

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

*Una retòrica de la parodia**

JOSÉ MANUEL DÍAZ DE BUSTAMANTE

Universidade de Santiago de Compostela

El asunto del que me voy a ocupar ha llegado a convertirse en algo muy semejante a una sana obsesión: ¿cómo se explicaba en los mundos antiguo y medieval el funcionamiento de la parodia? Y las cuestiones derivadas: ¿Qué relación hay entre parodia e ironía? ¿Tienen razón los diccionarios cuando definen "parodia" como lo hace la *RAE*?

parodia. (Del lat. *parodia*, y este del gr. *napiúStia*). 1. f. Imitación burlesca, **parodiar.** 1 tr. Hacer una parodia. 2. tr. remedar (limitar)?

1. Sobre "parodia"

Los aficionados a la música clásica saben de sobra qué hay que entender por parodia, y los aficionados a Juan Sebastián Bach saben también que supo aprovechar y mejorar no sólo sus momentos más brillantes, sino incluso las composiciones de muchos predecesores o contemporáneos. Aunque tal vez a primera vista no pudiera yo explicarlo, los razonamientos de Alfred Dürr sobre los temas y las parodias en el conjunto de las *Cantatas* me han ayudado mucho a entender qué hay detrás del célebre poema de Airas Pérez Vuitorón contra quienes *deron os castellos ó Bolonhês*, o tras la *Garcineida*... Como también me resultaron de utilidad con vistas a creer en el distingo entre parodia y texto acomodado, como gustaba de hacer Otis Green,¹ etc.

Pero vamos al asunto. En griego existen dos palabras que tienen relación con mi tema pero desde muy diversos *ángulos*, *parodia* / *paroidía*; la una tiene que ver

• Este trabajo deriva del proyecto de investigación "El debate metaliterario en la lírica románica medieval" (FFI2011-26785), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

¹ Otis H. Green, *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde "El Cid" hasta Calderón*, versión española de Cecilio Sánchez Gil, 4 vols., Madrid, Editorial Credos, 1969, vol. I, pp. 58-59.

con *odos*, "camino", la otra con *ode*, "oda", y entre una y otra, como en terreno resbaladizo, voy a moverme.

2. Sobre mimesis y lectura: la parodia y la erudición de los lectores

El punto de arranque, ya que de algo han de servirnos los diccionarios, está en el término "imitación", porque en esta fase de mi discurso tanto da que esa imitación sea burlesca o no. Después de Auerbach puede parecer un dislate que yo pretenda, como en el chiste de los físicos, "Definir brevemente el Universo y poner cinco ejemplos", pero tengo intenciones muy modestas. Veamos.

Quintiliano, tras delimitar el concepto de *ars*, se extiende sobre los medios de que disponemos para ampliar nuestra pericia técnica;² el más importante de los cuales, por su carácter eminentemente práctico, es la llamada *exercitatio*, que tiene el inmenso valor añadido de que se puede practicar de veras o en broma, con temas reales o ficticios, en *oratio soluta* o en *oratio vincata pede*, es decir, en prosa o en verso.³ Lo que se perseguía (o se persigue, según...) era hacer propia la *copia rerum et verhorum* que distinguía a los buenos profesionales de la palabra de los

² QVINT. inst. 2.1.9: "An ignoramus antiquis hoc fuisse ad augendam eloquentiam genus exercitationis, ut thesis dicerent et communes locos et cetera citra complexum rerum personarumque quibus uerae fictaeque controuersiae continentur?" y también *ihid.* 2.4.26: "Solebant praeceptores mei neque inutili et nobis etiam iucundo genere exercitationis pmparare nos coniecturalibus causis cum quaerere atque exequi iuberent 'cur armata apud Lacedaemonios Venus' et 'quid ita crederetur Cupido puer atque uolucer et sagittis ac face armatus' et similia, in quibus scrutabamur uoluntatem, cuius in controuersiis frequens quaestio est: quod genus chriae uideri potest".

³ Encuentro muy hermoso el distingo antiguo entre la *oratio prosa confecta* frente a la *viñeta pede*, es decir, la que va siempre hacia adelante, frente a la que va y vuelve, atada siempre al esquema métrico del *numerus* (cfr. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, traducción al castellano de José Pérez Riesco, Madrid, Editorial Credos, 3 vols., 1966-1968, vol. II, pp. 303-306); es lo que Apuleyo nos ha legado con su *etprosa et vorsafacundia...*! *Appuleii opera omnia, cum notis integris Petri Colvii, johannis Wowerii, Gdeschalci Stewechii, Geuerharti Elmenhorstii, et aliorum, imprimis cum animadversionihus hucusque ineditis Francisci Oudendorpii*. Tomus secundus, continens Florida et opera philosophica, accedunt Apologia et fragmenta, cum notis integris tum reliquorum interpretum tum Isaaci Casauboni, quibus suas adiecit Ioannes Bosscha. Lugduni Batavorum: apud S. et J. Luchtman, Academiae Typographos, MDCCCXXIII, p. 58; a propósito del *prosa soiehas et vorsa loqui* de Ausonio (Comm. prof. Burdig. 21, v. 14), véase Eustaquio Sánchez Salor, "Hacia una poética de Ausonio", *Hahis*, 1, 1976, pp. 159-186, p. 186.

mediocres. A estas alturas, queda claro que no se puede perder de vista la libertad con la que los intelectuales antiguos y medievales afrontaban la cuestión de la originalidad, toda vez que faltaban siglos para que naciese Sinesio Delgado y para que la *SGAE* demostrase tener exactamente el mismo grado de moralidad que el John Silver de Robert L. Stevenson.

Obviada así la diferencia más llamativa respecto a los usos actuales, solamente quiero recordar que de los tres modos quintilianeos de llevar a cabo la *exercitatio* (*scrihendo, legenda, dicendo*), hay dos que me interesan especialmente: el *scrihendo* que se apoya tan sólidamente en la *paraphrasis*, y el *legenda* que permite el desarrollo de la *imitatio* (a no confundir directamente con la *mimesis* genérica) que es el resultado más deseable de la *lectio*.

Por cuanto se refiere al primero de ellos, he de destacar, en primer lugar que el quehacer antiguo y medieval difiere mucho de los usos actuales y boloñeses, porque supone que en cada uno de los dos planos en los que es posible realizar la *exercitatio* (*in verbis singulis e in verbis coniunctis*) se exige el estudio profundo del vocabulario que permitirá escribir con propiedad y aun con elegancia gracias a una irreprochable *electia verborum*, o selección verbal, de manera que, al acceder al plano complejo, el de los textos articulados, caiga por su propio peso la elaboración de traducciones, paráfrasis o la composición de variaciones sobre un tema dado. Está claro que, en la preceptiva antigua y medieval, interesaban mucho los dos últimos, por cuanto una vez se hubo desdibujado el culto a la superioridad de la lengua griega que favorecía la sana emulación, la realización de traducciones en el periodo medieval tenía unos fines más utilitarios que técnicos, y la paráfrasis, en cambio, permitía establecer unos vínculos sutiles entre los *modi variatianis et innovationis*, es decir, entre el decir lo mismo con otras palabras o con otros recursos y el descubrir nuevos tratamientos de lo mismo. En estos dos últimos casos, queda claro que se buscaba especialmente la *aemulatio*.

Pero la razón última de la *exercitatio* como *desideratum* técnico es el poso artístico y doctrinal que solamente puede darnos la lectura, pausada y repetida, reiterada hasta lograr la casi identificación del *auctor* con su modelo, y no pensemos exclusivamente en el encanto de unos "sonetos fechos al itálico modo"; pensemos también, por supuesto, en la delicia de las óperas rossinianas aunque estemos pensando de continuo en el Mozart que subyacc. Da igual. El *Barbiere di Siviglia* tiene vida propia.

3. Un pequeño excursio

Primero existieron los temas narrativos y mucho después las obras literarias: recordemos el pasaje en que Tácito habla de los *antiqua carmina* con que los germanos mantenían el recuerdo de su historia;⁴ pues bien, así fue al principio: por Platón sabemos de una tradición antigua según la cual los sabios veían con desconfianza el nacimiento de la escritura porque creían que habría de conllevar la ruina de la memoria; es la historia del más adelante mozartiano⁵ Thamos, rey de Egipto. A donde no llegue Platón llega César, al informarnos de que, entre los celtas continentales, los druidas despreciaban la escritura y transmitían sus conocimientos de persona a persona, de viva voz y encomendando a la memoria la transmisión de su sabiduría.⁶ El acto de leer, al alcance de cualquiera con poco esfuerzo, fue sospechoso para quienes, siguiendo ideales más o menos platónicos *avant-la-lettre*, deseaban mantener la Cultura lejos de los ojos del vulgo, (pienso también en Horacio, un clasista manifiesto) y recurrieron a mecanismos artificiales para esconderla: criptogramas y jeroglíficos entre otros (no hace falta más que remontarnos a nuestro Renacimiento y nuestro Barroco para encontrar todo el panorama literario invadido de emblemas y jeroglíficos al modo egipcio).⁷

⁴ TAC. Germ. 2,3: "Celebrant carminibus antiquis, quod unum apud illos memoriae et annalium genus est, Tuistonem deum terra editum. ei filium Mannum originem gentis conditoresque Manno tres filias adsignant...".

⁵ *Thamos, Kònig in Àgyptien*, KV 345 (336a).

⁶ CAES. Gall. 6,14,1-5: "Druides a bello abesse consuerunt neque tributa una cum reliquis pendunt. militiae vacationem omniumque rerum habent immunitatem. tantis excitati praemiis et sua sponte multi in disciplinam conveniunt et a parentibus propinquisque mittuntur. magnum ibi numerum versuum ediscere dicuntur. itaque annos nonnulli vicenos in disciplina permanent, neque fas esse existimant ea litteris mandare, cum in reliquis fere rebus, publicis privatisque rationibus, Graecis utantur litteris. id mihi duabus de causis instituisse videntur, quod neque in vulgus disciplinam efferri velint neque eos, qui discunt, litteris confisos minus memoriae studere, quod fere plerisque accidit ut praesidio litterarum diligentiam in perdiscendo ac memoriam remittant". En un tono mucho más actual, quiero remitir a Nicholas Carr "In a purely oral culture, thinking is governed by the capacity of human memory. Knowledge is what you recall, and what you recall is limited to what can hold in your mind", en su *The Shallows: What the Internet is Doing to Our Brains*, New York-London, W.W. Norton & Company, 2011, p. 56 (existe una traducción al español: *Superficiales ¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?*, Madrid, Taurus, 2011) y véase también la reseña de Ian Tucker, *The Observer*, Sunday 3 July 2011, Culture al.

⁷ Véase mi "Sobre los orígenes del emblema literario: lemmata y contexto", en S. López Poza (ed.). *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de Septiembre de 1994)*, La Coruña, Universidade, 1996, pp. 61-73. Es

Por otra parte. Catón el Censor, en torno al año 192 o 190 aJC, se obsesiona (según sabemos por lo que nos queda del llamado *Carmen de moribus*) con atacar, por todos los medios a su alcance, la poesía y la labor poética, y ello para convencer a su hijo Catón Liciniano de los peligros de una literatura falaz y engañosa⁸ que nosotros hoy podemos llamar artística y que, en el mundo antiguo, pasaría por *humilis* o, en el mejor de los casos, *media*.

La narración en verso (aún es pronto para llamarla *poesía*) nace, en último extremo, como un recurso para aliviar la memorización (tanto de entrada como de salida) de largas tiradas de narración en el *modus naturalis*; es decir, en prosa. Y la poesía nació, en Occidente, cuando tenía que nacer, cuando además de ventaja mnemónica se vio que la combinación de ritmos y cadencias, de órdenes de palabras muy trabajados, de una exquisita selección vocabular, podía ser algo hermoso; de esta manera, cuando fue posible registrar por escrito las creaciones, se abrió el camino a la sistematización de los recursos técnicos y, en última instancia, a la teoría literaria antigua. En definitiva, se llamaba poesía por lo difícil y *artificial* de su elaboración, "póiesis". Pero no vayamos a olvidar que, en la Teogonía, Hesíodo nos cuenta que el prudente Zeus

... hizo el amor a Mnemósine de hermosos cabellos, y de ella nacieron las nueve Musas de dorada frente a las que encantan las fiestas y el placer del canto⁹

y no es casualidad que las Musas, que representan las Artes, procedan de la unión de Zeus y de la Memoria.¹⁰

Volvamos a la *lectio*, justo en el momento en el que, a base de leer y releer un texto, se llega a grabarlo en la memoria de forma que se convierte en algo tan pro-

apasionante todavía la lectura de los dos trabajos clásicos, a los que debo mucho, de Juris Baltrušaitis, *La quête d'ÿsis. Introduction à l'Égyptomanie*, Paris, R Perrin, 1967, y de A. Grafton, "Rhetoric, Philology and Egyptomania in the 1570s: J.J. Scaliger's Inveictive against M. Guilandinus's 'Papyrus'", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42, 1979, pp. 167-194.

⁸ GATO, mor. 2,2: "poeticae artis honos non erat. siquis in ea re studebat aut sese ad coniuia adplicabat, grassator uocabatur".

⁹ (vv. 915-919). Gito la traducción de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, *Hesíodo, Obras y fragmentos: Teogonía, Trabajos y días. Escudo, Fragmentos y Certamen*, Madrid, Ctedos, 1978, p. 110.

¹⁰ Me remito al libro magistral de Frances A. Yates, *The Art of Memory* (London, Routledge and Kegan Paul, 1966), del que, por razones de simple disponibilidad, manejo la versión francesa de D. Arasse *{L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975), p. 7 y capítulo 2, sobre la memoria y el aima (pp. 39-31).

pio, tan íntimo, que nos fuerza a plasmar su vivencia en la *imitatio*, tal como había observado Quintiliano, pero a plasmarla siempre con la intención de superar el texto modélico.¹¹ Con esto, quiero decir que la parodia, como forma compleja de la *imitatio*, puede tener o no, según la preceptiva antigua, un fin burlesco. Y tal posibilidad se debe a que no debería pasar de ser un *praeexercitamentum*, un ejercicio cuyo fin último era lograr la *dicendi facultas*. Para ello se procuraba, además, atender la capacidad de improvisación, dentro de la limitación de que los *praeexercitamenta* se diferenciaban de las *declamationes* en el único aspecto de que éstas solían tener la forma de un todo acabado, en tanto que aquéllas consistían sencillamente (es un decir) en desarrollar una parte concreta de un todo más amplio.

4. La ironía como ingrediente

Por discreción no voy a hablar ahora de lo que cae por su propio peso, de las *fictiones personae* y de las *sermocinationes*, porque debería ser prolijo en extremo, y no están los tiempos para esas cosas. Sí querría, en cambio, introducir un nuevo elemento íntimamente relacionado con el *praeexercitamentum* como modo de la *exercitatio*: la ironía. Pero la ironía como figura de pensamiento propiamente hablando y, en cuanto tal, como ingrediente esencial de la dialéctica en su doble realización de *simulatio* o de *dissimulatio*, según se "finja una opinión propia que coincide con la opinión de la parte contraria", como la define Lausberg siguiendo a Quintiliano, o bien se oculte llanamente la opinión propia.¹² No olvidemos, lle-

¹¹ Cfr., a propósito de la *sermocinatio*, Lausberg, *Manual*, vol. II, pp. 240-241; a propósito del *legenda*, *ibid.* pp. 430-431.

Lausberg, *Manual*, vol. II, pp. 85-87, especialmente p. 86. Aunque menos reconocido generalmente que Quintiliano, el gran transmisor de estas minucias fue Isidoro de Sevilla: Etym 1,37,23-2: "Ironia est sententia per pronuntiationem contrarium habens intellectum. Hoc enim tropo callide aut per accusationem, aut per insultationem aliquid dicitur, ut est illud" (Virg. Aen. 1,140): "Vestras, Eure, domos; illa se iacet in aula / Aeolus, el clauso ventorum carcere regnet." Et quomodo aula, si career est? Solvitur enim pronuntiatione. Nam career pronuntiatio est: iacet et aula ironia est; et totum per contrariam pronuntiationem adnuntiat per ironiae speciem, quae laudando deridet. 24. Antiphrasis est sermo e contrario intellegendus, ut 'lucus', quia caret lucem per nimiam nemorum umbram; et 'manes', id est mites (quum sint inmites) et modesti, cum sint terribiles et inmanes; et 'Parcas et 'Eumenides', Furiae quod nulli parcant vel benefaciant. Hoc tropo et nani Athlantes et caeci videntes et vulgo Aethiopes argentei appellantur. 25. Inter ironiam autem et antiphrasim hoc distat, quod ironia pronuntiatione sola indicat quod intellegi vult, sicut

gados a este punto, ese fenómeno maravilloso que los rétores antiguos y medievales llaman *insinuaíio*, ese serpentear maliciosamente entre conceptos ambiguos para proponer veladamente algo tenido por cierto, que suele ser definido a expensas de Cicerón como aquello que *dissimulatione fit*, es decir, lo que se logra mediante el disimulo, máxime como realización de una determinada clase del *exor-Jium*. Con razón se suele decir aún aquello de "la primera en la frente..."¹³

Ahora, para evitar muertes por aburrimiento, voy a centrarme en un autor y un poema concretos y muy conocidos para presentar el último de los ingredientes de esta elemental retórica de la parodia. Me refiero al problema de la *adaequatio* o realización sistemática de lo *aptum*, el *tò prépon* aristotélico.

5. El *Cento nuptialis* de Ausonio, *ipse de seipso*.

En teoría, lo *aptum* es la virtud del decoro, de la armonía entre las partes, sus constituyentes, el todo y sus fines, etc. etc. Como el decoro afecta a todas las partes y procesos de la elaboración del *opus*, no cabe duda de que cualquier desproporción vulneraría la *adaequatio* y podría subvertir peligrosamente el alcance del *opus* de que se tratara.

Es el caso de Ausonio. Como se sabe, el poeta aceptó, y suponemos que de buena gana, el desafío del emperador Valentiniano (que había escrito un poema semejante) de componer un centón sobre una ceremonia nupcial y la subsiguiente noche de bodas, a base de hemistiquios virgilianos. El resultado, del que me imagino que todos tenemos idea, mereció las críticas más feroces que se puedan imaginar en razón de su tono casi pornográfico y, así, Hugh G.E. White, su editor y traductor para la colección clásica de Loeb (quien, por cierto, duplica el texto latino de la *imminutio* para no incurrir en ordinarièces dando la traducción), obser-

cum dicimus omnia agenti male: 'Bonum est, quod facis'; antiphrasis vero non voce pronuntiantis significai contrarium, sed suis tantum verbis, quorum origo contraria est". Pero véase *ihid.* 2,21,41: "Ironia est, cum per simulationem diversum quam dicit intellegi cupit. Fit autem aut cum laudamus eum quem vituperare volumus, aut vituperamus quem laudare volumus. Vtriusque exemplum erit, si dicas amatorem reipublicae Catilinam, hostem reipublicae Scipionem".

¹³ Cic. inv. 1,15,20: "Quare cum tam diversa sint genera causamm, exordiri quoque dispari ratione in uno quoque dispari ratione in uno quoque genere necesse est. Igitur exordium in duas partes dividitur, in principium et insinuationem. Principium est oratio perspicue et protinus perficiens auditorem benivolum aut docilem aut attentum. Insinuatío est oratio quadam dissimulatione et circumitione obscure subiens auditoris animum". Y cfr. también Lausberg, *Manual*, vol. 1, pp. 241-242.

va (p. xvii) que "ni el exhaustivo conocimiento del texto de Virgilio, ni la perversa ingenuidad de que hace gala en su compilación pueden redimir este ultraje literario".

Según el autor mismo, pues por fortuna se nos ha conservado como introducción su carta preliminar a Axio Paulo, se trataba de un trabajo casi exclusivamente de la memoria, que debía reorganizar breves textos muy dispersos y disponerlos en un nuevo conjunto (un *todo*) de modo que lo más probable fuera obtener chufas más que elogios, porque evidentemente es duro degradar la majestad de Virgilio hasta el nivel ínfimo de un tema jocoso. Ciertamente es que Ausonio se excusa diciendo que escribe a petición, esto es, por orden, del emperador mismo, que anteriormente había descrito unas bodas de forma semejante.

No es preciso que insista sobre las dificultades técnicas que conlleva una composición de este tipo; pienso que es suficiente con que mencione el proceso tal y como lo describe Ausonio en persona:

Esta pequeña obra forma un conjunto de elementos inconexos, un todo con partes diversas, una chanza con cosas serias, algo mío con material ajeno...

Con pasajes de variada procedencia y sentido se constmuye un poema, de modo que o bien se juntan dos hemistiquios diferentes para formar un solo verso y la mitad del siguiente con la mitad de otro, pues poner juntos dos versos seguidos es una torpeza y una serie de tres es pura necesidad.¹⁴

Ausonio se extiende en la explicación de cómo combinar la taracea de hemistiquios a base de las cesuras posibles en el hexámetro para acabar obteniendo una especie de rompecabezas cuyas piezas, sacadas siempre de un contexto solemne y majestuoso, en virtud de su radical extracontextualización acaban significando algo diametralmente opuesto al sentido original.¹⁵ Es cierto que, para acceder a los

¹⁴ "Accipe igitur opusculum de inconexis continuum, de diversis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum (...) Variis de locis sensibusque quaedam carminis structura solidatur, in unum versum ut coeant aut caesi duo aut unus et sequens cum medio, nam duos iunctim locare ineptum est et tres una serie merae nugae". *D. Magni Ausonii Opuscula*. Recensuit Carolus SchenkI, *MGH a* V.2, Berolini: apud Weidmannos, 1883, xxviii. *Cento nuptialis*, pp. 140-146; aquí, p. 140.

¹⁵ "Diffinduntur autem per caesuras omnes, quas recipit versus heroicus, convenire ut possit aut penthemimeris cum reliquo anapaestico aut trochaice cum posteriore segmento aut septem semipedes cum anapaestico chorico aut post dactylum atque semipedem quidquid restat hexámetro, simile ut dicas lúdico, quod Graeci ostomachion vocavere", *ihid.*

nuevos valores, es preciso disponer de una clave. En nuestro caso, saber que se trata de un poema epitalámico *stricto sensu*.

Soy consciente de que Virgilio ha estado casi siempre detrás de los centones que conocemos; la causa de ello es, precisamente, esa exigencia de trabajo memorístico que solamente es posible con un autor que formaba por sí mismo el meollo de las lecturas escolares en los mundos antiguo y medieval.¹⁶ El centón de Proba es un buen ejemplo de ello y de la fácil cristianización del poeta de la cuarta bucólica.

Otro caso algo diferente es el de las alegorías por vía de taracea como la muy anterior y soporífera *Cena Cypriani*, construida a base de textos bíblicos y litúrgicos.¹⁷ Pero aquí estamos ante el triunfo de la desproporción: cuesta creer que Ausonio sea veraz cuando nos dice que compuso su centón en un día, dada la complicada disposición de los elementos puestos a contribución. Véase: sobre un total de 140 versos, los hemistiquios y versos virgilianos dislocados son nada menos que 212; si partimos de la base de que prácticamente todo el mundo podía identificar de memoria los contextos originales y adaptarlos a su nuevo sentido merced a la *clavis integumentis*, podemos comprender el porqué de su supervivencia, y de su recepción (vergonzante, pero eficaz).

6. La *proportio* y lo *aptum*: sus contrarios

Es preciso notar lo siguiente: solamente hay tres pasajes, breves, en toda la obra de Virgilio (el "Parthenias" de sus contemporáneos) en el que éste se permite tocar asuntos camales: el revolcón de Dido y Eneas en la cueva, el abrazo conyugal de Venus y Vulcano, y las montas del ganado que describe poéticamente en las Geórgicas. Por lo demás, todo es majestad y elegancia.

¹⁶ Permítaseme remitir a mi "Panorama das interpreta^Ses transliterais de Virgilio", en *Virgilio e a Cultura Portuguesa. Actas do Bimilenario da Morte de Virgilio*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986, pp. 107-134; me he explicado bastante bien en "La lectio y la utilitas de Virgilio a través de algunos comentarios medievales", *Helmantica*, 44, 1993, pp. 215-233, [*Thesauramata philologica Iosepho Orozio oblata*].

¹⁷ El esfuerzo de Francesco Mosetti Casaretto ha logrado hacer digerible el texto en mayor medida y explicar con ingenio su génesis: "Modelli e antimodelli per la «Cena Cypriani»: il «teatro interiore», Zenone e... Apuleio", *VIener Studien: Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik*, 119,2006, pp. 215-246 y su edición en *La cena di Cypriano* / Rabano Mauro, Giovanni Immonide; a cura di Elio Rosati, Francesco Mosetti Casaretto. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.

Véase por ejemplo, cómo describe Virgilio el momento en que Tumo, herido de muerte, entrevé a Eneas que se dispone a asestarle el remate fatal:

cunctaturque metu telumque instare tremiscit...,"

y cómo se aprovecha Ausonio para pintar a la pudorosa y trémula doncella que se encuentra ante su ardoroso novio en la intimidad del tálamo... "vacila, con temor, y tiembla ante la lanza amenazante", etc., etc.

La picardía la ponemos nosotros, porque sabemos cuál es la clave para desvelar el *integumentum*.

La *rota Virgilitii* de la que tanto hablan los manuales de Literatura medieval, no era otra cosa que la representación mnemotécnica del complejo sistema del *accessus ad auctores*^{^^} porque se articulaba sobre tres círculos concéntricos, el primero de los cuales era el del *modus narraionis* (a saber, *drammatica*: aquella en la que el hablante empleaba sus propias palabras; *mixta*: aquella en la que determinados personajes emplean sus propias palabras siempre y cuando se lo permita el narrador de segunda o tercera personas, y *diegematica*: aquella en la que hay un solo narrador que supera por sí mismo todos los tránsitos). El segundo círculo de esta *rota* corresponde a la *qualitas*, de tal manera que en su circunferencia se ordenan los estilos (sublime, medio e ínfimo) en función siempre del tercero de los círculos, que corresponde a los *finis* (enseñar, persuadir (o conmover) y deleitar).[^] La jerarquización de los *genera* emanados de estos *modi* de la narración se llevaba a cabo, en la preceptiva literaria antigua, en función de las *causae* que animaban la obra de que se tratara: las causas infinitas (*causae infinitae*) suponían tratamientos transcendentales de alcance moral, ético y doctrinal, porque constituían asuntos de alcance universal; en el otro extremo se situaban las causas limitadas (*causae finitae*) que se movían en el terreno de lo personal o individual, de lo cotidiano e intrascendente. La historia, la epopeya y la tragedia, por su valor de ejemplo o modelo a seguir, ocupaban el nivel más alto de este escalafón, en tanto que los distintos "divertimenti" literarios y todas las plasmaciones de lo lírico - por poner un ejemplo - pertenecían al nivel más bajo, quizás al revés de lo que ocur-

" VHRG.Aen. 12,916.

" SigoaR.B.C. *WuygOm, Accessus ad auctores. Bernard d'Utrecht. Conrad d'Hirsau: Dialogus super auctores*, Leiden, 1970, pp. 19-54, y también a E.A. Quain, "The Medieval Accessus ad auctores", *Traditio*, 3, 1945, pp. 215-264; y remito a M.D. Chenu, "Involucrum'. Le mythe selon les théologiens du XIIe siècle", *AHDLMA* 22, 1955, pp. 75-79.

Cfr. A.J. Minnis-A.B. Scott, *Medieval Literary Theory and Criticism, ca. 1100-ca. 1375. The Commentary Tradition*, Oxford, 1988, pp. 12-15.

rin'a si estableciéramos hoy una escaia de valores. Durante la Baja Edad Media, la *rota Vergila* se complica más, al entrar en juego también la *rota Fortunae*, el *circulus anni* y el Zodiaco.

7. Con los pies en la tierra

Me resta tan sólo hablar muy brevemente de la otra obra en la que me he apoyado para diseñar esta retórica de la parodia; quiero decir la *Garcineida*, esa asombrosa composición de muy a fines del siglo XI de la que no sabemos bien a qué se refiere, y mucho menos qué pretende. Con razón decía Peter Dronke[^] que es necesario ponerla en relación con otras parodias del siglo XII, como el excepcional sermón *De diligendo Liaeo*, que ha editado Lehmann,^{^^} porque toda ayuda es poca. Sabemos que la *Garcineida* es una parodia; lo que no tenemos tan claro es de qué. Dronke entiende que se trata de "una comedia, llena de hilarantes parodias de la Escritura y la liturgia, que reúne las letanías eclesiásticas y los enredos de una feria, destellos de la sátira clásica y, sobre todo, las maneras cómicas de Terencio".[^]

Poco puedo añadir a esta visión de los ingredientes, a no ser que tengamos en cuenta que, como ocurría en el mundo tardoantiguo con Virgilio, "al lector familiarizado con la Biblia y la liturgia cada frase latina intercalada en el texto le sugiere determinada asociación de ideas". Esto es cita de Otis Green.[^] Nosotros, en cambio, como la liturgia católica o incluso cristiana nos resulta más lejana y, además, damos por sentado que se celebra en las diversas lenguas nacionales y no en la *lingua franca* de la Iglesia, cualquier evocación que dependa de nuestro conocimiento de la liturgia latina preconiliar exige la ayuda de un comentario o anotación erudita.

Según Green,

cada una de estas asociaciones puede ser simple, compleja o compuesta. Cuando es simple es directa, sin *arrière pensée*, y entonces las palabras que se citan necesitan completarse con las que se han omitido para hacer pleno sentido. Esto

"Profane Elements in Literature", Robert L. Benson, Giles Constable and Carol D. Lanham (eds.). *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1982 (reprinted 1985), pp. 569-592, p. 584.

" En *Die Parodie im Mittelalter*, 2^a ed., Stuttgart, Anton Hiersemann Verlag, 1963, pp. 231-232.

[^] Dronke, *Profane*, p. 583.

Green, *España*, vol. 1, 74.

ocurre pocas veces. Lo más frecuente es que el lector se sorprenda tendiendo puentes de asociaciones complejas, en que se sugieren sentidos muy diferentes de los contenidos en las partes no citadas del texto, y aquí es donde hace su agosto el humor y la blasfemia. En otros casos que llamo yo «compuestos» se tiende un puente de doble plano para salvar el vano: el plano superficial cuyo significado implica una asociación clara y directa y el plano de fondo en que se trasluce un sentido retorcido y poco edificante: el conjunto forma un doble juego equívoco."

Mientras tanto, Martha Bayless²⁶ se inclina por la interpretación de María Rosa Lida y, frente al *Tractatus Garsiae* de los mss y de Rodney M. Thomson, acepta que se trata de una epopeya en miniatura *secundum ordinem* de la Eneida. Para mí, y mi posición retórica, poco importa que se trate de lo uno o de lo otro; el hecho es que hay una evidente dislocación de motivos, de evocaciones y, muy especialmente, de léxico: Bayless remite al caso de *gravitas*, el término técnico de los comportamientos en majestad, que en la *Garcineida* se aplica a Grimoardo en persona. Normalmente, en el latín medieval y en concreto en sus variedades cancillerescas y canonísticas, se usa para significar y denotar personas o comportamientos de respeto; pero en este caso lo que quiere decir es "de peso" físico, no moral:

... immo pudoris esse uidebatur, si tantae grauitatis persona, tam pinguis, tam rotunda, tam delectabilis suorum priuaretur dignitate praedecessorum.

En la *Garcineida* se reúnen los tres elementos básicos de la parodia tardoantigua y medieval, una excepcional *copia verborum*, un continuo recurso a la memoria del público y una genial *inadaequatio* o desproporción. Queda por saber qué es lo que se parodia realmente en esta obra, pues hay un poco de todo: un centón canonístico, una *translatio reliquiarum*, una parodia hagiográfica o de algunos *acta martyrum*, con un componente homilético y, por último, una comedia satírica de inspiración terenciana.

Por matizar un poco las conclusiones de Hutcheon, que acepta con ciertas reservas Maurilio Pérez,²⁷ puedo decir que estoy persuadido de que, como pa-

" *Ibid*

²⁶ *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, pp. 145-153, especialmente pp. 145-146.

²⁷ En el estudio previo a su edición bilingüe de la obra en sus diferentes redacciones, Maurilio Pérez me allana el camino y me evita una larga discusión (*La Garcineida. Estudio y edición crítica con traducción*, León, Universidad de León. Secretariado de Publi-

rodia, la *Garcineida* depende de una constelación de textos cotidianos para el clero de su época, que son los que resultan violentamente extracontextualizados y tiene como blanco determinadas convenciones literarias, morales e históricas. La diferencia, pues, respecto a la parodia de raigambre virgiliana es la amplitud del horizonte exigido a la memoria del público, y en ello radica su genialidad.

Dixi.

caciones, 2001, pp. 52-60). Pérez discute, fundamentalmente, las tesis de Linda Hutcheon en su "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie". *Poétique*, 46, 1981, pp. 140-155.