

Literatura burlesca en España e Italia: poesía en torno a la mujer

Spanish and Italian Burlesque Literature: Poetry about Women

Sara Velázquez-García

<https://orcid.org/0000-0003-3274-3629>

Universidad de Salamanca

ESPAÑA

svelazquez@usal.es

María-Isabel García-Pérez

<https://orcid.org/0000-0002-0005-3933>

Universidad de Salamanca

ESPAÑA

isabelgarcia@usal.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.2, 2023, pp. 253-266]

Recibido: 26-05-2023 / Aceptado: 25-06-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.02.20>

Resumen. El estudio analiza la influencia que la poesía burlesca desarrollada en Italia en el siglo XVI tuvo en la literatura española posterior. Para ello tomamos como referencia autores procedentes de la denominada *escuela bernesa* italiana y de los principales exponentes del Siglo de Oro español cuya obra gira en torno a la representación paródica de la mujer y de la figura femenina.

Palabras clave. Poesía burlesca; mujer; Siglo de Oro; literatura comparada; España-Italia.

Abstract. This study analyses the influence of the burlesque poetry developed in Italy in the 16th century on the later Spanish literature. For that purpose, as a reference we take authors from the so-called Bernese school and the Spanish Golden Age most important poets, which work revolves around the parodic representation of women and the female figure.

Keywords. Burlesque poetry; Women; Spanish Golden Age; Comparative Literature; Spain-Italy.

1. APROXIMACIÓN AL GÉNERO BURLESCO Y SUS ORÍGENES

El cambio de era y el nacimiento de la Edad Moderna llevó a España un importante florecimiento de las artes y la cultura y, más concretamente, de las letras. La literatura española conoció en este periodo un momento de gran esplendor cuyos exponentes fundamentales dejaron una rica producción literaria: Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, Miguel de Cervantes Saavedra, Luis de Góngora, Félix Lope de Vega Carpio, Tirso de Molina o Francisco de Quevedo y Villegas dieron lugar al famoso Siglo de Oro español cuya fama gozó —y goza aún hoy— de un alcance universal. Si bien dicha fama ha encumbrado durante siglos obras que salen especialmente de la pluma de un hombre —como queda patente en cualquier manual de crítica o historia literaria—, en este periodo destacaron del mismo modo los nombres de algunas mujeres como Santa Teresa de Jesús, María de Zayas Sotomayor (a quien ya algunos de sus coetáneos como Lope de Vega admiraban), Ana Caro de Mallén, la Monja Alférez o Sor Juana Inés de la Cruz. Estas escritoras, reconocidas discretamente a lo largo del tiempo —aunque en la mayoría de los casos mantenidas en un segundo plano— han sido realmente valoradas en su justa medida solo recientemente. Este hecho es debido a que, en los últimos tiempos, una parte de la crítica ha mostrado un ferviente interés y preocupación por llevar a cabo una revisión del canon apostando por la inclusión de las mujeres en este; motivo por el cual numerosos estudiosos centran su investigación en rescatar a estas escritoras reeditando y dando difusión a sus obras¹.

Estos autores y autoras llevaron a cabo su producción cultivando y retomando los más diversos géneros. Algunos de estos alcanzaron importantes cotas de relevancia en este momento, como es el caso de la novela picaresca con obras como *La vida del Lazarillo de Tormes* (1554) de autoría anónima, *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán o *La vida del Buscón* (1626) de Quevedo. Dentro de este género, el propio Cervantes escribió algunas de sus *Novelas ejemplares* en las que mezclaba características propias de la picaresca con las de la novela corta de origen italiano, como, por ejemplo, *Rinconete y Cortadillo*. Esta influencia italiana se percibe también en la recuperación de la novela bizantina en España durante el siglo XVI, algo que se torna evidente en la obra *Los amores de Clareo y Florisea y trabajos de la sin ventura Isea* (1552) de Alonso Núñez de Reinoso². En este periodo abunda también la creación poética: desde aquella poesía más culta e idealizante propia del Renacimiento y con un fuerte componente de clasicismo propia de autores como Garcilaso de la Vega o Juan Boscán (cada una con sus propias características) hasta esas nuevas formas poéticas desarrolladas por Quevedo o

1. Cabe destacar en este sentido el trabajo que se está llevando a cabo desde algunos Grupos de Investigación Reconocidos adscritos a diferentes universidades españolas como Escritoras y personajes femeninos en la literatura de la Universidad de Salamanca (EPERFLIT) o Escritoras y escrituras de la Universidad de Sevilla (HUM753), entre otros.

2. En el prólogo de *Los amores de Clareo y Florisea* Núñez de Reinoso reconoce que la obra está inspirada en *Amorosi ragionamenti* (1546) de Lodovico Dolce, quien a su vez se había basado en la traducción parcial de la obra original *Las aventuras de Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio que había realizado dos años antes Annibale della Croce (ver Carrasco González, 2018; Marguet, 1999, p. 10).

Góngora que dieron lugar a términos como el conceptismo y el culteranismo, una poesía en la que aparece además la sátira y la burla, de lo que hablaremos más adelante. Junto a esta poesía se desarrolla también la literatura de corte ascético y místico —parte de su éxito se debió probablemente al espíritu contrarreformista— con grandes obras salidas de las mentes de Fray Luis de León, San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús. Prosa, teatro o poesía, no hay un género que no encuentre un momento de gran brillantez en este periodo; en todos ellos se percibe, por un lado, cierta influencia italiana y, por otro, se observa un creciente gusto por el uso de la burla, la sátira y la parodia que enraíza en la tendencia a la vulgarización que caracteriza este momento. Pensemos que una de las principales obras, si no la principal, de este periodo, el *Quijote*, es en sí misma una burla a las novelas de caballerías.

Sin embargo, este género burlesco que cuenta con una gran producción en la España del Siglo de Oro y que, como hemos mencionado, observa los modelos italianos anteriores y los toma como referencia, encuentra sus orígenes en los estudios de la risa y el humor que tuvieron lugar en la Antigüedad clásica. Ya en el siglo I a. C. el comediógrafo griego Aristófanes llevó al teatro obras en las que criticaba con humor satírico las ideas de Sócrates y los sofistas. Aristóteles, algunos años después, se encargaría de analizar el género literario denominado comedia y las razones que llevaban a escritores a usar diferentes estrategias para provocar risa en su público. No obstante, este interés frecuente por lo risible no ha estado exento de polémica a lo largo de la historia; en ciertos momentos marcados por una moralidad religiosa exacerbada la risa ha sido interpretada como una reacción negativa e incluso punible. En el siglo V las primeras reglas monásticas hacían referencia a la risa como algo peligroso y obsceno, como queda patente en las *taciturnitas*³ donde puede leerse «La forma más terrible y obscena de romper el silencio es la risa, si el silencio es virtud existencial y fundamental de la vida monástica, la risa es gravísima violación»⁴. Algunas décadas más tarde, las reglas benedictinas recomendaban cautela a la hora de expresar risa apelando incluso a su represión.

No obstante, a lo largo de la historia no han faltado defensores de la importancia de la risa para el ser humano. Dante Alighieri afirmó en el *Convivio* que la risa era «un relampagueo del deleite del alma»⁵. Un siglo después, Bartolomé de las Casas usó la capacidad de la risa de todo ser humano como argumento para defender a los habitantes indígenas del continente americano recién descubierto. En el siglo XX, Umberto Eco teoriza en su novela *El nombre de la rosa* (1980) la concepción de la risa desde la Antigüedad hasta el siglo XIV, época en la que está ambientada la obra. El escritor pone de manifiesto, por un lado, las cualidades positivas de esta que defendían filósofos como Aristóteles. Ante el rechazo de uno de los monjes a la hora de usar el humor en los libros, otro responde «que el propio Aristóteles había hablado de los chistes y de los juegos de palabras como instrumentos para descubrir mejor la verdad, y que, por tanto, la risa no debía de ser algo malo si po-

3. Las *Taciturnitas* eran aquellos capítulos de las reglas monásticas dedicados al silencio y a la discreción.

4. Le Goff, citado en Martín Camacho, 2003, p. 5.

5. Alighieri, *Il Convivio*, p. 101.

día convertirse en vehículo de la verdad»⁶. Justifica su afirmación aseverando que, si el filósofo había consagrado toda su *Poética* a la risa, esta debía ser algo muy importante. Por otra parte, son numerosos los pasajes de la novela que aluden a la sanción a la que habían sometido a la risa las reglas monásticas durante siglos, por ejemplo cuando el monje Jorge replica a Guillermo de Baskerville: «La risa está bastante cerca de la muerte y de la corrupción del cuerpo»⁷, o cuando este último conmina al silencio a Adso de Melk: «No te rías. Ya has visto que en este recinto la risa no goza de buena reputación»⁸.

Sirvan estos ejemplos para contextualizar la importancia del humor y la risa a lo largo de toda la historia del pensamiento y la literatura, así como para justificar su uso por parte de numerosos autores en diferentes épocas, cada uno con sus propias motivaciones. Dedicaremos los próximos epígrafes de este estudio a esbozar un panorama general de la literatura paródica tanto en Italia como en España para proceder a analizar la influencia de la primera sobre la segunda.

No obstante, y antes de adentrarnos en este aspecto, conviene apuntar que durante siglos ha existido una confusión terminológica que ha llevado a utilizar indistintamente términos cuyo significado es sutilmente diferente. Nos estamos refiriendo al intercambio que se ha producido entre los vocablos burlesco, jocoso o parodia y sátira usándolos sin atender a la especificidad de su significado. Prestando atención a las definiciones dadas por la Real Academia de la Lengua Española (2020), burlesco significa 'festivo, jocoso, sin formalidad, que implica burla o chanza'; parodia 'imitación burlesca' y sátira 'una composición en verso o prosa cuyo objeto es censurar o ridiculizar a alguien o algo'. Este equívoco se produce incluso en el campo literario a la hora de referirse a lo burlesco y lo satírico, géneros que se desarrollaron en Italia a partir del siglo XVI, como veremos a continuación.

2. DESARROLLO Y AUGE DEL GÉNERO BURLESCO EN ITALIA

Como hemos visto, el concepto de risa y el uso del humor ha sido percibido y tratado de muy diferentes formas a lo largo de los siglos. En cualquier caso, durante el siglo XIII en Italia se observa una tendencia favorable al uso del humor y se desarrolla un tipo de poesía denominada jocosa. En la época de Dante Alighieri, dos poetas toscanos, Cecco Angiolieri y Rustico di Filippo, se convertirían en los exponentes de este género componiendo nuevos tipos de poesía en los que hacían uso de un lenguaje coloquial y ordinario, incluso cercano a lo vulgar. Pretendían, de este modo, acercarse al pueblo y huir de ese otro estilo áulico y ceremonioso que caracterizaba la poesía de los *stilnovistas*. Esta poesía cómico-realista coloca a la mujer como protagonista en muchas ocasiones, llegando a utilizar un tono irreverente y sarcástico sin reparos a la hora de hacer alusiones eróticas u ofensivas. Es cierto que entre sus temáticas principales se encontraban también referencias a la ordinaria cotidianeidad, como podían ser los vicios, el juego o cualquier tipo de

6. Eco, *El nombre de la rosa*, p. 158.

7. Eco, *El nombre de la rosa*, p. 139.

8. Eco, *El nombre de la rosa*, p. 140.

placer humano que escapara a lo moralmente aceptable por la alta sociedad del momento. Surgía entonces lo burlesco como una reacción ante una lírica refinada y excesivamente academicista «che volge lo sguardo dalla raffinatezza delle corti alla nequizia delle cortigianerie o alla lutulenza del mondo plebeo»⁹. Estos poetas cómico-realistas, junto al poeta florentino del siglo xv Il Burchiello¹⁰, sirvieron de inspiración al gran referente de la poesía burlesca en Italia, Francesco Berni, que dio lugar al desarrollo de este género creando la escuela bernesca de la que algunos exponentes fueron Giovanni Della Casa, Francesco Maria Molza o Agnolo Firenzuola.

Francesco Berni, conocido principalmente por su contribución al desarrollo del género burlesco¹¹ en Italia, destacó en el panorama literario de la época por su habilidad para la creación de diálogos cómicos y para la sátira de las costumbres y los vicios de la sociedad de su tiempo. Berni entró en contacto con la Accademia dei Vignaiuoli¹² en Roma y pronto se convirtió en un miembro activo de los círculos literarios y sociales de la ciudad. Más tarde regresó a Florencia, donde pasó los últimos años de su vida. Berni murió prematuramente en 1535 en extrañas circunstancias dejando un importante legado literario que influyó en muchos escritores posteriores y que ha supuesto una huella duradera en la literatura italiana.

En lo que se refiere a su actividad como escritor, aunque Berni empezó elaborando sus composiciones poéticas en latín, en un determinado momento, apostó por un estilo diferente en lengua vulgar. Este camino le llevaría al desarrollo de la poesía burlesca, para lo que se serviría de los motivos propios de la poesía cómico-realista con contenidos ordinarios que, sin embargo, combinaría con un estilo áulico más cercano a la lírica petrarquista. En este tipo de creaciones se percibe una marcada influencia de autores latinos, como Horacio, Virgilio o Catulo, al mismo tiempo que se inspiraba en otras fuentes nacionales representadas por escritores anteriores y contemporáneos, como Dante, Petrarca, Burchiello o Pistoia¹³. Esto dio lugar a una creación poética innovadora y original que tuvo gran influencia en los autores de este período, a quienes más tarde se les atribuyó el calificativo de *poetas bernescos*.

Berni utilizó diferentes formas métricas entre las que destacó sobre todo el soneto, para lo que se basó en la producción de autores como Burchiello y Pistoia, y el terceto, que componía a partir de versos esquemáticos e ingeniosos en los que se recreaba en el uso de metáforas, hipérbolos y dobles sentidos con alusiones

9. Gibellini, Oliva y Tesio, 1989, p. 259.

10. Il Burchiello se hizo famoso por el uso de un estilo y un lenguaje aparentemente absurdo y transgresor que le procuró un importante número de seguidores e imitadores. En sus sonetos destaca su habilidad para la inventiva y para jugar con las palabras, lo que supuso una revolución en su época.

11. El término burlesco aparece en la primera edición de *Il primo libro dell'opere burlesche di M. F. Berni, di M. Gio. della Casa, del Varchi, del Mauro, di M. Bino, del Molza, del Dolce, & del Firenzuola* publicada en 1548.

12. Grupo de escritores de formación humanística que en su tiempo de ocio componían y creaban cápitulos burlescos. Esta escuela denominada Accademia della Vigna o dei Vignaiuoli estaba formada por escritores que componían sus poemas imitando el estilo de Berni (ver Romei, 1984).

13. Cacho, 2003, p. 474.

al erotismo y elogiaba realidades de naturaleza baladí. Su obra incluye capítulos dedicados a elementos tan dispares como un orinal, una aguja, gobios o alimentos banales como la gelatina o el melocotón y compagina el uso de la sátira sobre las costumbres y vicios de aquellos tiempos con el uso de la parodia y la imitación; realizó parodias de obras literarias clásicas y latinas —imitando su estilo y su estructura— a las que daba un giro cómico y jocoso, como es el caso del *Orlando Innamorato* de Matteo María Boiardo.

Berni destacó por su gran habilidad y capacidad a la hora de tratar temas serios y profundos, dándoles, sin embargo, un giro cómico, que en ocasiones se torna irreverente e, incluso, descarado. Entre las principales características de su poesía burlesca encontramos el uso de un lenguaje natural —rasgo que contrastaba con la ostentación y la grandiosidad de la poesía de la época— que le permitía conectar más fácilmente con el pueblo y hacer que sus sátiras fueran más accesibles y comprensibles. Asimismo, hacía un uso frecuente de juegos de palabras y malentendidos para generar confusiones cómicas e inducir al humor. En este sentido, el autor se servía de un lenguaje audaz, novedoso y directo para llevar a cabo una suerte de denuncia burlándose de la hipocresía y de los excesos de las clases privilegiadas de la sociedad de su tiempo, especialmente de la nobleza y de la Iglesia, y cuestionar la autoridad de las figuras políticas y religiosas.

En definitiva, Berni se consagró como el padre de la lírica burlesca en Italia cuyo principal objetivo era llamar a la risa ensalzando aspectos ridículos y jocosos y reaccionando frente a una literatura basada en un lenguaje áulico y refinado como era la poesía petrarquista y cortesana; características que comparte este tipo de poesía con el modelo satírico originado en la antigua Grecia y reimpulsado en el Renacimiento de la mano del poeta Ariosto.

Por lo tanto, y teniendo en cuenta todo lo expuesto anteriormente, podemos afirmar que la escuela bernesa surgida en torno a la figura de Berni imita el estilo de la poesía burlesca y satírica y da continuidad a su legado literario. La influencia de esta escuela se extendió más allá del siglo XVI y siguió impregnando la producción poética italiana; su huella se percibe en autores posteriores y su enfoque satírico y humorístico se ha mantenido vivo en la literatura del país transalpino llegando a trascender sus fronteras. Este influjo se percibe de modo notable en algunos de los principales exponentes del Siglo de Oro español, como Francisco de Quevedo, Luis de Góngora o Lope de Vega, tal y como observaremos a continuación.

3. LA HUELLA ITALIANA EN EL GÉNERO BURLESCO EN ESPAÑA

El desarrollo de la poesía burlesca en España tuvo lugar en un momento sensiblemente más tardío con respecto a Italia, de hecho, su mayor auge tuvo lugar durante el Barroco. El incremento de la reproducción de textos gracias a la aparición de la imprenta favoreció una mayor y más rápida difusión de la producción literaria, avance que propiciaría un mayor conocimiento de técnicas y estilos entre autores de diferentes países. De este modo, los escritores del Siglo de Oro español tuvieron acceso a la obra desarrollada por Francesco Berni, por ejemplo, u otros autores de

la escuela bernesa, cuyos motivos y estilos literarios gozaron del beneplácito de los literatos españoles quienes optaron por adoptar esta forma poética —que se caracterizaba por su estilo satírico y su enfoque en temas mundanos y vulgares— y adaptarla a su propia lengua y cultura.

El procedimiento básico que sustentaba la producción poética culta en el Siglo de Oro era la imitación: el escritor se colocaba dentro de una tradición y seguía sus cauces, al tiempo que intentaba aportar su propia lectura de ésta y manipularla de forma original. En este sentido, las antologías renacentistas impresas en Italia fueron fundamentales en el establecimiento y desarrollo de géneros muy diversos como la lírica petrarquista, las epístolas, las *novelle*, las sátiras y la poesía burlesca¹⁴.

Las obras burlescas italianas y antologías como *Il primo libro dell'opere burlesche di M. F. Berni, di M. Gio. della Casa, del Varchi, del Mauro, di M. Bino, del Molza, del Dolce, & del Firenzuola* (1548)¹⁵ comenzaron a circular por España suscitando un gran interés entre los escritores españoles, para quienes Francesco Berni se convirtió en el principal referente de la literatura burlesca a quien a menudo citaban en sus composiciones, aunque no gozara de una buena acogida en todos los casos. Ejemplos de esto los encontramos en composiciones de poetas como Luis de Góngora, Juan de la Cueva, Luis Barahona de Soto, Rodrigo Fernández de Ribera o Francisco Agustín Tárrega. Góngora lo menciona en un romancillo compuesto en 1587 en el que realiza un retrato jocoso que ejercerá una importante influencia en composiciones posteriores:

No es de los curiosos
a quien califican
papeles de nuevas
de estado o milicia,
porque son (y es cierto,
que el Berni lo afirma)
hermanas de leche
nuevas y mentiras¹⁶.

Por su parte, el poeta y dramaturgo Juan de la Cueva, algunos años más tarde, se refiere a él en su *Exemplar poético* (1609), en el que realiza un estudio sobre los orígenes de la poesía y reflexiona sobre la diferencia entre comedia y tragedia. Aunque el poeta *aborrece* el uso del soneto con estrambote que Berni había usado en algunas ocasiones, en cierto modo reconoce la proyección que los burlescos italianos tuvieron sobre la literatura española:

14. Cacho Casal, 2007, p. 12.

15. A esta primera antología seguirían después otras dos que datan de 1555. Estos compendios encabezados por el maestro Berni gozaron de un gran éxito en su momento y sirvieron para difundir el género burlesco.

16. Castro, *Poetas líricos del siglo XVI y XVII*, p. 530.

Y cuando en esto alguna vez ecede,
y aumenta versos, es en el burlesco,
que en otros, ni aun burlando se concede.
Esto usó con donaire truhanesco
el Bernia, y por su ejemplo ha sido usado
este épodo, o cola, que aborrezco¹⁷.

Por otro lado, Barahona de Soto retoma un capítulo escrito por Aníbal Caro —en el que el italiano elogia la poesía bernesa— para criticar la influencia de los autores burlescos en España. Se trata de su primera sátira conocida como «A los acentos roncós de mi canto» en la que el poeta critica el uso excesivo del género burlesco entre los autores españoles:

Mas ya perdido este uso, se rehízo
Por un no sé qué Bernia italiano,
De donde fue en España advenedizo.
Del vándalo andaluz y castellano
Fue recibido con aplauso y pompa,
Y aun muchos le trataron como hermano¹⁸.

Asimismo, es relevante mencionar otro aspecto de esta sátira que pone de manifiesto la influencia de la literatura italiana más allá de lo puramente burlesco. Barahona cierra su poema¹⁹ con un verso en italiano del poema épico *Orlando furioso* (1516) de Ludovico Ariosto:

Y si quisieres con ardiente fuego
cauterizar sus llagas otro tanto,
despierta con tu voz al mundo ciego
*ch'io son già rauco, e vo' posarmi alquanto*²⁰.

Uno de los principales exponentes del género burlesco en España fue el célebre autor Francisco de Quevedo, que encontró en la sátira y en el humor la herramienta perfecta para criticar a la sociedad española de la época. Destaca entre las obras más representativas de este género *La vida del Buscón* (1626); sin embargo, el aspecto burlesco no estará solo presente en su obra en prosa, sino que es habitual sobre todo en sus poesías.

Quevedo imprimió particular ferocidad, no tanto a sus sátiras, que son en buena parte tópicos, cuanto a ciertas descripciones degradadoras que hacen trizas la realidad retratada, la rebajan hasta la inmundicia. Una cara cubierta de ungüentos

17. Martínez de la Rosa, *Poética española*, p. 303.

18. López de Sedano, *Parnaso español*, pp. 64-65.

19. López de Sedano, *Parnaso español*, p. 65.

20. Verso utilizado por Ariosto para concluir el canto xiv del *Orlando furioso* con el que alude a su cansancio y advierte al público/lector de su necesidad de reposo. Para más información sobre el tópico de la conclusión ver Goic, 1971.

y polvos es «clavel almidonado de gargajo». Sus poemas se convierten en una acabada muestra del metaforismo deformante, del feísmo expresionista, de la hipóbole monstruosa, del vocabulario apicarado y del humor macabro²¹.

La influencia de la literatura bernesca se ve también en la obra de otros poetas españoles como Luis de Góngora, Juan de la Cueva, Baltasar del Alcázar, Lope de Vega o Diego Hurtado de Mendoza, autor este último de algunos poemas dedicados a la alabanza de objetos y productos banales y cotidianos, como la pulga, la cola, el cangrejo, los cuernos o la zanahoria, como hemos destacado entre las características de este tipo de poesía producida en Italia.

A partir del siglo xvii aparecieron en España obras burlescas en las que podían leerse términos como jocoso, festivo o gracioso. El término *burlesco* fue implantándose en la literatura española como etiqueta para referirse a este tipo de poesía. Aparece en el *Parnaso español* (1648) de Quevedo y en las ediciones de las obras de Góngora, como la realizada por Antonio Chacón, quien trata de explicar el adjetivo *burlescas* al público español en el *Manuscrito Chacón* de 1628:

El nombre que se da de burlescas a las que lo son va (como lo demás) expuesto a las censuras de los que, por latino, quizá admitieran menos el de jocosas. Pero ni nuestra lengua tiene otro adjetivo desta significación, ni don Luis estrañó este en los ejemplares que permitió de sus obras²².

Como sostiene Cacho Casal, es revelador el hecho de que Quevedo y Góngora, máximos exponentes de la lírica festiva en España, se refieran al conjunto de su producción jocosa con el término italiano *burlesco*. Estos autores perpetuaban, por un lado, la tradición renacentista de los orígenes bernescos mientras, por otra parte, «ostentaban su modernidad, dado que en el sistema literario de los géneros clásicos no entraba la poesía burlesca como tal: era una reivindicación de los escritores italianos que habían añadido una nueva pieza al organigrama de la tradición heredada de Grecia y Roma»²³. Por lo tanto, el género burlesco italiano tuvo una gran influencia en el Siglo de Oro español y se convirtió en una forma importante de sátira y comedia en la literatura de la época. Su mayor difusión tuvo lugar gracias al florecimiento de la poesía de Berni y sus imitadores.

4. EL TRATAMIENTO DE LA MUJER EN LA POESÍA BURLESCA EN ITALIA Y ESPAÑA

En las diferentes antologías que recogen las obras burlescas de Francesco Berni y otros autores pertenecientes a su escuela se encuentran numerosos capítulos que colocan a la mujer en el centro de su producción. En estas obras pueden leerse poemas que transgreden las características del ideal de belleza femenino propio de la lírica petrarquista que había dominado toda la etapa renacentista. En este sentido, podemos destacar, por ejemplo, al poeta Agnolo Firenzuola quien evoluciona

21. Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1997, p. 138.

22. Góngora, *Obras de don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*, p. xvi.

23. Cacho Casal, 2007, p. 13.

en un determinado momento para desafiar el modelo de perfección física femenina que había caracterizado su obra en un primer periodo. El autor rompe con la estética petrarquista en su capítulo «Sopra le bellezze della sua innamorata» y comienza a hacer uso de un registro menos refinado que en ocasiones se torna vulgar. Por un lado, lleva a cabo una pormenorizada descripción del cuerpo femenino y, por otro, introduce elementos burlescos, metáforas eróticas y dobles sentidos para referirse a los atributos físicos femeninos desde la parodia. En este capítulo compara, por ejemplo, la cabeza con una pastilla de jabón («la testa sua pare un pan di sapone»), la nariz con un mortero («il naso è come quel del mio mortaio»), el color de las mejillas con el de los nabos en invierno («Le gote én come rape di Gennaio») o el cabello con el lino («paion proprio due matasse d'accia»)²⁴. El texto, por lo tanto, sigue el modelo establecido por los poetas bernescos introduciendo metáforas jocosas, alusiones cómicas y referencias que sorprenden con el único objetivo de provocar la risa. Firenzuola, además, realiza una descripción siguiendo el *canone lungo* que le permite extenderse a otras partes del cuerpo que van más allá de la cabeza y con ello incluye el elemento erótico y sexual propio del género comparando, por ejemplo, el pecho con un juego de alcuza y fantaseando con este:

Lucon quei due poccion come due ampolle:
Che s'io potessi starvi sopra un giorno
A mio bell'agio due ore a panciole,
I' darei certi morsi lor dattorno²⁵.

Esta misma referencia al seno femenino la encontramos en otros poemas burlescos, como en el «Capitolo primo alla sua innamorata» de Berni donde el autor es mucho más explícito en la expresión de sus deseos; para ello utiliza un tono directo e irreverente comparando el pecho de su enamorada con dos damajuanas que le provocan un inmediato apetito sexual:

Quando io ti veggio in sen que' dui fiasconi,
Oh mi vien una sete tanto grande
Che par ch'io abbia mangiato salciccioni;
[...]
Mi si risveglia in modo l'appetito
Che quasi mi si strappan le mutande²⁶.

En relación con lo que comentábamos acerca de la poesía de Firenzuola, encontramos también algunos capítulos del poeta Giovanni Mauro dedicados a las mujeres. En «Delle donne di montagna»²⁷ se sirve de productos u objetos banales para establecer comparaciones con los atributos femeninos; partiendo de una identificación global del cuerpo de las mujeres con una calabaza («simile alle cu-

24. Firenzuola, «Sopra le bellezze della sua innamorata», p. 140.

25. Firenzuola, «Sopra le bellezze della sua innamorata», p. 140.

26. Berni, *Rime, poesie latine*, p. 155.

27. Berni, *Il primo libro dell'opere burlesche*, pp. 124-129.

cuzze è questa gente»), pasa a parangonar determinadas partes como el cabello, los elementos de la cara, el pecho, entre otros.

E i capei folti, bosco da pidocchi,
Et gli denti smaltati di ricotta,
Et le poppe che van fin a' ginocchi.
Paion le guance una cipolla cotta.

Como podemos ver en este capítulo, Giovanni Mauro realiza una descripción de las mujeres de ambientes rurales directa, natural, sin detenerse en eufemismos y en la que no duda a la hora de utilizar vocablos y símiles que se alejan de la visión romántica utilizada en periodos anteriores; no muestra reparos a la hora de aludir a sus cabellos como una mata de pelo plagada de piojos, compara sus andares con los de un asno y las uñas con las garras de un ave rapaz («L'ugna d'Astor, le man' son di beccai») o hace referencia a su pecho caído. Al igual que Firenzuola, el autor se sirve de alimentos para identificarlos con partes de la cara, como una cebolla cocida a la que asemeja con las mejillas. Sin embargo, a diferencia de los anteriores, Mauro no alude a *su enamorada*, sino que realiza estas descripciones desde una óptica externa sin que exista ningún tipo de relación de amor con la mujer a la que se refiere.

Estos rasgos característicos de la poesía burlesca italiana los encontramos también en algunas de las composiciones que se publicaron en España unas décadas más tarde. Los principales exponentes del Siglo de Oro español cuentan en su producción con creaciones que comparten muchas de las características vistas en los italianos; hacen uso de estrategias compositivas como los juegos lingüísticos, dobles sentidos o sorprendentes metáforas e identificaciones. Destaca, por ejemplo, en la obra de Quevedo la deformación hiperbólica y la experimentación verbal en varios poemas dedicados a las mujeres, como en «A una fea y espantadiza de ratones» en el que compara las arrugas de su destinataria con el aspecto exterior del queso: «y con razón, que estás tan arrugada,/que pareces al queso por de fuera»²⁸.

La mujer vieja se convierte en este tipo de poesía en un motivo recurrente a través del cual estos autores quieren poner de manifiesto la fugacidad del tiempo y de la belleza, fugacidad que deja huellas evidentes en el físico y que servirá a los poetas para recrear muchas de sus composiciones. Quevedo, en su soneto «Rostro de blanca nieve, fondo en grajo» realiza una caricatura aludiendo a imágenes que se utilizaban tradicionalmente en el canon petrarquista del Renacimiento para describir el ideal de belleza femenino, como blanca nieve, plata, oro, clavel o rosa. Sin embargo, el poeta toma estas imágenes para revertir el prototipo de mujer y destacar la caducidad y los posibles engaños detrás de esa supuesta belleza ideal:

la piel, que está en un tris de ser pelleja;
la plata, que se trueca ya en cascajo;
habla casi fregona de estropajo;

28. Quevedo, *Poesías de D. F. de Quevedo Villegas*, p. 127.

el aliño, imitado a la corneja;
 tez que, con pringue y arrebol, semeja
 clavel almidonado de gargajo²⁹.

Además, una de las características típicas del estilo paródico es resaltar los rasgos que afean el aspecto de las mujeres, sin embargo, esto no siempre supone una ridiculización del género femenino, ya que muchos poemas incluyen también elogios paradójicos, como los tres poemas que aluden a mujeres con defectos que tienen que ver con los ojos: «A una dama bizca y hermosa», «A una dama tuerta y muy hermosa» y «A otra dama de igual hermosura y del todo ciega». Dichos defectos visuales son un motivo recurrente en otros poetas de la época. En este sentido, Lope de Vega dedica varios sonetos a diferentes mujeres, entre los que se encuentran «A las ojeras de una dama», «A una dama que tenía los ojos enfermos» y «A una dama tuerta»; este último especialmente es una muestra evidente de la búsqueda por parte de estos autores de belleza en la fealdad, el propio Lope reconoce en alguno de sus sonetos que quizás los defectos hermosean.

Otro poema de este autor que podemos tomar como modelo de estas características burlescas es el soneto «A una dama roma y fría», en el que juega con el doble sentido de la palabra roma para referirse a la forma de la nariz, forma que en los cánones estéticos de la época era un rasgo de belleza; sin embargo, Lope quiere resaltar que, a pesar de esto, a la mujer le faltan encantos para poder compararla con la ciudad de Roma, icono de belleza arquitectónica. Toma además otros elementos de la naturaleza para realizar metáforas que contraponen lo bello y lo feo a través de la mención de aves como la paloma y el cuervo:

Nacistes cuervo y presumís paloma;
 muchas faltas tenéis para ser fea,
 pocas gracias tenéis para ser Roma³⁰.

En definitiva, el género burlesco gozó de un gran éxito tanto en Italia como en España. Es evidente que la repercusión que tuvo el género italiano fuera de sus fronteras llegó a nuestro país e influyó notablemente en la obra de estos autores no solo en las composiciones jocosas, sino en otros géneros cultivados en la época. Con respecto al tratamiento de la mujer, podemos ver cómo en ambos países existe una importante producción dedicada a esta y que, de algún modo, desmitifica la visión ideal que existió en periodos culturales anteriores. La mujer se convierte en muchos casos en el centro de las composiciones satírico burlescas; tanto italianos como españoles realizan descripciones del género femenino a través de diferentes recursos lingüísticos y agudezas verbales, como pueden ser los juegos de palabras, dobles sentidos, símiles y metáforas de naturaleza sorprendente, realizando comparaciones con los más variados objetos, alimentos o productos, alusiones y

29. Arellano, *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 1. Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, p. 47.

30. Arellano, *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 1. Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, p. 74.

referencias eróticas y sexuales, entre otros. Todo ello les servirá para hacer gala de una —probablemente innata— capacidad para plasmar en su producción su ingenio burlesco, que gozó de una gran acogida en el público de la época y que ha pervivido hasta nuestros días. Dicha acogida tuvo que ver con el aire innovador y rompedor con el que este estilo irrumpía en el panorama sociocultural de los diferentes momentos de cada país.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante, *El convivio*, Madrid, Editorial Verbum, 2021.
- Arellano, Ignacio (ed.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 1. Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2019.
- Berni, Francesco, *Il primo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni. Di Messer Gio. della Casa, del Varchi, del Mauro, di M. Bino, del Molza, del Dolce & del Firenzuola*, Firenze, I Giunti, 1552.
- Berni, Francesco, *Rime, poesie latine e lettere edite e inedite*, ed. Antonio Virgili, Firenze, Successori Le Monnier, 1885.
- Cacho Casal, Rodrigo, «El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Criticón*, 100, 2007, pp. 9-26.
- Carrasco González, Juan M., «Núñez de Reinoso en portugués: traducción, adaptación y proyecto editorial», *Criticón*, 134, 2018 (*Letras hispano-portuguesas de los siglos XVI y XVII: aproximaciones críticas*), pp. 195-210.
- Castro, Adolfo de, *Poetas líricos del siglo XVI y XVII*, Madrid, M. Rybadeneyra, 1854.
- Eco, Umberto, *El nombre de la rosa*, trad. Ricardo Pochtar, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial / Debolsillo, 2014.
- Firenzuola, Agnolo, «Sopra le bellezze della sua innamorata», en *Il terzo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni e di altri. Ricorretto e con diligenza ristampato*, Leiden, Van-Der Bet, 1824, pp. 139-143.
- Gibellini, Pietro, Gianni Oliva y Giovanni Tesio, *Lo spazio letterario. Storia e geografia della letteratura italiana*, Brescia, La Scuola, 1989.
- Goić, Cedomil, «La tópica de la conclusión en Ercilla», *Revista Chilena de Literatura*, 4, 1971, pp. 17-34.
- Góngora, Luis de, *Obras de don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*, ed. facsímil, ed. Antonio Chacón y Ponce de León, Madrid, Real Academia Española, 1991.
- López de Sedano, Juan, *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Tomo IX, Madrid, D. Antonio de Sancha, 1778.

- Marguet, Christine, «De *Leucipa* y *Clitofonte* de Aquiles Tacio a la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* de Alonso Núñez de Reinoso: un caso de reescritura novelesca entre traducción y creación», *Criticón*, 76, 1999, pp. 9-22.
- Martín Camacho, Javier, «La risa y el humor en la antigüedad», 2003, pp. 1-15. Disponible en <https://www.fundacionforo.com/pdfs/archivo14.pdf> [fecha de consulta: 13/01/2023].
- Martínez de la Rosa, Francisco, *Poética española*, París, Imprenta de Julio Didot, 1834.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., y Milagros Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Airel, 1997.
- Quevedo, Francisco de, *Poesías de D. F. de Quevedo Villegas*, Tomo II, Madrid, Imprenta de la Galería Literaria, 1873.
- Romei, Danilo, *Berni e berneschi del Cinquecento*, Firenze, Edizioni Centro 2P, 1984.