

LA APORTACIÓN DEL *DIT* EN LA HISTORIOGRAFÍA DE LOS GÉNEROS MEDIEVALES: ESPECIFICIDAD INNOVADORA DEL *DIT* FRANCÉS

Antonia MARTÍNEZ PÉREZ
antonmar@um.es
Universidad de Murcia

La importancia del *dit* en la historiografía de los géneros medievales puede ser de una dimensión proporcional a lo que es su propia amplitud –al menos en lo que concierne a su caracterización tipológica, con independencia de las variaciones propias de la evolución temporal–, y su capacidad para aportar transformaciones en la estructuración genérica. Como dato significativo, P. Zhumtor llega incluso a designar con tal denominación un *registro poético* –el de la *palabra* frente al del *canto*–, con el que lo eleva, por la indicación de su epígrafe, al del éxito: El Triunfo de la Palabra¹.

Paradójicamente para llegar a este estadio es necesaria una extremada precisión del *dit*, teniendo en cuenta su tradicional vinculación con el registro narrativo, e incluso, esporádicamente, con el dramático. No obstante, es cierto que la conexión con el primero siempre lo ha sido de manera parcial, y con el segundo muy esporádica. En un exhaustivo estudio de E. Bermejo sobre el *dit* francés del siglo XIII, argumentaba su pertenencia al registro narrativo² tan solo a partir de su carácter recitativo, puesto que presenta la total ausencia de una trama argumental. Se distinguirá por tanto de los cuentos morales, los *fabliaux* o los *exempla*, justamente por esta «ausencia de intriga llevada por un personaje ficticio [...], adopta la forma de un discurso recitado oralmente, que duda entre la denuncia polémica y la crítica moral»³, aplicando en su organización la preceptiva de la retórica clásica, con un discurso en cuatro partes: *exordium*, *narratio*,

¹ *Essai de poésie médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 (reedición de 2000 con prefacio de M. Zink), pp. 479-506.

² Mezclado frecuentemente con el cuento, el *fabliau*, el *exemplum* y el debate; y, por su temática, diluidos sus límites entre éstos y los estados del mundo y la sátira. Considera que tal parentesco temático le lleva a ser incluido en amplios grupos de contenido como la literatura didáctica, alegórica, satírica y política, ignorando sus rasgos genéricos. Por ello, según esta autora, se produce una mezcla, como ocurre en el GRLMA, entre el *dit* y los poemas satíricos o las obras doctrinales, sin ningún criterio de especificidad. «Pour un catalogue des *dits* français au XIII^{ème} siècle», *Queste*, t. I., 1984, p. 54.

³ *Ibid.*

argumentatio y *peroratio*. A pesar de su ambivalencia y su ausencia de trama argumental, la inscripción del *dit* dentro del registro narrativo⁴, tanto por esta autora como por la crítica anterior ha sido constante. No obstante una adscripción totalitaria es cuestionable, especialmente teniendo en cuenta su propia ambivalencia genética, y, dentro de la denominación genérica del *dit*, entran formas no narrativas, con rasgos tanto líricos como dramáticos. De hecho esta misma autora en su catalogación de los *dits* –agrupados esencialmente por vinculaciones temáticas–, alude a la transformación profunda que éstos sufren al centrarse en la experiencia personal del autor (recitante), señalando directamente las *Poesías Personales* de Rutebeuf y otros *dits*⁵ como promotores de «un cierto intimismo que anuncia la evolución hacia la poesía lírica»⁶. Se podría pensar que entra en el proceso poético, pero en realidad no se aplica esta nueva línea en su catalogación de los *dits*.

Dentro, no obstante, de este ámbito, en definiciones y estudios sucesivos sí son tenidos en cuenta rasgos fundamentales del *dit* en el siglo XIII que evidencian la posibilidad de estructurar un registro poético propio. En primer lugar su oposición al *chant*, su amplitud de formas y su carácter personal, como es caracterizado por J. Cerquiglini:

Le dit est un poème qui, comme son nom l'indique, n'est pas destiné à être chanté. En dehors de ce trait qui l'oppose au lyrisme courtois, aucun caractère formel ou thématique particulier ne paraît *a priori* le définir bien nettement [...]. À partir de la fin du XIII^{ème} siècle, il recueille une bonne part, sinon l'essentiel de l'inspiration qui selon les critères modernes relèverait de la poésie personnelle⁷.

Definición densa en la que se encuentran los tres rasgos básicos señalados –con los que Zumthor caracterizaba el mencionado registro poético–, y que harán del *dit* el promotor de abrir nuevas vías a la

⁴ Según esta autora (*op. cit.*, p. 63), la definición del *dit* debe tener en cuenta, al menos, tres principios diferentes:

- a) ausencia de anécdota (ficticia).
- b) adaptación a ciertos mecanismos retóricos que le dan una estructura interna coherente (orden efecto-causa).
- c) valor insuficiente de los temas como criterio útil para la definición; no lo delimitan más que en su contenido didáctico-satírico. En este sentido se puede considerar una definición del *dit* que toma los principios anteriores: discurso no-anecdótico monofocalizado, didáctico-satírico.

⁵ Señala directamente las *Poesías Personales* de Rutebeuf y los *dits Des Niceroles, Le Departement des livres, L'Herberie, Du mercier, De la goute en l'aine* y *De Cheval à vendre* que «desplazan el núcleo generador del poema de la realidad exterior del compositor a su propia existencia», *op. cit.*, p. 63.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Âge*, bajo la dirección de G. Grente, Paris, Fayard, 1964 (reedición de 1992), p. 385. Informa a su vez de que las rúbricas de los manuscritos en los que se localizan los *dits* pueden ser narrativas, descriptivas, edificantes, satíricas, jocosas, etc.; encontrándonos en la misma encrucijada de interconexión genérica.

inspiración poética al margen de la traición cortés. Rasgos asimismo confirmados por el exhaustivo estudio de M. Léonard sobre *El dit y su técnica literaria*, presentes en los distintos dominios del *dit*, en los que su marca sigue siendo,

cette prise de parole personnelle d'un auteur: la grande nouveauté au XIII^e siècle est que l'on s'intéresse à tout, que l'on se met à écrire en langue vulgaire sur tout: on compose un dit pour édifier son prochain, pour le réprimander, pour lui transmettre une leçon, pour le divertir aussi, quelque fois même pour parler de soi, et le résultat s'appelle un «dit», dans tous les cas⁸.

Diversidad que mantiene siempre la constante de la *subjetividad*, de hecho en cualquiera de las modalidades del *dit* –narrativa, lírica, dramática–, e incluso en los especímenes más indeterminados del mismo, se continua mostrando como un rasgo afín a todos este *yo* personalizado que se inserta en él –como «un discours qui met en scène un je»⁹. La misma correlación es subrayada por M. Léonard en su aplicación prácticamente a todo el corpus indiferenciado del *dit*, presentándolo como un rasgo concomitante digno de ser subrayado, puesto que «à parcourir le corpus des *dits* en prêtant attention aux marques de l'énonciation, on est frappé de constater que [...] c'est la presque totalité des oeuvres qui sont introduites, ou conclues, ou les deux, par l'intervention personnelle d'un je»¹⁰.

Tales aportaciones de *personalización* y amplitud son por sí mismas justificativas de la importancia del *dit* en la historiografía de los géneros medievales, en cuanto al grado de innovación o transformación que conllevan, tanto si se tiene en cuenta su acepción más narrativa o lírica. Porque también a propósito de los *romans* en verso de los siglos XIII-XIV, subraya F. Mora cómo buscan la renovación de sus estructuras, yendo a sacar su inspiración al lado de las formas del *dit*: su intento se centra en torno a un *yo* poético que lo consiguen aproximándose a él¹¹. A este respecto, el *dit* en el siglo XIII había contribuido a una profunda transformación de la poesía –sin parangón en otras literaturas románicas–, en cuanto que a través de sus estructuras recitativas se canalizaba una nueva expresión poética alejada de la ortodoxia trovadoresca y su melodía. Propiciaba un distanciamiento de una *Poesía formal*¹², acogiendo una nueva expresión

⁸ *Le dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris, Champion, 1996, pp. 353-354.

⁹ J. Cerquiglini, «Le clerc et l'écriture: le voir dit de Guillaume de Machaut et la définition du dit», *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg, 1980, p. 158.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 171.

¹¹ «Du Châtelain de Couci au roman du Comte d'Anjou: du roman au dit», *La moisson des lettres. L'invention littéraire autour de 1300*, Genève, Brepols, 2011, pp. 273 y 277.

¹² En referencia a la poesía trovadoresca, como los trabajos de R. Guiette (*D'une poésie formelle en France au Moyen Âge*, Paris, Nizet, 1972), de R. Dragonetti (*La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, De Tempel, 1960), y de P. Zumthor

poética que se formaliza a través de una aproximación a la amplitud y la personalización que en ese momento proporcionaba el *dit*, frente al *chant*. Materializa el *dit* la puesta en escena de un *yo* poético, próximo a nuestra concepción actual de poesía «personal», como ha subrayado en la cita anterior Cerquiglini¹³. Presenta unos rasgos básicos constitutivos que generan 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. Pero la diferencia es que tan tempranas aportaciones en el siglo XIII francés se consolidan en la creación de un nuevo registro. Se constata por tanto la formación de un *corpus* textual poético –«poesía no narrativa, no cantada y con una implicación particular del poeta»– que, atendiendo a sus rasgos tipológicos específicos, llega a estructurarse como un registro poético propio, desvinculado de soportes musicales y consolidado dentro de la *palabra*¹⁴; configurando un *dit* (poético) frente al *chant* (lírico); es decir, un *registro poético recitativo* (del *dit*) frente al *melódico cortés* (del *chant*). Tal registro lo hemos caracterizado bajo el epígrafe generalizado de *Registro Poético del Decir o de la Recitación*¹⁵ –como su propia denominación general de *dit* implica en cuanto a predominio de la *recitación*. Parte, pues, en su premisa constitutiva, de la separación de poesía y canto y las consecuencias sémico-formales que de ello se derivan. A partir de una *enunciación*, se organiza toda una estructuración formal, presentando una unidad tipológica específica en torno a las modalidades de implicación del autor, y su cada vez mayor representatividad dentro del poema. A continuación, el segundo elemento tipológico estaría constituido por su *apertura*, con una indeterminación, tanto formal como temática, con diferentes tonos de inspiración, especialmente morales, didácticos y satíricos. Y, finalmente, un criterio generalizador que lo determina remitiría a la presencia de su autor en conexión con la realidad circundante, de modo que también en las «formas» se presentaría una unidad y una tipología en torno a las modalidades de implicación del autor. Premisas generales de creación literaria que se han ido sucesi-

(*Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*), entre otros, llegan a caracterizar.

¹³ *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 385.

¹⁴ Tal proceso no parte de un abstracto, puesto que en cierta medida los géneros narrativos favorecían el aumento de una fuerte caracterización de la voz lírica ampliando su subjetividad, o más bien se aprovecha la *narratividad* latente en los géneros líricos. Así como éstos a su vez habían introducido amplios elementos narrativos en su estructuración, como se evidencia en las pastorelas o las albas occitanas, o en las *Vidas* y *Razos*, y posteriormente el *dit* de los siglos XIV y XV, que aúna ambos registros en su estructuración tipológica.

¹⁵ Vid. A. Martínez, *La Transformación de la Lírica Francesa Medieval. Poesía de inspiración urbana en su contexto románico (siglo XIII)*, Granada, Editorial Universidad de Granada (eug), 2013.

vamente concretizando –con diferenciaciones tipológicas pertinentes más precisas–, en la medida en que se va incidiendo en los textos específicos de análisis¹⁶.

Tales discursos, por lo general fuertemente arraigados en una tradición de poesía burlesca, satírico-moral, con fines exegéticos y didácticos, adquieren, en la implicación del poeta, una nueva tonalidad; y nos confirman la intuición de que la voz personalizada del poeta medieval suele proceder más de la expresión didáctica que lírica. Voz que emerge con vigor y subjetividad tomando préstamos de la tradición narrativa, el uso de la primera persona, con una ampliación de objetivos que permite ver un tratamiento más complejo de la sátira, de los materiales pedagógicos, en un ambiente más intelectual y urbano¹⁷. A partir de tal estructuración, poemas de una *poeticidad* nueva como los *Congés*, las *Poesías Personales* de Rutebeuf, y otros afines, tienen su particular ubicación en este registro. De modo que a través de los *Congés* se concretiza la configuración de una *poeticidad personal y urbana*, –tejiéndose, a través de ellos, la más la extensa red social burguesa y literaria presente en unos poemas líricos de estas características–, y en los que la experiencia personal se dramatiza en la particularización de la vida social. O, a través de las *Poesías Personales* de Rutebeuf, se configuran los rasgos de individualidad poética, o la mayor abundancia y más original presentación de la «*matière du moi*», en el encuadre tipológico del *dit* –ofreciendo la mayor base textual para que éste se estructure como tal–, y contribuyendo a la nueva consideración de poesía lírica. O, a nivel *interdiscursivo*, se proporcionan las claves de una *seudo-autobiografía afflictiva*, configurándose un discurso innovador –a partir de un núcleo semántico consolidado de *autobiografismo*–, en torno a una confesión más o menos ficticia de una conflictividad personal, utilizada con unos fines didácticos y exegéticos; etcétera.

Un registro sin lugar a dudas innovador pero también limitado en el tiempo, puesto que el rasgo fundamental *chant /dit* desaparece a lo largo de este siglo, y, aunque Machaut es el último gran poeta músico, en él estos términos –como analizaremos–, tienen otra connotación¹⁸. Se ha aprovechado una coyuntura especial para su creación,

¹⁶ Vid. *La Transformación...*, *op. cit.*

¹⁷ Temáticamente su permeabilidad a lo circunstancial y anecdótico –junto con la especial exposición del poeta en el texto–, genera una práctica poética viva e innovadora en un discurso que puede ser, desde un análisis distinto, diferenciador de lo que aporta respecto a la tradición constituida. Por ello, desde una conexión *interdiscursiva* se configuran discursos innovadores, dentro de la más arraigada tradición literaria y en constante remisión a ella, pero con la presentación de combinaciones no extendidas, en conjunción con una serie de imágenes peculiares, que realizan un efecto poético totalmente individual. Prácticas novedosas, como lo pueden constituir los elementos del *adiós* y la *municipalidad* en los *Congés* o el de una *seudo-autobiografía afflictiva* un tanto burlesca, que extiende hilos de conexión entre poetas románicos importantes; o la capacidad de persuadir a través de la pobreza, o hasta qué punto puede personalizarse un discurso de la tradición satírica en escritos panfletarios de enorme repercusión ciudadana, etc.

¹⁸ Vid. Léonard, *op. cit.*, p. 56.

la de la constitución en el transcurso del siglo XIII de esta especie de «isla» al escindirse la poesía lírica en sus medios, y a lo largo del mismo tomar el *dit* y otras formas líricas no cantadas la expresión de la subjetividad; de ahí que se sitúe en el estricto paso de una *poesía cantada* a una *poesía recitada*.

No obstante el *dit* sigue manteniendo en los siglos siguientes concomitancias con sus rasgos básicos. A. Fourrier subraya la presencia de la personalización en el siglo XIV, que parece estar presente en todas sus etapas:

Si dès le XIII^e siècle, le *dit* fait une large place au «moi» du poète, celui du XIV^e siècle l'érige en trait fondamental: très rares sont les oeuvres qui ne sont pas écrites à la première personne et, même quand elles ne le sont pas, elles restent marquées au coin d'un indéniable subjectivisme¹⁹.

Lo mismo ocurriría con el de la indeterminación o amplitud, llegando a unas conclusiones de *mescolanza*, tras el análisis etimológico que realiza del término, su aparición y evolución en los diferentes textos medievales²⁰. Un minucioso estudio etimológico del *dit* y su desarrollo posterior, le lleva a la conclusión de su indeterminación genérica, sin reglas rígidas de constitución y una ambivalencia de uso, tanto en el ámbito de la lírica como de la narrativa. Tal vez lo más destacado de tener en cuenta sea –ante tal ambigüedad– su consideración de que es el predecesor de nuestro *poema* moderno por su indeterminación formal y su amplitud temática. Según él, podría llamarse *dit* a todo lo que no es *cantado*; siendo su característica esencial la ausencia de reglas o más bien la aceptabilidad de todas, por su gran permeabilidad, en forma de «fourre-tout»²¹, pudiéndose elaborar colecciones de *dits*, de la misma forma que, más tarde, las recopilaciones de Ronsard y otros autores se llamarían *Poemas*²².

M. Léonard retoma esta consideración de Fourrier, reincidiendo en que este valor generalizado será el que obtendrá a partir de los

¹⁹ Jean Froissart, «*Dits*» et «*Débats*» (Introduction, Edition, Notes, Glossaire de A. Fourrier), Genève, Droz, 1979, p. 17.

²⁰ Alude al origen del término *dit* que, atendiendo a la etimología, proviene de *dicere*, y de su frecuentativo *dictare*, con el sentido de «componer» («dictare versus», «componer versos», en Horacio). Pero que sí, en el siglo XI las *dictamina* o *artes dictandi*, remitían a la escritura epistolar, posteriormente, cuando aludían al verso, el *dit* o *dittié* podría asimilarse a la poesía (el *Art de Dictier* de Machaut remite evidentemente a un *Arte Poética*). Pero del mismo modo el término *dit* aparece asimilado a términos narrativos como *conte*, *lai* o *fablel*. En la medida que *dit* es sustituido por *traitié* (desarrollo, exposición), la parte didáctica y narrativa los asimila. Observa cómo en las poesías de Rutebeuf, tanto en las denominadas *Poesías Personales* como la *Griesche d'hiver* o la *Complainte Rutebeuf*, como en textos equivalentes a un cuento, así *Le Sacristain*, adoptan el término *dit*, por lo tanto la ambivalencia se mantiene, *op. cit.*, p. 16.

²¹ *Op. cit.*, p. 13.

²² *Op. cit.*, p. 14.

autores como Machaut o Froissart²³. Y, como señala, tal consideración se reafirma en R. Bossuat, para quien «l'originalité des *dits* comprise par Froissart et les poètes contemporains tient à la fusion du réel et du fictif, du personnel et de l'idéal, accomplie avec une maîtrise qui respecte l'unité de composition, de ton et de style avec chaque poème»²⁴. Lo que le lleva a la conclusión de que si en cada espécimen cambia la composición, el tono y el estilo es reconocer implícitamente que ya no hay género, sino poemas diferentes²⁵. Y, por supuesto, la vinculación del *dit* al nacimiento del poema moderno ya nos la había ofrecido Jauss. Tan solo habría que recordar el relieve que otorga –en su importante artículo sobre la teoría de los géneros²⁶–, a la desaparición de los grandes géneros trovadorescos (*cansó*, *sirventés*, etc.) y su sustitución, en el transcurso de este siglo XIII, por el nuevo sistema de «géneros de forma fija» –ligado a la modificación de las relaciones entre la música y el texto y su separación. Y cómo vincula al *dit* la evolución de la «poesía subjetiva que representará sobre todo Villon»²⁷.

Pero en Machaut el proceso es distinto y la segunda gran innovación del *dit* francés procederá de otro ángulo diferente. De hecho M. Léonard sitúa su análisis del *dit* en el siglo XIII justo hasta el 1340 (fecha de inicio de la producción de Machaut), porque considera que exactamente en ella finaliza el rasgo tipológico de tal oposición²⁸. La producción de Machaut y Froissart marca un punto clave en la evolución poética y un concepto de separación neta con el *registro poético recitativo*, en la desaparición de la marca oposición tipológica *dit /chant*. De hecho nos encontramos en Machaut el término *dit* utilizado tanto para designar las poesías líricas acompañadas de su melodía, como a toda clase de poemas de forma fija, e incluso a la obra completa (*Voir-dit*). Así se confirma en su *Remède de Fortune*, en el que nos anuncia componer un *lay* al que designa *dit*: «Fis je ce dit qu'on *clame lay*»; o una *complainte*:

Je m'avisay que je feroie
De fortune et de mes dolours,
De mes pensers et de mes plours,
Un *dit* que'on appelle *complainte*
Ou il averoit rime mainte,
Qui seroit de triste matiere
Si commensai en tel maniere (vv. 430 y 898-904)²⁹.

²³ *Op. cit.*, p. 57.

²⁴ *Op. cit.*, p. 58.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, I (1970), pp. 94-95.

²⁷ *Op. cit.*, p. 95.

²⁸ *Op. cit.*, pp. 55-56.

²⁹ *Op. cit.*, p. 56.

Sin duda alguna, la noción de *poeticidad* se estaba transformando con la temprana sustitución de lo que habían sido los géneros del gran *canto cortés* (*cansó*, *sirventés*, etc.) por las *formas fijas*; lo que tuvo que suponer una cierta conmoción en el ámbito poético. Como en cierta medida expresara Poirion, para quien «Ni les motets qui superposent des textes inaudibles, ni les *dits* qui riment de longs discours ne gardent l'originalité essentielle de la poésie lyrique»³⁰. Se tuvo que sentir un vacío *poético* que en cierta manera lo asumieron tales estructuras fijas, adoptando ellas la expresión del esparcimiento afectivo, y produciéndose por tanto una mitigación de la *poeticidad* en el *dit*, respecto a la presente en ellas, aunque el conjunto se considerase poético. Por ello Machaut que lleva a cabo tal proceso innovador no duda en catalogar su *Voir-Dit* como *tratado* o *libro*. Tal carácter híbrido es resaltado por A. Pauphilet, al mostrarlo como una nueva modalidad genérica, «medio narrativa, medio lírica», poniendo de relieve el protagonismo de las inserciones líricas:

a inventé un genre à demi narratif, à demi lyrique, le 'dit': une hypothèse romanesque, —où la fiction d'ordinaire s'insinue adroitement dans des scènes de la vie réelle—, sert de prétexte à des développements lyriques³¹.

Ciertamente en Machaut se produce una simbiosis perfecta de los elementos líricos, la estructuración embrionaria de un *roman*, incluso del *roman* epistolar, otorgando al mismo tiempo el completo protagonismo a las inserciones líricas. Constitutivas del centro neurálgico de la obra, de ellas procede el carácter de innovación o de diferenciación del *dit* francés respecto a otros especímenes románicos, puesto que prácticamente este nuevo *dit* se confecciona para acoger tales inserciones, que no solo coordinan su estructura, interviniendo en la hilación del relato, sino que en el *Voir-dit* son las «fundadoras del texto, su fuente» de manera que, como subraya Cerquiglini «La narration est montée à partir d'elles»³². Ejercen por tanto un papel propulsor en el desarrollo de la trama, no se insertan en la misma adecuándose a su contenido, sino que el contenido de las inserciones la estructuran, proyectando sus temas en el espacio recitativo, destinado a su vez a reagrupar estos poemas y ponerlos de relieve³³. Y este juego interconectado de inserciones líricas dentro de la narración octosilábica se amplía, combinándolo con el intercambio epistolar en prosa, más los *exempla* y las digresiones que introduce, dotando al

³⁰ *Le Poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, PUF, 1965, p. 314.

³¹ *Poètes et romanciers du Moyen Âge*, Paris, Gallimard (La Pléiade, NRF), 1952, p. 955.

³² J. Cerquiglini, «Le montage des formes: l'exemple de Guillaume de Machaut», *Perspectives Médiévales*, 3 (1977), p. 23.

³³ J. Cerquiglini, «Le nouveau Lyricisme (xiv^e-xv^e siècle)», *Précis de Littérature Française du Moyen Âge*, bajo la dirección de D. Poirion, Paris, PUF, 1983, p. 290.

texto de una «polifonía» formal y de contenido sabiamente armonizada y personal en este siglo XIV.

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, por ejemplo, la castellana³⁴. Como el *dit* francés, el *deçir* castellano presenta una sustitución de la melodía de la canción por la rima y la forma estrófica, pero sigue conservando la estrofa³⁵ –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 Froissart³⁶, entre otros. 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

³⁴ Aunque en esta nueva estructuración, el subjetivismo que se había alcanzado se encauza una vez más hacia la *cortesía*, con reiteraciones temáticas. 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*. 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 se evidencia ciertas concomitancias con el *deçir* castellano, que se muestra como un género aúlico, ligado a la poesía de *Cancioneros* (*Cancionero General*, *Castañeda*, *de Baena*, etc.), recuperando temas y fórmulas de la cortesía provenzal.

³⁵ 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 una amplitud 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. 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 solo 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 *cantiga* toma como estructura casi exclusiva la de estribillo y glosa con vuelta; el *deçir*, 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». (R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, pp. 21-23).

³⁶ 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.

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»³⁷.

Por el contrario, en tal proceso el *dit* amplía su extensión (unos 9000 versos en el *Voir-Dit*)³⁸, entre otras muchas modificaciones, para acoger las inserciones líricas y otras digresiones. Por supuesto que esta nueva estructuración sobrepasaría al *dit* como tal, y Machaut confiesa estar elaborando el mencionado *libro*, en un proyecto literario profundamente querido y reivindicado por él, insistiendo en que su *Voir-Dit* responde a la confección de un *libro* o *tratado*³⁹ que se va realizando en la medida que la historia avanza; y cuya finalidad última es la alabanza de la dama, como manifiesta en los octosílabos pareados:

Le Voir Dit veuil je qu'on appelle
Ce traité que je fais pour elle,
Pour ce que ja n'i mentirai. (vv. 518-520)⁴⁰.

O en las epístolas:

Et me sui remis à faire vostre livre, en quel vous serés loee et honnourée de mon petit pooir, et toutes autres dames pour l'amour de vous (Carta XXV)⁴¹.

A partir de aquí una nueva dimensión poética se vislumbra, en esta nueva configuración de *tratado* o *libro*, en el que de una manera particular puede engarzar la presencia de amor cortés, de narración octosilábica, de inserciones líricas y epistolares, que en sí mismas no son esencialmente innovadoras⁴², pero sí su estructuración y de-

³⁷ *Op. cit.*, p. 241. Y, si nos atenemos a *deçires* más próximos a lo narrativo por su extensión y estructura, como «El Dezir a las syete virtudes», tampoco se alcanza la tipología total de sus modelos franceses. *Micer Francisco Imperial. «El Dezir a las syete virtudes» y otros poemas*, Colbert I. Nepaulsingh (ed.), Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), 1977.

³⁸ *Guillaume de Machaut. Le livre du Voir Dit*, P. Imbs, J. Cerquiglioni y N. Musso (eds.), Paris, Lettres Gothiques (Le Livre de Poche), 1999. Todos los textos están tomados de esta edición.

³⁹ *Vid.* D. Kelly, «Assimilation et montage dans l'amplification descriptive: la démarche du poète dans le Dit du XIV^{ème} siècle», *The Subtle shapes of invention. Poetic imagination in medieval french literature*, Louvain, Peeters, 2011, pp. 414-415.

⁴⁰ *Op. cit.*

⁴¹ *Op. cit.*, p. 426.

⁴² La presentación misma de las formas líricas en el relato no es privativo de estos siglos, solo tenemos que recordar la extensa lista que L. Buffum ofrece para el s. XIII. Se abre con la obra pionera en este sentido de Guillaume de Dole, a la que siguen el *Roman de la Violette*, *Cleomadès*, *Méliacin*, el *Chatelain de Coucy*, la *Chatelaine de Saint Giles*, los *Tournois de Chauvenci*; el *Jeu de Robin et Marion*, el *Lai d'Aristote*, la *Poire*, *Renard le Nouvel*, etc. Y que continua en los siglos siguientes con *L'Espinette amoureuse*, *La Prison Amoureuse* y *Le*

sarrollo en la obra. Nos encontramos 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 Cerquiglioni⁴³, 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, hemos visto a la inserción lírica representar su propio papel, independizándose y obligando a crear una ficción para insertarla. De este modo –frente al lirismo repetitivo y discontinuo del gran canto cortés–, ésta se estructura de acuerdo a una organización temporal, de linealidad, que la inserta en el tejido narrativo, cuyo contenido temático vendrá en parte suministrado por ella misma. Con su propia fisonomía, la advertimos separada de la narración. Desde la distancia observamos distinta forma métrica que es anunciada con antelación en la presentación de su nombre BALADA, LAY, RONDEL etc., rompiendo la linealidad gráfica de la escritura. Mantiene, pues, su denominación y una notable separación respecto al texto que le precede, bien sea narrativo o epistolar. Para Cerquiglioni esta independencia responde a la intencionalidad del autor de valorar la forma lírica por encima del resto del texto⁴⁴. Verbos como *faire, écrire, chanter, répondre*, nos anunciarán que algo nuevo y distinto va a ser insertado, resaltando aún más su autonomía:

Si qu'en present fis sans atente,
Ce rondel pour ma dame gente (vv. 368-69).

Los poemas pueden leerse independientemente. En este sentido Poirion ha señalado la existencia de algunos de ellos con anterioridad al libro, como las baladas *Plourez, dames, plourez vostre servant* (vv. 673-96) o *Gent corps, faitis, cointe, appert et joli* (vv. 3839-65), presentes en su obra *La Louange des Dames*⁴⁵. Sin embargo, si se engarzan en el conjunto del libro, entran a formar parte de una plenitud superior, en el momento en el que se introducen en el curso del

Paradis d'amour de Froissart, *Le Voir Dit* de Machaut y *Les Cent Balades d'Amant et de Dame* de Christine de Pisan, de las más representativas entre otras muchas. *Le Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers par Gerbert de Montreuil*, Paris, 1928, p. LXXXIII, n. 1.

⁴³ «Le clerc et l'écriture: le voir dit de Guillaume de Machaut et la définition du dit», *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg, 1980, pp. 158 y ss.

⁴⁴ Sigue profundizando esta autora en la importancia e independencia de las inserciones líricas en el *Voir-Dit*, frente a las inserciones en los *romans* del s. XIII, en los que aparecen integradas en su estructura, bien por su presentación inacabada, por la continuidad de la rima, etc. En el *Voir-Dit*, por el contrario, crean su propia independencia, se presentan aisladas, con su nombre, y con un «yo» coincidente con el del narrador, frente al impersonal «yo» gramatical o un impersonal de las anteriores inserciones; estructurando además un lugar espacial y temporal en la obra. «*Un engin si soutil*». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XI^e siècle*, Paris, Champion, 1985, pp. 25 y ss.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 200.

relato, con el citado papel propulsor en el desarrollo de éste; puesto que no se limitan a ser «insertados», según la adecuación al mismo, sino que sus contenidos son proyectados en él, como parece ser común en los *dits* de estas características, «Les dits à insertion lyrique projettent dans l'espace d'un récit les thèmes des poèmes qu'ils se donnent pour but de rassembler et de monter, de mettre en valeur»⁴⁶.

Asimismo la inserción de las epístolas abre unas vías totalmente transformadoras. Desde el inicio del *Dit*, sabemos que su estructuración compositiva contará con dulces regalos de los enamorados que, como epístolas, se intercambian; y cuya presencia será, desde el primer momento, explicada como el deseo de complacer a la dama. Ella es la que, en la primera carta, le pide la supervisión del *rondel* que le ha enviado y que él tenga a bien remitirle otras tantas composiciones. No podrá negarse a los deseos de la dama, al igual que ocurrirá con las cartas, aunque alguien pueda censurarle tales digresiones:

De mettre cy nos escriptures,
Autant les douces que les sures,
Que l'en doit appeller epistres, [...].
Je respond à tous telement
Que c'est au doulz commandement
De ma dame, qui le commande: (vv. 492-97).

Vienen a ser en realidad los *medios de comunicación* con los que cuentan para dar forma a este amor vivido en la separación. Las cartas, redactadas en los momentos en que todavía fluyen los efectos de la situación vivida, producen cercanía y vivacidad en los sentimientos expresados⁴⁷. Las inserciones llevan a su máxima expresión emotiva, como canto sublime, tales sentimientos. Ambas se entretajan con los octosílabos narrativos, jalonando, como rúbricas brillantes, la trama con empujes de contenido y expresión de sentimientos. Comunican la situación emocional de los personajes, la fluctuación de sus sentimientos, ofreciendo información sobre el estado de avance o retroceso en el entramado amoroso.

Es evidente que en la estructuración del *Voir-Dit*, presidida por esta alternancia, se produce una cierta innovación expresiva que Machaut, consciente de ello, intentará justificar con la peculiar denominación de *douces escriptures* para separarlas de la narración. Las epístolas, además, presentan la particularidad en el *Voir-Dit* de hacer materialmente posible el intercambio de poemas en ellas incluidos

⁴⁶ J. Cerquiglini, «Le nouveau lyrisme»..., *op. cit.*, p. 290.

⁴⁷ En principio, las cuarenta y seis cartas que Machaut intercala presentan los rasgos generales de expresión de un yo interior, temática amorosa, espontaneidad, introducción de un interlocutor, etc., que suele caracterizar a la escritura epistolar. *Vid.* A. Baquero «La técnica epistolar en la novela sentimental de la Edad Media», *Estudios Románicos. Número monográfico sobre Géneros literarios e interrelaciones de géneros en la literatura medieval*, F. Carmona y A. Martínez (eds.), 11 (1999), pp. 7-16.

y, literariamente, de nexo entre la narración y la expresión emotiva de la inserción lírica. El contenido se vincula, por una parte a la expresión de subjetividad del poema, de sus emociones, y, por otra, transmite una información de los sucesos narrados, circunstancias cotidianas, los planes a realizar que lo acerca a la relación de los hechos acaecidos propios del relato. Decididamente abren las puertas del *roman* epistolar, como subraya, junto a la originalidad de la obra, Ch. Kany:

With this original work, startling in its modernity and its dissimilarity to the poetry of its time, Machaut gave remarkable impetus to the medieval epistolary romance⁴⁸.

Constituyen un pilar básico en la composición del *Voir-Dit*, en el que su sola presencia, con una no coincidencia temporal, provoca una discontinuidad intrínseca a su propia naturaleza, una ruptura, que tiene que reproducirse en una discontinuidad narrativa. En los casos en los que la inserción lírica va en ella incluida, como máximo exponente del sentimiento expresado, se beneficia de tal dinamismo y de unas coordenadas de lugar y tiempo.

Froissart sigue una trayectoria similar en sus *dits* con inserciones líricas, casi todos de inspiración amorosa⁴⁹ y concomitantes en varios aspectos temáticos con el *decir de amor* castellano. *Paradis d'Amour* y la *Espinette Amoureuse*⁵⁰ 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

⁴⁸ *The Beginnings of the Epistolary novel in France, Italy and Spain*, University of California Press, 1937, p. 19.

⁴⁹ 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. Ed. de A. Scheler, *Oeuvres de Froissart. Poésies*, t. I, 1870 (reimpresión de 1977, Genève, Slatkine Reprints).

⁵⁰ 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).

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 accompli,
 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)⁵¹.

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 tiempo novelesco, y del que evidentemente también participa el *dit*⁵².

En esta nueva estructuración, el *dit* no solo contribuye a innovar sino también a *popularizar*, porque ante todo esta nueva configuración sirvió de punto de referencia excepcional, imitada por sus discípulos, 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 este período entre el *roman* y la poesía lírica, el proceso de la escritura y el placer de la lectura, como nos lo recuerda Poirion.

⁵¹ La cita corresponde a la mencionada edición de Scheler.

⁵² Cerquiglini, «Le clerc...», *op. cit.*, pp. 157 y ss.

Alude al 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 Âge 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...⁵³.

Como subraya Poirion, estos *dits* cambian la orientación de la poesía lírica, Machaut y Froissart abren nuevas vías literarias⁵⁴. Tal amplitud *intergenérica* dota a sus *dits* de una capacidad transformadora y de conexiones *panrománicas* sin parangón. Tal vez por ello sea incluido el *Voir-Dit* por G.B. Gybbon en la caracterización de este género *paneuropeo* de la *Seudo-autobiografía erótica*⁵⁵ –tal y como Deyermond ha secundado y ampliado⁵⁶. E incluso cada nueva forma de «género» que se «adhiera» va aportando nuevas conexiones y nuevos especímenes, como sucede con la introducción del intercambio epistolar que, como ya hemos indicado, proporciona matices de la novela epistolar, y una vinculación –ya mencionada– con técnicas y recursos en estos momentos también frecuentes en la novela o ficción sentimental castellana⁵⁷. El *Voir-dit* queda perfectamente conectado con ella, como ha puesto de relieve A. Deyermond, recordando que presenta concomitancias con *Fronchino e Brisona* (sobre el 1400) no solo de formas, combinación de narrativa, cartas y poemas,

⁵³ *Op. cit.*, p. 170.

⁵⁴ En la literatura castellana por el contrario, 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. 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 Machaut y Froissart. Sus creaciones se darán a otro nivel, en el marco de la lírica cancioneril y consolidando su propia personalidad.

⁵⁵ G.B. Gybbon-Monypenny plantea las bases de este género e interrelaciona, dentro de él, las obras citadas anteriormente y el Frauendienst. «Guillaume de Machaut's erotic «autobiography»: precedents for the form of de *Voir-Dit*», *Studies in Medieval Literature an Languages en Memory of Frederik Whitehead*, 1973, pp. 133-152; y asimismo con el *Libro del Buen Amor*, «Autobiography in the *Libro de Buen Amor* in the Light of Some Literary Comparisons», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV (1957), pp. 63-78.

⁵⁶ *Vid.* «Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española», *Symposium in Honorem profesor Martin de Riquer*, 1986, p. 83.

⁵⁷ *Vid.* A. Baquero «La técnica epistolar...», *op. cit.*

sino también argumental⁵⁸. Los *lausengiers*, como en el *Voir-Dit*, hablan de la infidelidad de la dama, Brisona, y, solo tras un largo intercambio epistolar, ésta convencerá a Frondino de su inocencia. Todo aclarado, los amantes acabarán felizmente, al igual que sucederá con Machaut y Péronne. E incluso 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 sentimental⁵⁹. En ella la «intergenericidad» o interrelación de géneros es constitutiva de su propia génesis como subraya Deyermund⁶⁰. Justamente como características típicas del género, entre otras, indica este autor «la inclusión de cartas o de poesías (o, a menudo, las dos) en la narración»⁶¹. Y F. Carmona marca asimismo el lirismo que une a la novela sentimental española con esta tradición literaria *líriconarrativa*⁶², proponiendo una caracterización de estos textos como «ficciones o narraciones líricas»⁶³.

Interconexiones que nos recuerdan la «amplitud» del «dit», subrayada en las primeras líneas de este trabajo, y que ratificará la gran aportación del mismo a la historiografía de los géneros medievales. Porque, a través de ella, se posibilita ofrecer en el siglo XIII una alternativa a la encorsetada poesía *formal* trovadoresca, estructurando la configuración de un nuevo *registro poético recitativo*, que le acerca mucho más a nuestra concepción actual de expresión poética, poniendo de relieve el Triunfo de la palabra del que nos hablara Zumthor. Y asimismo, un siglo más tarde, a través de su *intergenericidad*, se consigue recuperar la *poeticidad* perdida, como lamentaba Poirion, con la desaparición de los géneros trovadorescos. En una perfecta «polifonía» formal y de contenido, engarza magistralmente la presencia de amor cortés, de narración octosilábica, de inserciones líricas, epistolares y otras digresiones; armonizando los diferentes registros, ofreciendo un espécimen literario nuevo en su concepción y función social, respondiendo perfectamente a la sensibilidad de un público cuatrocentista. Abre vías a diferentes especímenes literarios, como el *roman* epistolar, la perfecta estructuración de los poemas en forma fija, la ficción sentimental, la *seudo-autobiografía erótica*, que, con su carácter *paneuropeo*, sitúa *dits*, como el *Voir-Dit* de

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 17.

⁵⁹ 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: Revue d'Études littéraires Françaises*, VII (1989), pp. 33-48; y A. Deyermund, «En la frontera de la ficción sentimental», *op. cit.*, p. 24.

⁶⁰ «Las relaciones genéricas...», *op. cit.*, p. 79.

⁶¹ *Op. cit.*, p. 77.

⁶² «Tradición poética e inserciones líricas en la novela sentimental», en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de la Literatura Medieval*, Castellón de la Plana, 1999, vol. II, (pp. 11-29), pp. 13-14.

⁶³ *Op. cit.*, p. 26.



LA APORTACIÓN DEL *DIT* EN LA HISTORIOGRAFÍA
DE LOS GÉNEROS MEDIEVALES: ESPECIFICIDAD
INNOVADORA DEL *DIT* FRANCÉS

RESUMEN: Análisis de la aportación del *dit* en la historiografía de los géneros medievales, en cuanto a su capacidad de generar transformaciones en la estructuración de los mismos. Se incide en mostrar su innovación al configurarse en sus estructuras lo que he catalogado como poesía del registro *recitativo*; forjada especialmente en el paso del ámbito *melódico* al *recitativo*, contribuyendo a la evolución poética del siglo XIII. Y, en el siglo siguiente, mostrar la continuidad de sus aportaciones transformativas, al realizarse bajo sus estructuras la especial configuración de *libro* o *tratado*, que adquiere en autores como Machaut o Froissart.

PALABRAS CLAVE: *dit*, historiografía genérica, poesía *recitativa*, poesía personal, interconexión genérica, narrativa-lirismo, poemas de forma fija, poesía cuatrocentista.

DIT'S CONTRIBUTION TO THE HISTORIOGRAPHY
OF THE MEDIEVAL GENRES: INNOVATING
SPECIFICITY OF FRENCH *DIT*

ABSTRACT: Review of the contribution of *dit* in historiography of the medieval genres, about his ability to generate transformations in their structure. It insisted to show his innovation to set his structures, I have categorized as poetry of recitative records. It's specially forged over the passage from the scope melodic to the recitative; it has been contributing to XIII century poetic evolution. And in the following century, it shown the continuity of his transformative contributions when was being performed like his structures the special configuration of book or treaty made by authors such as Machaut or Froissart.

KEYWORDS: *Dit*, generic historiography, recitative poetry, personal poetry, generic interconnection, narrative, lyrical, permanently poems, poetry of *Quattrocento*.