

PARODIA Y «CONTRAFAC TA»

INSTITUTO BIBLIOTECA HISPÁNICA

director

Pedro M. Cátedra

serie mayor

2

CONSEJO CIENTÍFICO DEL CILENGUA

El Director de la Real Academia Española, Prof. Víctor García de la Concha, presidente

Prof. Michel Banniard, Université de Toulouse-Le Mirail

Prof. Roger Chartier, EHESS & Collège de France

Prof. Alan Deyermond, University of London

Prof. José Ángel García de Cortázar, Universidad de Cantabria

Prof. Francisco Gimeno, Universidad de Valencia

Dra. María Luisa López-Vidriero, Directora de la Real Biblioteca

Prof. Carlo Ossola, Collège de France

El Director del Dpto. de Filología Española de la Universidad de la Rioja, Prof. Jorge Fernández

El Director del Instituto de Historia de la Lengua del CiLengua, Prof. José Antonio Pascual

El Director del Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua, Prof. Pedro M. Cátedra

El Director del Instituto Orígenes del Español del CiLengua, Prof. Claudio García Turza

El secretario del Consejo Científico, Prof. Gonzalo Capellán

PARODIA Y «CONTRAFAC TA»

EN LA LITERATURA ROMÁNICA

MEDIEVAL Y RENACENTISTA

HISTORIA, TEORÍA Y TEXTOS

FOLKE GERNERT



I

ESTUDIO

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA

2009

*esta edición ha sido cuidada por
Jimena Gamba Corradine*

Esta monografía es uno de los resultados del proyecto de investigación «Modelos intelectuales, nuevos textos y nuevos lectores en el siglo XV», dirigido por Pedro M. Cátedra en el Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua, financiado con la colaboración del Ministerio de Ciencia e Innovación (referencia FFI2008-01563)

© Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua
© Folke Gernert
I.S.B.N. T. I: **
I.S.B.N. O.C.: **
D.L.: S. **
Compuesto e impreso en Gráficas Cervantes
(Salamanca)

Para Dörte, Klaus-Dieter y Mengu

TABLA DE MATERIAS

Prólogo	13-31
---------------	-------

PRIMERA PARTE ESTUDIO

CAPÍTULO PRIMERO. EL REZO CANÓNICO DE LOS ECLESIAÍSTICOS Y EL BREVIARIO	35-77
--	-------

I Fiestas clericales y la parodia del rezo canónico en el <i>Roman de Renart</i>	37-51
II La parodia del rezo canónico en el <i>Libro de buen amor</i>	52-72
1. La recepción del <i>Libro de buen amor</i> en el siglo XV ..	68-72
III <i>Contrafacta</i> eróticos del rezo canónico en Italia	72-77

CAPÍTULO SEGUNDO. EL REZO CANÓNICO DE LOS LAICOS Y LOS «LIVRES D'HEURES».....	79-288
--	--------

I El oficio divino laico contrahecho: Nicolás Núñez	86-90
II La contrafactura de partes del rezo canónico	90-159
1. El oficio de la Pasión: <i>Las horas de la Pasión</i> del Viz- conde de Altamira	90-96
2. La Pasión de Cristo como pasión erótica	96-129

TABLA DE MATERIAS

§ «*Tristis est anima mea usque ad mortem*» (Mt 26, 38; Mc 14, 14) [101-106]. § «*Transeat a me calix iste*» (Mt 26, 39) [106-108]. § *Cristo en la cruz* [108-112]. § «*Eli, Eli, lamma sabacthani?*» (Mt 27, 46) [112-116]. § «*In manus tuas, Domine*» (Lc 23, 46 y Ps 30, 6) [116-117]. § *Las «Lamentaciones de Jeremías» y la Pasión de Cristo* [117-125]. § *La parodia de la Pasión* [125-129].

3. Los *strambotti* de Panfilo Sasso 129-159

§ *Amor y Kerygma* [136-146]. § *La «Visitatio Sepulchri» y Till Eulenspiegel* [146-151]. § *Pasión y muerte en los «contrafacta» de Panfilo Sasso* [151-159].

III El oficio de difuntos 160-218

1. La muerte desde la perspectiva de la historia cultural .. 160-162

2. El *Officium defunctorum* en la lírica tardomedieval 163-184

§ *Gómez Manrique* [163-168]. § *René d'Anjou* [169-173]. § *Garci Sánchez de Badajoz* [173-184].

3. El oficio de difuntos en el escenario 185-209

§ *La «Égloga de Plácida y Vitoriano»* [185-189]. § *La doble vía de transmisión (pliego suelto y cancionero)* [189-194]. § *El «horror vacui» y el «Nunc dimittis» de Hernán López de Yanguas* [194-196]. § *El «contrafactum» del oficio de difuntos de Juan del Encina* [196-209].

4. Muerte y ritual en el *Roman de Renart* 210-218

IV *Contrafacta* de los salmos 218-265

1. Los salmos penitenciales en la historia de la espiritualidad..... 224-232

2. Los salmos penitenciales eróticos de Diego de Valera .. 232-238

3. Los salmos penitenciales y la letanía de los santos..... 238-246

4. *Contrafacta* eróticos de salmos penitenciales aislados .. 246-265

TABLA DE MATERIAS

<p>§ <i>Francisco de Villalpando</i>: «<i>Miserere</i>» [246-249]. § <i>Mosén Gaçull</i>: «<i>De Profundis</i>» [249-251]. § <i>El</i> «<i>De Profundis des Amoureux</i>» [251-255]. § <i>Los salmos penitenciales en algunos «strambotti» italianos</i> [255-262]. § <i>Amor y penitencia en el «Cancionero Geral de Resende»</i> [263-265].</p>	
V Los gozos de la Virgen	265-288
1. Los <i>Quinze Joies de Mariage</i>	269-274
2. Los <i>Siete gozos de amor</i> de Juan Rodríguez del Padrón	275-278
3. La recepción de los <i>Siete gozos de amor</i> en Italia	278-286
§ <i>Una traducción italiana en el «Cancionero de Venecia»</i> [278-281]. § <i>¿Una réécriture de Francesco Galeota?</i> [281-282]. § <i>Las «Sette allegrezze d'amore» de Lorenzo de' Medici</i> [282-286].	
4. Álvaro de Brito: los siete dolores del amor en el <i>Cancionero de Resende</i>	286-288
CAPÍTULO TERCERO. LA SANTA MISA	289-327
I Parodias de la misa en la literatura mediolatina	290-293
II La misa de amor en Francia en el siglo XIV	293-300
III <i>Contrafacta</i> de la misa en la literatura española de la Edad Media tardía.....	301-327
1. Las misas de amor de Suero de Ribera y Juan de Dueñas	301-323
2. La misa en el <i>contrafactum</i> del rezo canónico de Nicolás Núñez.....	323-327
CAPÍTULO CUARTO. CATEQUESIS E INSTRUCCIÓN LAICA	329-389
I <i>Contrafacta</i> de las oraciones básicas del catecismo y prácticas de oración	332-363

TABLA DE MATERIAS

1. Parodias de las oraciones básicas del catecismo en el Ms. Français 837	339-346
2. Catecismo y propaganda: <i>La guerre de Metz</i>	346-348
3. Catecismo y sátira política.....	349-353
4. Práctica oracional y prejuicios nacionales	353-358
§ <i>Una parodia del «Ave María» de Pedro Manuel de Urrea [354-358].</i>	
5. De nuevo Baco y Golias	358-361
6. La parodia del <i>contrafactum</i> : Rodrigo de Reinosa y Salazar	361-363
II DECÁLOGO Y CATEQUESIS	363-389
1. La tradición de los <i>contrafacta</i> del Decálogo	364-365
2. La <i>Retenue d'amour</i> de Charles d'Orléans y su recepción	365-379
3. El Decálogo erótico de Rodríguez del Padrón	379-381
4. Los <i>Dieci Comandamenti de Amore</i> de Notturmo Neapolitano	381-387
5. Los <i>Sette Peccati mortali de Amore</i> de Notturmo Neapolitano.....	387-389
CAPÍTULO QUINTO. EPÍLOGO	391-410

PRÓLOGO

MELIBEO SÓ Y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo»¹. Son estas las palabras con las que Calisto expresa su amor a Melibea en forma de profesión de fe, las que le caracterizan como adepto de un culto muy particular, más literario que religioso². La escritura de un discurso erótico a partir del imaginario piadoso y de modelos estructurales religiosos contemporáneos es un procedimiento corriente en la cultura medieval³ que se encuentra también tras la personificación del amor en deidades clásicas como Cupido o Eros⁴, o bien

1. Véase la edición de la *Celestina* de Rico *et al.* 2000, 34.

2. Véase Morón Arroyo 1994, 25: «Celestina begins with the madness of substituting Melibea for God. The substitution continues through the entire first act. Calisto calls Melibea his god and, when Sempronio asks him if he is a Christian, answers: 'I am a Melibeian, I adore Melibea, I believe in Melibea, and I love Melibea'. This sentence is a sacrilegious adulteration of the first commandment»; véanse además Green 1949 (esp. 1969), 143; Aguirre 1962, 47; Cándano Fierro 1991, 129; Serés 1996, 128; Lacarra 1999, 21, y Crosas 2000, 119-120. Ferreras 2003, 144-145, describe el *Credo* de Calisto como «una variante más de un discurso verdaderamente tópico».

3. A propósito de la mezcla de lo sagrado con lo profano en la poesía de amor medieval véanse Lowinski 1898, 164-165; Wechsler 1909, 270-299; Huizinga 1978 (1994¹¹), 158-159; Lot-Borodine 1928, 223-242; Jeanroy 1934, 305; Scheludko 1934a, 402-421, 1934b, 1-40, y 1937, 224-250; Lewis 1936 (1969), 17; Lerch 1943, 214-230; Kolb 1958, 131-139; Lazar 1964, 80-85; Denomy 1965; Russell 1965-1966, 31-44; Gay-Crosier 1971; Spitzmuller 1971, 1736; Schnell 1985, 20-21, y 169; Kasten 1986, 60, y Hyde 1986, 34.

4. Véanse Salinas 1974 (1981²), 26: «Dos elementos, uno llegado de la paganía, otro del Cristianismo, cooperan en esa divinización de lo amoroso. De la Roma pagana, de Ovidio, cuyo *Ars amandi* fue un texto favorito de la Edad Media, se recoge la noción, más o menos seria en Ovidio, del amor como un Dios. Y el culto mariano, la consagración especial del fervor religioso a la figura de la Virgen María, se ofrece como otro parangón deseable a las poesías de los trovadores. De ahí nace toda la vena lírica que toma prestado al lenguaje religioso modismos poéticos y fórmulas de estilo, que llevan en sí todo el altísimo prestigio de una procedencia puramente religiosa. Muy bien se explica que una vez equiparadas la religión verdadera y esta nueva religión del Dios Amor se considere el vocabulario de la Iglesia patrimonio disponible para el uso del culto erótico. Por ese camino se irá muy lejos, a la poesía paródica e irreverente, de la que hay tantas muestras en la

tras la divinización de la mujer realizada con conceptos y terminología religiosos. Esta última es la que se encuentra tanto en la ginecolatría de los trovadores provenzales como en la adoración de Guenevièvre por el Caballero de la Carreta de Chrétien de Troyes¹ y en la dama estilizada hasta ser una «*donna angelicata*» del *Dolce Stil Nuovo* y de Dante.

La relación estrecha que existe entre el servicio amoroso y la veneración de la Virgen² se hace evidente en composiciones ambivalentes a medio camino entre la hiperdulía y el erotismo³. Especialmente cuando se trataba de erigir un monumento literario a aristócratas de alto rango se empleó a menudo una forma de comparación, un *Überbietungsvergleich*, que ensalzaba a la dama más que a la misma Virgen: Piénsese en el elogio de Isabel de Castilla, compuesto por Antón de Montoro⁴ y censurado por sus contemporáneos a causa de su carácter blasfemo.

Edad Media»; Schnell 1985, 272-273, y 349-390; Taylor 1981, 309-318, y Frye 1990, 80: «The medieval poets seem to have introduced the God of Love or Eros to Western poetry as a symbol of their cultural status that would just get by established authority. They also appear to have acted largely on their own initiative, drawing on Virgil and Ovid, and obviously they felt the psychological force of the assumption that creativity has a good deal to do with the erotic drive, whether achieved, frustrated or sublimated».

1. «Au departir a soploié | A chanbre et fet tot autel | Con s'il fust devant un autel», en la edición de las obras completas de Poirion; Berthelot; Dembowski; Lefèvre; Uitti & Walter 1994, 623, vv. 4724-4726; léanse a este propósito Pollmann 1966, 307-308, y Martin 1972, 101, que establece una comparación entre la profesión de fe de Calisto y el *Lancelot* de Chrétien.

2. Véanse Brinkmann 1925 (1979), 50-51; Ahsmann 1930, 108-109: «[...] il a pu se produire entre les deux cultes une action réciproque, de sorte que la culte de la Vierge aurait provoqué celui de la femme, et que ce dernier de son côté aurait réagi sur la dévotion mariale, qui serait devenue plus fervente. On aurait donc eu cet ordre des faits: grâce à l'œuvre des moines du XIII^e siècle, le culte de la Vierge se serait répandu dans la vie de la société, si bien qu'il en résulta une exaltation de l'idéal féminin, qui trouva son expression caractéristique dans la poésie courtoise; celle-ci, grâce à l'évolution du germe mystique qu'elle cachait en elle aurait abouti aux chansons de la Vierge»; Lewis 1936 (1969), 7, y Delius 1963, 165.

3. Consúltense a este propósito Lehmann 1963, 103; Hubatsch 1870 (1971), 31, y Cattin 1983, 33.

4. Véase la *Canción de Antón de Montoro en loor de la Reyna doña Isabel de Castilla*, ed. Ciceri & Rodríguez Puértolas 1991, 219-220: «Alta Reyna soberana | si fuéades antes vos | que la hija de Sant'Ana, | de vos el Hijo de Dios | recibiera carne humana. || O bella, santa, discreta, | por espiriencia se pruebe, | aquella Virgen perfeta, | la divinidad ecepta, | esso le debéys que os deve. | Y pues que por vos se gana | la vida y gloria de nós, | si no pariera Sant'Ana | hasta ser nascida vos | de vos el Hijo de Dios | rescibiera carne humana». Severas críticas expresaron Francisco Vaca en las *Coplas de Francisco Vaca contradiziendo vna canción que hizo Antón de Montoro en loor de la Reyna doña Isabel* (Dutton 1990-1991, ID6104, y la edición del *Cancionero general* de González Cuenca 2005, II, 23-36), Álvaro de Brito en *D'Álvaro de Brito a Antón de Montoro sobr'esta cantigua que fez como hereje* (ed. Almeida 1998, 132-134) y en su *Grosa desta cantiga de Montoro feita por Álvaro de Brito enderençada a Nossa Senhora* (ed. Almeida 1998, 135-139, compárese el análisis de Jones 1962, 56) y Pedro de Cartagena en una composición con el título *Otras suyas a la reyna doña Ysabel* (ed. Rodado Ruiz 2000, 123-128, y la interpretación de Boase 1981, 115).

PRÓLOGO

La representación de la dama como obra maestra de Dios, popular entre trovadores y *Minnesängern*¹, es una interpretación abrazada por muchos poetas del siglo xv: autores como Suero de Ribera o Garci Sánchez de Badajoz describen el amor que experimentan hacia una dama, creada por Dios como camino para amar la creación divina y, en última instancia, a Dios mismo².

En este sentido la *religio amoris* se debe entender como expresión de una manifestación del omnipresente y constante deseo de amar y así ascender hacia Dios. En la *Celestina* de Fernando de Rojas, una obra que juzga severamente la equiparación blasfema de la dama con Dios, se reduce *ad absurdum* esta visión, porque en la *Tragicomedia* el amor ya no es el instrumento para la mejoría moral del amante cantado por Dante, sino una fuerza que provoca la pérdida de Calisto alejándolo de Dios. Mediante su recurso paródico a la concepción del amor cortés³ la *Celestina* se revela como toda una *Reprobatio amoris* desde el

1. Véanse Wechsler 1909, 278: «Die Herrin, darin sind alle Minnesänger einig, ist ein Wunderwerk des göttlichen Schöpfers. In ihrer unaussprechlichen Schönheit strahlt Gottes eigene Schönheit wieder. Wie alle Vollkommenheiten Gott eigen sind und nur aus ihm fließen, so auch die leibliche Schönheit, in der sich die seelische spiegelt» (trad. F.G.: «La dama es para todos los *Minnesänger* una obra milagrosa del Creador divino, su hermosura indecible refleja la hermosura de Dios. De la misma manera en que toda perfección es propia de Dios y emana sólo de Él, también lo es la hermosura exterior, espejo de la interior»). Ahsmann 1930, 109: «Le troubadour exprime sa résignation, avoue son repentir, accepte toutes les souffrances et les adversités, et espère obtenir la faveur de sa dame qui, à ses yeux, est un chef-d'œuvre de la création de Dieu, et qui, par ses qualités tant physiques que morales reflète la beauté de l'être divin même».

2. Consúltese a propósito de esta «forma interpuesta de amar a Dios; o mejor, una vía para corresponder al amor y a la bondad que Éste ha desplegado en sus criaturas» Serés 1996, 112. Véase sobre la «divinización de la dama» en los *cancioneros* españoles del siglo xv también Irastorza 1986, 204-210; para Lope de Stúñiga véase Vozzo Mendia 1989, 15, en su edición de las obras del poeta: «Il motivo della dama 'obra maestra de Dios' non si sviluppa però nel senso stilnovistico o neoplatonico, che vede nella bellezza della donna amata uno strumento di elevazione e di salvezza per l'amante, ma è funzionalizzato ad un processo di divinizzazione della figura femminile, che diventa un vero e proprio oggetto di culto. Da ciò la metafora del corpo della donna como *templo* [...] e l'uso, nei suoi confronti, di un verbo così tipico del linguaggio mistico como *contemplar*».

3. Castells 1991, 209-220, es poco convincente cuando intenta confutar la interpretación de Calisto como parodia del amante cortés y de los planteamientos de Andreas Capellanus en *De Amore* en contra de Deyermond 1961, 218-221; Green 1963 (esp. 1969), 139-145 y 148; Martin 1972, 71-134; Severin 1984, 275-279, y Lacarra 2000, 127-128. La problemática inherente al término 'amor cortés' es analizado con mucha perspicacia por Karnein 1997, 20: «Anders ausgedrückt: Literatur gestaltet die Geschlechterbeziehung als Freiraum der Individuen im Rahmen dieses allgemeinen gesellschaftlichen Horizontes. Sie kennt viele Formen dieser Geschlechterbeziehung, die von Triebsublimierung und -verzicht über einverständliche Lusterfüllung in und außerhalb der Ehe bis zur brutalen Vergewaltigung reichen. Nennt man die Verzichts-Liebe 'höfisch', und dem stünde nichts entgegen, so muß man aber neue Namen für die anderen Formen finden. Wofür ich also plädiere ist eine literarhistorische Nomenklatur für die Geschlechterbeziehungen zu entwickeln,

título del *Argumento*, donde Fernando de Rojas se refiere explícitamente a aquellos «locos enamorados», que –como Calisto– «a sus amigas llaman y dicen ser su dios»¹. El texto alude a una particular forma de la *religio amoris*, difundida en la poesía cancioneril castellana, para la cual Lida de Malkiel acuñó el marbete *hipérbole sagrada* o *hipérbole sacroprofana*². La estudiosa argentina se remite a textos como *Los siete gozos de amor* y los *Diez mandamientos de Amor* de Juan Rodríguez del Padrón, las *Misas de Amor* de Suero de Ribera y de Juan de Dueñas, las *Lecciones de Job aplicadas al amor profano* de Garcí Sánchez de Badajoz, el *Miserere* de Francisco de Villalpando, la *Ledanía* y los *Salmos penitenciales* de Diego de Valera y el *De profundis* de mosén Gaçull. A la zaga de aquellos textos poéticos, la *hipérbole sagrada* habría cruzado las fronteras del género lírico para instalarse también en la poesía teatral: tanto la *Vigilia de la enamorada muerta* de Juan del Encina como el *Nunc dimittis* de Hernán López de Yanguas instrumentalizan moldes religiosos en obras dramáticas y paradramáticas.

A pesar de que Jauss postulara que la Edad Media se distingue de épocas posteriores por su alteridad, estos *contrafacta* eróticos del otoño de la Edad Media se han leído modernamente siguiendo los paradigmas de valores actuales y la visión del mundo moderno y, por consiguiente, se han (mal-)interpretado

die Unterscheidungen erlaubt, die der Allerweltsausdruck 'höfisch' bislang verdeckt» (trad. F.G.: «Dicho de otra manera: la literatura describe la relación entre los sexos como un espacio de libertad individual dentro del horizonte social. En ella se expresan muchas formas de relación sexual que van desde la sublimación del instinto sexual y la renuncia a él, hasta la satisfacción del deseo tanto en el matrimonio como fuera de él incluyendo la violación brutal. Si llamásemos 'cortés' al amor transido de abnegación, y no hay nada en contra de tal decisión, entonces deberíamos otorgar nombres individualizadores a todas las otras formas. Propongo idear una nomenclatura literaria para denominar las relaciones entre los sexos que permita hacer las diferenciaciones que hasta ahora ha imposibilitado el término *passe-partout* de 'amor cortés'»).

1. Véase la edición de la *Celestina* de Rico *et al.* 2000, 23, y la nota complementaria 521; a propósito de la confusión de elementos profanos y sagrados en la *Celestina* consúltense también Maravall 1986, 172: «Tales modos de confusión verbal sacro-profana son manifestación parcial del íntimo trastrueque de bienes y valores, de sentimientos y apetencias, de personas y de clases sociales que, en la dramática tensión de la obra, contienen entre sí y luchan por salir de su férreo enmarcamiento». La pregunta «¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío?» (ed. 2000, 27), mediante la cual Calisto parece ponerse al mismo nivel que la Virgen María y su hijo, los únicos que –a diferencia de los mortales– conservan su cuerpo en el paraíso, ha sido analizado en detalle por Truesdell 1973, 268-269; Castells 1993, 97-100, y Beltrán-Llavador 2003, 36.

2. Lida de Malkiel 1946, 121-130. Las manifestaciones de la *religio amoris* y de la *parodia sacra* en la literatura española del otoño de la Edad Media y del primer Renacimiento han sido estudiadas por Márquez-Villanueva 1960, 234; Lama de la Cruz 1980, 49-58; Blecua 1981, 132-138; Deyermund 1989, 189-201; Bubnova 1992, 57-72; Sharrer 1994, 983-996; Whetnall 1997, 535-552, y Arizaga Castro 2002, 326-327; a propósito de Cataluña véase Deyermund 1992, 105-111.

PRÓLOGO

como apostasías¹. Una aproximación semejante es la que ha explicado el empleo heterodoxo de las Sagradas Escrituras y de fórmulas litúrgicas como resultado, y prueba, de la existencia de una sociedad permeada por judíos conversos, de modo que ese procedimiento textual se debería interpretar como rasgo característico de la cultura ibérica del siglo xv². El análisis de este fenómeno cultural desde un punto de vista transnacional e interdisciplinar deja entrever otro camino y permite ubicar los *contrafacta* eróticos españoles de la Edad Media tardía dentro del contexto europeo, con lo cual estos textos pierden su condición de obras excepcionales, tanto diacrónicamente como sincrónicamente.

Del estado impreciso de conocimiento de la producción europea de estas características da idea el abordaje excesivamente general, poco o nada interdisciplinar y compartimentalizado de estos estudios. Gide califica la lírica de la Edad Media tardía en su *Anthologie de la poésie française* como un «fatras pseudo-poétique»³; no es de extrañar que, al igual que la poesía española coetánea, esa

1. Jauss 1977. Amador de los Ríos 1861-1865 (1969), VI, 180, juzga «aquella sacrílega deslealtad que profanaba cada día los Santos Evangelios con falsas juras y mentidas promesas» en el *contrafactum* de los salmos de Diego de Valera. Paz y Melia 1884, XIV censura «aquella irrespetuosa moda por la que algunos contemporáneos suyos acomodaban los más profanos asuntos á los más santos recuerdos de la religión», mientras que Menéndez Pelayo 1890-1900 (1944-1945), V, v, truena: «Pero sea como fuere, la profanación habitual de las cosas santas es ya por sí sola un síntoma de relajación espiritual, de todo punto incompatible con los periodos de fe profunda, sean bárbaros o cultos». En su edición del *Cancionero de Palacio*, Vendrell de Millás 1945, 90, expresa con mucha elocuencia la desazón que le causan estos textos: «Por una desviación del buen gusto y de la moda, los poetas del siglo xv, en sus sublimaciones de amor, llegaron a confundir su pasión amorosa, o mejor el ansia extremada que sentían por su amada, con el amor de Dios, y de ahí vienen esas exaltaciones en la expresión amorosa hasta la irreverencia sacrílega». Aubrun 1951, LXXXVIII, critica en su edición *Chansonnier espagnol d'Herberay des Essart* «ce pitoyable genre» como «preuve de la décadence de l'esprit religieux dans l'aristocratie et chez les lettrés de la seconde moitié du xv^e siècle».

2. «Y como esta hipérbola sagrada no es, en las postrimerías del siglo xv español, accidente de decadencia –como lo es en el resto de Europa–, sino elemento dos veces castizo, por su antigua raíz medieval y por su entronque con la irrupción de los conversos en la sociedad cristiana, nada tiene de extraño que la veamos abrir con arco espléndido la dual Tragicomedia: ‘En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios’», Lida de Malkiel 1946, 129-130. Véanse también Jones 1962, 55-64; Avallé Arce 1974a, 309-310, y Alonso 1986, 23. Para la religiosidad de los *conversos* consúltese Rábade Obradó 1997, 83-142; la actitud de Juan de Dueñas frente al judaísmo la analiza Vendrell de Millás 1958, 108-113.

3. Gide 1949, XIV. Es sintomático en este contexto cómo Winkler 1918, 3, caracteriza a las obras del poeta Vaillant: «Sie sind alle echtes 15. Jahrhundert: Erzeugnisse einer niedergehenden Kunst, größtenteils –von Ausnahmen abgesehen– ohne tieferen Gehaltsinhalt oder besonderen Gedankenflug; manchmal geistreich, häufig auch schon von jenem schalen, präziösen Wortwitz, der die *rhétoriciens* brandmarken wird» (trad. F.G.: «Son todas típicas del siglo xv, productos de un arte decadente, en la gran mayoría –con unas pocas excepciones– sin profundidad sentimental o una particular perspicacia, en ocasiones ingeniosas y a veces del mismo conceptismo desabrido y rebuscado que distinguirá a los *rhétoriciens*»).

*poésie formelle*¹ no contase con la indulgencia de los críticos literarios del país vecino. Asimismo, la denominación italiana del «secolo senza poesia» para el siglo XV es indicativa de una visión tan poco actualizada como extendida de la producción poética entre Petrarca y Bembo que Quondam recrimina con razón². Este menosprecio de las obras poéticas de la Edad Media tardía de toda la Romania, comprensible en parte por la calidad desigual de los autores cuando no por la dificultad de acceder a los textos, explica que el estado de la investigación científica sea deficitaria, especialmente en Francia³ y en Italia⁴, donde, a diferencia de España⁵, sigue faltando un inventario de la producción poética así como ediciones fiables del material textual disponible. La hispanística utiliza el marbete ‘poesía cancioneril’ para hablar de la producción poética tardomedieval de la Península Ibérica, acentuando de esta manera como seña de identidad de los autores y obras la forma de la transmisión textual en antologías poéticas, manuscritas o impresas⁶. No existe una terminología análoga en el área

1. Guiette 1949, 65: «Dans ces conditions, la composition du texte n’a pas à s’embarrasser de logique rationnelle ou même sentimentale ou psychologique: l’ordre esthétique prime tout. Le sujet de l’œuvre ne saurait être confondu avec sa donnée. Le thème n’est qu’un prétexte. C’est l’œuvre formelle, elle-même, qui est le sujet [...] Si ces poètes paraissent conscients de la valeur, du charme du mot, de la magie verbale, il n’en faut pas conclure que les mène la rêverie ou une pure sensibilité d’oreille. Bien au contraire, jamais poésie ne fut plus rigoureuse, plus totalement et plus consciemment calcul, mathématique et harmonie. C’est ce que nous entendons exprimer par le terme ‘poésie formelle’».

2. Véanse sus reflexiones en la introducción del volumen *Il libro di poesia dal copista al tipografo* 1989, I, editado por Santagata & Quondam.

3. Jung 1971, 44, constató que una valoración adecuada de las obras poéticas de la Francia medieval es casi imposible por falta de ediciones fiables; compárense también las observaciones en la misma línea de Tietz 1987, 109-111. Asimismo Simone 1967, VIII confirma la «trascuratezza secolare» de la poesía francesa tardomedieval. A propósito de la necesidad de una revaloración de la poesía francesa de la Edad Media tardía debe verse también Heitmann 1978, 355-356.

4. Véase por ejemplo Tissoni Benvenuti 1989, 25, quien lamenta la mala catalogación de los manuscritos italianos del Quattrocento, en los cuales muchas composiciones circulan sin indicación del nombre del autor.

5. Gracias al corpus monumental de la poesía cancioneril española de Brian Dutton 1990-1991, el acceso a las obras poéticas tardomedievales es mucho más fácil que el de aquellas contemporáneas de Italia y Francia. Bajo la dirección de Dorothy Severin, se dedica un grupo de investigadores de la Universidad de Liverpool desde 2004 a un proyecto intitulado *An electronic corpus of 15th century Castilian cancionero manuscripts; towards completion of the Dutton project*, cuyos resultados empiezan a estar disponibles: <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/>. Una descripción concisa del estado de la cuestión puede verse en Toro Pascua 2003, 525-539.

6. Los procedimientos de compilación fueron analizados en varias publicaciones de Beltrán 1995, 233-265, 1996, 1-19, 1998, 49-101, 1998a, 17-40, 1998b, 19-40, y 2003, 19-20. Este investigador llama la atención sobre las «posibilidades que los cancioneros mismos, en cuanto objetos, nos ofrecen como testimonio de una época, de una sociedad, de los medios que los copistas tenían a su alcance o de sus propios medios de trabajo» (1995, 233-234).

PRÓLOGO

italiana porque el término *canzoniere* remite a los *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca y designa, por ello, una colección de obras compilada y ordenada por su propio autor¹. En lugar del término empleado en la hispanística se suelen utilizar en la italianística los términos *silloge*, *miscellanea* y *antologia*, caracterizados por Tissoni-Benvenuti:

Con questi ultimi esempi siamo già passati al gruppo dei manoscritti che contengono rime di più autori. Non tratto qui ovviamente dei codici compositi, o miscellanee meccaniche: raccolte di pezzi di diversa provenienza messi insieme da un legatore; ma del manoscritto che costituisce un organismo unitario, anche se vi si possono alternare più mani. La raccolta di rime, casuale o volontaria che sia, offre occasione a numerose e più interessanti considerazioni. Intanto è fondamentale notare che questo manoscritto nasce a livello di ricezione e non d'autore, e che l'orizzonte del raccoglitore –culturale e/o geografico che sia– è quasi sempre percepibile e per la miscellanea cortigiana e per l'antologia di tipo umanistico².

En Francia observamos un similar interés por los procedimientos de compilación de antologías poéticas, o *chansonniers*, pero sólo en el ámbito de la poesía occitana de los trovadores³. En cuanto a la poesía lírica del norte del país durante el otoño de la Edad Media, se concentra la atención de los investigadores en la figura de Charles d'Orléans como autor y compilador⁴.

Estas divergencias considerables en cuanto a las bases fundamentales de la investigación en la Romania explican en parte el protagonismo de la Península Ibérica en cuanto a la distribución geográfica de los *contrafacta* eróticos de la Edad Media tardía. A diferencia de Italia y de Francia, en el ámbito de la lírica castellana se aprecia casi a simple vista la existencia de una consolidada contrafactura de modelos sagrados como subgénero de la poesía amatoria, aunque sigue pendiente

1. Para una definición del término debe verse Bertolucci 1989, 129: «Il termine 'canzoniere' (relativamente moderno: quello antico è *liber*, *libellus* nei suoi derivati romanzi) viene qui assunto nella sua accezione più forte e ristretta, nel senso cioè di raccolta di testi in versi in cui autore e raccoglitore coincidono nella stessa persona, la quale opera dunque anche la selezione e l'ordinamento intervenendo, se del caso, anche sulla lezione dei testi (varianti d'autore)».

2. Tissoni Benvenuti 1989, 26.

3. Compárense las actas editadas por Tyssens 1991 con el título *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers*; a propósito de las recopilaciones poéticas de los trovadores deben verse Gröber 1877, 337-670, y Hasenohr 1990, 329-333.

4. Raynaud 1889, I, subrayó en su edición del manuscrito Français 9223 de la Bibliothèque Nationale parisina el papel que desempeña Charles d'Orléans para el conocimiento de la poesía tardomedieval: «C'est grâce en effet à Charles d'Orléans que nous connaissons aujourd'hui le nom d'un assez grand nombre de poètes du XV^e siècle, inconnus autrement que dans les œuvres de ce prince».

de ser llevado a cabo un análisis desde una perspectiva supranacional que tenga en cuenta el conjunto de la producción poética en romance europea.

Además, el estudio del corpus textual tanto desde la perspectiva de las prácticas literarias cuanto de las sociales y teológicas, permite leer estos textos no ya como parodias de cuestiones de fe, sino como expresiones de una espiritualidad laica muy sentida y sinceramente vivida. Por otra parte, la parodia de textos sagrados es una práctica literaria extendida por doquier y que remonta a la Antigüedad clásica¹. En el mundo cristiano encontramos vestigios de semejante ejercicio desde la Alta Edad Media con la *Cena Cypriani*² y luego en las canciones de los goliardos. Tanto la mezcla de elementos profanos y sagrados³ como el empleo de la *parodia sacra*⁴ son característicos de las composiciones de los *vagi clerici*⁵. Nolting-Hauff, que interpreta la poesía goliardesca como «fenómeno de la contracultura carnavalesca en el sentido de Mijail Bajtín», observa que «el procedimiento central de constitución textual de sus canciones, que muy a menudo son satíricas, es la *parodia sacra*, la parodia de textos y

1. Véase Kleinknecht 1937, y para ejemplos del mundo árabe la documentación en González Palencia 1946, 8-9.

2. Véanse el texto editado en Modesto 1992, y en la edición de las obras de Rabanus Maurus y Giovanni Immonide de Rosati & Masetti Casaretto 2002, así como la interpretación de Bayless 1996, 19-52.

3. Para la mezcla de lo sagrado con lo profano en los *Carmina Burana* véanse García Villoslada 1975, 48: «L'utilisation des termes, images et structures rhétoriques tirés de l'amour sacré pour renforcer ou pour colorer la littérature de l'amour érotique est loin d'être rare au Moyen Âge. Nous en avons cité plusieurs exemples ici. Dans le cas des *Carmina Burana*, cinq chansons seulement montrent l'influence du *Cantique*, mais le *Cantique* n'est pas la seule source d'inspiration sacrée qui se trouve exploitée dans ces chansons». Brückmann & Couchman 1977, 49, apuntan al respecto: «Parmi les exemples que nous avons cités, nous ne trouvons pas, ou du moins trouvons très peu de cas de parodie, de moquerie ou de sacrilège. Les allusions sont pour la plupart subtiles et peu fréquentes; elles servent à souligner un passage important du poème d'amour. Si parodie il y a, celui qui en est objet c'est l'amant qui tombe dans l'idolâtrie et non l'amour sacré en tant que tel». Semejante opinión es la de Marcos Casquero & Oroz Reta 1995, 40 y 66, y Duggan 2000, 17.

4. Véase Langlois 1893, 176: «La parodie goliardique ne s'est pas attaquée seulement aux hymnes les plus fameuses; elle n'a point respecté davantage les prières des humbles: ni le *Pater*, ni l'*Ave*, ni le *Credo*. Les textes vénérables du Canon de la messe ont servi eux-mêmes à fabriquer, grâce à l'introduction de grossier à peu près, des professions de foi d'ivrogne ou des satires contre l'église». Arias & Arias 1970, 9, subraya la «actitud irreverente y ofensiva hacia la estructura social y eclesiástica en todos sus aspectos» de la poesía goliardesca.

5. Para los goliardos y su poesía ténganse en cuenta Spiegel 1888; Manly 1907-1908, 201-209; Jaffe 1908; Neri 1914-1915, 107-116; Crescini 1919-1920, 1079-1131; Ermini 1921-1922; Brinkmann 1924, 118-123, y 1925 (1979), 31-73; Bischoff 1930, 76-97, y Walsh 1983, 1-9. En los trabajos más recientes se presta particular atención a los interrelaciones entre la poesía cortesana y la literatura goliardesca; al respecto pueden verse Gérard-Zai 1990, 197; Walsh 1993, XX-XXI; Marcos Casquero & Oroz Reta 1995, 40-41, y Montero Cartelle 2001, 14 y 34, así como Dronke 2000, 23-40, sobre la poesía amorosa de los *Carmina Burana*.

PRÓLOGO

tipos de discurso sagrados y canónicos desde el *Padrenuestro* y el *Credo* hasta himnos, letanías y textos litúrgicos pasando por reglas de una orden, decretos y bulas pontificias»¹. La poesía goliardesca fue el referente habitual de la historia literaria al que se remitían los investigadores a la hora de interpretar los *contrafacta* eróticos españoles de la Edad Media tardía, olvidándose del hecho de que estos últimos son obra de autores laicos y casi nunca de clérigos, amén de que las composiciones amorosas tardomedievales carecen de la intencionalidad satírica y cómica que caracteriza las obras de los *vagi clerici*. Esta aproximación, tan errónea como repetida, ha dejado una estela terminológica apreciable en el empleo sumamente incorrecto del término 'parodia' para designar estos textos². En aquellas composiciones que Lida llama *hipérbole sagrada* se representa una pasión amorosa con insistencia recurrente a la esfera religiosa. Ni el término *parodia sacra* ni la expresión *hipérbole sagrada* describen el fenómeno en cuestión de manera satisfactoria: mientras que el término *parodia* implica *per definitionem* una intencionalidad cómica, el concepto de lo hiperbólico no describe de manera precisa la forma en la que los textos se relacionan con el ámbito sagrado.

1. «Zentrale textkonstitutive Verfahren ist die *parodia sacra*, die Parodie sakraler und kirchlicher Texte und Diskurstypen vom Vaterunser und Credo über Hymnen, Litaneien und liturgische Texte bis zu Ordensregeln, Dekreten und päpstlichen Bullen. Sie wird häufig, aber keinesfalls immer satirisch funktionalisiert, etwa im Sinne einer Polemik gegen die 'avaritia' des Weltklerus. Auf die ausgeprägte karnevaleske Komponente, die sich in der tabufreien Thematik und vor allem der *parodia sacra* manifestiert, hat Bachtin mehrfach ausdrücklich hingewiesen» (Nolting-Hauff 1995, 355-357, trad. F.G.).

2. Véanse Menéndez Pelayo 1890-1900, V, v: «Las irreverentes parodias de la Liturgia»; Vendrell de Millás 1933, 83-84: «Parodias de los misterios y del culto de la religión cristiana, en las cuales Cupido, Venus y Apolo quedan elevados a la categoría de divinidades, usándose el lenguaje más artificial e insípido que se haya podido usar nunca; y en dichas composiciones jamás aparece el menor rastro de espiritualidad ni de poesía» y Azáceta en su edición del *Cancionero de Juan Fernández de Ixar* 1956, LXVII: «Recordemos a Garcí Sánchez de Badajoz, Juan de Dueñas, Diego de Valera y tantos otros que, haciendo parodia, funden motivos religiosos con temas eróticos, y algunos más que no tienen inconveniente en intercalar en sus composiciones amorosas versos latinos tomados de las Escrituras»; incluso Lida de Malkiel 1950, 98-99, habla de «parodias religiosas». Asimismo en estudios más actuales que demuestran otra aproximación al analizar este fenómeno se sigue utilizando el problemático término *parodia*, como se puede apreciar en Perinián 1968, 24: «El 'paganismo amoroso', o gusto por la parodia de textos sacros de distintas especies, se manifestó con especial intensidad en la lírica cuatrocentista»; y Menéndez Peláez 1980, 219: «¿Cómo interpretar estas parodias? ¿Podemos calificarlas de impías y blasfemas? Pensamos que se puede adoptar la misma actitud que utilizamos al hablar del amor cortés provenzal. Habría que juzgarlas a la luz del código moral del amor cortés»; véase además Casas Rigall 1995a, 186. Gallagher 1969, 175, propuso, consciente del problemático uso del término en este contexto, el término *accomodation*.

En cambio, el término *contrafactum*, procedente de la musicología¹, tiene la ventaja de referirse por un lado a un ‘fenómeno de tránsito entre la esfera religiosa y la no-religiosa’, y de remitir, por otra parte, a un procedimiento de referencia intertextual a *hipotextos* bíblicos y litúrgicos, sin que se especifique la intencionalidad de este recurso². Fue Panzer quien empleó en primera instancia el término en sus estudios de historia del arte para describir bajo el lema *Illustrationskontrafaktur* (‘ilustración contrahecha’) «ciertos tipos surgidos en el arte religioso que se han empleado para ilustrar textos profanos tras haber sido sometido a una nueva interpretación»³. Desde la perspectiva de los estudios culturales, Müller explica este «traslado de elementos del mundo imaginario sagrado establecido a la nueva iconografía profana de tema erótico *in statu nascendi*»⁴ por el mero hecho de que durante mucho tiempo tales representaciones profanas se fabricaron en los mismo talleres que se ocupaban de la producción de obras de arte sacro⁵. Como observa Glanz, este intercambio entre la esfera religiosa y aquella profana no está limitado a la pintura y la miniatura, sino que fue moneda corriente en otros ámbitos de la expresión artística:

Die fundamentale Ausrichtung der profan-erotischen Ikonographie an sakralen Vorbildern verdeutlicht zugleich die nachhaltige Verbindung beider Vorstellungswelten. Hintergrund hierfür war einerseits die Durchdringung von kirchlicher und ritterlicher Kultur aufgrund der engen Gemeinschaft von Geistlichen und Laien sowie andererseits eine sich verändernde Auffassung des religiösen Lebens, in dem seit Bernhard von Clairvaux die Liebe als Hauptimpuls erschien. In der Folge rückten religiöse Vorstellungen und menschliche Welt aneinander und schöpften wechselseitig aus den Bereichen ihrer Formen und Ausdrücke. So griffen etwa die volkssprachlichen Dichter zur Schilderung sinnlicher Liebe auf religiös geprägtes Sprachmaterial zurück. Umgekehrt haben sich auch die Autoren geistlicher Werke bei der Beschreibung religiöser Liebe an der weltlichen

1. Wardropper 1958; Crosbie 1983, 61-67, y 1989, y Sánchez Martínez 1995, han utilizado el término *contrafactum* para describir ciertas reescrituras *a lo divino*. Para el empleo del término en el ámbito de las composiciones multilingües del códice Buranus véase Kühne 2000, 62-64.

2. Véase Keilhauer 2002, 117. Para los musicólogos la parodia es –a diferencia del *contrafactum*– la «Neuertextung einer vorgängigen Melodie» (Keilhauer 2002, 117: «Atribución de una letra a una melodía preexistente») y carece, por consiguiente, de la comicidad que la define para los estudiosos de la literatura. Véase para más detalles a propósito de la definición de los términos en el discurso musicólogo Finscher 1997, Sachteil 7, 1394-1398. Véase también la discusión del término en Genette 1982, 17-48.

3. Panzer 1935, 9-10.

4. «Transfer der etablierten sakralen Bildwelt in die sich ausbildende profan-erotische Ikonographie», Müller 1996, 6, trad. F.G.

5. Müller 1996, 17.

PRÓLOGO

Dichtung orientiert. Insbesondere die Mystiker bedienten sich der Sprache der profanen Erotik, um die Dimensionen ihrer spirituellen Erfahrung in Worte zu fassen¹.

Tal recurrir de la poesía profana a materiales sacros está presente asimismo en otros tipos de textos muy difundidos por toda la Romania en la Edad Media tardía, como por ejemplo los *infiernos de amor*² o los testamentos poéticos³. Ya adelanto que estos textos, que se pueden definir como ‘parodias estructurales’⁴, se excluyen del presente estudio porque, a diferencia del grupo de textos que quiero analizar, no remiten a *hipotextos* sagrados concretos, perceptibles dentro del *hipertexto*. Tampoco se incluye el subgénero del *sermón de amores*, en el que se recrean en el ámbito amoroso los moldes retóricos de la homilética como una forma del discurso religioso:

De sus aparentes gemelos, los *contrafacta* o versiones a lo profano de formas litúrgicas [...] el sermón se destaca netamente por ser ante todo un andamiaje, una estructura a rellenar, amplia y moldeable; esas otras formas ofrecen cristalizaciones lingüísticas sobre las que la operación paródica consiste en aplicar la técnica de la glosa para re-contextualizar segmentos de frases latinas jugando sobre la equívocidad de algunos de sus términos. En el caso del

1. «La imitación de modelos sagrados en la iconografía profana de tema amoroso demuestra la unión persistente entre ambos mundos imaginarios. Las causas de tal fenómeno fueron, por un lado, la interpenetración de cultura eclesiástica y caballeresca a causa de la unión estrecha entre clérigos y laicos y, por otro, una nueva concepción de la vida religiosa desde que Bernardo de Claraval formulara los principios de un misticismo basado en el amor. Como resultado se redujo cada vez más la separación entre el imaginario religioso y el mundo profano y ambos empezaron a inspirarse en las formas y expresiones del otro. Así, los poetas en lengua vulgar utilizaron material lingüístico de procedencia religiosa para describir el amor erótico, mientras que los autores de obras espirituales se sirvieron de materiales radicalmente opuestos de la poesía mundana a la hora de pintar el amor divino. En especial los místicos emplearon el lenguaje erótico profano para intentar reducir a palabras sus experiencias espirituales», Glanz 2005, 72, trad. F.G.

2. Véase para este género en España Pérez Priego 2002, 307-320; Colombo-Tinelli 1998, 492-523, 2001, 483-505, y 2002, 192-225, editó y estudió el *Purgatoire des mauvais maris* y el *Enfer des mauvaises femmes*.

3. Consúltense, a propósito del testamento de François Villon, Nolting-Hauff 1995, 353-379, que remite a la tradición goliardesca, y Vitz 1999a, 170-194, y 2000, 606-610. Consúltense, además el *Testamento de amores* de López de Haro, transcrito en Dutton 1990-1991, ID1114 de LB1-435 y 14CG-121, así como la *Sepultura de amor* de Guevara, editado y estudiado por Toro Pascua 1994, 1085-1094, 1995, 389-404, y 1996, 663-690.

4. Me remito a la definición de Infantes 1997, 72: «Existen también las parodias estructurales, textos que se refieren a ciertos elementos caracterizadores, no de una obra concreta, sino de los modelos de escritura, de lenguaje, de codificación literaria genérica: pleitos, debates, sueños, etcétera; un aprovechamiento retórico [...] para insertarlo en otro discurso diferente, manteniendo la estructura del primitivo como reconocimiento literario para el lector».

sermón, las posibilidades que permite son mucho mayores. Una vez elegido como eje central un versículo bíblico-patristico, real o inventado, como *thema*, se crean variaciones que lo recogen según la clásica estructura tripartita y se plasma una vasta gama de amplificaciones a manera de *probationes* del *genus artificialis*, ya seriamente construidas, ya sea engarzando sin lógica todo tipo de entimemas o burlas aparentemente probatorias; y, sobre todo, la longitud de la plática, a gusto del autor, ofrece un grado de adaptabilidad sin límites [...] Contra el efecto de solo juego lingüístico intertextual propio de los *contrafacta*, el tipo de parodia que favorece el sermón se basa en una fuerte ironía global, prolongada desde el principio hasta el final del texto, basada en su teatralidad, fruiblé *in toto* y en cada uno de los momentos parciales que la componen, sin perder el posible juego intertextual en el nivel del *thema* y sus variaciones¹.

A diferencia de las otras formas mencionadas de imitación del discurso religioso, el *contrafactum* establece una relación intertextual con *hipotextos* bíblicos o litúrgicos mediante la cita literal del texto latino, combinándose, en ocasiones, con la traducción de los mismos en lengua vulgar². En aquellos textos romances la inserción del *versus cum auctoritate* es subrayada por el contraste entre el latín, lengua de la liturgia, y el espacio textual francés, español o italiano, y aparece como ruptura en el discurso. El empleo del bilingüismo como medio poético puede perseguir tanto conferir al texto una tonalidad solemne³ como provocar un efecto cómico⁴. Este recurso estilístico se basa en la convicción de que los distintos idiomas se percibían como ‘matices de un estado de ánimo’ y ‘colores de la expresión’; ‘las lenguas se elegían como el escultor se decide por un determinado material optando en ocasiones por el mármol, el bronce o la madera’ como observa Pabst con mucha perspicacia⁵. La combinación de diferentes idiomas

1. Perriñán 1986a, 183.

2. Infantes 1997, 71, describe este forma de referencialidad como *parodia contextual*, «es decir un nuevo texto engarzado sobre el texto original, al modo de la técnica del *contrafactum*, en donde el modelo original está presente textualmente en la parodia y es reconocible por el lector en sus elementos temáticos y formales más característicos, sirviendo como estructura recurrente y apoyo expresivo, llegando a mantener en ocasiones la misma rima, etc.». Véase además Casas Rigall 1995b, 15, quien clasifica el *contrafactum* como *agudeza*: «Si bien el engaste de versos cancioneriles en piezas cancioneriles no supone un proceso de agudeza notable, la inserción de refranes y textos religiosos en el poema amatorio sí requiere operaciones analógicas y manipulaciones de sentido y forma más complejas».

3. Véase Elwert 1960, 427.

4. La comicidad del bilingüismo es analizada por Wolff 1998, 266: «Plus souvent, le changement de langue, lié à un changement de ton, permet de mettre en valeur un passage, et cela notamment dans un contexte satirique, parodique ou burlesque».

5. Pabst 1952, 162.

PRÓLOGO

o *barbarolexis*¹ aparece en la poesía vulgar de la Edad Media casi siempre en forma de intercalación de una cita bíblica o litúrgica, como observa Zumthor: «Cependant, à un certain point de son développement, la technique de la barbarolexie en avait rencontré et absorbé une autre, typiquement scolaire: celles de ce qu'on appelle, relativement à certains poèmes latins, les *versus cum auctoritate*»². Para Derrida el texto sagrado es «le texte absolu parce qu'en son événement il ne communique rien, il ne dit rien qui fasse sens hors de cet événement même. Cet événement se confond absolument avec l'acte de langage, par exemple avec la prophétie. Il est littéralement la littéralité de sa langue, le 'langage pur'»³. Esta ausencia de sentido del texto sagrado, proclamada por el pensador francés, se desintegra en el *contrafactum* erótico, ya que en él se lleva a cabo un proceso de resemantización en el cual las palabras sagradas citadas se cargan de un nuevo significado sin que se vean privadas, sin embargo, de su referencialidad religiosa. Las citas latinas de origen sagrado se transforman en las poesías de amor cortesanías en lengua vulgar en portadoras de signos ambivalentes, mientras que el bilingüismo de esos textos funciona como marcador de su doble legibilidad⁴.

La familiaridad de los autores y sus lectores con estos materiales se explica por las peculiares prácticas devotas y la espiritualidad de los laicos de la Edad Media tardía y de los primeros tiempos modernos, los cuales estuvieron estructurados básicamente por los hábitos establecidos por un particular tipo de devocionario, el libro de horas, en el que se redistribuye el rezo canónico del clero

1. Véanse sobre la *barbarolexis* en los *Carmina Burana* Zumthor 1963, 103; Müller 1981, 87-104, y recientemente Kühne 1996, 275-296, y 2000, 57-73.

2. Zumthor 1963, 94 y 102. Véanse además Straccali 1880, 26-27: «Quantunque il latino usato dai Goliardi non sia la lingua elegante dei classici autori, ma quella adoperata dalla Chiesa, che risentendo della influenza delle nuove letterature si dispone diversamente ed accoglie fino la rima; questo latino è sempre tale da non poter essere inteso che dalla classe più dotta di allora. Ed inverò esaminando anche fuggevolmente le poesie goliardiche ci accorgiamo che non potevano essere fatte per uso popolare»; Elwert 1960, 426: «L'introduction du latin dans ces textes ne pouvait être que naturelle, vu son omniprésence comme langue littéraire, mais aussi comme langue de la liturgie, vu aussi une certaine connaissance du latin, même chez les non-lettrés. Inutile de dire que ce n'est pas le latin classique, mais surtout le latin de la liturgie et des livres saints qui est employé»; Sayce 1992, 143: «The combination of Latin and vernacular elements and influences in the collection is of itself not a unique phenomenon. In a general way it is a product of the coexistence of Latin as the language of the liturgy, education, and all higher learning, and the vernacular used in everyday speech and certain distinct branches of secular literature»; y Wolff 1998, 271: «Le plurilinguisme est en effet une constante de la poésie médiévale tant en latin qu'en langues vulgaires; il est lié, aussi, à une culture scolaire qui aime le burlesque et l'érudition».

3. Derrida 1985, 237, y a este propósito Quast 2005, 155.

4. Para la estética del bilingüismo y la «rupture dans le déroulement du discours ou de l'effusion» que éste provoca véase Zumthor 1960, 301-336, y 561-594, y 1963.

adaptándolo a la realidad cotidiana de los laicos. Si bien la actitud de estos últimos hacia el clero estaba presidida por un cierto rechazo y severas críticas, se manifiesta al mismo tiempo entre ellos, como puso de relieve Vauchez: «Une volonté de s'appropriier les richesses spirituelles des clercs, en particulier des moines et des religieux, pour s'assurer le salut qui demeure l'objectif fondamental de la vie religieuse»¹; y de allí «soit une imitation littérale des formes cléricales de piété –comme la récitation des heures canoniales par les laïcs dévots– soit au contraire à la recherche d'une relation directe avec le divin par le biais d'une imitation du Christ poussée jusqu'à la conformité absolue»². El rezo de las horas de los laicos nace, como observa Schreiner, del deseo de «imitar y de participar de la religiosidad de aquellos que se dedican plenamente a una vida mejor»³. Leroquais explica la esencia del libro de horas de los laicos contrastándolo con el Breviario de los eclesiásticos cuya presencia detecta claramente en su origen:

Bien différent est le livre d'Heures. Tout en se rattachant au bréviaire comme à sa source, tout en lui empruntant ses principaux éléments: calendrier, petit office de la Vierge, psaumes de la pénitence, litanies, suffrages et office des morts, il s'en écarte nettement par un certain nombre de caractéristiques. La principale, c'est son entière indépendance du cycle liturgique. Le livre d'Heures ignore la succession des fêtes de l'année chrétienne [...] De plus, il ne revêt aucun caractère obligatoire: sa récitation est affaire de dévotion privée et n'engage pas en conscience. Sa composition [...] échappe au contrôle de l'Église; s'il emprunte une partie de ses éléments au bréviaire, l'éditeur ou le copiste les disposent à leur façon, ils y ajoutent des prières de leur choix, parfois même des textes purement profanes. Enfin, si le bréviaire est le livre du prêtre ou du religieux, le livre d'Heures est le

1. Vauchez 1987, 9.

2. Vauchez 1987, 10.

3. «[...] die Frömmigkeit der dem vollkommeneren Leben Geweihten mitzumachen und nachzuahmen». Schreiner 1992, 31, trad. F.G. Véanse a este propósito Kieckhefer 1995, 116: «Es waren oft nachahmende Frömmigkeitsformen, die sich herausbildeten. Der Rosenkranz, Meditationen zur Passion und Stundenbücher etwa waren Nachahmungen des mönchischen Stundengebets durch Laien» (trad. F.G.: «Fueron formas de devoción imitativas las que se desarrollaron. Por ejemplo el rosario, las meditaciones sobre la Pasión y los libros de horas eran imitaciones del rezo monástico de las horas canónicas por parte de los laicos»), y Jonathan Black 2001, 67: «The private recitation of the Divine Office should not be confused with forms of private devotion known to us through the diverse nonliturgical prayerbooks. Yet with the rise of the private recitation of the Office, the movements to curtail the canonical hours, and the prominence of the supererogatory votive hours, the observance of the Office in some respect did converge with one form of private devotion in the later Middle Ages: the use of books of Hours. These books of private devotion suited to the laity incorporated the hours for the Virgin and other material that had originally been used in conjunction with the Office. Consequently, Office-related material formerly restricted to monastic communities or the canonical clergy became accessible to a wider public». Para la devoción laica de la Edad Media como «búsqueda de felicidad» consúltese Ruiz García 2002, 41-57.

PRÓLOGO

livre du fidèle, du laïque. Qu'est-ce qu'un livre d'Heures? C'est un recueil d'offices et de prières à l'usage des fidèles: un bréviaire à l'usage des laïques¹.

Tras su separación del salterio, las partes fijas de un libro de horas son a partir del siglo XIV el calendario, el oficio mariano, los salmos penitenciales, la letanía, el oficio de difuntos y los sufragios de los santos. A lo largo del siglo XIV se añadieron algunos textos más a este núcleo: El oficio de la Cruz, el oficio de la Pasión, el oficio del Espíritu Santo, fragmentos de los Evangelios, la Pasión según San Juan así como varias oraciones dirigidas a la Virgen y a Jesucristo, entre otros². A diferencia del Breviario organizado por el calendario litúrgico, el libro de horas se caracteriza por su «insumisión al ciclo eclesiástico anual»³. Por esta razón este devocionario no es un libro litúrgico en sentido estricto como exponen König y Bartz:

Das Missale ist das wichtigste liturgische Buch der Kirche, das Brevier das textreichste; auch der Psalter kann durch Hinzufügungen zum liturgischen Text werden. Im strengeren Sinne gehören Stundenbücher gar nicht in diese Buchkategorie, weil sie den Wechsel des Jahreslaufs außer acht lassen und die übersichtliche Vielfalt der Stundengebete durch das Marienoffizium ersetzen, das jeden Tag gleich rezitiert wird⁴.

1. Leroquais 1927, VI.

2. Leroquais 1927, XIV: «Sans se dissimuler ce qu'il y a d'artificiel dans les divisions de ce genre, on peut répartir le contenu du livre d'Heures en trois sortes d'éléments: essentiels, secondaires et accessoires. Si l'on tient compte des origines et de l'évolution du recueil, les éléments essentiels seront ceux-là même qui ont été empruntés au bréviaire: c'est-à-dire le calendrier, le petit office de la Vierge, les psaumes de la pénitence, les litanies, les suffrages et l'office des morts: c'est là, à proprement parler, le noyau autour duquel s'est développé le recueil»; para el origen de estas añadiduras en el Breviario compárese Salmon 1971, XIII: «Il ne faut pas oublier que ces offices et ces prières supplémentaires sont déjà introduits et leur usage minutieusement prescrit l'*Ordo Ecclesiae Lateranensis*, du prieur Bernhard (XII^e s.) et qu'ils figureront ensuite dans le bréviaire de la Curie, pour passer dans la liturgie des toutes les églises qui adopteront ce rite, avec l'obligation de les célébrer. L'intérêt qu'ils apportèrent à ces offices supplémentaires donna aux fidèles la possibilité de s'unir à la liturgie, en récitant à l'église ou chez eux cette partie de l'office, plus simple et plus accessible à leur piété».

3. Garín Ortiz de Taranco 1951, 19; véanse también Leroquais 1927, VI, y Scipioni 2001, 20: «La preghiera del laico si struttura in maniera analoga, così da comprendere una serie di salmi, orazioni e letture per Mattutino, Lodi, Prima, Terza, Sesta, Nona, Vespri e Compieta; e se il libro di preghiera del clero era il Breviario, strutturato in Temporale e Santorale, quello dell'uomo laico diventa il libro d'Ore, che dal Breviario mutua i testi fondamentali, li struttura secondo temi devozionali e assegna il ruolo di testo cardine proprio all'Officio della Vergine Maria».

4. König & Bartz 1998, 33, trad. F.G.: «El misal es el libro litúrgico más importante de la iglesia, el breviario el libro más rico en textos; también el salterio con ciertos añadidos puede convertirse en libro litúrgico. En el sentido estricto de la palabra, los libros de horas no pertenecen a esta categoría de libros porque ignoran el ciclo de las celebraciones del año litúrgico y porque substituyen la variedad del rezo canónico por el oficio mariano que se recita cada día de la misma manera».

Partiendo de una definición más amplia de la liturgia¹, me parece muy atinado interpretar con Swanson el rezo canónico de los laicos como forma de ‘liturgia privada’ para compensar su función secundaria en el culto:

While liturgy to some extent presupposes ceremony and participants, the laity’s status primarily as spectators in most celebrations, especially of the mass, meant that their actual participation was limited. This was compensated for by the evolution of what might be considered ‘private liturgy’, most highly developed in Books of hours².

Los libros de horas son de una importancia primordial a la hora de comprender desde la perspectiva de la historia cultural y de la historia de la espiritualidad la interacción de los laicos medievales con la liturgia:

Books of Hours are one of the most instructive vehicles for understanding the relationship of liturgy to everyday men and women of the late Middle Ages and the Renaissance. Ironically, the collection of prayers represented by the typical Book of Hours was never officially sanctioned nor controlled by the Church herself. This irony means, however, that the texts and their accompanying pictures are a true, uncensored, mirror of how the Church’s liturgy was perceived and practiced by the unordained masses³.

El género del libro de horas no ha obtenido –ciertamente con la excepción de la historia del arte⁴– la atención de los estudiosos que merece por la función fundamental que esta forma de devocionario desempeña en la cultura medieval y renacentista. Pierce no exagera cuando escribe:

Books of hours constitute one of the most significant groups of cultural artefacts from the Late Middle Ages and Renaissance. Indeed, from the mid-thirteenth to the mid-sixteenth century, more Books of Hours were produced, both by

1. Véase Flanigan, Ashley & Sheingorn 2001, 695-714, así como Zieman 2003, 101, a propósito de la diferenciación entre liturgia y prácticas devotas: «Liturgy and devotion –originally two complementary and often simultaneous facets of contemplative textual interaction– became more clearly distinguished. Whereas liturgy was defined as public speech act occurring within ritual time and space, devotional recitation from Books of Hours was figured as a domestic form of this activity, occurring in the home as much as in the cloister, and strongly associated with women».

2. Swanson 1995, 97.

3. Wieck 2001, 482.

4. El interés de la investigación se ha centrado casi siempre en las ilustraciones desde una perspectiva de la historia del arte, véanse las ediciones, casi siempre en facsímil, de los libros de horas del Duc de Berry (Lauts 1953; Hattinger 1960; Longnon, Cazelles & Meiss 1969; Cazelles & Rathofer 1988; König 1998 y 2004), del Maréchal Boucicaut (Châtelet 2000), de Jean Bourdichon (König 1984) y de María de Borgoña (Unterkircher 1993 e Inglis 1995), por citar sólo los más conocidos.

PRÓLOGO

hand and by press, than any other type of book. They were the bestsellers of an era that lasted 300 years¹.

Leroquais ha analizado nada menos que 313 libros de horas manuscritos sólo en los fondos de la Bibliothèque Nationale parisina². El éxito inaudito del género *Horae* está documentado asimismo por su difusión impresa: Wieck calcula que se tiraron alrededor de 1775 ediciones diversas de libros de horas en el período entre 1480 y 1600³. Su importancia radicó no sólo en el gran número de manuscritos e impresos sino también en la demostrable intensidad de su lectura, indicativa de la gran importancia que tenían estos devocionarios para la cultura piadosa:

Il existe de nombreux témoignages de l'utilisation fréquente des livres d'heures. Les reliures sont usées, la section introductive est perdue, le coin des pages porte des traces de pouce ou est souillé de taches de cire tombée d'un bougeoir ou d'une chandelle, certaines pages sont déchirées tandis que d'autres, vierges à l'origine et même des marges sont employées pour des oraisons supplémentaires, que des mains plus récentes ont copiées⁴.

El idioma en el que están redactados estos libros es, descontando unas pocas excepciones⁵, el latín, prueba fehaciente que documenta la creciente participación de los laicos en la cultura neolatina⁶. Téngase presente que el acceso al estudio de la lengua latina estaba abierto en círculos cortesanos tardomedievales

1. Pierce en Wieck 1997, 7. Estas observaciones se repiten en Wieck 2001, 473.

2. Leroquais 1927. Las investigaciones sobre los libros de horas parten a menudo de los fondos de las grandes bibliotecas como la Biblioteca Apostólica Vaticana (Morello 1988, y König & Bartz 1998), la British Library (Backhouse 2004) o la Biblioteca Nacional madrileña (Domínguez Rodríguez 1973 [1993] y 1979).

3. Wieck 2001, 482. Véase también la bibliografía de Bohatta 1924.

4. Harthan 1977, 31.

5. Véase Wieck 2001, 475: «Until around 1400, Books of Hours were entirely in Latin. Around this time, some French appeared in *Horae* made in France, but it was not a significant amount (calendars, some rubrics, and a few accessory prayers might be in the vernacular)». Sólo en los Países Bajos es la traducción en lengua vulgar de Geert Grote, que desempeñó un papel decisivo en el contexto de la *devotio moderna*, consúltese a este propósito Gorissen 1973, 28.

6. Véase para la alfabetización de los laicos también Parkes 1973, 555-577; Lawrance 1985, 79-94, y Swanson 1995, 79: «The availability of formal education to teach reading and writing, especially education in Latin, was limited, but expanded considerable over the centuries. There were major regional differences [...] However, precise figures cannot be calculated, and only impressionistic assessments are possible. In England, the number of schools grew in the fourteenth and fifteenth centuries, many as formally endowed grammar schools, several established by guilds and non-clerical associations specifically for lay education», así como Cullum 2003, 153, para la «decreasing significance of literacy as a marker of clerical identity» en el siglo xv.

y renacentistas también a mujeres¹, como Beatriz Galindo ‘La Latina’, una asidua de la corte de Isabel la Católica de quien disponemos de interesantes datos biográficos². Los estudios recientes de Fernández de Córdoba Miralles sobre la educación cortesana apuntan hacia resultados parecidos:

En la corte se criaban los hijos de las principales casas nobiliarias, tanto mujeres (*doncellas*) como varones (*donceles*) [...] Todos ellos recibían una intensa formación en el servicio de palacio, el estudio del latín y la ejercitación en los deportes caballerescos: tañer, cantar, danzar y ejercicios físicos como la natación, la esgrima o el tiro con arco. Los donceles disponían, además, de un ayo y recibían junto a los infantes una instrucción especializada de preceptores o maestros humanistas³.

Estos datos permiten incluir a las mujeres de la corte en el público receptor de los *contrafacta* eróticos, que precisan ciertos conocimientos del latín para ser leídos y entendidos. Estos textos podían haber sido incluso parte de un juego cortesano que poblaba, junto con otras prácticas lúdicas, el espacio sentimental existente entre hombres y mujeres.

* * *

El presente trabajo nació de una estimulante propuesta de investigación de Pedro Cátedra, cuya labor en este campo es piedra angular para esta monografía, y que con su habitual generosidad se publica bajo su amparo.

Este trabajo no podría haber visto la luz sin las puertas que me abrió el profesor Javier Gómez-Montero, a quien agradezco también su dirección de este trabajo como Tesis de Habilitación que se presentó en la Facultad de Filosofía de la Christian-Albrechts-Universität de Kiel con el título «Liebe und Liturgie. Profane Kontrafaktur sakraler Textmuster in der romanischen Lyrik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit» en primavera de 2008. Los miembros de la comisión –los profesores Bernhard König, Ulrich Kuder y Rainer Zaiser así como Ralf Konersmann, Udo Kühne, Thomas Riis, Dieter Sanger y Harald

1. Véase además de la bibliografía especializada sobre la lectura femenina Cátedra & Rojo 2004, y Cátedra 2003a, 13-27, y 2003b, 101-121, también Swanson 1995, 79: «Nevertheless, women were not universally illiterate: as work progresses, so the scale of their book possession seems to become increasingly important not just for themselves, but for their role in cultural transmission». En este contexto debe consultarse también el estudio de Ruiz García 2004 sobre los libros de Isabel la Católica.

2. Véanse para esta erudita Llanos y Torriglia 1920; Arteaga 1975; Matilla Tascón 2000 así como recientemente Gamazo Rico 2006, 55-70.

3. Fernández de Córdoba Miralles 2004, 65. Para la presencia femenina en la corte consúltese también García Vera 2000, 220-224.

PRÓLOGO

Thun— fueron sus primeros lectores; les agradezco vivamente sus sugerencias que he tomado en consideración a la hora de escribir este libro.

No hubiera sido posible llevar a cabo esta investigación sin la generosa ayuda del Ministerio español de Educación, Cultura y Deporte, que en el marco del programa «Estancias de investigadores, doctores y tecnólogos extranjeros en España» me brindó la posibilidad de estar trabajando durante un año bajo la tutela de Pedro Cátedra en el proyecto intitulado «Lectura y Sociedad. *Contrafactum* en la literatura española del siglo xv» del que nació el presente trabajo. Asimismo, es un deber muy grato agradecer a la Fundación Alexander von Humboldt la generosa concesión de una beca Feodor-Lynen, con la que pude seguir investigando durante quince meses en el SEMYR salmantino y en relación con el Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua, de cuyo cuerpo de investigadores asociados formo parte, aprovechándome del apoyo y de la sabiduría de sus miembros y de su director.

Al Departamento de Románicas de la Universidad de Kiel junto con CERES, Centro de Investigación sobre el Renacimiento Español en el Contexto Europeo, les agradezco el haberme brindado la posibilidad de perseguir con tranquilidad mis investigaciones. Quisiera destacar la eficacia y amabilidad del personal de las Bibliotecas de Kiel; sin ellos y sin la generosa y desinteresada ayuda del personal de otras Bibliotecas alemanas, inglesas, francesas, italianas y españolas hubiera sido imposible realizar este trabajo.

Cada investigación *de longue durée* cuenta con el apoyo de muchas personas, amigos y maestros, colegas y alumnos que de muchas maneras acompañan, lo inspiran y lo apoyan; a todos ellos quiero expresarles ahora mi agradecimiento.

Con quienes más me siento en deuda (¡ellos saben por qué!) es con mis padres, Dörte und Klaus-Dieter Gernert, y mi marido, Miguel García-Bermejo Giner, a quienes dedico este libro.