

Cultura popular y poesía narrativa medieval: contactos productivos

por Gloria B. Chicote
(Universidad Nacional de La Plata - CONICET)

RESUMEN

El presente artículo propone focalizar la pertinencia de la configuración teórica del concepto de literatura y cultura popular para el estudio de la poesía narrativa medieval en su pasaje del universo de la oralidad al de la escritura, y de la escritura manuscrita a la imprenta. Los ejemplos serán aportados a su vez por los géneros narrativos paradigmáticos medievales, la épica y el romancero, en el dominio lingüístico específico del castellano.

Palabras clave: cultura popular – literatura medieval – épica – romancero

This article proposes to mark out the theoretical configuration pertinence of the popular literature and culture concept for the study of medieval narrative poetry in its passage from the oral to the written universe, and from handwriting to printing. In turn, examples in the specific linguistic domain of Spanish language will be offered by the paradigmatic medieval narrative genres –epics and romances.

Keywords: popular culture – medieval literature – epic – romance

1. Presupuestos y puntos de partida

La búsqueda de la especificidad de la cultura popular y en particular de la literatura popular como su sistema de representación simbólica más fácilmente decodificable, constituyó una preocupación reiterada de diferentes corrientes teóricas desde el Romanticismo. El interrogante sobre el concepto de pueblo se planteó en estrecha relación con el nacimiento y desarrollo de los estados modernos y la competencia normativa del estado nación en la regulación de los procesos culturales. Asimismo, éste interrogante resignificó las conexiones con las elites letradas desde variadas perspectivas que remiten a las polaridades de oralidad y escritura, ámbito rural y ámbito urbano, educación institucional y no institucional, en un camino que en el devenir temporal inevitablemente conduce desde la cultura popular hasta la cultura de masas.¹

A lo largo del siglo XX, las reflexiones sobre cultura popular se convierten en espacios matizados de tensión teórica en los que convergen signos de valor contrario. En primer lugar, se le atribuye a la literatura popular propiedades altamente conservadoras, en tanto unidad de recepción pasiva entre sus destinatarios, quienes se limitarían a mimetizar las prácticas de la cultura dominante, y por esa razón se constituiría en un objeto de manipulaciónpreciado de las ideologías populistas. Otras perspectivas contemporáneas interpretan, en cambio, la cultura popular como el germen de conductas contestatarias circunscriptas a un espacio privilegiado de acción en el que se cuestionan los mandatos del poder hegemónico de las clases dirigentes. Sólo para citar algunos hitos en la discusión, cabe mencionar: el análisis relativista de las conexiones entre pueblo y literatura que plantean Grignon y Passeron (1991), los recorridos de historiadores como Peter Burke (1978), Carlo Ginsburg (1994) y Roger Chartier (1994, 1999) que retrotraen la interrogación sobre el tema a la génesis de la Europa moderna, el interés de los postulados de la filosofía política, desde Antonio Gramsci (1974) quien esboza la reflexión en términos de dominación, rescribiendo la dicotomía entre alta cultura y baja cultura con las categorías de clase dominante y clases subalternas, hasta los trazos de la polémica entre los representantes de la Escuela de Frankfurt, especialmente Adorno (1984) y Benjamín (1980). Finalmente, en una lista que no pretende ser exhaustiva, se añaden los análisis de antropólogos como C. Geertz (1991), que aporta su definición de cultura desde una postura integradora, Néstor García Canclini (1990), a partir de su concepto de teatralidad; semiólogos como Humberto Eco (1990), con su caracterización de los grupos de apocalípticos o integrados, en correlación con las posibilidades de recepción de la cultura de masas, o la ya clásica visión de la parodia y el carnaval que propone Mijail Bajtin (1987).

¹ Reitero en estos párrafos iniciales, lo expuesto en Chicote (en prensa).

La polémica de vasta trayectoria en la que diferentes disciplinas intentaron responder la complejidad del problema, fue evocada simplemente con el propósito de señalar que la mirada hacia los productos de esta literatura siempre implica un anclaje en esta discusión teórica y que, en definitiva, lo que estamos en condiciones de afirmar es, tal como señala Jean-François Botrel que:

el pueblo no pretende tener una literatura; se la atribuimos con la culta y excluyente etiqueta de “popular” y su reticente acompañamiento de calificativos como semipopular, popularizado, popularizante, etc. (1999: 49).

Nosotros, los críticos, que formamos parte de la cultura académica, institucional, letrada, podemos acceder a ella a través de documentaciones que evidencian estrategias no siempre homogéneas, que a su vez dan cuenta de procesos de apropiación de prácticas canónicas, de emergencia de nuevas modalidades de circulación y de tensiones interactivas entre los circuitos letrado y popular. En las páginas siguientes trataré de explicar cómo pueden aportar a esta cuestión el estudio de la épica y el romancero, en especial por haber cumplido con suma eficacia un rol aglutinante en una sociedad de castas diferenciadas como la medieval, a través de discursos en los que la impronta oral tuvo un marcado protagonismo.

2. Épica

El desarrollo de los estudios sobre épica ha sido especialmente sensible a estos planteos. En un contexto polifónico y polimorfo asistimos en los siglos XII y XIII al despertar, evolución y desarrollo de la consideración de los modos orales y escritos de pensamiento y expresión en un arco que contempla la génesis (el interrogante de quiénes crean los textos y cómo lo hacen) y la difusión (el interrogante de cómo se transmiten y a quiénes están dirigidos) de los cantares heroicos, pasando por la variedad de sus soportes materiales y la relación con los círculos de recepción en los que se insertan.

Entre los diversos caminos transitados hacia la interpretación de la oralidad intrínseca de la literatura, la denominada “cuestión homérica”, aportó, desde los estudios sobre épica clásica y medieval, los mejores ejemplos de creaciones estéticas de génesis y difusión oral en igual medida en que ha servido para explicar la historia de la textualización de nuestra cultura. El giro que infligieron al estudio de los cantares de gesta primero Milman Parry (1928 y 1971) y luego Albert Lord (1960), determinó la toma de conciencia explícita de modelos compositivos orales que proporcionaron métodos de composición, memorización y transmisión, basados en la reiteración de estructuras fijas en el marco del verso épico (tales como fórmulas y motivos). La identificación de una fraseología que el poeta utilizaba cada vez que el desarrollo narrativo lo requiriera, revirtió la idea vigente hasta ese momento de que los términos métricos apropiados venían a la imaginación poética de manera fluida e imprevisible, como resultado del “genio creador” y, en el caso de los cantares de gesta románicos, replanteó los términos del debate entre la perspectiva individualista de Joseph Bedier (1921) y la respuesta neotradicionalista de Ramón Menéndez Pidal (1959). Desde esta nueva focalización la poesía épica pudo ser considerada como una herramienta sumamente efectiva en la memoria de una cultura oral, para la cual el conocimiento, una vez adquirido, tenía que repetirse o se perdía, modalidad por la cual los patrones de pensamiento formularios y fijos eran esenciales tanto para la transmisión del saber como para una administración eficaz del estado.

Si nos detenemos en los matices de la cultura medieval, este posible acercamiento se complejiza debido a la convivencia de las formas orales con prácticas escriturales, en especial en el marco de las lenguas vernáculas, que no han accedido a espacios diferenciados. La literatura oral de la Edad Media se fija en manuscritos que mantienen la fuerza ilocutiva de la lengua hablada porque siguen participando del universo vocal en el que se generaron y al que vuelven en la instancia de difusión, pero paralelamente comparten las convenciones de un lenguaje que empieza a entenderse como literario, con una normativa específica.

Aunque continúan los interrogantes sobre el origen, sabemos, por ejemplo, que el *Cantar de Mio Cid* circulaba oralmente en el repertorio de cantores - recitadores profesionales, los juglares, que fue puesto por escrito a principios del siglo XIII por un copista llamado Per Abat, quien seguramente aportó al proceso de fijación textual elementos latinizantes procedentes de su formación letrada, quizás con el objetivo de favorecer a una familia nobiliaria en aspectos puntuales del devenir de la política castellano leonesa. Pero paralelamente el cantar continuó su difusión oral a cargo de juglares, tal como

se puede inferir de las distintas refundiciones que fueron consignadas en la historiografía alfonsí y post alfonsí, o sus fragmentaciones en los poemas épico-líricos (romances) que se fijaron en los *Cancioneros* del siglo XVI o los que pervivieron oralmente hasta que fueron registrados por los proyectos documentalistas de los siglos XIX y XX.

En este punto se plantea uno de los aspectos más delicados del estudio de la épica y el romancero medievales: su carácter mixto. Por una parte, el status inevitablemente textual de esa oralidad (ya que sólo nos llega a través de fijaciones manuscritas) parece indicar la pertinencia de una aproximación textualista. Por otra parte todos los textos vernáculos medievales y algunos latinos hasta el siglo XIII son meras marcas de una existencia que era normalmente vocalizada (Zumthor 1987). Los textos se escribían para ser leídos en voz alta y ser oídos por los receptores; a partir de esta apreciación cobran importancia los abordajes que privilegian el recuerdo de la *performance*, como única y peculiar, opuesta al texto, con sus virtualidades, autorización, intención y recepción individualizadas. Los estudiosos de textos orales de la Edad Media deben explicarlos a través de manuscritos, su comprensión de la oralidad del texto es siempre metonímica, y la escritura en lugar de la voz es, por lo tanto, figurativa.

Por estas razones, los medievalistas debieron revertir la pintura de la oralidad en blanco y negro, la división en nosotros y ellos que se había planteado al comienzo de la discusión, desde la posición escritural contemporánea, resistiendo la naturaleza de esta oposición, y demostrando que no sólo la oralidad primitiva nos es inaccesible para siempre, sino también que en la literatura medieval, oralidad y escritura se interpenetran e influyen una y otra en términos activos y vitales, a veces cooperando, y otras conflictivamente.

En esta primera etapa de textualidad medieval la voz de la oralidad se volvió en las obras literarias fácilmente identificable, a través de la descripción de los soportes materiales del texto, su modo de existencia como objetos de percepción sensorial, ya que no pasan por la voz de forma aleatoria sino en virtud de una situación histórica que hace del tránsito vocal el único modo posible de socialización de los textos. Recordemos el conocido *explicit* del *Cantar de Mio Cid*: “*El romanz es leido,/ datnos del vino...*”, que remite sin lugar a dudas a la confluencia del acto de puesta por escrito de la *performance* vocalizada por un juglar que además pedía al público que le retribuyera con vino.

Desde esta perspectiva se les otorga especial importancia a todas las instancias físicas de la *performance*, tales como la gestualidad, la voz, la música y la presencia de la audiencia, con todas las dificultades que este análisis plantea al intentar entender un objeto de estudio que ya no existe, desaparecidas las evidencias sonoras y las respuestas dialógicas características, y así también, al tratar de descifrar el significado de las tradiciones contextuales de las que este texto es producto.²

En síntesis, el conjunto de la literatura medieval se caracteriza por la apertura de significantes y significados. De ahí que en los textos medievales las fronteras que separan el proceso de transmisión oral o manuscrita de una obra y el de la creación de una nueva obra aparezcan sumamente borrosas. “Sólo la generalización de la nueva ‘maravillosa arte de escribir’ sin esfuerzo ‘multiplicados códices’, [...] esto es, la imprenta, conseguirá marginalizar los medios de reproducción artesanales de los modelos literarios” (Catalán 1997: 163) y acabará con la apertura de significantes, dejando únicamente al receptor la posibilidad de apertura de significados. La ruptura total del idilio entre emisor y receptor da lugar a la creación de figuras diferenciadas que reflejan el surgimiento “de una estricta especialización: aparecen por primera vez los autores o creadores de los modelos, los censores de las obras a imprimir, los impresores y editores fabricantes de los textos que van a ser consumidos, los libreros o distribuidores de lo impreso y los lectores o consumidores del producto” (Catalán 1997: 163). Estas nuevas categorías nos conducen al ámbito de la modernidad y fundamentalmente al proceso de

² La teoría de la unicidad de la *performance* se hizo extensiva en las últimas décadas del siglo XX a la de la unicidad del manuscrito medieval, poniendo en tela de juicio “la noción de autenticidad textual tal como la utilizan los filólogos, (que) parece haber sido desconocida, especialmente en lo que concierne a la lengua vulgar, al menos hasta alrededor de fines del siglo XV” (Zumthor 1972: 71). Esta concepción llega a su formulación extrema cuando se afirma que los manuscritos de una obra medieval no forman un sistema sino que representan interpretaciones autónomas de un texto que fueron tergiversadas por la crítica filológica tradicional en tanto las redujo a la edición crítica y las transmitió a las generaciones sucesivas de receptores en un texto fijo inalterable (Cerquiglini 1989 y Dagenais 1991), hasta afirmar que cada uno de los tres manuscritos del *Libro de buen amor* es un libro medieval con sus especificidades diferenciales, mientras que el *Libro de buen amor* fijado en las ediciones críticas que todos hemos leído, no existió nunca.

“mercantilización de la creación literaria que Gutenberg hizo posible” (Catalán 1997: 164). Cuando, pasados algunos años de intentos fallidos dedicados a imitar los grandes códices iluminados, la industria imprentera comprendió que el verdadero negocio de la nueva tecnología lo constituía la replicabilidad *ad infinitum* del texto impreso, en ediciones baratas que pudieran llegar a todos los estamentos (también a los iletrados por medio de la lectura oral), en este punto, entonces, el universo de la escritura abrió sus puertas a la cultura de masas. Este cambio modificó tan profundamente el sistema de comunicación, e impuso los términos de una relación tan diferente que hoy nos resulta difícil reconstruir los mecanismos que gobernaban el proceso de transmisión en los días en que la comunicación oral y la manuscrita se realizaban de boca en boca y de copia en copia.

Las formas de narrativa extensa en verso y en prosa perdieron su espacio oralidad en la batalla ganada contundentemente por la letra escrita. La imprenta, a través de la creación del objeto libro (de precio accesible y de fácil distribución en el mercado) fue reemplazando paulatinamente la memoria oral de Occidente. En el siglo XVI ya no existían transmisores que pudieran recordar la totalidad de cantares de gesta cuya extensión oscilaba entre los 4000 y los 10000 versos, y los pocos aún dotados con esa habilidad eran susceptibles de desconfianza. Podemos citar el caso del morisco que fue procesado a fines del siglo XVI por la Inquisición por saber libros de caballerías de memoria, hecho considerado como de influencia diabólica. En esta ocasión los argumentos esgrimidos por los acusadores representan una evidencia de que la práctica de memorización destinada a la reproducción oral de los textos ya se estaba perdiendo, mientras que el acusado se defiende detallando los pasos del proceso de memorización no literal característico de los géneros orales, a través de los cuales había podido retener las obras que apreciaba (Frenk 1997: 27-28).

3. Romancero

En cambio, otras formas de narrativa breve como el romancero perduraron en formas orales al menos hasta el siglo XX (y quizás aún subsisten en determinadas áreas de Latinoamérica). El romancero hispánico debe su construcción como objeto de estudio al redescubrimiento de los textos, efectuado por filólogos alemanes del siglo XIX y continuado por la crítica académica posterior hasta Ramón Menéndez Pidal. En este primer período estuvo asociado a las perspectivas históricas y filológicas del género, en relación con las propuestas historiográficas de Ramón Menéndez Pidal y en función de comprobar sus teorías sobre los orígenes de la épica. Más tarde se incorporaron las coordenadas geográficas y tipológicas, como así también los fenómenos de cambio y variación que mostraron resultados altamente productivos en la aplicación de abordajes narratológicos y semióticos efectuada en los últimos años por la escuela de Diego Catalán, quienes formularon definitivamente una poética del género.

Constituyen lugares comunes de la crítica afirmaciones tales como que los romances derivan de los cantares de gesta, y que los romances épicos, a pesar de no haber sido documentados masivamente en las versiones puestas por escrito en el siglo XVI, fueron los primeros en cantarse y difundirse. Sin embargo, si tenemos en cuenta el testimonio que nos brindan tanto aquellas primeras documentaciones en cancioneros y pliegos sueltos, como la pervivencia a través de los siglos hasta el presente, podemos apreciar que son los romances novelescos los que han tenido mayor fortuna en su camino de perpetuación transhistórica, a partir fundamentalmente de la posibilidad de recontextualización que les ofrece su misma temática. En nuestro siglo, tanto la tradición oral peninsular como la lusobrasileña, la americana, o la sefardita, conservan un número destacado de temas novelescos en relación a los épicos.

Razones de carácter ideológico y otras de interpretación cultural determinaron el mayor prestigio de los romances épicos en la construcción del discurso crítico romancístico, en relación, primero con la reivindicación de las gestas populares en el seno del romanticismo y, ya en el siglo XX, en conexión directa con la exaltación de la historia de España y la individualización de la esencia nacional a la que aspiraba Menéndez Pidal. Entre las razones estrictamente textuales que justifican la preferencia de los críticos por los romances de tema épico, o, ampliando el espectro, por el romancero histórico, se debe señalar que, a pesar del grado de ficcionalización que caracteriza al discurso romancístico, estos poemas permiten establecer el nexo con un hecho histórico que facilita la operación en el momento de determinar la génesis de un texto. Mientras que es factible acercarse desde su trasfondo fáctico al origen de un romance cidiano, uno carolingio o uno referido a acontecimientos históricos de los siglos XIV, XV y XVI, el grupo de los llamados romances novelescos se caracteriza por reunir elementos difusos que denotan un proceso de poligénesis, a veces difícil de discernir

(Menéndez Pidal 1953: caps. IX y X). Este conjunto heterogéneo puede apropiarse de motivos relacionados tanto con la narrativa francesa o la balada paneuropea, como con poesías árabes o ambientes cultos italianos del siglo XV; los hay también algunos que muy posiblemente proceden de tradiciones hispánicas locales o reflejan reelaboraciones de narraciones orales de carácter folklórico. Con respecto a su temática, podemos decir que es lo suficientemente vasta como para tratar la cuestión esencial de las relaciones humanas, entre las que predomina, con un tratamiento muy dispar, la amorosa.

En su devenir transhistórico se ha puesto de manifiesto que el romancero ofrece un proceso de construcción de la identidad cultural, a través del doble movimiento de permanencia y cambio que lo caracteriza, hecho que determina la convivencia de marcas culturales correspondientes a distintos estratos de su difusión o a resabios de contextos anteriores que se resignifican y en función del cambio de perspectivas que evidencian los poemas.

La definición de romance que Diego Catalán incluye en su *Catálogo General del Romancero*, no deja dudas acerca de la interacción fundamental que existe entre el texto y su contexto de producción:

[Los romances] son segmentos de discurso estructurado, que imitan la vida real para representar, fragmentaria y simplificada, los sistemas sociales, económicos e ideológicos del referente y someterlos así, indirectamente, a reflexión crítica (1982-84, t. I: 19).

Se torna evidente, y se enfatiza sobre ello, el carácter representativo que tienen los poemas tradicionales, conjuntamente con la facultad que poseen de tomar distancia del sistema y actuar críticamente sobre él. Más adelante, Catalán en la misma obra aclara las condiciones específicas en que este accionar tiene lugar:

Los romances son narraciones tradicionales, sujetas al juego de las dos fuerzas complementarias que gobiernan la transmisión y transformación de toda estructura social y de toda expresión artística colectiva: la herencia y la innovación. (1982-84, t. I: 20)

Por lo tanto, conviven en este dispositivo significantes que remiten a sistemas semánticos caducados pero, que a su vez, se resemantizan para adaptarse a la problemática presente de sus transmisores. El romancero se manifiesta como emergente de un sustrato folklórico - tradicional que no ha sido totalmente domesticado por la cultura dominante y cuyos textos aportan elementos diferenciadores que implican un modo cambiante de traducir conductas a un lenguaje codificado.

En este sentido podemos observar en el romancero, desde su génesis, una construcción identitaria de la comunidad transmisora en términos religiosos, políticos o sociales en función de que hayan surgido como expresión de una u otra perspectiva (podrían confrontarse las visiones pro árabes o pro cristianas en los romances sobre la guerra de la Reconquista³ o la filiación política de los romances históricos referidos a la sucesión del trono de Castilla en el siglo XIV, en especial el romancero de Pedro el Cruel que denota en su mismo enunciado la perspectiva de los vencedores (Chicote 2006). Para dar un ejemplo del siglo XX podemos pensar en la producción romancística que cantó los hechos de la Guerra Civil española tanto desde el bando republicano como desde el bando falangista). Una vez más la consideración de la épica y el romancero ayuda a pensar procesos culturales que se originan en la Edad Media, aunque tienen proyecciones hasta el presente.

Para finalizar enfatizo la productividad de los contactos teóricos y críticos a la que alude el título de este artículo para considerar la literatura medieval en la medida en que la operación permite conjuntamente una profundización en el análisis de los textos canónicos; una ampliación del corpus, aún en curso, más allá de los criterios letrados de selección estética que incluya la apreciación de los roles que las manifestaciones cumplieron en el entramado social, y un avance en la comprensión de la Edad Media en tanto proceso cultural complejo, al que la visión proporcionada por la modernidad había en parte simplificado y en parte distorsionado.

³ En relación con el estudio del punto de vista en la audiencia véanse las especulaciones de Alan Deyermond (1996: 28-39) sobre *Álora la bien cercada*.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. (1984). *Teoría estética*, Buenos Aires, Hyspamérica.
- BAJTIN, Mijail (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- BEDIER, Joseph (1921). *Les légendes épiques*, Paris, Librairie E. Champion.
- BENJAMIN, Walter (1980). *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus.
- BOTREL, Jean-Francois (1999). "Pueblo y literatura. España, siglo XIX", *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Florencio Sevilla y Carlos Alvar eds., Castalia, AIH, Fundación Duques de Soria, Tomo II, 49-66.
- BURKE, Peter (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza.
- CATALÁN, Diego (1982-84). *Catálogo general del romancero*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal.
- CATALÁN, Diego, (1997). *Arte poética del romancero oral*, Madrid, Siglo XXI.
- CERQUIGLINI, Bernard. (1989). *Eloge de la variante: Histoire critique de la philologie*, Paris, Du Seuil.
- CHARTIER, Roger (1994). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Barcelona, Alianza.
- CHICOTE, Gloria B. (2006). "Historiografía y romancero: tensiones discursivas en las representaciones textuales de pedro I de Castilla", *Incipit*, XXV - XXVI, 1123-45.
- CHICOTE, Gloria B. (en prensa). "La Biblioteca criolla de Robert Lehmann-Nitsche: topografía de lectura de la argentina de entresiglos", *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, México, 2004.
- DAGENAIS, John (1991). "That Bothersome Residue: Toward a Theory of the Physical Text". A.N.Doane-Caron Braun Pasternack (comps.), *Vox Intexta. Orality and Textuality in the Middle Ages*, Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- DEYERMOND, Alan (1996). "Irony and Ambiguities on the Frontier", *Point of View in the Ballad: The Prisoner, The Lady and the Shepherd, and Others*, London, University of London.
- ECO, Humberto (1990). *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen.
- FRENK, Margit (1997). *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Universidad.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). *Culturas híbridas*, México, Grijalbo.
- GEERTZ, C. (1991). *La interpretación de las culturas*, Buenos Aires, Gedisa.
- GINSBURG, Carlo (1994). *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Gedisa.
- GRAMSCI, Antonio (1974). *Literatura y cultura popular*, Buenos Aires, Cuadernos de Cultura Revolucionaria.
- GRIGNON, C. y PASSERON, J.C. (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- LORD, Albert (1960). *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press.
- MENÉDEZ PIDAL, Ramón (1953). *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa Calpe.
- MENÉDEZ PIDAL, Ramón (1959). *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- PARRY, Milman (1928). *L'Épithète traditionnelle dans Homère*, Paris, Société Éditrice Les Belles Lettres.
- PARRY, Milman (1971). *The Collected Papers of Milman Parry*, Adam Parry (comp.), Oxford, Clarendon Press.
- ZUMTHOR, Paul (1972). *Essai de poétique médiévale*, Paris, Du Seuil
- ZUMTHOR, Paul (1987). *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Paris, Du Seuil. [Versión castellana: (1989). *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*, Madrid, Cátedra].