escriptura, como a manera de prólogo o arenga, e por fundamento e raíz de toda su obra, la qual es ésta que aquí comienza. (pp.1-2).

Mientras que, a su vez, don Íñigo López de Mendoza declara, en su *Prohemio e carta al Condestable d Portugal* (1987):

Porque estas obras [...] de una e otras partes e por libros e cancioneros agenos fize buscar e escribir por orden, segund que las yo fize, las que en este pequeño volumen vos enbio (pp. 209-210).

Abriendo aquí un paréntesis, a la luz del párrafo *supra*, ¿resultaría demasiado sutil percibir cierto grado de esnobismo literario en las observaciones que emite don Íñigo? El poeta-caballero erudito, el nuevo prototipo del poeta-*letrado* de mediados del

siglo XV, parece distinguir claramente las funciones del escribano con respecto a las del poeta-creador. En efecto, el primero “busca” y “escribe” los poemas recogidos en cancioneros, mas el segundo se lleva la gloria de la creación poética y del libro terminado que remite al Condestable de Portugal (“estas obras [...] fize buscar e escribir por orden, segunt que yo las fize, las que en este pequeño volumen vos enbio”).

Por último, los *dezidores* valoran la escritura por el vínculo que la misma tiene con la memoria. La memorización, en efecto, pasa por la lectura del texto cristalizado por escrito. De ahí que, en su *Dezir al nacimiento de Juan II*, Micer Francisco Imperial (PN1, ID0532) ponga en boca de Discreción (‘inteligencia’) un discurso dirigido a los cronistas y a los iluminadores de manuscritos. En su arenga, la personificación ensalza la importancia de ambos artesanos como preservadores, por medio de sus obras escritas y pictóricas “fijas”, de la historia individual y de la Historia colectiva. En efecto, reza la copla 48:

Después de sus días, biva en memoria  
quanto la vida humana durare.  
Escribanse libros e píntese estoria  
de sus alto fechos do Rey se nombrare;  
e por él se entienda a quien la pintare  
la gloria mundana qu’és llamada fama,  
e a la corona allegue la palma  
más alegada que el que más alegare.

La valorización de la literatura escrita por su perennidad y función mnemónica a través de la lectura muestra el distanciamiento

que existía entre nuestros *dezidores* y los juglares, cuyo arte se basaba, precisamente, en la improvisación y la memoria. No es de extrañar, por ende, que nuestros poetas se deleiten creando una hermosa *mise en abyme*: un poema escrito es representado metafóricamente como piedra, y en ella los poetas “esculpen” la efígie del poeta escribano. Así pues, por contraste con la oralidad plenomedieval, en el siglo XV todo pasa por la escritura, y la obra literaria “fijada” por escrito se convierte, como dijera muy atinadamente Cerquiglini (2001, pp.221) para el *Voir-Dit* de Guillaume de Machaut, en la estatua del propio poeta.

Esta promoción del estatuto del escritor en el otoño de la Edad Media opera también en otras dos dimensiones que Cerquiglini (pp.15-21) ha sabido distinguir: a) la escritura pasa de ser una práctica empírica a ser una práctica reflexiva; b) la voluntad programática de novedad y ruptura que reflejan las artes poéticas bajomedievales. A nuestro conocimiento, la segunda no se da en Castilla sino como el intento de aclimatación de la poética italianizante, mas esta discusión cae fuera del marco teórico-metodológico de este estudio. Ahora bien, el prefacio, como evidencia metatextual de la práctica de la escritura reflexiva y una forma de promoción del escritor, sí que ha captado nuestra atención, y de ello, precisamente, vamos a hablar a continuación.

### 3. De la escritura reflexiva

En el período bajomedieval, se desarrolla en Castilla, así como en Francia, la práctica

de la escritura reflexiva. Dicho intento de teorización y criticismo en el campo de la literatura medieval se plasma en la evolución tanto de los paratextos (prefacios y rúbricas, como los del CB) como de los intertextos (artes poéticas como el *Arte de trovar* de Villena o el *Proemio* de Santillana). De una parte, la crítica hispánica ha hablado de la poética de Juan Alfonso de Baena diseminada en sus rúbricas “particulares” (poemas en su individualidad) y “generales” (secciones completas de su cancionero). Su evaluación acerca de las cualidades formales de los poemas que recopila denota su capacidad de reflexión y de criticismo para evaluar tanto la técnica como la experiencia artística de los poetas seleccionados. Asimismo, el hecho de que las evaluaciones sean positivas en su gran mayoría (80%), permite suponer que el compilador seleccionó los textos por su perfección técnica y tras un proceso profundizado de lectura crítica<sup>5</sup>. Sin embargo, hasta donde sabemos, la crítica no ha enfatizado el vínculo existente entre la práctica de incluir rúbricas y el movimiento de promoción del escritor tardomedieval por medio de la escritura reflexiva. Por lo demás, en lo que atañe a los prefacios, el prologuista cuatrocentista se distingue de sus antecesores por no legitimar su obra al ponerla bajo la sombra protectora de las *auctoritates*, ni tampoco al narrar las peripecias que la han traído a la existencia. En efecto, para asegurarse de una mejor

<sup>5</sup> Sobre este tema específico, nos permitimos remitir a los estudios de: Caravaggi, (1969, p.65); Gatto, (2006); Potvin(1989) y Weiss (1990, p.45).

comprensión y apreciación de su obra, el prólogo del escritor *letrado* arroja luz sobre un programa poético que incluye desde las metas artísticas/ éticas de la obra y el tipo de lector/ lectura que requiere, hasta la organización interna de texto que abre y sus teorías sobre los orígenes de la literatura. Esta nueva función del paratexto en el siglo XV se puede demostrar por medio del análisis metapoético. Por ejemplo, dice Baena (1993) en el prefacio de cancionero:

E por que la obra tan famosa d'este dicho libro sea más agradable e mejor entendida a los leyentes e oyentes d'ella, fizo e ordenó en acopilada escriptura, como a manera de prólogo o de arenga, e por su fundamento e raíz de toda su obra, la es ésta que se aquí comienza (p.2).

A primera vista, el acto de escribir un prefacio sobre un prefacio tiene un carácter redundante. Sin embargo, este juego de espejos o de cajas chinas es un acto consciente que toma sentido si se interpreta como una puesta en escena de la práctica de la escritura reflexiva. En efecto, al crear un segundo prefacio, Juan Alfonso toma como objeto de reflexión el primer prefacio, el cual, a su vez, contiene sus ideas en torno a su cancionero como obra literaria. El *letrado*, que ha superado la práctica de la escritura empírica, lleva la reflexión teórica a un nivel distinto al tomar uno de sus propios escritos reflexivos como objeto de un nuevo análisis reflexivo. La obra literaria, o sea, el cancionero en su conjunto, se autoriza a sí misma por cuanto

su autor ha creado para ella una poética que emerge de un análisis de la misma.

Más tardío que el *Prologus Baenensis*, el *Prohemio e carta* del Marqués de Santillana muestra un grado de análisis más objetivado y autónomo con respecto a la obra que precede que los prólogos del *CB*. La reflexión, en efecto, parece ser más independiente con respecto a la obra que introduce y ha perdido su carácter especular. Tras dedicarle unas líneas introductorias, el marqués se olvida rápidamente del cancionero que presenta, y nunca intenta autorizarlo como una obra literaria cumbre. El prefacio se convierte, pues, en un espacio de reflexión sobre la historia de la poesía y su trayectoria poética personal, en el cual chocan a menudo, en palabras de Lapesa (1957, pp.253-254), intuición y doctrina.

Desde un punto de vista metarreferencial, el prólogo de Santillana lo promociona como escritor. El hilo conductor del discurso narrativo-argumentativo, sigue un orden espaciotemporal que traslada al lector de antaño a hogaño en el tiempo y el espacio: desde la antigüedad hasta su época; de oriente a occidente (pasando por Israel, Grecia, Italia, Francia, y, finalmente, los reinos de España); desde los poetas clásicos a los de su familia, hasta finalmente culminar con su propia persona. Nuestro poeta ha orquestado su *narratio* de tal forma que él mismo viene a ser el epicentro del discurso: la escritura narrativa converge hacia él para promocionarlo como *vate*. El prólogo se convierte en un espejo textual en el cual se refleja el viaje que realizará

el lector, al ir volteando las páginas del cancionero, a lo largo y a lo ancho de la trayectoria poética del escritor.

La sustitución de la escritura empírica por la escritura reflexiva marca la transición del poeta caballero indoculto, al *dezidor* y, posteriormente, al caballero erudito tardomedieval. Cual un nuevo Aristóteles cuatrocentista, el poeta define lo que es la escritura poética partiendo de la experiencia que tiene de la misma. De esta forma, el *dezidor* afianza su estatus de escritor, a la vez que con ese acto y esa actitud analítica se distancia con respecto al público. El primero escribe reflexivamente, al segundo le toca leer de forma reflexiva.

## Conclusiones

Hemos intentado demostrar, a lo largo de estas páginas, que el *dezir* constituye un texto *escrito* cuyo modo de efectación principal era la lectura privada, y, en un grado menor, la recitación o la dramatización. El hecho de que nuestros poemas fueran escritos los hace, en la terminología de Zumthor, unos textos “discontinuos”. En efecto, asevera Zumthor (2000, pp. 56-57) que “la oralidad y la escritura se oponen como lo continuo y lo discontinuo”. En el presente artículo, y por medio de un análisis metarreferencial, hemos coincidido con el estudioso en los puntos que expone sobre el contraste entre la escritura y la oralidad: 1) la efectación por medio de la lectura o la recitación; 2) la “cristalización” del texto literario por medio de la escritura *versus* la “movilidad” de la literatura oral –lo cual

hemos demostrado al reseñar las imágenes metarreferenciales de ambas como el agua, la piedra, el papel, etc. Todavía quedaría por reseñar la tercera faceta de la “discontinuidad”, o sea, el fenómeno de la segregación espaciotemporal que opera entre el poeta/ lector, el momento de la escritura/ lectura como una clave de

la emergencia de la subjetividad literaria en la baja Edad Media.

El análisis metarreferencial nos ha ido llevando hacia el referencial –del espejo textual a la ventana del mundo medieval, si se quiere. La implantación de la escritura entre los *letrados* es concurrente con

fenómenos socioculturales y la evolución de las mentalidades en el medievo tardío. La creación de nuevas castas socio-literarias como la de los *letrados* que admite miembros de estirpe social menor y de sangre dudosa; el advenimiento del poeta caballero erudito; y, por último, la implantación de la conciencia literaria y de la escritura reflexiva.

## Referencias

- Abascal, M. D. (2004). *La teoría de la oralidad*. Málaga. Universidad de Málaga.
- Caravaggi, R. (1969). «Villasandino et les derniers troubadours de Castille», en *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, I, 395-421.
- Carmody, F. (1962). Brunetto Latini, *Li livres dou Tresor*. Berkeley. California University Press.
- Cerquiglini, J. (2001). *Un engin si sutil: Guillaume de Machaut et l'écriture au XIVe siècle*. París. Champion.
- Clarke, D. C. (1993). “Decir”, en *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton. PUP.
- Clarke, D. C. (1986). «Decir», en J. R. Strayer (ed.), *Dictionary of the Middle Ages*, Nueva York. Scribner.
- Clarke, D. C. (1964). *Morphology of Fifteenth Century Castilian Verse*, Duquesne University Press (Duquesne Studies Philological Series IV). Pittsburgh.
- Clarke, D. C. (1963). “Francisco Imperial, nascent Spanish secular drama, and the ideal prince”. *Philological Quarterly*, 42, 1-13.
- Durán, M. (1987), *Marqués de Santillana: Poesías completas*. Madrid. Castalia.
- Dutton, B. (1991-1993). *Cancionero de Palacio*, en *Cancionero Castellano del siglo XV*, IV. Salamanca. Universidad de Salamanca.
- Dutton, B. & J. González Cuenca (1991). *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid. Visor Libros.
- De Nigris, C. (1994), *El laberinto de Fortuna y otros poemas de Juan de Mena*. Barcelona. Crítica.
- Frenk, M. (2005). *Entre la voz y el silencio: La lectura en los tiempos de Cervantes*. México. FCE.
- Gatto, K. (2006). Tradition and innovation in the dedication, prologue and rubrics of the “Cancionero de Baena”. Ann Arbor (Michigan). UMI Dissertation Services.
- Goldin, F. (1967). *The mirror of Narcissus in the courtly lyric*. Ithaca. Cornell University Press.
- Gómez Bravo, A. M. (2001). “Decir canciones: The question of genre in the 15<sup>th</sup> –Century Castilian cancionero poetry”, en *Medieval lyric: Genres in Historical Context*. Urbana. University of Illinois Press.

- Gómez Bravo, A. M. (1999). "Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentista castellana", en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVI, 168-187.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid. Arco Libros.
- Lapesa, R. (1997). *De Berceo a Jorgue Guillén. Estudios literarios*. Madrid. Gredos.
- Lapesa, R. (1988). «Sobre el mito de Narciso en la lírica medieval renacentista». *Epos*, IV, 9-20.
- Lapesa, R. (1957). *La obra literaria del marqués de Santillana*. Madrid. Ínsula.
- Le Gentil, P. (1953). *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, 1. Rennes. Plihon.
- Ortega Sierra, S. (2010) "Del espejo de Narciso a la disolución del círculo mágico: el *dezir* de amores y la evolución de la lírica tardomedieval." *Analecta Malacitana* XXXIII, 2, 289-318.
- Ortega Sierra, S. (2006). *El dezir en la época de Juan II (1404-1454): Definición y poética de un género cancioneril* (tesis doctoral inédita). Universidad de Puerto Rico / Université Stendhal-Grenoble 3.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la Palabra*. México. FCE.
- Paravicini Bagliani, R. (2002), *I cinque sensi*. SISMEL. Edizioni del Galuzzo.
- Potvin, C. (1989). *Illusion et pouvoir : La poétique du Cancionero de Baena*. Montreal. Bellarmin.
- Schieffelin, E. (2005). "Moving Performance to Text: Can Performance be Transcribed?" *Oral* Seniff, D. (2009). "Aproximación a la oralidad y textualidad en la prosa castellana medieval." [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih\\_09\\_1\\_025.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_1_025.pdf)
- Strickland, B. (1999). «El mito de Narciso en la poesía española de los Siglos de Oro: la reescritura del mito y la búsqueda de la voz femenina», *Especulo*, 40 [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/narciso.html>].
- Navarro Tomás, T. (1995). *Métrica española*. Barcelona. Labor.
- Vinge, L. (1967). *The Narcissus theme in Western European literature up to the early 19th Century*. Lund. Gleerups.
- Vidal González (ed.). (2003). *Cancionero de Gómez Manrique*. Madrid. Cátedra.
- Villena, E. (2003) *Arte de trovar*. Madrid. Visor Libros.
- Weiss, J. (1990). *The Poet's Art: Literary Theory in Castile c. 1400-1460*. Oxford. The Society of The Study of Medieval Language and Literature.
- OZumthor, P. (2000). *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil.