

Mercedes Brea, Esther Corral Díaz,
Miguel A. Pousada Cruz
(eds.)

Parodia y debate
metaliterarios
en la Edad Media



Edizioni dell'Orso
Alessandria

©2013

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567

E-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Impaginazione a cura di Francesca Gattina

E vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-497-3

Parodia y sátira en los Carmina Burana; CB 44 y CB 215

CARMEN CARDELLE DE HARTMANN

Universitat Zürich

1. El codex Buranus

El día 15 de abril de 1803, el barón Johann Christoph von Aretin tomó nota de los manuscritos de interés que había encontrado en la biblioteca del monasterio de Benediktbeuem, al Sur de Munich y mencionó en quinto lugar "una colección de sátiras en poesía y en prosa, dirigidas sobre todo contra la sede papal".¹ Von Aretin había iniciado quince días antes el primero de los cuatro viajes que le llevaron en el año 1803 a visitar las bibliotecas de 69 monasterios bávaros. Aunque era miembro de la Academia de las Ciencias de Baviera, el objetivo de sus viajes no era la investigación, sino el cumplimiento de un encargo político. Pocos meses antes, el príncipe elector Maximilian IV Joseph (que a partir de 1806 sería el rey Maximilian I de Baviera) había ordenado la disolución de los monasterios bávaros.² Los consejeros ilustrados del príncipe eran conscientes del valor de las bibliotecas monásticas, algunas de las cuales como Tegemsee o St. Emmeram en Ratisbona se remontaban a época carolingia, y por ello planearon cuidadosamente el proceso de valoración y distribución de sus contenidos. Cuatro comisarios, dirigidos por el barón Von Aretin, debían inspeccionar las bibliotecas, separar los libros sin valor y distribuir los otros entre la Biblioteca de la Corte en Munich, a donde se destinaron la mayor parte, y otras instituciones, principalmente la Biblioteca Universitaria, entonces en Landshut, que debía recibir manuscritos para facilitar la ense-

¹ "Eine Sammlung von poetischen und prosaischen Satyren, meistens gegen den papstlichen Stuhl", citado por B. Gullath, "Die zögemde Erforschung der *Carmina Burana*", *Lebendiges Büchererbe. Säkularisation, Mediatisierung und die Bayerische Staatsbibliothek, eine Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München, 7. November 2003 - 30. Januar 2004*, coord. por C. Jahn y D. Kudorfer, München, Bayerische Staatsbibliothek, 2003, pp. 137-139 (cita en p. 137).

² Un breve resumen sobre la secularización de los monasterios en el Remo de Baviera se puede leer en D. Kudorfer, "Die Säkularisation und das Bibliothekswesen - Traditionsbruch und Neuanfang für die Wissenschaft", *Lebendiges Büchererbe*, pp. 9-20.

ñanza de la diplomática y la paleografía.' Los comisarios vigilaron en cada monasterio el empaquetamiento de los libros y organizaron su transporte por balsa o por carreta a sus distintos destinos. Von Aretin se encargó de transportar con él y bajo su vigilancia las piezas de más valor. En principio, el manuscrito de las sátiras no pertenecía a este grupo. Se trataba de un códice en cuarto, escrito con cuidado y con algunas ilustraciones de cierto interés, pero no era un códice de lujo y con gran valor material." Si Von Aretin lo llevó consigo, era porque quería leerlo durante el viaje. Dos días más tarde transcribió por completo un texto que le interesó especialmente: una parodia del evangelio que lleva el título *Evangelium secundum marcas argenti* (CB 44). En su destino de Munich, la Biblioteca de la Corte (Hofbibliothek), hoy en día Bayerische Staatsbibliothek, el códice recibió la signatura Clm 4660, aunque es más conocido por el sencillo nombre de Codex Buranus, es decir, códice de Benediktbeuem.' Su descubrimiento significó un hito en el estudio de la lírica latina medieval, ya que ninguna colección de poemas latinos de la Edad Media que se conociera hasta entonces o que se descubriera después tiene una amplitud y una envergadura semejantes.

Comienzo resumiendo brevemente lo que sabemos - y lo que no sabemos - sobre este manuscrito. En él se reúne una impresionante colección de textos, en su mayor parte poemas métricos o rítmicos, a los que se suman algunos dramas religiosos. La mayor parte de los textos (en los folios 1-106) fueron escritos por dos escribas (y un tercero que intervino muy poco) que se alternaban en el trabajo, en un período de tiempo relativamente breve. Esta parte es la colección principal, sus

¹ Sobre el proceso de valoración y distribución de los libros de las bibliotecas bávaras véase C. Jahn, "Mühsam erworbene Schätze - Der Ablauf der Büchersakularisation", *Lehendiges Büchererhe*, pp. 21 -46.

² La descripción más completa se debe a O. Schumann en *Carmina Burana. II. Band: Kommentar 1. Einleitung (Die Handschrift der Carmina Burana). Die moralisch-satirischen Dichtungen*, edición crítica de A. Hilka y O. Schumann, utilizando los trabajos previos de W. Meyer, Heidelberg, Carl Winter, 1930 (reimpresión 1961) (= CB ed. crit. 2,1), pp. 1 *-68*, la más actual, que resume la investigación posterior a Schumann sobre aspectos codicológicos, paleográficos y de ilustración se debe a G. Glauche, *Katalog der lateinischen Handschriften der Bayerischen Staatshliothek. Die Pergamenthandschriften aus Benedikttheuern Clm 4501-4665* (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis t. 3 serie nova p. 1), Wiesbaden, Harrassowitz, 1994, pp. vii-xvui.

³ Durante la revisión y cataloguización de los manuscritos en Munich pudieron ser atribuidos al códice siete folios que llevan ahora la signatura Clm 4660a y recogen textos que se añadieron con posterioridad a la colección principal. Las adiciones posteriores en Clm 4660 y Clm 4660a se citan con números seguidos de asterisco para distinguirlas de la colección principal.

textos se identifican con un número precedido de CB. Posteriormente (entre mediados del s. XIII y finales del XIV) se les añadieron otros textos que llevan una numeración propia con asterisco, también precedida de CB.® El denominador común de todos ellos es posiblemente el hecho de haber sido cantados. Los escribas dejaron espacio para anotar la música, pero sólo algunos poemas van acompañados de notación neumática." La colección principal fue escrita en tomo al año 1230,[^] el lugar es todavía materia de discusión, aunque hoy en día se tiende a lo-

' Hay un facsímil del códice: *Carmina Burana: Facsimile Reproduction of the manuscript Clm 4660 and Clm 4660a*, editado por B. Bischoff, Brooklyn (New York), Institute of Medieval Music, 1967 (apareció posteriormente también en München, Prestel, 1971). Hay una edición crítica, en la que se busca reconstituir la versión original de cada poema: *Carmina Burana. I. Band: Text. 1. Die moralisch-satirischen Dichtungen*, edición crítica de A. Hilka y O. Schumann, utilizando los trabajos previos de W. Meyer, Heidelberg, Cari Winter, 1930 (reimpresión 1978) (= CB ed. crit. 1,1); *Carmina Burana. I. Band: Text. 2. Die Liebeslieder*, edición crítica de O. Schumann, Heidelberg, Cari Winter, 1941 (= CB ed. crit. 1,2); *Carmina Burana. I. Band: Text. 3. Die Trink- und Spielerlieder - Die geistlichen Dramen*, edición crítica de O. Schumann y B. Bischoff, Heidelberg, Cari Winter, 1970 (= CB ed. crit. 1,3). Esta edición debería de haber sido acompañada por un comentario, del que sólo ha aparecido hasta ahora el primer tomo, CB ed. crit. 2,1. Un concepto distinto sigue la edición de B.K. Vollmann, que ofrece el texto transmitido por el códice y va acompañada de un comentario completo: *Carmina Burana. Text und Übersetzungen*, con un ensayo de P y D. Diemer, edición de B.K. Vollmann, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1987 (= ed. Vollmann).

' Las melodías han sido editadas en notación actual y apta para la interpretación en *Carmina Burana lateinisch-deutsch. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten*, edición, comentario e interpretación de R. Clemencic, comentario al texto de U. Müller, traducción de R. Clemencic y M. Korth, München, Heimeran, 1979. Una discusión reciente de esta reconstrucción de las melodías originales se encuentra en G. Baroffio, "*Carmina Burana: La música*". *Poesía medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*, editado por V. Valcárcel Martínez y C. Pérez González, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, pp. 263-286.

' El término *post quem* viene dado por dos estrofas alemanas: una en CB 168, procedente de un poema de Neidhart de Reuenthal, datable en 1217/19 (CB ed. crit. 1,3, p. xi), la otra en CB 211, de Walther von der Vogelweide, datable en los primeros años 20 del s. XIII (ed. Vollmann, pp. 900 y 1238). Siguiendo criterios paleográficos, Bischoff opina que el manuscrito en ningún caso pudo ser escrito después de la primera mitad del s. XIII (CB ed. crit. 1,3, pp. x-xi). Más adelante, K. Schneider, *Gotische Schriften in deutscher Sprache. 1. Vom späten 12. Jahrhundert bis um 1300. I. Texthand*, Wiesbaden, Reichert, 1987, pp. 130-133, ha confirmado la datación hacia 1230, ya que uno de los escribas utiliza ya una letra fuertemente gotizada, mientras que la escritura del otro, una letra de transición, sólo es posible en esa fecha en un hombre ya mayor. Esto corresponde a la

calizarlo en el Tirol meridional (la provincia italiana de Alto Adige).' Los poemas están escritos en latín, pero algunos incluyen palabras o frases en francés, se en-

datación de algunos historiadores del arte en el primer tercio del siglo (esta datación de A. Boeckler, *Deutsche Buchmaerei vorgotischer Zeit*, KOnigstein im Taunus, Langewiesche, 1952, p. 61, fue confirmada por O. Pacht en carta dirigida a P. Dronke y citada por éste en, "A Critical Note on Schumann's Dating of the Codex Buranus", *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Lileratur* (= PBB), 84, 1962, pp. 173-183 (p. 181). Recientemente, R y D. Diemer, "Die Illustrationen der Handschriñ", ed. Vollmann, pp. 1289-1296 (p. 1296) se decantaron por el segundo cuarto del siglo, lo que sigue siendo compatible con la datación paleográfica hacia 1230

' P. Lehmann observó que los escribas mostraban influencias italianas, por lo que supuso un origen en esta zona (*Einzelheiten und Eigenheiten des Schrift- und Buchwesens* (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Abteilung), München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1939, p. 27, trabajo recogido en P Lehmann, *Erforschung des Mittelalters*, tomo 4, Stuttgart, Hiersemann, 1961, pp. 1-21 (p. 5). Desde entonces, los indicios que apuntan al Tirol meridional se han acumulado. G. Steer, "*Carmina Burana* in Südtirol. Zur Herkunft des clm 4660", *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 92, 1983, 1-37, identificó la lengua de las estrofas alemanas como proveniente del Tirol, lo que sumado al influjo italiano en la escritura hace pensar en la parte de esta región situada al Sur de los Alpes. O. Sayce, *Plurilingualism in the Carmina Burana. A Study of the Linguistic and Literary influences on the Codex*, Goppingen, KUMmerie, 1992, intentó demostrar que uno de los escribas principales era italiano y el otro francés, pero que ambos trabajaban en un enlomo en el que se hablaba alemán, por lo que aceptó la proveniencia del Tirol meridional. RP Knapp, "Die *Carmina Burana* ais Ergebnis europaischen Kulturtransfers", *Kultureller Austausch undKulturgeschichte im Mittelalter* (Beihefle der Francia 43), editado por I. Kasten, W. Paravicini y R. Pérennec, Sigmaringen, Jan Thorbecke, 1998, pp. 283-301, ha sometido a detallada critica el análisis lingüístico de Sayce y rechazado los supuestos romanismos en alemán, que son por el contrario formas perfectamente atestiguadas en autores alemanes, así como la suposición que uno de los escribas sea fi^cés. Sí ha confirmado, sin embaído, las influencias del italiano y los dialectos ladinos, que señalan al Tirol meridional como lugar de origen. En comparación, los argumentos esgrimidos a favor de Carintia, y más concretamente de la sede episcopal de Seckau, son menos convincentes: algunos paralelos textuales entre textos transmitidos en el Codex Buranus y en manuscritos relacionados directa o indirectamente con Carintia, que recogió B. Bischoff (CB ed. crit. 1,3, pp. xii-xiii) son demasiado escasos y se concentran además en los poemas que se añadieron a la colección original con posterioridad, entre la mitad del s. XIII y principios del XIV. Tampoco puede convencer W. Lipphardt, "Zur Herkunft der *Carmina Burana*", *Literatur und hildende Kunst im Tiroler Mittelalter* (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 15), editado por E. Kühbacher, Innsbruck, Institut fiir Germanistik der Universitat, 1982, pp. 209-223, que prefiere Seckau basándose en que hay testimonios de la recepción de música francesa en esta sede episcopal, pero no en el Tirol meridional.

cucntran además de en el Codex Buranus en códices franceses o pueden ser atribuidos a poetas franceses como Hilario de Orléans y Pedro de Blois, por lo que se supone que una parte de la colección proviene de este país. Hay además un bloque importante de poemas que constan de una estrofa en alemán y varias en latín.'» No sabemos quién reunió o mandó reunir esta importante colección, pero se piensa que fuera una persona o grupo de personas con cultura latina y al mismo tiempo con conocimiento de la poesía vernácula, que formaran parte tanto de la sociedad eclesiástica como de la laica, por ejemplo en una corte episcopal o en una colegiata de canónigos."

Hay además un factor que me parece especialmente relevante para el tema que nos ocupa: los textos fueron reunidos y ordenados por un redactor (llamemos con este término general a la persona o personas responsables de la ordenación) que trabajó cuidadosamente. La edición crítica divide los poemas en cuatro grandes grupos: los poemas satírico-morales, los amorios, las canciones de bebedores y jugadores, y finalmente los dramas religiosos. El cuidadoso análisis de B. Wachinger ha demostrado que se puede precisar más en esta clasificación; en un nivel intermedio, por debajo de estos grandes grupos, los poemas están dispuestos siguiendo criterios temáticos y formales.¹ Esta ordenación no es absolutamente sis-

Sobre la proveniencia de las colecciones de poemas que se tomaron como base: ed. Vollmann, pp. 901-904, Wachinger, "Deutsche und Lateinische", pp. 105-106. Sobre la utilización de distintos idiomas, Sayce, *Plurilinguism*, y U. Müller, "Mehrsprachigkeit und Sprachmischung als poetische Technik: Barbarolexis in den Carmina Burana", *Europäische Mehrsprachigkeit. Festschrift zum 70. Geburtstag von Mario Wandruszka*, ed. por W. Pockl, Tübingen, Max Niemeyer, 1981, pp. 87-104

" Bischoff (CB ed. crit. 1,3, pp. xii-xiii) observa una serie de paralelos textuales con algunos manuscritos en colegiatas de canónigos regulares, no sólo en Carintia, sino también en Vorau (Estiria) y Klostemeuburg (al Oeste de Viena) y llama la atención sobre el hecho de que el poema CB 9*, atribuido a Mamer, critica a las órdenes religiosas pero no menciona a los canónigos. Knapp, "Die Carmina Burana", pp. 299-300, señala que los canónigos regulares en la diócesis de Brixen/Bressanone (en el Tirol Meridional) mantenían un activo contacto cultural con Francia. Recientemente, J. Drumbl, "Studien zum Codex Buranus", *Aevum*, 77, 2003, pp. 323-356 (pp. 352-356) ha propuesto un origen del códice en ambiente alemán pero en entorno italiano, y piensa que puede haber sido encatrado por un prelado de la corte del emperador Federico II durante su estancia en Trento en 1236. La propuesta de Sayce, *Plurilinguism*, pp. 198-203, de que el códice fue escrito por alumnos de la escuela catedralicia de Brixen para practicar formas poéticas es altamente improbable dadas las características del códice.

B. Wachinger, "Deutsche und lateinische Liebeslieder. Zu den deutschen Strophen der *Carmina Burana*", *Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik*, Berlin, De Gruyter, 2011, pp. 97-123 (pp. 101-106) (este art. apareció

temática, ya que en parte incorpora colecciones menores ya existentes. Wachinger realizó su estudio de la estructura de la colección precisamente para demostrar que los poemas con estrofas alemanas se introdujeron en bloque después de haberse realizado el plan general y por ello lo interrumpen. Cuando leemos la colección, a veces nos sorprende un poema cuya localización no podemos explicar (pienso por ejemplo en los conjuros al final de los poemas satírico-morales)." Muchas otras veces, sin embargo, se descubren indicaciones de cómo trabajaba el redactor para establecer el orden de los poemas dentro de un bloque temático o formal. Vollmann ha llamado repetidamente la atención en su comentario sobre las relaciones que se pueden descubrir entre poemas vecinos. Se trata a veces de analogías temáticas o formales, a veces de contrastes, otras veces una palabra aislada parece haber desencadenado una asociación de ideas.

2. Parodia y lector

La ordenación de los poemas dentro del Codex Buranus nos permite vislumbrar la actitud hacia los textos de un lector medieval particularmente competente, ya que es él quien los ordena y da a la colección su peculiar carácter. Vollmann ha caracterizado así su papel: "Los *Carmina Burana*, tal y como los conocemos, son la obra del redactor o los redactores"." Este aspecto es particularmente importante para el estudio de la parodia, ya que ésta es una forma de comunicación literaria en la que el lector juega un papel primordial. Autor y lector tienen que compartir lecturas, conocimientos, valores sociales y literarios para que la parodia pueda ser reconocida y funcionar como tal." En la Edad Media el concepto de parod-

por primera vez en *From symbol to mimesis. The generation of Walther von der Vogelweide*, editado por F.H. Bauml, Goppingen, Kimmmerie, 1984, pp. 1-34). Su ordenación fue recogida con algunas precisiones y cambios por B.K. Vollmann (ed. Vollmann pp 906-909).

" CB 54, Wachinger, "Deutsche und Lateinische", p. 103, los considera una maldición de los enemigos de la Cristiandad después de una serie de poemas dedicados a las Cruzadas (CB 41-52) y al cisma de los años 1159-1177 (CB 53).

"Die *Carmina Burana*, wie wir sie kennen, sind das Werk des Redaktors oder der Redaktoren" (ed. Vollmann, p. 903).

" Sobre el papel fundamental del lector en la parodia véase especialmente L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000 (primera ed.. New York, Methuen, 1985), pp. 34-37 y 84-99, quien resume así su posición: "Readers are active co-creators of the parod-

dia era desconocido' y faltan también - o al menos no han sido observadas hasta ahora - reflexiones sobre la relación paródica. Esto no quiere decir que la parodia no exista. Bien al contrario, el elemento paródico está muy presente en los *Carmina Burana*, y no es casualidad que fuera precisamente una parodia el primer texto en llamar la atención del barón von Aretin. El público de estas canciones y poemas tenía la homogeneidad cultural requerida, ya que se trataba de personas formadas en las escuelas catedralicias o en las nuevas universidades: estudiantes, maestros, notarios, escribanos y consejeros jurídicos en cortes aristocráticas, reales o eclesiásticas, miembros de la jerarquía eclesiástica o también personas de formación universitaria en búsqueda de trabajo o en situación precaria, a los que solemos denominar goliardos o vagantes." Todos ellos tenían en común una formación basada en las artes del lenguaje (la gramática, la retórica y la dialéctica) y en la lectura de autores canónicos como Virgilio, Ovidio y Horacio, además eran o habían sido clérigos, y por ello conocían íntimamente la Biblia, la liturgia y los himnos más extendidos o habituales. Este universo textual común permite a un autor referirse irónicamente a otros textos, alterar las citas o invertir las convenciones genéricas con la convicción de que al menos parte de su público va a reconocer esta transformación. Lo que el autor ya no puede controlar es la interpretación que el lector va a dar a la parodia. La ambigüedad es característica de la parodia: ésta crea distancia frente al texto al que se refiere pero al mismo tiempo subraya su autoridad tomándolo como punto de referencia; puede limitarse a aludir a otros textos o bien atacar a personajes y situaciones extratextuales poniéndose así al servicio de la sátira. Cada grupo de lectores, incluso cada lector individual, puede resolver

ic text in a more explicit and perhaps more complex way than reader-response critics argue that they are in the reading of all texts." (p. 93).

" Hasta ahora sólo se ha registrado una aparición del término *parodicus* en Juan de Salisbury, *Policraticus*, 7,12 t. 2, p. 164,19. El significado "qui imite la réalité" que da el *Novum Glossarium* es en ese contexto seguramente erróneo (t. P-Pazzu, p. 412,1. 40-45). Para explicar la frase de Juan es necesario recurrir a un *parodicus* derivado del griego *TiapóSioq* (y no de *napcúoía*) con el significado *temporalis* que Juan puede haber conocido a través de Firmico Materno (véase art. "parodicus", ThLL, 10,1, p. 433,1. 60-72).

" Repetidamente se ha considerado que los poemas se dirigían sólo a este último grupo de personas y que también los autores pertenecían a él, lo que se refleja en los títulos de un buen número de antologías y traducciones. La exclusividad de esta atribución fue ya rebatida por Schumann (CB ed. crit. 2,1, pp. 72*-73*), que todavía consideraba que los autores de gran parte de los poemas eran clérigos vagantes o, al menos, estudiantes. La identificación progresiva de autores de los poemas ha llevado a considerar, por el contrario, que las canciones de los vagantes son sólo una minoría dentro de la colección (ed. Vollmann, pp. 913-914).

esta ambigüedad de forma distinta.' Los *Carmina Burana* nos permiten ver cómo un lector, el redactor, puso en relación los textos paródicos con otros textos y así observar cómo los valoró.

3. Parodia y sátira

Acabo de mencionar la posibilidad de que la parodia se ponga al servicio de la sátira. Entre ambas modalidades de escritura hay una estrecha relación que ha llevado incluso en ocasiones a borrar las fronteras entre ambas. Así, tanto P. Lehmann como M. Bayless, autores de las dos únicas monografías sobre la parodia latina medieval, consideran la existencia de un tipo de parodia que imita y deforma usos, costumbres e instituciones sociales." L. Hutcheon ha criticado este tipo de confusión y establecido una delimitación clara.¹¹ Según esta autora, la diferencia fundamental entre parodia y sátira reside precisamente en que la primera está focalizada en otros textos, mientras que la segunda tiene un objetivo extratextual, o sea, realidades sociales o morales.¹² Hutcheon ha reflexionado igualmente sobre los motivos de esta confusión entre parodia y sátira. Ambas utilizan la figura retórica de la ironía, que al igual que la parodia juega con la igualdad y la diferencia, y al igual que la sátira tiene la función pragmática de emitir un juicio de valor. Además, ambas pueden combinarse: la parodia puede ridiculizar su texto de referencia con una función correctiva, lo que Hutcheon llama parodia satírica; o la sátira puede servirse de la parodia para sus fines, en este caso Hutcheon propone el término de sátira paródica.¹³ La introducción del término "parodia satírica" crea de

¹¹ La diversidad de interpretaciones de un texto paródico en la Edad Media ha sido demostrada por L. Dolezalová, *Reception and its varieties: reading, re-writing, and understanding Cena Cypriani in the Middle Ages*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007, un cuidadosísimo estudio de la recepción medieval de la *Coena Cypriani*, que incluye una edición de los comentarios conservados y un detallado análisis de los manuscritos.

¹² P. Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, segunda edición, corregida y ampliada, Hiersemann, Stuttgart, 1963. M. Bayless, *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, considera incluso la parodia un subgénero de la sátira: "As parody is a ridiculing composition of a particular type, it can justly be considered a subgenre of satire" (*ibid.*, p. 5). A pesar del título, Bayless discute sólo parodias de textos no ficcionales (liturgia, hagiografía. Biblia).

Hutcheon, *A theory*, pp. 42-78.

Ya que Hutcheon extiende el concepto de parodia para referirlo también a otras artes (música, pintura, arquitectura), los términos que ella utiliza son *intramural* o *extramural*.

¹³ Hutcheon, *A theory*, pp. 62-64.

nuevo la confusión que Hutcheon quería evitar, ya que el objetivo de esta parodia es intertextual. Dejemos pues de lado este concepto y retengamos la clara delimitación conceptual entre parodia y sátira según su objetivo inter- o extratextual, teniendo al mismo tiempo presente que en la práctica, en los textos, ambas pueden combinarse o ser difíciles de diferenciar. Hay además otro punto a tener en cuenta: el autor puede inscribir en el texto indicaciones acerca de su objetivo inter- o extratextual, pero la decisión última corresponde al lector, quien también puede determinar cuál es el objetivo extratextual al que el texto se aplica e incluso referir un texto anterior a una realidad contemporánea. En nuestro papel de intérpretes tenemos que despejar pues varias incógnitas: la relación de la parodia con su hipotexto (lúdica, humorística, crítica), la posible existencia de un objetivo extratextual de la parodia y la forma en que un lector medieval puede haberla interpretado. En las próximas páginas voy a discutir estos aspectos en dos textos paródicos incluidos en el Codex Buranus: la parodia del evangelio transcrita por Von Aretin, CB 44, el *evangelium secundum marcas argenti*, y una parodia del formulario de la misa que en el códice lleva el título *officium iusorum*, CB 215. Propondré una interpretación de los textos basada en su análisis, intentando discernir si la parodia está al servicio de una sátira y, en este caso, contra quien se dirige ésta. En un segundo paso me referiré al lugar que ocupa cada una de estas parodias en la colección del Codex Buranus, para ver cómo el redactor (un lector que al mismo tiempo tiene el papel literario de compilador) ordenó estos textos y lo que esto nos revela sobre su interpretación. Terminaré considerando la actitud de estas parodias hacia sus textos de referencia (Biblia y liturgia).

4. "Evangelio según los marcos de plata": CB 44

Empecemos con CB 44.⁴¹ Se trata de un breve texto en prosa, que consta casi exclusivamente de citas evangélicas literales más o menos deformadas, por lo que puede ser justamente caracterizado como centón. La técnica del centón consiste

⁴¹ Cito siguiendo la edición crítica (CB ed. crit. 1,L P- 86). Se conocen hasta ahora 16 manuscritos que transmiten este centón (Bayless, *Parody*, pp. 137-142 y 321-331). El texto presenta además las variaciones habituales en la transmisión de los textos paródicos. Comento aquí, naturalmente, el texto transmitido en el Codex Buranus, que es el más antiguo de los conservados. Bayless observa que las variaciones se encuentran, sobre todo, en la formulación de los pequeños pasajes que unen citas bíblicas y en el número de éstas que se recoge; como se puede observar en su estudio, las referencias básicas que analizo a continuación permanecen inalteradas en las distintas versiones, que incluso las refuerzan, como indicaré en el lugar apropiado.

en crear un texto nuevo con significado propio a partir de otro texto ya existente. El texto previo tiene que ser una obra muy conocida, hasta el punto de que el lector la conozca de memoria y pueda reconocer espontáneamente los elementos que forman el texto. Este reconocimiento puede influir en el significado del centón, pero no tiene por qué ser así. R. Herzog dio las pautas básicas para el análisis de un centón en unas páginas fundamentales dedicadas al centón de Proba, una obra de la Antigüedad Tardía.[^] Herzog habla de técnica de mosaico para aquellos centones que buscan, mediante la combinación de fragmentos muy pequeños procedentes de distintas partes de la obra original, recrear el estilo de ésta pero sin evocar su significado. Frente a éstos hay otro tipo de centones que juegan con la evocación del texto original, que entra así en una relación compleja con el nuevo texto, desde la analogía, con una correspondencia entre ambos, hasta distintos tipos de contraste que influyen en la lectura tanto del centón como del texto original. Para el análisis de este tipo de centones es fundamental identificar las reminiscencias que dan el tono para la lectura del texto, a las que Herzog llama 'reminiscencias guía' (*Leitreminiszenzeri*). Las estrategias textuales pueden consistir por ejemplo en colocar pasajes procedentes de una misma escena del texto original en lugares estratégicos del centón o en incluir en un pasaje del centón varias citas amplias que hacen perfectamente reconocible la escena del texto original que sirve de referencia. Del análisis de Herzog se desprende, sin embargo, que el criterio principal para la identificación de las citas clave no es primordialmente formal sino hermenéutico y consiste en demostrar su relevancia para la interpretación.

Los textos bíblicos que se combinan en CB 44 han sido ya identificados.[^] En mi lectura intentaré precisar cuáles de ellos son los pasajes clave, que dan el tono al texto, para así determinar en qué relación entra el texto de CB 44 con los textos originales.

CB 44 parodia una lectura del evangelio en la misa, como señalan ya la frase inicial: *Initium sancii evangelii secundum marcas argenti* que corresponde a la frase litúrgica: *Initium sancii evangelium secundum Marcum* y las primeras palabras del texto, que son las mismas que en la liturgia introducen el texto evangélico: *In ilk) tempore*. Sigue la narración de una escena en la curia papal, introducida por una advertencia del Papa a sus porteros: Si alguien quiere acceder a su presencia, deben de rechazarlo si no da nada: *dixit papa Romanis: "Cum venerit fi-*

R. Herzog, *Die Bihelepik der lateinischen Spätantike. Formgeschichte einer erhaltlichen Gattung*, Band 1, München, Wilhelm Fink, 1975, pp. 14-51.

[^] CB ed. crit. 2,1, pp. 90-92. J. Mann, "Satiric Subject and Satiric Object in Goliardic Literature", *Mittelateinisches Jahrbuch*, 15, 1980, pp. 63-86 (pp. 75-76) olrece el texto de CB 44 en paralelo con las citas bíblicas parodiadas.

lius hominis ad sedem maiestatis nostre, primum dicite: 'Amice, ad quid venisti? ' At Ule si perseveraverit pulsans nil dans vobis, eicite eum in tenebras exteriores ('Dijo el Papa a los romanos: "Cuando venga el hijo del hombre a la sede de nuestra majestad, decid primero: 'Amigo, ¿a qué has venido?' Y si insiste en llamar sin daros nada, arrojadlo a las tinieblas exteriores").[^] En estas pocas palabras del Papa aparecen tres alusiones a textos referidos al Juicio Final, que además se sitúan en el evangelio dentro de la misma predicación de Jesús. Hay pues una referencia insistente a la misma escena, que además, por su colocación al principio del texto, subraya la importancia de la escena de referencia. Las palabras iniciales alteran muy levemente la frase que inicia la segunda descripción del Juicio final en el evangelio de Mateo: *Cum autem uenerit Filius hominis in maiestate sua* (Mt 25,31). Los cambios en la cita evangélica son leves, pero reveladores. El juez celestial es descrito a través de la expresión de humildad que usa Jesús repetidas veces para referirse a sí mismo, 'el hijo del hombre', y a un tiempo con la atribución de la *maiestas* que Jesús tendrá en el Juicio Final y que caracteriza su naturaleza divina. En el centón estas expresiones se refieren a dos personajes distintos: el peticionario es el hijo del hombre, mientras que el Papa se atribuye a sí mismo la majestad. Con esto, el Papa se pone en el lugar divino, pero al mismo tiempo equipara al pobre que llega a su puerta con el Jesús evangélico. En el resto del texto nuevas alusiones confirman esta caracterización inicial de los personajes. Así, en la misma frase inicial, la exhortación a despedir al visitante que no ofrece dinero se expresa con las mismas palabras con las que el dueño de la casa expulsa al invitado que no va vestido de forma adecuada en la parábola de la boda (Mt 22,13: *mitte eum in tenebras exteriores*) y el amo al siervo holgazán en la parábola de los talentos (Mt 25,30: *et inutilem servum eicite in tenebras exteriores*). Ambas parábolas siguen a una advertencia de que llegará un Juicio al fin de los días, preceden a la descripción del Juicio Final que se cita al principio y se refieren ellas mismas de forma figurada al Juicio. Las referencias repetidas a un mismo pasaje evangélico acumuladas en pocas líneas tienen como efecto evocar esta escena en la memoria del lector. En el Juicio Final el juez se dirige a los resucitados y habla primero a los bienaventurados enumerando las buenas obras que han realizado cuando él mismo estuvo en necesidad: le han dado de comer, de beber, lo han vestido, lo han acogido en su casa etc. Los bienaventurados preguntan cuándo han visto al juez y actuado así con él, y éste contesta que lo que han hecho con uno de sus hermanos menores, con él lo han hecho. El texto se encuentra en contraste con la actitud del Papa en CB 44, que está mal dispuesto contra todo el que quiera algo de él y no esté en situación de pagar sus servicios. Las implicaciones de esta frase inicial en

contraste con las escenas evocadas son claras: el Papa no sólo ignora los preceptos evangélicos de apiadarse del suplicante, sino que además les da la vuelta, rechazándolo, y actúa así como los condenados; al mismo tiempo, al usurpar el lugar de Cristo como juez celestial, se convierte en Anticristo.

El relato continúa con la aparición de un clérigo pobre, que pide acceso al Papa y es rechazado por no dar nada. El clérigo pobre vende entonces su ropa y lleva el dinero a los cardenales y servidores papales, a los que no les parece suficiente, por lo que lo vuelven a expulsar. Los pasajes referidos al clérigo pobre subrayan la conformidad de éste con el evangelio sugerida en la frase inicial. Así, la venta de la túnica (*Pauper uero abiit et uendidit pallium et tunicam et uniuersa que ha-huit et dedit cardinalibus et hostiariis et camerariis*) alude al precepto evangélico de abandonar todas las posesiones para seguir a Jesús (Mt 19,21: *Si uis perfectus esse, uade, uende quae habes et da pauperibus*); su petición de ayuda (*Miseremini mei, saltem uos, hostiarii pape, quia manus paupertatis tetigit me*) cita la petición de ayuda de Job a sus amigos (Job 19,21, *Miseremini mei, miseremini mei, saltem uos amici mei, quia manus Domini tetigit me*), identificando así al clérigo pobre con Job, que es, a su vez, un tipo de Jesús en el Antiguo Testamento. Los hostiarios, camarlangos y cardenales que aceptan el dinero de la venta de las ropas se arrojan el lugar de los pobres, pervirtiendo así el precepto evangélico.

Aparece a continuación un clérigo rico que había cometido homicidio durante una revuelta. Este personaje reparte abundantemente dinero entre los cardenales. Cuando el Papa se entera, enferma gravemente, por lo que el clérigo rico le envía una medicina compuesta de oro y plata, con la que el Papa se repone al momento. De las citas bíblicas que aparecen en este pasaje me parecen reveladoras las utilizadas para caracterizar al clérigo rico: *Postquam uenit ad Curiam quidam clericus diues incrassatus, impinguatus, dilatatus, qui propter sedicionem fecerat homicidium...* En esta frase se entretienen palabras con las que Moisés caracteriza al pueblo rebelde que ha recaído en la idolatría adorando al becerro de oro (Dt 32,15: *Incrassatus est dilectus, et recalcitrauit; incrassatus, impinguatus, dilatatus; dereliquit Deum factorem suum et recessit a Deo salutari suo*), así como referencias al criminal Barrabás, cuya libertad pide el pueblo por la Pascua, en lugar de aceptar la propuesta de Pilato de dejar libre a Jesús (Me 15,7: *Erat autem qui dicebatur Barabbas, qui cum seditiosis erat uinctus, qui in seditione fecerat homicidium*). El clérigo rico recibe la ayuda que correspondía en justicia al clérigo pobre, ocupando su puesto como Barrabás ocupó el puesto que hubiera correspondido a Jesús.

CB 44 termina con la recomendación del Papa a los cardenales de seguir su ejemplo y no creer en palabras vanas: *Fratres, uidete, ne aliquis uos seducat inanibus uerbis. Exemplum enim do uobis, ut quemadmodum ego capio, ita et uos capiatis*. La advertencia *uidete ne* se encuentra varias veces en el Nuevo Testamento. La frase más cercana a la de nuestra parodia aparece en la carta de Pablo a los

Colosenses (Col 2,8): *uidete ne quis uos decipiat per philosophiam et uanam fallaciam*. Entre esta frase y la del papa hay un desplazamiento semántico: en ambos casos las palabras contra las que se advierte son vacías (*inanitus, uanam*), en la epístola paulina por carecer de verdad, en la parodia por no ir acompañadas de dinero. Las últimas palabras del Papa son similares a las que Jesús dice a sus discípulos después de haberles lavado los pies: loh 13,15, *Exemplum enim dedi uohis ut quemadmodum ego feci uohis, ita et uos faciatis*. La parodia evangélica termina así en el mismo tono con el que empezó: el Papa se arroga el puesto de Jesús, invirtiendo su actitud y sus mandatos.

El centón evangélico crea su significado no sólo mediante el relato directo, sino también en gran medida mediante las alusiones al texto de referencia. En el caso de ambos clérigos se trata de un efecto de analogía. El clérigo rico es homicida como Barrabás y adora al oro como los israelitas apóstatas; otras versiones del centón explicitan todavía más las alusiones calificando al clérigo rico de *simoniacus* o *simonialis*." El otro cumple los preceptos evangélicos, está desposeído y es asimilado a Jesús en su pobreza. El paralelo con Jesús es todavía más fuerte, si se tiene en cuenta la importancia de la discusión acerca de la auténtica vida evangélica y el papel central de la pobreza en la época en que se escribió el código. En el caso del Papa y los cardenales, la relación es de contraste: Los mandatos evangélicos son invertidos, o bien recontextualizados cambiando su referente (el Papa en lugar de Cristo Juez, las palabras sin dinero en vez de las palabras sin verdad).[^]

J. Mann hizo un fino análisis de esta parodia en la que subraya la importancia de las alusiones al Juicio Final y a la parábola de los talentos.[^] Ambos textos se caracterizan por su dureza y Mann supone que ocupan aquí el lugar del sujeto satírico, que no sólo critica a otros sino también a sí mismo: el centón critica la crueldad papal utilizando textos especialmente crueles. Por mi parte, no veo que el duro ataque contra el Papa y la curia recaiga en modo alguno sobre el texto original. La elección de textos referidos al Juicio Final, colocados en un lugar relevante, avisa al lector de que no se halla ante un centón lúdico, como también había muchos en la Edad Media,' sino ante un ataque enconado contra personajes que se han situado en la situación de los condenados. Sólo si el autor y los lecto-

Véase el aparato crítico de Bayless, *Parody*, p. 326.

En algunas otras versiones esta inversión se subraya con unas bienaventuranzas incluidas en las palabras del Papa que dan la vuelta a las evangélicas (Bayless, *Parody*, pp. 328-329).

Mann, "Satiric Subject", esp. pp. 74-79.

Por ejemplo las parodias hagiográficas, como las vidas de San Nemo y San Invicem. Sobre estos textos véase Bayless, *Parody*, pp. 57-92.

res aceptan los textos de referencia en su plena validez, adquiere el texto todo su sentido. Se puede plantear la cuestión de quién tiene en su punto de mira el parodista. No hay indicación ninguna de que esté pensando en un Papa determinado, por lo que creo que lo que tiene en el punto de mira son la codicia y la simonía en la Iglesia.

El redactor le dio a este texto una posición en el Codex Buranus que subraya su carácter satírico. Los poemas anteriores, CB 41 a 43, son sátiras antirromanas, que atacan la codicia y venalidad de la curia; inmediatamente después de la parodia evangélica aparecen algunos versos métricos de igual tema, que como en otros casos en el código cierran una sección, en este caso resumiendo el contenido de la misma. Antes de este cierre formal, CB 44 lleva las sátiras antirromanas a su punto culminante, con una acusación de máxima virulencia.

5. La misa de jugadores: CB 215

Pasemos ahora al *officium lusorum*, CB 215. La semejanza entre ambos textos - el primero tiene la Biblia como punto de referencia, el segundo, que incluye una lectura evangélica y otra según los *Hechos de los Apóstoles*, la liturgia - es sólo aparente. Mientras el evangelio del dinero es un centón de textos bíblicos, los textos de la misa de los jugadores contienen en muchos casos meros ecos verbales. Veámoslo en la parodia de la secuencia pascual. Los paralelos se encuentran sobre todo en las estrofas 2b y 3b. El texto de 2b es en la secuencia original:"

Mors et vita duello
confluxere mirando;
dux vitae mortuus
regnat vivus.

['La muerte y la vida se enfrentaron en admirable duelo. El guía de la vida, muerto, reina vivo']

" Cito la secuencia pascual por la siguiente edición: *Die Werke Wipos* (Monumenta Germaniae Historia-Auctores in usum scholarum separatim editi 61, ed. 3), editados por Harry Bresslau, tercera edición, Hannover y Leipzig, Hahnsche Buchhandlung, 1915, p. 65. Como gran parte de los himnos, éste se conserva en distintas versiones. La más semejante a la parodia en CB 215 es la que tomo aquí como referencia. En los *Analecta Hymnica* (AH t. 54, n. 7, pp. 12-13) se encuentra una versión ligeramente distinta.

y en la parodia:'^

Mors et Sortita duello
 conflixere mirando;
 tandem tres Decii
 uicerunt illum.

['La muerte y la suerte se enfrentaron en admirable duelo, finalmente los tres dados lo vencieron.']

El conflicto entre muerte y suerte y el triunfo de los tres dados tienen un valor cómico que viene dado por la leve semejanza inicial con la secuencia (repetición de dos palabras, *mors* y *duello*, semejanza de sonido entre *vita* y *sortita*) y por la repetición del segundo verso, pero no un contenido de mayor profundidad, ni tan siquiera coherente, ya que en el resto de la secuencia paródica no hay ninguna explicación de por qué los dados vencen el duelo contra la muerte."

La estrofa 3b es en el original:

Angélicos testes,
 sudarium et vestes.
 Surrexit Christus, spes mea,
 praecedet suos in Galilaea.

['Testigos angélicos, sudario y ropas. Ha resucitado Cristo, mi esperanza, va delante de los suyos en Galilea'.]

En la parodia:

Per tres falsos testes
 abstraxisti uestes.
 Ses ginke surgant, spes mea,
 precedant cito in tabulea."

" Texto en CB ed. crit. 1,3, pp. 64-67 y ed. Vollmann, pp. 668-674.

" De hecho, la mención de la muerte se ha considerado problemática, y en el aparato de la edición crítica se recoge la propuesta de Sedgwick de sustituir *mors* por *sors*. Vollmann escribe en su edición *Sortita* con mayúscula y traduce la palabra como equivalente de *sors*. Me uno a su opinión: *sortita*, como participio de *sortiri*, podría indicar el resultado de la jugada (sobreentendiendo un *alea*), y ser utilizado aquí en el sentido de *Sors* para recordar más en el sonido al texto parodiado. Esta interpretación se ve reforzada por el hecho de que los ganadores del duelo son los tres dados, que así pues son equivalentes a *sortita*.

" La edición crítica considera la palabra *tahulea* corrupta y supone que en una versión anterior de la parodia aparecía aquí la palabra *alea* ('dado'). Me parece que *tahulea* es una

['Con tres testigos falsos me quitaste las ropas. Que salgan el seis y el cinco, mi esperanza, que se adelanten rápido en el tablero']

Los ángeles testigos de la resurrección se vuelven dados que quitan las ropas y que son calificados de testigos falsos. La esperanza del yo de la secuencia original está en el Resucitado, mientras que el yo de la parodia pone la suya en los mismos dados que lo dejan desnudo y cuya falsedad acaba de proclamar. Vemos aquí dos características importantes de este texto: el objeto de la crítica, los jugadores, es al mismo tiempo su sujeto. Son los jugadores mismos quienes muestran su error: aquí confiesan creer en testigos falsos, en otros lugares que el juego los desprovee de todas sus posesiones y los lleva a la bebida.

En la misa de jugadores, la primera lectura contiene muy pocas alusiones a pasajes determinados, sino que se limita a imitar el estilo evangélico. La segunda lectura por el contrario se acerca al Nuevo Testamento. El texto de CB 215 es:

Epístola:

Lectio actuum apopholorum. In diebus illis multitudinis iudentium erat cor unum et tunica nulla, et hiems erat, et iactabant vestimenta secus pedes accomodantis, qui vocabatur Landrus. Landrus autem erat plenus pecunia et fenore et faciebat damna magna in oculis accomodans singulis, prout cuiusque vestimenta valebant.

[L'Epístola. Lectura de los hechos de los necios. En aquellos días la muchedumbre de los jugadores tenía un corazón y ninguna túnica, y era invierno, y tiraban sus ropajes ante los pies del prestamista, que se llamaba Landrus. Landrus estaba lleno de dinero y de usura y causaba grandes daños en las bolsas, dándole a cada uno según lo que valían sus ropas.']

El texto sigue relativamente de cerca a act 4,32 y 34-35:

Multitudinis autem credentium erat cor unum et anima una: nec quisquam eorum quae possidebat, aliquid suum esse dicebat, sed erant illis omnia communia. (...) Neque enim quisquam egens erat inter illos. Quotquot enim possessores agrorum aut domorum erant, vendentes afferebant pretia eorum quae vendebant. Dividebatur autem singulis prout cuique opus erat.

lectura correcta, que deforma el todavía reconocible *tabula* (en el sentido de mesa de juego, un significado que ya registra Isidoro de Sevilla, *etym.* 18,60) para asemejarlo al *Gallaea* de la secuencia pascual, y también probablemente con la intención de evocar *alea*.

[‘La muchedumbre de los que habían creído tenía un corazón y un alma sola, y ninguno tenía cosa alguna, antes todo lo tenían en común. (...) No había entre ellos indigentes, pues cuantos eran dueños de haciendas o casas las vendían y llevaban el precio de lo vendido, y lo depositaban a los pies de los apóstoles, y a cada uno se le daba según su necesidad.】”

Vemos en la parodia una inversión del texto del Nuevo Testamento: La concordia que reina entre los fieles les lleva a no tener posesiones propias y a entregar su dinero a los apóstoles, pero ello no les causa pobreza. Al contrario, todos y cada uno tienen lo que necesitan. La comunidad de los jugadores, por el contrario, no tiene ni qué vestir y lo poco que tiene lo pierde, por separado y en conjunto. La inversión, sin embargo, no es total: el valor de la comunidad, el compartir lo que hay, sea mucho o poco, son valores de los primeros cristianos que los jugadores conservan. El juego redundará en su propio perjuicio, pero no supone una falta de caridad.

En este pasaje se muestra una característica de todo el *officium Iusorum*. Los jugadores se acusan a sí mismos, reconociendo su vicio. Pero la acusación carece de la virulencia que vimos en CB 44. No se recurre a textos bíblicos que podrían haber servido para una denuncia del juego como vicio que lleva al pecado, como, por ejemplo, una alusión a los soldados que echan a suertes las ropas de Jesús.¹ Los jugadores no invierten ningún mandato evangélico, al contrario, conservan en su vicio el principio básico de la caridad, el compartir los bienes con la comunidad. Los textos litúrgicos y bíblicos sólo se utilizan una vez en CB 215 como arma satírica, y en esta ocasión no sirven para atacar el juego, sino la avaricia. La oración final se refiere a los avaros que, cuando tienen un denario, lo guardan en vez de hacerlo germinar. La referencia a la parábola de los talentos es clara y equipara a los avaros con el siervo perezoso que es al final arrojado a las tinieblas exteriores. En la misma oración se pide la maldición de Jesús contra ellos, quien bendijo a Zaqueo (el publicano que dio la mitad de sus bienes) y le denegó agua al rico.

Se plantea, pues, si esta parodia está dirigida contra un objetivo extratextual, el juego, o si bien busca simplemente divertir con sus variaciones sobre textos conocidos y familiares al lector. Nuestros ejemplos muestran que CB 215 oscila entre el tono festivo y el moral: el reconocimiento de los vicios del juego no implica un ataque contra éste. El "nosotros" litúrgico es una comunidad dada a

¹ Cito la traducción de E. Nácar y A. Colunga.

² Mt 27,35; Me 15,24; loh 19,24. Bayless pone la misa de los jugadores en relación con esta escena evangélica (*Parody*, p. 119), sin tener en cuenta que el hecho revelador es precisamente que no se cite ni se aluda a ella.

la bebida y al juego, que reconoce su vicio y lo disfruta a un tiempo. Esta ambigüedad es propia de toda la sección de canciones de jugadores y bebedores en el *Codex Buranus*, en la que los poemas de tono humorístico y festivo alternan con consejos morales. Vollmann ha visto incluso en la colección del *Codex Buranus* el equivalente a un tratado moral, que incluye, de forma habitual en la Edad Media, la descripción de los vicios que critica, poniendo pues el foco principal en los poemas de advertencia moral y viendo en los otros una ejemplificación de los vicios criticados. Para apoyar su interpretación, observa que son casi exclusivamente los poemas de tono moral los que van acompañados de notación neumática; los otros, de contenido moralmente criticable, se anotaron sin música, de manera que pueden ser leídos, pero no cantados, lo que implica por regla general un público." No faltan ejemplos de una interpretación decididamente moral de textos semejantes. Ya Novati se refirió en este contexto a un sermón de Bernardino de Siena contra el vicio del juego en el que acusa a los jugadores de pervertir el culto haciendo para ello una parodia de la liturgia.¹⁸ Similar es también la actitud del monje de St. Gallen Gallus Kemli (también del s. XV), quien, antes de copiar una serie de parodias de textos religiosos, afirma que la parodia de la misa fue hecha por un maestro parisino para mostrar a sus estudiantes las consecuencias del juego." Desde que Lehmann citó este último texto, la discusión se ha centrado sobre la sinceridad de Gallus: ¿toma de verdad este texto por una advertencia moral? ¿o se justifica así por copiarlo, aunque es consciente de que esta explicación no es probable?"" A mi modo de ver, las palabras de Gallus

" Ed. Vollmann, pp. 909-913.

" F. Novati, "La parodia sacra nelle letterature moderne". *Studi critici e letterari*, Torino, Loescher 1889, pp. 175-310, edición del texto del sermón pp. 300-302.

" Texto de Gallus Kemli en J. Werner, *Beiträge zur Kunde der lateinischen Literatur des Mittelalters*, segunda edición aumentada, Aarau, Sauerlander, 1905, p. 211.

"" Lehmann, *Die Parodie*, 145-146, piensa que Gallus, al igual que Bernardino, puede haber tenido un objetivo moralizador, pero no cree que este tipo de parodias, incluidas en un sermón, puedan haber movido a los oyentes a arrepentirse del vicio del juego. Ve el éxito del texto precisamente en la mezcla entre la celebración de la bebida y la burla de los bebedores. M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, trad. por H. Iswolsky, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1984, p. 95, considera que Gallus toma en serio la intención moralizadora, pero al mismo tiempo pretende con esta observación presentar el texto como inofensivo. Bayless, *Parody*, pp. 127-128, lo considera una muestra de que la parodia medieval combina el sentido moral y la diversión. J.F. Romano, "Itepotus est: Liturgical parody and views of late medieval worship", *Sacris erudiri*, 48, 2009, pp. 275-309 (pp. 290-291), ve en el pretendido objetivo moralizador una mera invención de Gallus Kemli para justificar la copia de este texto y de las

Kemli muestran la ambigüedad de la parodia y la posibilidad de que el lector individual se decante por una de las opciones latentes en el texto.

Volvamos ahora al redactor del *Codex Buranus*. ¿Podemos entrever cómo considera él esta parodia? CB 215 sigue a una serie de versos métricos de contenido moral que llevan en las ediciones los números CB 212 a CB 214. CB 212 se refiere al poema que lo antecede, CB 211, que es una invitación a la gula (*Alte clamai Epicurus*), a la que sigue en CB 212 una advertencia contra la gula. CB 213 anuncia el tema de la misa de jugadores, ya que se trata de una serie de versos que dan consejos para jugar de una forma razonable: evitar la codicia, vigilar las trampas, no poner en juego demasiado dinero, no caer en la cólera. Es importante subrayar que no son consejos contra el juego en general, sino contra el juego inmoderado. Vemos en ello, igual que en la misa de jugadores, una admonición muy distinta al ataque satírico de CB 44. CB 214 son consejos de un maestro a su alumno acerca de cómo pasar el día con provecho. CB 215, la misa paródica, aparece como contrapunto de los dos textos anteriores: los jugadores de esta misa no se muestran prudentes con el dinero y expresan su cólera contra avaros y prestamistas; son un ejemplo palpable, además, de cómo puede perderse no sólo el dinero sino un tiempo precioso para la propia formación. Los poemas anteriores parecen, pues, confirmar la lectura moral. Sin embargo, el poema siguiente introduce un tono muy distinto: CB 216 es una invitación a disfrutar de un día de fiesta entre estudiantes, cantando, jugando, recitando poemas e incluso escribiéndolos: *Stilus nam et tabulle / sunt feriales epule*. El redactor destaca de esta forma a través de la colocación de la misa de jugadores su carácter ambivalente, tanto de advertencia moral como de burla alegre. No es éste, por cierto, un caso único. También en otras ocasiones, el entomo de un poema invita a dos posibles lecturas.

6. Parodia y camaval

El complejo carácter de la parodia, a un tiempo advertencia moral y diversión, le resultaba claro al redactor del *Codex Buranus*, un lector particularmente reflexivo, que con su trabajo de ordenación contribuyó a crear los *Carmina Burana* como colección coherente, y, por ello, tiene un carácter intermedio entre productor y receptor de literatura. En la crítica moderna fue M. Bajtin, a mi modo de ver, quien mejor percibió esta ambivalencia paródica, no necesariamente cuando

parodias que lo siguen en el manuscrito de Zürich, Zentralbibliothek, C 101. El contenido del manuscrito fue analizado y en parte editado por Wemer, *Beitrage*, pp. 152-183, con añadidos pp. 206-215.

trata directamente de la parodia, lo que hace en varias ocasiones, sino cuando discute el carnaval." Bajo el término genérico de carnaval, Bajtin entiende todo tipo de diversiones limitadas en el tiempo y durante las que pierden vigencia las normas sociales aceptadas el resto del año. Estas diversiones no son ceremonias oficiales, pero están integradas en la vida pública, se celebran en un tiempo bien determinado y en un lugar público, con la participación de toda la sociedad. El carnaval bajtiniano invierte el orden social establecido, pero al mismo tiempo lo confirma al reconocerlo como orden dominante y al crear una situación de desahogo y rebelión controlada que contribuye a mantener tal orden. En este sentido, Bajtin habla incluso de *legalized festive humor and freedom*^{^^}

La relación de las fiestas de este tipo (especialmente de las llamadas *festas stultorum* y de la elección de un *episcopus puerorum* en el día de Inocentes)" con las parodias litúrgicas fue postulada por Novati"^{""} y se sigue encontrando en los trabajos de algunos estudiosos." Lehmann se refiere a esta relación para negarla y señalar que una buena parte de las parodias surgieron como textos escritos y se difundieron como tales, no como base para una representación, y considera tan sólo que el éxito y la difusión de las parodias puede explicarse por compartir éstas el espíritu de inversión festiva que reinaba en estos días."** Bajtin sigue en este punto a Lehmann, ya que menciona una posible relación entre parodia y fiesta para después relativizarla, diciendo que éste no sería en ningún caso el único contexto de recepción de las parodias y que la relación entre ambas estaría en compartir el mismo espíritu." Bayless, que para su monografía ha estudiado gran número de manuscritos que contienen parodias bíblicas y litúrgicas, no ha encontrado

" Me refiero especialmente a la monografía sobre Rabelais, que cito en la traducción inglesa de H. Iswolsky: M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1984

Bakhtin, *Rabelais*, p. 83.

En la discusión erudita se repiten en gran medida afirmaciones anteriores sobre estas fiestas. J. Heers, *Fêtes des fous et Carnivals*, Paris, Fayard, 1983, tiene más bien un corte popular y no hace una lectura crítica de los testimonios medievales. Del tema se ocupa un estudio histórico de Yann Dahhaoui, presentado recientemente como tesis en la Université de Paris 1 y actualmente en proceso de edición en las Presses Universitaires de France.

" Novati, "La parodia", pp. 181-189.

Como Romano, "Ite potus est", p. 290, que curiosamente cita a Bayless como testigo, aunque esta subraya que tal relación no es demostrable.

" Lehmann, *Parodie*, pp. 8-9.

Bakhtin, *Rabelais*, esp. pp. 83-84.

en ellos ninguna referencia a este tipo de fiestas ni ninguna indicación que permita suponer una representación durante ellas.'

Si me refiero aquí a la relación entre parodia y fiesta carnavalesca tal y como la define Bajtin no es para postular por mi parte una representación en un marco festivo, aunque el poema siguiente (CB 216) aluda a la redacción de poemas como parte de una fiesta estudiantil. Lo que corresponde al carnaval bajtiniano es la actitud que se revela en estos poemas y que va más allá de la mera inversión de normas sociales: el reconocimiento de tales normas que supone la limitación estricta de la inversión; la ambigüedad entre la afirmación y la burla, la risa y la crítica.

7. Parodia, Biblia y liturgia

Con esto llegamos al último punto: la actitud de las parodias bíblicas y litúrgicas frente al texto sagrado. En general, la relación de la parodia con su hipotexto puede ser muy variada y, por ello, no convencen aquellas definiciones de parodia que la limitan a imitaciones denigradoras de su modelo. Las posibilidades van desde tomarlo de punto de partida para ocuparse de otros temas hasta ridiculizarlo, pasando por su utilización como arma satírica. Los dos textos que hemos analizado representan dos opciones distintas: el *officium Iusorum* (CB 215) toma el texto litúrgico como punto de partida para criticar el juego y al mismo tiempo para crear la diversión que provoca una alteración de algo que el lector o el oyente conocen. El *evangelium secundum marcas argenti* (CB 44) utiliza, por el contrario, el texto bíblico para atacar una situación de corrupción, deformándolo tan sólo para demostrar que quien debería defenderlo también lo altera.

El objetivo de las parodias bíblicas y litúrgicas ha cambiado según el contexto en el que surgen y en el que se leen, y esta afirmación no se refiere tan sólo a su carácter festivo o de crítica moral. En época posterior a los *Carmina Burana*, en

Bayless, *Parody*, pp. 124-136. La crítica de este autora a Bajtin, pp. 178-182, da una imagen deformada y, en parte, incluso falsa de las ideas del autor ruso. En ningún lugar afirma Bajtin que la fiesta carnavalesca haya estado limitada a grupos sociales subordinados, sino que subraya la participación de toda la sociedad; tampoco supone que los autores de parodias se encontraran en este grupo, sino que indica que también clérigos de condición elevada han escrito parodias (Bakhtin, *Rahelais*, pp. 13-76). Curiosamente, a pesar de la demostración de Bayless de que muchos de estos textos provienen de autores con posición alta en la jerarquía eclesiástica, todavía Romano, "Ite potus est", pp. 279-283, las supone originadas en un ambiente sobre todo estudiantil y "goliardesco" (hay que decir que este último autor no parece conocer el estado de la discusión en los estudios literarios).

tomo a las disputas de wyclifitas y husitas, y sobre todo durante la Reforma, las parodias litúrgicas se refirieron ante todo a las discusiones sobre la liturgia, el papel del Papa o la interpretación de la Biblia. En estas mismas épocas, las parodias anteriores se leyeron en el nuevo contexto redefiniendo su objetivo extratextual. Sobre todo F. Radie ha llamado la atención sobre esta nueva lectura." Este mismo autor señala que el parodista del s. XII no tiene una actitud nihilista ni busca un ataque destructivo, pero, sin embargo, crea un espacio de alejamiento crítico de la autoridad. También Bajtin había señalado, en un ensayo sobre la palabra novelesca, que la parodia crea una distancia frente a la lengua dominante, mostrando así que la lengua no es reflejo fiel de la realidad y preparando el camino para el plurilingüismo, es decir, para la aparición de formas de hablar que reflejen modos de pensar diversos dentro de una misma sociedad."

Esta apreciación de la parodia como preparadora de la modernidad está, sin duda, marcada por nuestro lugar histórico, después de los grandes debates teológicos de la Edad Moderna. En el s. XII, cuando se crean los dos textos que hemos comentado, estas disputas pertenecían al futuro. Si el evangelio del dinero ataca al Papa, no lo hace por que éste ocupe una posición que todos aceptaban, sino porque la pervierte. Me parece revelador que en la misa de los jugadores, al igual que en otras parodias litúrgicas de la época, se evite el canon. Romano pone esta elisión en relación con el valor performativo de las palabras del canon y el temor a provocar la transubstanciación sin desearlo y en un contexto degradador" Por mi parte, supongo que en la época de origen de esta parodia se quería evitar la única parte de la misa que ya había sido el centro de vehementes controversias cercanas en el tiempo, la transubstanciación, precisamente para no insinuar una discusión sobre el hipotexto que estaba lejos de las intenciones del parodista. No obstante, tanto Bajtin como Radie han observado un aspecto importante! aunque ese no sea el objetivo del parodista, la parodia marca una distancia frente a su texto de referencia y crea así, quizá sin que el parodista lo busque, un espacio de libertad, en el que puede entrar la crítica destructiva y en el que de hecho entró en épocas posteriores.

R Radie, "Zu den Bedingungen der Parodie in der lateinischen Literatur des hohen Mittelalters", *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*, editado por W. Ax y R. Glei, Trier, WVT, 1993, pp. 171-185 (pp. 182-185).

M. Bajtin, "De la prehistoria de la palabra novelesca". *Teoría y estética de la novela*, trad. de H.S. Kriúkova y V. Cazcarra, Madrid, Taums, 1989, pp. 411-448 (pp. 421-433).

" Romano, "Ite potus est", p. 293.