

LA POESÍA BURLESCA DEL SIGLO DE ORO Y SUS MODELOS ITALIANOS

En el Siglo de Oro se cultivaron dos géneros que la tradición italiana condicionó y que tienen varios puntos en común: la poesía satírica y la poesía burlesca¹. Los criterios empleados para distinguirlas no han sido uniformes y han dado como resultado diferentes teorías a veces complementarias, basadas sobre todo en cuestiones de tipo ideológico, estilístico y formal². El problema se agrava al constatar que los preceptistas del Siglo de Oro español suelen hacer caso omiso de la lírica festiva en sus poéticas y retóricas, ya que esta modalidad no constaba como tal en el canon clásico greco-romano. El objetivo de este trabajo es, pues, estudiar el desarrollo de la poesía burlesca en España, prestando especial atención a la influencia que ejerció sobre ella la literatura italiana.

El vacío teórico sobre la poesía burlesca durante el siglo XVI contrasta con la importante sistematización por la que pasó uno de sus elementos constituyentes más importantes: la risa. Sus manifestaciones son tan antiguas como el hombre y su estudio parte, por lo menos, del mundo clásico. No sería, pues, del

¹ Por lo que respecta a la sátira, véase mi trabajo "La poesía satírica en el Siglo de Oro: el modelo ariostesco", *BHS*, 81 (2004), en prensa.

² Véanse, R. JAMMES, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. M. Moya, Castalia, Madrid, 1987, pp. 31-38; I. ARELLANO, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Eunsa, Pamplona, 1984, pp. 22-38; W. WOODHOUSE, "Hacia una terminología coherente para la poesía satírica del Siglo de Oro", en *Actas del VIII. Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. A. D. Kossoff *et al.*, Istmo, Madrid, 1986, t. 2, pp. 749-753; A. PÉREZ LASHERAS, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Universidad, Zaragoza, 1994, pp. 139-182, y su *Más a lo moderno. (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Anexos de *Tropelías*, Zaragoza, 1995, pp. 13-20.

todo exacto afirmar que la teoría de la risa nació con el Renacimiento. Ya en el Medievo hubo tratados que se ocuparon de la cuestión³. Sin embargo, nunca como en el Renacimiento el hombre se preocupó por definir la naturaleza de lo ridículo y el papel que éste ha de jugar en la sociedad. La capacidad de suscitar la diversión y de disfrutar de ella es considerada, partiendo de la definición aristotélica, como una característica exclusivamente humana: “el hombre es el único de los animales que ríe”⁴. Por tanto, el individuo fino, cortés y bien educado ha de saber cultivar tanto los aspectos más graves de la vida como los meramente facetos.

La ideología renacentista atribuye una gran importancia al juego, a la fiesta y a la distracción. El hombre completo debe conjugar de igual manera el *otium* con el *negotium*. El ocio y la diversión, pues, tienen un lugar destacado en los tratados de la época que se ocupan de los buenos modales y del lenguaje más apto a los hombres de la aristocracia. A partir de Cicerón (*De oratore*, II, 216-340) y Quintiliano (VI, 3)⁵, la risa y su expresión verbal se codifican como uso social y cortesano. Tres son las obras fundamentales en el Renacimiento a este respecto: el

³ J. S. P. TATLOCK, “Mediaeval laughter”, *Sp*, 21 (1946), 289-294; H. ADOLF, “On mediaeval laughter”, *Sp*, 22 (1947), 251-253; E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, trads. M. Frenk y A. Alatorre, F.C.E., Madrid, 1976 (2ª reimp.), t. 2, pp. 594-618; F. LÓPEZ ESTRADA, “Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana”, en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, ed. J. Huerta Calvo, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989 pp. 63-117; P. MÉNARD, “Le rire et le sourire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts. Essai de problématique”, en *Le rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts*, eds. T. Bouché et H. Charpentier, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1990, pp. 7-30; J. LE GOFF, “La risa en la Edad Media”, en *Una historia cultural del humor. Desde la Antigüedad a nuestros días* coords. J. Bremmer y H. Roodenburg, Sequitur, Madrid, 1999, pp. 41-54.

⁴ ARISTÓTELES, *Partes de los animales*, trads. E. Jiménez y A. Alonso, Gredos, Madrid, 2000, 673a. Sobre la importancia de la sentencia aristotélica en el Renacimiento véase M. BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trads. J. Forcat y C. Conroy Alianza, Madrid, 1998 (reimp.), pp. 66-67; y D. MÉNAGER, *La Renaissance et le rire*, PUF, Paris, 1995, pp. 12-17.

⁵ En general, las retóricas consideran la risa como un medio muy útil para conquistar el favor del auditorio y el saber suscitara como una cualidad propia del buen orador: CICERÓN, *De oratore*, II, 340; *Orator*, 138; *Brutus*, 143, 158 y 322; *Rhetorica ad Herennium*, I, 10. Para una visión de conjunto sobre las teorías antiguas sobre la risa véase M. A. GRANT, *The ancient rhetorical theories of the laughable. The Greek rhetoricians and Cicero*, University of Wisconsin, Madison, 1924.

De sermone (1509) de Giovanni Pontano, el *Cortegiano* (1528) de Castiglione y el *Galateo* (1558) de Giovanni Della Casa. Incluso se escribieron estudios específicos sobre el tema, como el *De ridiculis* (1550) de Vincenzo Maggi. Estos libros dedican amplio espacio al análisis y definición de los tipos de facecias, de la risa y de los mejores métodos para obtenerla⁶.

La risa ha de consistir, según Pontano, en una “recreationem post labores”⁷; idea que depende, nuevamente, de Aristóteles: “la diversión es una especie de descanso, y como los hombres no pueden trabajar continuamente, tienen necesidad de descanso”⁸. La risa es, pues, una distracción propia del hombre, que depende de su inteligencia y que, de ser empleada correctamente, puede demostrar una cultura refinada.

En España también se introdujo esta concepción positiva de la risa y de la burla. A partir del siglo xvi se fue estableciendo cada vez con mayor intensidad la práctica del “motejar” en los ambientes sociales más selectos⁹. A principios del siglo xvii empiezan a circular en España varias obras que llevan el marbete de “burlescas”: comedias y poemas, sobre todo. Estrechamente emparentadas con él, se pueden encontrar también palabras como “jocoso”, “faceto”, “festivo” o “gracioso”¹⁰. El término “burlesco”, casi seguramente, vino de Italia, donde se empleaba por lo menos desde el siglo xvi¹¹. Su mayor difusión se debe

⁶ M. J. VEGA RAMOS, “*De ridiculis*. La teoría de lo ridículo en la poética del siglo xvi”, en *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico I*, coords. J. M. Maestre y J. Pascual, Instituto de Estudios Turolenses-Universidad de Cádiz, Cádiz, 1993, t. 2, pp. 1107-1118; y J. C. PUEO, “De Cicerón a Pontano: la adaptación renacentista de la teoría retórica de la risa”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, coords. J. Matas *et al.*, Universidad, León, 1998, t. 2, pp. 573-580.

⁷ *De sermone*, eds. S. Lupi y A. Riscato, Thesauri Mundi, Lugano, 1954, I, 12.

⁸ *Ética a Nicómaco*, eds. y trads. M. Araujo y J. Marías, IEP, Madrid, 1959, 1176b.

⁹ Las formas de la agudeza relacionadas con el motejar en el Siglo de Oro español se detallan en los trabajos de M. CHEVALIER, “Le gentilhomme et le galant. À propos de Quevedo et de Lope”, *BHi*, 88 (1986), 5-46; y *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Crítica, Barcelona, 1992.

¹⁰ Véanse, K. CONTAG, *Mockery in Spanish Golden Age literature. Analysis of burlesque representation*, University Press of America, Lanham-New York-London, 1996; M. JOLY, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman. (Espagne, xv^e-xvii^e siècles)*, Université de Lille III, Lille, 1986.

¹¹ M. MORREALE, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Anejo I del *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 1959, t. 1, p. 217; y M. JOLY, *op. cit.*, p. 23.

al florecimiento de la poesía de Francesco Berni (1497 o 1498-1535) y de sus seguidores, los bernescos. Este *corpus* de textos se publicó mayoritariamente en antologías que, desde 1537, conocieron un gran número de ediciones. Lo más habitual es que llevaran en su título el adjetivo *piacevole* o *burlesco*, que en Italia terminó por asociarse normalmente con este tipo de poemas. La primera edición en la que se emplea el término “burlesco” es la de 1548, cuidada por Anton Francesco Grazzini (il Lasca): *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*. Berni aparece como la cabeza de un grupo compacto de poetas que se califican a sí mismos de “burlescos” y “bernescos” (no olvidemos que también Grazzini cultivó la poesía bernesca). La fortuna editorial de estas antologías fue enorme durante todo el siglo XVI y el XVII, y debieron alcanzar un éxito considerable también en España. Precisamente a partir de estas obras hay que buscar el origen del término “burlesco” en la literatura española¹². Así lo demuestra, por ejemplo, Lope de Vega en una carta de 1611 dirigida al Duque de Sessa, en la que asocia este marbete con la tradición italiana: “uno de los estilos del formulario italiano se llama *burlesco*”¹³.

Una de las primeras muestras de la paulatina introducción del marbete “burlesco” en la poesía española la proporciona Juan de la Cueva en la dedicatoria de sus rimas firmada en 1603 (permanecieron manuscritas):

Dispuesto ya de dar mi flaca vela a su inmoderada soberbia, junt de mis papeles ese volumen...; hice división dél en dos partes: en la primera puse todas las rimas sueltas, mezclando con la variedad de sujetos las composiciones amatorias, misivas y burlescas por variar los gustos a los lectores¹⁴.

Otro ejemplo aún más importante del uso del adjetivo “burlesco” se encuentra en la obra de Góngora. En sus tercetos d

¹² K. CONTAG, *op. cit.*, p. 44. F. PLATA, “Contribución al estudio de las fuentes de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Berni y Owen”, *La Perinola*, 3 (1999), p. 237 da noticia del testimonio más antiguo documentado del término ‘burlesco’ en la literatura española. Lope de Vega emplea el adjetivo en *La bella malmaridada* (v. 151), comedia de la que se conserva una copia manuscrita con fecha de 17 de noviembre de 1596.

¹³ LOPE DE VEGA, *Cartas*, ed. N. Marín, Castalia, Madrid, 1985, p. 83.

¹⁴ En B. J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, ed. facs., Gredos, Madrid, 1968, t. 2, col. 655.

1609 “¡Mal haya el que en señores idolatra” distingue entre poetas que “o burlescos sean o graves” (v. 24)¹⁵, y en el *Manuscrito Chacón* (1628) hay un gran número de poemas que llevan el marbete de “burlescos”. Su compilador, Antonio Chacón, sin embargo, se siente todavía en la obligación de justificar este término, que se percibe como ajeno a la lengua castellana:

El nombre que se da de Burlescas à las que lo son, va (como lo demas) expuesto à las censuras de los que, por Latino, quizá admitieran menos el de iocosas. Pero ni nuestra lengua tiene otro adjetivo desta significacion, ni Don LVIS estrañò este en los exemplares que permitiò de sus Obras¹⁶.

El rótulo “burlesco” pasó también a las primeras ediciones impresas que se hicieron del poeta cordobés. Su empleo quedaba fijado y aparecería en otras obras de la época. Pero, más allá de las cuestiones terminológicas, es importante conocer hasta qué punto los escritores italianos influyeron en los españoles. Para ello, es preciso empezar delimitando las fronteras históricas y genéricas que separan la poesía burlesca de la satírica, que a menudo suelen confundirse. El iniciador de la sátira moderna en verso en Italia fue Ludovico Ariosto, quien siguiendo el ejemplo de Horacio escribió unos tercetos epistolares de tono medio y familiar titulados *Satire*¹⁷. Este cauce guarda ciertos parecidos con la tradición bernesa, aunque los lectores de los siglos XVI y XVII las identificaban como géneros diferentes.

La poesía burlesca se caracteriza, fundamentalmente, por el contenido jocoso, la desmitificación y parodia de los códigos altos (poesía petrarquista, épica, encomiástica), el estilo bajo y frecuentemente vulgar. Su finalidad básica es la de causar la risa, la de entretener al lector. Sin embargo, no es infrecuente que en sus versos se hallen implícitos mensajes propios del modelo satírico: la censura de vicios, el desprestigio de los falsos valores de la sociedad, la ridiculización de los pecadores. Estos paralelismos han originado muchos problemas a la hora de in-

¹⁵ LUIS DE GÓNGORA, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. J. M. Micó, Espasa-Calpe, Madrid, 1990, p. 267.

¹⁶ En *Obras de don Luis de Góngora. [Manuscrito Chacón]*, ed. facs., RAE-Caja de Ahorros de Ronda, Málaga, 1991, 3 ts.

¹⁷ Acerca del modelo satírico ariostesco y su fortuna véase P. FLORIANI, *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma, 1988.

tentar sistematizar el *corpus* satírico y el burlesco, llegando a mezclarse con facilidad ambos conceptos. Entre las varias características que comparten y que dificultan su distinción, la más importante es la risa. La poesía burlesca entiende la diversión como un “reírse de”, atacar —ya sea en juego ya en serio— a alguien o algo. En esto coincide con la sátira, que suele expresar su repulsa hacia algo por medio de la invectiva. Pero ello se debe a que la risa, en su expresión más general, consiste precisamente en eso: reconocer el ridículo en lo ajeno y gozar con su percepción¹⁸. Poesía satírica y burlesca comparten también algunos rasgos estilísticos semejantes, con una clara presencia en ambas del *genus humile* (aunque en la sátira no se desdeñan tampoco modalidades más elevadas). Además, las dos formas permiten la combinación de una amplia gama de argumentos bajos y humildes. En Italia, para mayor complicación, ambas modalidades emplean una misma forma métrica: la *terza rima*. Sin contar el importante número de *capitoli* bernescos escritos en forma epistolar, cauce fundamental de la sátira ariostesca¹⁹.

Sin embargo, existen diferencias básicas entre poesía burlesca y satírica tal y como se practicaron en Italia, que residen en sus finalidades y en su estilo. El objetivo principal de la sátira es la moralización, que se puede obtener por medio de la risa y de la invectiva. La poesía burlesca, en cambio, busca sobre todo causar la risa a través del juego verbal ingenioso. Evidentemente entre sus contenidos puede tener larga cabida la moralización pero será casi siempre un elemento secundario con respecto a su meta final.

La poesía burlesca, además, se fundamenta en unos presupuestos estilísticos diferentes a los de la sátira. No busca la representación de lo cotidiano y lo humilde, basándose en el ideal horaciano de *aura mediocritas*, sino la deformación hipérbolica del objeto retratado. La importancia de la hipérbole y d

¹⁸ J. RITTER, *Subjetividad. Seis ensayos*, trad. R. de la Vega, Alfa, Barcelona 1986, p. 55; y V. PROPP, *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, trad. C. Gandolfo, Einaudi, Torino, 1988, p. 16. En general, todas las teorías sobre la risa destacan su faceta destructora y agresiva a expensas ajenas. Véanse, FREUD, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras completas*, trad. L. López, Biblioteca Nueva, Madrid, 1967, t. 1, pp. 825-937; y H. BERGSON, *Il riso*, trads. A. Cervesato y C. Galio, Laterza, Roma-Bari, 1996².

¹⁹ Sobre los capítulos bernescos escritos en forma de epístola véase S. LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Antenore, Padova, 1982, pp. 182-209.

la metáfora es mucho mayor que en la sátira. Ello da pie al juego lingüístico y a la experimentación verbal, elementos que aparecen casi siempre en un segundo plano en las sátiras clasicistas. Frente a la contención del satírico, el autor burlesco persigue el exceso cómico. De todas formas, es preciso reconocer que no siempre es fácil establecer una neta separación entre el género burlesco y el satírico. En Italia también se percibió esa cercanía y se intentó contrarrestarla a través de las antologías poéticas.

El contexto poético y material, el espacio cerrado del libro es muy útil a la hora de estudiar fenómenos literarios. Una obra que aislada puede entrañar dificultades de definición genérica, encuentra una caracterización más nítida al incluirse en un conjunto de obras gemelas que la justifican. Como recuerda Curtius: “De las literaturas modernas, fue la italiana la primera que forjó un canon”²⁰. Este proceso se obtuvo a partir del Humanismo con el redescubrimiento de los géneros clásicos. Las formas antiguas se editaban, anotaban y estudiaban. Dentro de esta tarea, desempeñaron un papel fundamental las antologías donde se recogían estas obras atendiendo a su molde genérico. Las grandes imprentas del Renacimiento, como la de Manuzio y la de Estienne, publicaron colecciones de poetas heroicos griegos o de filósofos, entre otros²¹. En 1481 se editan en Florencia las *Bucoliche elegantissimamente composte* de varios autores que contribuyen decisivamente a reinstaurar el modelo bucólico en la literatura italiana. En todo el siglo XVI, las antologías “genéricas” van a ser muy abundantes y resultarán fundamentales en el proceso de fijación del canon literario. La variedad es muy grande: *Lettere di diversi eccellentissimi uomini; De le lettere facete et piacevoli di diversi grandi huomini; Tutti i trionfi, charri, mascherate o canti Carnascialeschi; Prima parte delle stanze di diversi illustri poeti; Rime di diversi antichi autori; Il primo volume delle rime scelte di diversi autori; Diverse orationi scritte da huomini illustri; Rime di diversi eccel. autori in morte della illustriss. sig. D. Hippolita Gonzaga; Cento novelle scelte da' più nobili scrittori della lingua volgare; Rime diverse d'alcune nobilissime, virtuosissime donne*. Estos volúmenes ofrecían a un público más amplio la posibilidad de acceder a modelos literarios ya codificados y aptos para

²⁰ CURTIUS, *op. cit.*, t. 1, p. 372.

²¹ R. L. COLIE, *The resources of kind. Genre-theory in the Renaissance*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1973, pp. 15-16.

ser imitados y generar nuevas composiciones²². El cauce imitativo propio de los siglos XVI y XVII encontraba así un apoyo rico y variado. Editores y compiladores como Doni, Sansovino, Domenichi, Dolce y el mismo Grazzini fueron los artífices materiales de este proceso de difusión.

No cabe ninguna duda de que la fortuna de un movimiento como el petrarquista, por ejemplo, debe mucho a estas antologías. A partir de 1545, fecha en que se publicó el *Libro primo delle rime*, la poesía amorosa se extiende fuera y dentro del país. La entrada en España de estas colecciones de versos fue constante y amplia, contribuyendo de forma decisiva al triunfo de esta modalidad en el ámbito hispano²³. Lo mismo se puede decir por lo que respecta a la poesía satírica y burlesca.

En Italia, la respuesta ante los problemas de confusión originados por los modelos satírico y burlesco también llegó a través de las antologías. Tras la publicación de las sátiras de Ariosto (1534) y de las rimas de Berni (1537), muchos autores se cimentaron en ambos géneros. Los puntos de contacto entre ellos hicieron que a mediados del siglo XVI se imprimieran algunas obras donde las dos poéticas parecían confluir en un único cauce. Pero en 1560 y 1565 se editaron dos antologías de sátira recogidas por Francesco Sansovino y Mario degli Andini, que operaron una rígida selección de textos, descartando los poemas de carácter más burlesco y tomando como patrón las sátiras de Ariosto²⁴. En la antología preparada por Mario degli Andini se incluye el discurso *Sovra la materia della satira* de Ludovico Paterno, que deja zanjada la cuestión rechazando abiertamente la asimilación de la poesía burlesca con la satírica:

²² R. FEDI, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Salerno Editrice, Roma, 1990, pp. 23-51.

²³ M. P. MANERO SOROLLA, "Antologías poéticas italianas de la segunda mitad del siglo XVI (1545-1590)", *Anuario de Filología*, 1983, núm. 9, 259-29. Para la importancia de las antologías poéticas italianas en España véase M. L. CERRÓN PUGA, "Las antologías de poesía italiana en la Biblioteca Nacional de Madrid (1532-1637)", *Edad de Oro*, 12 (1993), 41-60.

²⁴ F. SANSOVINO (ed.), *Sette libri di satire di Lodovico Ariosto. Hercole Bentivogli. Luigi Alamanni. Pietro Nelli. Antonio Vinciguerra. Francesco Sansovino. d'altri scrittori. Con un discorso in materia della Satira*, Francesco Sansovino, Venetia, 1560; M. DEGLI ANDINI (ed.), *Satire di cinque poeti illustri, di nuovo raccolte et poste a luce*, Gio. Andrea Valvassori, Venetia, 1565. Acerca del impacto de estas dos antologías véanse, P. FLORIANI, *op. cit.*, pp. 7 y 185-189; y A. CORSAR, *La regola e la licenza. Studi sulla poesia satirica e burlesca fra Cinque e Seicento*, Vecchiarelli, Manziana, 1999, pp. 49-55.

Non entro ne' leggiadri, & festosi capitoli del Casa, del Bernia, & de' compagni. Percioche tutto che nelle sue case, per dir così, paiano assai belli, & ammirandi: nondimeno quando escono fuori à fronte delle Satire, s'accattano gran disaguaglianza appresso i circostanti, facendo quella uista, che la magnificenza delle padrone suol fare alla bassezza delle seruenti²⁵.

La sátira es un género noble de ascendencia clásica, pese a su estilo medio-bajo y a sus contenidos a veces cotidianos. La poesía bernasca, en cambio, tiene una tradición meramente vulgar y no alcanza la distinción de la poesía satírica. Para Paterno, comparadas se parecen a las criadas frente a las señoras. Estas dos antologías gozaron de mucha difusión, sobre todo la de Sansovino que conoció varias reediciones. Por otra parte, las colecciones de versos bernescos contribuían a instaurar su modelo al margen de la literatura satírica.

También en los prólogos de algunas antologías bernescas del siglo XVI se intenta definir la naturaleza de la poesía burlesca y diferenciarla de la sátira. Por ejemplo, en los preliminares de la edición del *Secondo libro dell'opere burlesche* (1555) costeadada por él, Filippo Giunti deja muy clara la distancia entre ambos géneros. De las dos finalidades de la poesía, entretener y enseñar, la poesía burlesca persigue la primera y la satírica la segunda. Entre los autores festivos destaca Francesco Berni, "primero" y maestro de los burlescos:

Tvtti i Poeti hanno per intentione l'uno de due fini, come V. S. sà molto meglio di me, cioè o di giouare, o di diletta le persone... Gli scrittori delle Satire, quasi arbitri del mondo, senza risguardo hauer ne a Principi ne a priuati huomini, ma di tutti, indifferentemente, i vitii biasimando, si sforzano di mettere altrui sulla via della virtù. Altri Poeti poi, come ho detto, ci sono, che altro non disegnano se non recar piacere & diletto alle genti... Di questa maniera di faceti & sollazeuoli Scrittori & Poeti molti & molto eccellenti n'hà hauuto, & ha tuttauia il secol nostro; il qual (dirò liberamente) non cede in cosa alcuna all'antico. Et fra primi, & forse il primo, che in tal maniera di scriuere in burla lodeuolmente poetasse, fù il nostro Messer Francesco Berni²⁶.

²⁵ En *Satire di cinque poeti illustri*, ff. A5v-A6.

²⁶ *Il secondo libro dell'opere Burlesche, di M. Francesco Berni. Del Molza, di M. Bino, di M. Lodouico Martelli. Di Mattio Francesi, dell'Aretino, Et di diuersi Autori. Nuouamente posto in Luce, Et con diligenza Stampato*, Heredi di Bernardo Giunti, Fiorenza, 1555, ff. ¶ii-¶iiv.

La figura central del desarrollo de la poesía burlesca en el Renacimiento fue, pues, Francesco Berni²⁷. Sacerdote toscano nacido en Lamporecchio, trabajó al servicio de importantes señores relacionados con la curia, como el cardenal Bernardo Dovizi da Bibbiena, el datario Giovan Matteo Giberti y el cardenal Ippolito de' Medici. Su formación humanística le llevó inicialmente a escribir poesía en latín, pero pronto pasó a cultivar la literatura burlesca. Berni supo aprovechar la tradición anterior y su cultura clásica para sus composiciones. La combinación de fuentes nacionales (Dante, Petrarca, Burchiello, Pistoia) y latinas (Horacio, Virgilio, Catulo) le permitió dignificar la poesía festiva y darle un nuevo empuje dentro de la cultura del Renacimiento.

Los moldes métricos fundamentales de la poesía de Berni son el soneto y el terceto. En el primero toma los motivos típicos de la literatura cómica anterior (Burchiello, Pistoia), aunque su estructura responde más a la técnica petrarquista. El poeta supo combinar unos contenidos bajos con una forma alta obteniendo un resultado original y novedoso²⁸. Sin embargo, la parte más amplia de su repertorio la constituyen los *capitoli* que pasarían a ser el metro básico de la poesía bernesca. Los temas de la obra de Berni se centran en la parodia del petrarquismo, el retrato de tipos y escenas grotescas y, sobre todo, el elogio paradójico. El poeta toscano partió de una modalidad clásica que estaba conociendo mucho éxito en el Renacimiento (pensemos en el *Elogio de la locura* de Erasmo) y la fusionó con la tradición florentina de los *Canti carnascialeschi*. Se trata de una forma de origen popular que cultivaron también autores cultos de los siglos xv y xvi como Lorenzo de' Medici o Benedetto Varchi²⁹. Estos poemas eran escenificados por comparsas que subidas en carros atravesaban las calles de Florencia en lo

²⁷ Para una visión de conjunto sobre Berni y los bernescos consulten D. ROMELI, *Berni e berneschi del Cinquecento*, Edizioni Centro 2P, Firenze, 1981; S. LONGHI, "Le Rime di Francesco Berni. Cronologia e strutture del linguaggio burlesco", *Studi di Filologia Italiana*, 1976, núm. 34, 249-299; y su *Lusu*.

²⁸ G. BERNARDI, "Le sonnet bernesque", en *Le sonnet à la Renaissance: origines au XVII^e siècle*, ed. Y. Bellenger, Aux Amateurs de Livres, Paris, 1981, pp. 195-204.

²⁹ G. FERRONI, "Il doppio senso erotico nei canti carnascialeschi fiorentini", *Sigma*, 11 (1978), núms. 2/3, 233-250. Anton Francesco Grazzini recogió muchos de estos textos y los publicó en 1559: *Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi*.

días de carnaval. Normalmente, representaban la llegada a la ciudad de un grupo de personajes que encarnan una profesión, actividad o estamento (sastres, herreros, monjas, viudas), y que entablan un diálogo ficticio con su destinatario basado en las metáforas y dobles sentidos eróticos. Su enunciado es muy sencillo y esquemático, y la doble lectura que encubren muy evidente. Siguiendo estos dos modelos, los tercetos de Berni loan cosas humildes (melones, melocotones, gelatina) o perniciosas (la peste), jugando con un doble nivel de lectura que encubre un significado sexual. Cito como ejemplo el capítulo de las anguilas:

L'anguille non son troppo conosciute;
 E sarebbon chiamate un nuovo pesce
 Da un che noll'avesse più vedute.
 Vivace bestia che nell'acqua cresce,
 E vive in terra e 'n acqua, e 'n acqua e 'n terra,
 Entra a sua posta ov'ella vuole, ed esce³⁰.

La anguila tiene un claro valor fálico y las referencias a la “tierra” y al “agua” aluden, respectivamente, al amor sodomítico y al heterosexual. Este lenguaje basado en el ingenio y el equívoco fue imitado muy pronto³¹. La poesía bernesca se desarrolló inicialmente en Roma, alrededor de un grupo de escritores amigos del poeta que en sus reuniones académicas se entretenían componiendo capítulos burlescos. En realidad, poco se sabe de esta agrupación que se conoce con el nombre genérico de *Accademia dei vignaiuoli*³². Desconocemos si en algún momento llegó a funcionar realmente como academia o no pasó de ser una reunión entre amigos. Los miembros más destacados de esta sociedad de escritores jocosos son, junto con Berni, Giovanni Mauro (muerto en 1536), Giovanni Della Casa

³⁰ F. BERNI, *Rime*, ed. S. Longhi, en *Poeti del Cinquecento*, t. 1: *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, eds. G. Gorni, M. Danzi y S. Longhi, Ricciardi, Milano-Napoli, 2001, pp. 623-890, 5, vv. 10-15.

³¹ J. TOSCAN ha estudiado el léxico de la tradición bernesca, desvelando sus dobles sentidos obscenos en su libro *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV^e-XVII^e siècles)*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1981, 4 ts. Sin embargo, su labor de descodificación a menudo va demasiado lejos y halla referencias eróticas en pasajes donde son dudosas o improbables. Véanse las matizaciones de D. ROMEI, *op. cit.*, pp. 85-107; y P. FLORIANI, *op. cit.*, pp. 191-196.

³² D. ROMEI, *op. cit.*, pp. 51-84.

(1503-1556), Giovan Francesco Bini (muerto en 1556), Francesco Maria Molza (1489-1544), Annibal Caro (1507-1566), Agnolo Firenzuola (1493-1543) y Mattio Franzesi (muerto antes de 1555). Se trata de un grupo bastante homogéneo de intelectuales de formación humanística, relacionados con la curia (algunos eran sacerdotes) y varios de ellos de origen toscano. En sus versos cantan objetos insignificantes o viles, tales como las zanahorias, los huevos, la ensalada, el barro, la salchicha, las mentiras o las ventas.

Estos *capitoli* burlescos conocieron una gran fortuna, y muchos autores escribieron tercetos “in lode” o “in dispregio” al estilo de Berni. Girolamo Ruscelli, quien también compuso poemas bernescos, dejó constancia de este éxito en su tratado *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* (1559), donde se queja por la degeneración de la poesía bernesa en moda literaria:

per Paradosso è quella del Bernia che loda la peste, del Molza che lodò la scomunica, & altri tali. Et de' soggetti umilissimi lo dati altamente ò da scherzo sono quei de' Cardì, et dell'Insalata del Forno, dell'Ago, del Fuso, & molti altri, che ne uanno attorno gioiosamente, & molto vaghi, & molto grati, se non che s'è posta in fascio molta turba à uolerui scriuere, ò bene, ò male, chi sappia farlo³³.

La fortuna de los *capitoli* bernescos se aprecia en la gran difusión de las antologías de poesía burlesca que, desde 1537, se editaron sin cesar. Como ya ocurriera con Ariosto en las recopilaciones satíricas de Francesco Sansovino y Mario degli Andini Berni solía encabezar las antologías burlescas tomando el papel de fundador y maestro del género. Así lo hizo Filippo Giunti en el *Secondo libro dell'opere burlesche*. Pero ya antes Anton Francesco Grazzini lo había dejado muy claro en su edición de las *Opere burlesche* de 1548. En los preliminares del libro incluye un soneto suyo donde alaba a Berni y lo considera el padre del estilo burlesco: “maestro e padre del burlesco stile”³⁴.

La antología del Lasca y su segunda parte fueron dos de las más difundidas en el siglo XVI (reeditadas varias veces) y sobr

³³ *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Giovan Battista et Mechior Sessa Fratelli, Venetia, 1559, p. cxvi.

³⁴ A. F. GRAZZINI, *Le rime burlesche edite e inedite*, ed. C. Verzone, Sansoni Firenze, 1882, soneto 98, v. 8.

ellas se basaron la mayoría de las que se publicaron en el siglo xvii. Es el caso de la edición dividida en tres libros *Delle rime piacevoli...*, Barezzo Barezzi, Vicenza, 1603 (reeditada de nuevo en Vicenza en 1609-1610 por Francesco Grossi)³⁵. Otra tradición afortunada fue la de las rimas de Cesare Caporali (1531-1601), que a partir de 1586 se reeditaron conjuntamente con las de otros bernescos.

En el siglo xvii, pues, se siguieron publicando antologías de poesía bernesca, aunque se trata de textos bastante defectuosos, con muchos problemas de atribución y lecturas equivocadas. Además, en la mayoría de los casos los versos más irreverentes fueron censurados. La huella del Concilio de Trento se dejó ver también en la circulación de la lírica burlesca. Sin embargo, ello no impidió que varios epígonos de Berni vieran impresas sus obras en el Barroco. Pensemos en autores como Alessandro Allegri (1550-1620), Girolamo Leopardi que publicó sus *Capitoli e canzoni piacevoli* en 1613, o Giovan Battista Lalli que incluyó sus *Rime giocose* en la primera edición de la *Franceide* (1629) y posteriormente en sus *Opere poetiche* (1630)³⁶.

Las obras cómicas italianas y las antologías de la poesía bernesca tuvieron que empezar a circular en España relativamente pronto. El modelo proporcionado por los burlescos italianos resultó muy sugestivo para los poetas españoles. De hecho, Francesco Berni es citado con mucha frecuencia como ejemplo fundamental de la poesía jocosa. Juan de la Cueva lo menciona en este sentido, junto con Aretino, en una de sus epístolas:

Y al poeta melado o Melosino
De indigestos concetos, qu'es entr'ellos,
Bernia en donaire, en mofas Aretino³⁷.

El escritor andaluz hizo referencia a Berni también en su obra más teórica: el *Exemplar poético* (escrito alrededor de 1605). Al hablar del soneto con estrambote y de su introduc-

³⁵ En la colección aparecen también autores nuevos de finales del siglo xvi. Esta serie se reeditó con el añadido de una cuarta parte de rimas burlescas: *Delle rime piacevoli...*, Francesco Baba, Venetia, 1627.

³⁶ Las *Rime piacevoli* de Allegri se publicaron en cuatro partes (1605, 1607, 1608 y 1613). Sobre la pervivencia de la poesía burlesca a finales del siglo xvi y en el xvii véase C. CHIODO, *Il gioco verbale. Studi sulla rimeria satirico-giocosa del Seicento*, Bulzoni, Roma, 1990.

³⁷ En B. J. GALLARDO, *op. cit.*, t. 2, col. 695.

ción en la poesía española, lo presenta como una deuda con la literatura italiana, más concretamente con Berni. Pese al rechazo que le supone esta forma métrica, es bastante significativa la mención del poeta italiano como modelo de poesía jocosa:

i cuando en esto alguna vez ecede
i aumenta versos, es en el burlesco,
qu'en otros ni aun burlando se concede.
Esto usó con donayre truhanesco
el Bernia i por su exemplo á sido usado
este épodo o cola que aborresco³⁸.

También Góngora cita a Berni en uno de sus romances burlescos: "Hanme dicho, hermanas" (de 1587). La alusión no es casual. Esta composición del poeta cordobés es el primer ejemplo de "autorretrato burlesco" en la lírica española, modalidad que después utilizarían varios escritores. Góngora debió tomar el modelo de la poesía bernesa donde se encuentran notables ejemplos, como los tercetos que se cruzaron Iacopo Sellaio y Mattio Franzesi³⁹:

porque son (y es cierto,
que el Bernia lo afirma)
hermanas de leche
nuevas y mentiras⁴⁰.

La referencia es algo imprecisa. En varios lugares de sus obras Berni mostró desinterés y desconfianza hacia las "nuevas", pero no encuentro ningún pasaje que se corresponda con el del romance gongorino⁴¹. Lo importante es que Góngora certifica su deuda con la tradición bernesa italiana en un romance que se inspira claramente en ella.

Luis Barahona de Soto dejó en uno de sus poemas otro importante testimonio de la influencia de la literatura burlesca italiana en los autores del Siglo de Oro español. La epístola segunda dirigida a Gregorio Silvestre ataca la mala poesía y su

³⁸ *Exemplar poético*, ed. J. M. Reyes Cano, Alfar, Sevilla, 1986, vv. 1230-123.

³⁹ Sobre estos poemas véase LONGHI, *Lusus*, pp. 113-137.

⁴⁰ *Romances*, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2000⁵, 24, vv. 149-152.

⁴¹ En el capítulo "In lode del debito" (*Rime*, 26, vv. 175-190), en una de sus *Lettere* (en *Poesie e prose*, ed. E. Chiòrboli, Olschki, Genève-Firenze, 1934, p. 318) y en su *Rifacimento* del *Orlando innamorato* de Boiardo (III, 7, vv. 54-55).

defectos. En los versos centrales refiere una curiosa anécdota donde cuenta cómo un poeta es expulsado del jardín de las musas por su maledicencia, pese a lo cual consigue colarse dentro, pero es descubierto por las musas que quieren echarlo. Sin embargo, logra ganarse su benevolencia con zalamerías y éstas terminan entregándole las llaves del jardín:

Las llaves le entregaron del cerrado
 Pitonio muro y de la ilustre fuente,
 De que al principio tuvo tal cuidado.
 Mas como puesto en posesión se siente
 Del uno y otro venturoso cargo,
 Y que a su intento la ocasión no miente,
 Dicen, y aun es verdad, que, sin embargo,
 Dio puerta general a mil iguales
 Suyos en profesión, por tiempo largo.
 Viendo la turba de moscones tales,
 Mudaron el asiento a su Parnaso
 Las nueve compañeras inmortales.
 Quedaron sucesores en tal caso
 Del huerto los sacrílegos profanos,
 Que apenas para tantos bastó el vaso;
 Y ejercitaron el ingenio y manos,
 Cuál celebrando la virtud de un tronco;
 Cuál cultivando el arbolaje y llanos.
 Tal hubo que cantó del ajo bronco;
 Tal de la dura y áspera alcafehofa
 Y tal a quien un higo volvió ronco⁴².

Los poemas que componen estos poetas intrusos coinciden con los elogios paradójicos de los bernescos. El pasaje parece, pues, estar haciendo una crítica a la poesía burlesca italiana, como se confirmará versos más adelante. Pero además, la anécdota relatada por Barahona de Soto consiste en una larga paráfrasis en verso de un pasaje del *Commento di ser Agresto da Ficaruolo sopra la Prima Ficata del padre Siceo* (conocido también como la *Ficheide*), obra de Annibal Caro (alias "Agresto da Ficaruolo") publicada en 1539 junto con la *Nasea*⁴³. El texto consis-

⁴² *Poesías líricas*, en F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Real Academia Española, Madrid, 1903, pp. 581-845 (pp. 709-710).

⁴³ Sobre estas obras de Caro véase G. FERRONI, "Lettere e scritti burleschi di Annibal Caro tra il 1532 e il 1542", *Palatino. Rivista Romana di Cultura*, 1968, núm. 12, 374-386.

tía en un ejercicio académico donde Caro analizaba el *Capitolo dei fichi* de Francesco Maria Molza parodiando los comentarios eruditos, y siguiendo el modelo de Berni en su *Comento al Capitolo della primiera*. En las primeras páginas de su *Ficheide* el autor cuenta la historia que recoge Barahona de Soto en su epístola:

Fu il Bernia un certo uomo di messer Domenedio, il quale, con tutto che volesse essere Poeta rabbuffato dalle Muse, che non s'adattasse a scrivere, secondo che gli dettavano, s'abbottinò da loro, e disse tanto male d'esse, e de' Poeti, e della Poesia, che ebbe bando di Parnaso. Ma tosto che si avvide, che senza questa pratica era tenuto piuttosto per Giornea che per Bernia, si deliberò di rappattumarsi con esso loro. Ed appostando un giorno, che stavano nel medesimo giardino, fece tante moine intorno alle Ber-te, che son fantesche delle Muse, che si fece metter dentro per la siepe, e come quello ch'era il più dolce zugo del mondo, trovandosi dentro, fece tante buffonerie, che le Muse ve lo lasciaron stare. Dipoi s'ingegnò tanto, che rubò la chiave del cancello alla Madre Poesia lor Portinara; e misevi dentro una schiera d'altr Poeti baioni, che ruzzando per l'orto, lo sgominarono tutto, e secondo che andarono loro a gusto, così colsero, e celebrarono chi le Pesche, chi le Fave, chi i Citriuoli, chi i Carciofi, e chi d'al-tre sorti frutta⁴⁴.

El texto de Caro, pese a su comicidad, consiste en un elogio a la poesía bernesa vista como obra de libertad frente a las reglas literarias. Berni supo desafiar a las musas y tuvo el mérito de abrir las puertas a una nueva concepción poética. Barahona de Soto retomó este episodio para quejarse por el éxito excesivo de los bernescos en España. Se trata de un testimonio muy explícito de la gran difusión de la poesía burlesca italiana en el Siglo de Oro:

Mas ya perdido este uso, se rehizo
 Por un no sé qué Bernia italiano,
 De donde fue en España advenedizo.
 Del vándalo andaluz y castellano
 Fue recebido con aplauso y pompa,
 Y aun muchos le trataron como a hermano⁴⁵.

⁴⁴ A. CARO, *Comento di ser Agresto*, G. Daelli e Comp. Editori, Milano 1863, p. 93.

⁴⁵ L. BARAHONA DE SOTO, *Poesías líricas*, p. 711.

El poeta andaluz está utilizando un texto de literatura burlesca italiana para criticar esa misma tradición. Sin embargo, no está muy clara la postura de Barahona de Soto ante la obra bernesa, puesto que él mismo compuso unos tercetos de alabanza a la pobreza que guardan cierto parecido con poemas burlescos como el *Capitolo sopra l'epiteto della povertà* de Mattio Franzesi y el *Capitolo a messer Gandolfo* (sobre la carestía) de Giovanni Mauro. Quizás, como ya hiciera Ruscelli en su tratado poético, Barahona se esté quejando en su epístola de la trivialización de la materia bernesa y de su degeneración en moda literaria.

Un testimonio posterior que se mueve en la misma línea que el de Barahona se halla en el *Rosal* (compuesto entre 1623-1626) de Rodrigo Fernández de Ribera. Se trata de otro texto manuscrito donde el poeta andaluz recogió su poesía epigramática. En su discurso inicial, Ribera alaba a Marcial y lo considera el modelo fundamental que deben seguir los poetas jocosos españoles. La exaltación de la tradición nacional lo lleva a rechazar de lleno otras modalidades foráneas que “contaminaban” la poesía española:

¡Ó padre Marcial, emulación de los Catulos, Jubenales i Persios, i vosotros, ó hermanos poetas i hijos de aquél padre en este estilo! ¡Aquí del Pegaso, que si él fue buen caualllo español sería! Y sin duda que fue bueno, que a lo menos las alas esençia fueron del Zéfiro, de quien se enpreñaban las yeguas. Y de los prados del Betis, vosotros digo que ni alabáis en largos discursos el rábano mordaz, la lúgubre cebolla, ni el dulce ygo, pero con la vrebbe bala de una redondilla derribáis de desautorizada rissa la más mesurada muralla de una frunçida beata⁴⁶.

Nuevamente, se puede apreciar el ataque directo a la poesía bernesa. Sin embargo, tanto las palabras de Barahona de Soto como las de Fernández de Ribera sirven para confirmar la importante presencia de la tradición burlesca italiana en España durante todo el Siglo de Oro. Es probable que su introducción se deba a Diego Hurtado de Mendoza. Su deuda con

⁴⁶ En J. LARA GARRIDO, “*El Rosal*, cancionero epigramático de Rodrigo Fernández de Ribera: edición y estudio del Ms. 17524 de la Biblioteca Nacional de Madrid (con algunos excursos sobre problemas de transmisión y edición de las poesías de Baltasar del Alcázar)”, *Voz y Letra*, 3, 2 (1992), 23-78; 4, 2 (1993), 51-104 (t. 1, p. 70).

los poetas bernescos es evidente y ha dejado varios rastros en sus poemas. Recordemos los tercetos en alabanza de la pulga, de los cuernos, de la cola o de la zanahoria⁴⁷. Todos ellos tienen antecedentes italianos muy claros. El primero imita y parafrasea el *Capitolo del pulice* de Ludovico Dolce, el segundo debió inspirarse en los tercetos en alabanza de los cuernos del Lasca o de Pietro Nelli, el tercero pudo tomar la idea de *Le lodi della coda* que forma parte de las *Satire* de Giovanni Agostino Caccia⁴⁸, y el último se basó en los dos capítulos de elogio a las zanahorias de Mattio Franzesi.

La poesía bernesa dejó huellas en otros importantes poetas burlescos españoles. Baltasar del Alcázar imitó muy de cerca el soneto de Berni “Chiome d’argento fine, irte e attorte”, parodia de Bembo y de la *descriptio puellae* propia de la poesía petrarquista. El soneto de Alcázar “Cabellos crespos, breves, cristalinos” sigue claramente el tema, la distribución y el léxico de los versos italianos⁴⁹. También uno de los sonetos atribuidos a Góngora donde se satiriza el matrimonio se inspiró en Berni: “Come salchichas y hallar sin gota”. La enumeración de las penurias alimenticias y existenciales por las que pasa el casado imitan el soneto bernesco “Cancheri, e beccafichi magri arrosto”⁵⁰.

Como puede verse, la mayoría de los textos donde se aprecia la influencia bernesa permanecieron manuscritos durante el Siglo de Oro. Las obras de burlas tardaron más que la poesía petrarquista en alcanzar su reconocimiento y pasar a la transmisión impresa. La influencia de la lírica bernesa se encuentra, pues, a menudo en documentos no muy conocidos o poco estudiados. Un buen ejemplo de ello son las actas de la Acade

⁴⁷ A. GONZÁLEZ PALENCIA y E. MELE, *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*, Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid, 1941-1943, t. 3, p. 102: “Don Berni y de los poetas bernescos derivó sus capítulos y sus sonetos burlesco Mendoza, que fue el primero en introducirlos en la poesía castellana”. Los tercetos a la pulga y a la cola se atribuyen en ocasiones también a Gutierre de Cetina.

⁴⁸ *Le satire, et capitoli piaceuoli*, [Giovanni Antonio di Castiglione], Milán, 1549, núm. 21.

⁴⁹ A. MARTÍNEZ-PEÑUELA VÍRSEDA, “La visión paródica del petrarquismo e Francesco Berni y en Baltasar del Alcázar”, en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Universidad de Zaragoza-Baico Zaragozano, Zaragoza, 1994, t. 2, pp. 189-196.

⁵⁰ G. E. BOSURGI, “La caricatura della donna nel Berni e in due lirici spagnuoli del secolo XVII”, en *Studi in onore di Francesco Torraca*, Società Editrice Dante Alighieri, Napoli, 1922, pp. 433-443.

mia de los Nocturnos, que funcionó en Valencia de 1591 a 1594. Entre los poemas de los académicos hay varios de clara inspiración bernesa: alabanzas a la locura, la enfermedad, la hormiga, el cuervo, la pulga, los perrillos de falda o el mosquito. Los elogios paradójicos se escriben en varios metros e incluso en prosa (y pueden ser también “en contra” de algo). Además, Berni es recordado explícitamente en el *Discurso alabando la breva* del académico Miedo (Francisco Tárrega):

Cogitanti mihi, illustres Académicos, que los caprichos, como dize el Bernia, vienen a despecho del hombre⁵¹.

El pasaje alude a los últimos versos del capítulo *In lode d'Aristotele* de Berni (*Rime*, 23, vv. 103-105): “Io non mi so scusar, se non con dire / Quel ch'io dissi di sopra: e' son capricci, / Ch'a mio dispetto mi voglion venire”. Aunque la referencia pudo ser indirecta, ya que se parece mucho a las palabras con las que Antonio Blado (alias “Barbagrigia”), editor de la *Ficheide*, empieza su dedicatoria de la obra: “I Capricci (come disse il Bernia) vogliono venire agli uomini a lor dispetto” (p. 83). En cualquier caso, resulta muy significativo que Berni se cite como autoridad con tanta soltura. Eso demuestra una cierta familiaridad con la literatura burlesca italiana, que se refleja también en el conocimiento de la *Ficheide* de Annibal Caro que ya empleara Barahona de Soto.

La presencia de Berni y los bernescos como autoridad en la que apoyarse se halla también en la *Respuesta* herreiriana a las *Observaciones* de Prete Jacopín (Juan Fernández de Velasco). Fernando de Herrera fue uno de los poetas cultos por excelencia del Siglo de Oro. Pero, pese a su formación humanística y a su erudición, no desdeñó la literatura burlesca italiana y se apoyó en ella para reforzar su ataque al condestable Fernández de Velasco que le había criticado por su edición de la obra de Garcilaso. Así como en las *Anotaciones* Herrera demostró conocer profundamente la tradición “alta” italiana (petrarquistas y épicos), que cita y compara con los poetas españoles, en su *Respuesta* da prueba de haber leído con detenimiento a los autores bernescos. De hecho, el texto del escritor andaluz se abre con una cita tomada del capítulo *A fra Bastian del Piombo* de Berni.

⁵¹ *Actas de la Academia de los Nocturnos*, eds. J. L. Canet, E. Rodríguez y J. L. Sirera, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1988, t. 1, p. 161.

En total, Herrera cita siete veces los *capitoli* de Berni (5 poemas), tres veces los de Caporali (2 poemas) y dos veces los de Della Casa (1 poema). Entre tanta cita dejó también algún juicio aislado sobre Berni y su poesía. Herrera parece considerar la obra bernesca como un modelo maldiciente, pero muy ingenioso. Del poeta italiano dice que “es uno de los mas descarados Coplistas que á avido en todo el Paes de Arno, pero es bueno para los que dizen cosas grandes i nuevas como vos dezís”⁵². Berni y sus imitadores formaban parte de la base literaria herreriana, pero el autor la usó sólo en un contexto acorde a ella, como su polémica literaria contra Prete Jacopín. En Herrera se aprecia claramente esa fragmentación en dos grupos de la tradición poética italiana en España en el siglo xvi. Por una parte los petrarquistas y los épicos, alabados e imitados en obras que se publicaron durante todo el Siglo de Oro; por otra los bernescos, que fueron también muy leídos, pero cuyas imitaciones circularon principalmente de forma manuscrita.

Por lo tanto, los autores italianos debieron constituir un modelo importante para los poetas burlescos españoles. Sin embargo, para la definitiva consagración del género en España hay que esperar el cambio estético y formal que se produjo en el Barroco. Este proceso consiste, básicamente, en una dignificación que se aprecia en el paso de una circulación sobre todo manuscrita a una impresa. La poesía jocosa, cada vez más, empieza a ocupar un papel destacado en los poemarios que se fueron publicando a lo largo del siglo. La obra de Góngora supuso el primer paso hacia su mayor consideración. Con la difusión de sus versos festivos en varias ediciones impresas a lo largo del xvii colaboró decididamente a la canonización de la modalidad burlesca en el ámbito de la poesía culta. Hasta la segunda década del siglo todavía había existido serias vacilaciones en este sentido. Vicente Espinel recogió sus *Diversas rimas* en 1591 y excluyó sistemáticamente de esta colección sus versos festivos. Otro caso cercano es el de Diego Hurtado de Mendoza. Su obra poética se reunió póstuma y se editó en 1610 a cargo de fray Juan Díaz Hidalgo, quien se negó también a incluir las composiciones burlescas “por no contrauenir la grauedad de tan insigne Poeta”⁵³. Pero con las primeras edici-

⁵² En J. MONTERO, *La controversia sobre las “Anotaciones” herrerianas*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1987, p. 201.

⁵³ *Obras del insigne Cavallero Don Diego de Mendoza, Embaxador del Emperador Carlos Quinto en Roma*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1610, f. ¶ 6v.

nes de la obra gongorina, pese a sus problemas iniciales con la Inquisición, la lírica burlesca adquiere un grado de reconocimiento desconocido hasta el momento⁵⁴.

Una prueba evidente del nuevo prestigio del que empieza a disfrutar la lírica burlesca se halla ya en la obra de Cervantes. En 1614 publica su *Viaje del Parnaso* que es imitación explícita de dos obras del bernés Cesare Caporali: el *Viaggio di Parnaso* y los *Avvisi di Parnaso*⁵⁵. La poesía burlesca empieza a aparecer en textos impresos.

Alonso de Castillo Solórzano publica en 1624 y 1625 las dos partes de sus *Donaires del Parnaso*, que contienen sólo versos jocosos, salvo alguno de elogio. En el poema que abre la obra, dedicado *Al lector*, indica que la función más destacada de esta obra es ofrecer una distracción a las mentes ocupadas: “por darle vacaciones al cuydado”. Este objetivo se alcanza sobre todo gracias al empleo adecuado de las técnicas conceptistas, pues al hombre discreto: “la agudeza admira”⁵⁶.

En 1629 Jacinto Alonso Maluenda da a la estampa su *Cozquilla del gusto*, poemario de tipo exclusivamente burlesco. En los preliminares de la obra se justifica ante el público lector y reivindica la validez de su musa jocosa. Sus versos buscan el entretenimiento y a partir de este parámetro hay que juzgarlos:

solo te encargo que no mires con veras cuydadas las descuydadas burlas que ensarta mi musa por darte gusto, que como estas aduertido de que le puedes dar nombre de jocosa⁵⁷.

Maluenda vuelve a publicar una colección de versos y prosa de naturaleza semejante en 1631: el *Bureo de las Musas del Turia*. Nuevamente, defiende el valor de su obra de burlas⁵⁸. Otro au-

⁵⁴ De estas cuestiones se ocupa A. PÉREZ LASHERAS en sus libros *Fustigat mores* y *Más a lo moderno*.

⁵⁵ Véanse, B. CROCE, “Due illustrazioni al *Viaje del Parnaso* del Cervantes”, en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado. Estudios de erudición española*, pról. J. Valera, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1899, t. 1, pp. 161-193; y las matizaciones de E. L. RIVERS, “Antecedentes genéricos del *Viaje del Parnaso*”, en *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, ed. I. Pepe Sarno, Bulzoni, Roma, 1990, t. 2, pp. 575-582.

⁵⁶ *Donayres del Parnaso*, Diego Flamenco, Madrid, 1624, f. ¶ 7.

⁵⁷ *Cozquilla del gusto*, ed. E. Juliá Martínez, CSIC, Madrid, 1951, p. 7.

⁵⁸ *Bureo de las Musas del Turia y Tropezón de la risa*, ed. E. Juliá Martínez, CSIC, Madrid, 1951, p. 9: “esta pequeña obra, (a la qual di nombre de Bureo, por ser de donayres)”.

tor burlesco que da a luz sus composiciones en verso por esos años es Salvador Jacinto Polo de Medina. En 1630 aparece su colección titulada *El buen humor de las Musas*. En la dedicatoria se refiere a sus obras apodándolas “burlas” y, más adelante, les atribuye el mérito de proporcionar al lector un merecido recreo, como ya señalara Castillo Solórzano. Resuenan en estas palabras ecos de las teorías aristotélicas y de los tratados renacentistas, cuales el *De sermone* o el *Cortegiano*. La risa cumple una función útil dentro de la sociedad, es un complemento necesario para la vida del hombre:

Aun a las canas no les contradijera yo lo afable y entretenido, que no es indecente la alegría y no dice prudencia lo feroz de un rostro, no ha de ser todo lo rígido y lo grave de un ceño; descansar tiene lo entero en las materias de estado, no ha de estar tan encorvada la entereza en el gobierno, buscarse tiene algún ocio a lo prudencial⁵⁹.

En 1634, un grande del panorama literario como era Lope de Vega publica una colección de versos eminentemente burlescos: las *Rimas de Tomé de Burguillos*. En estas rimas se parodian el canon petrarquista y el de la épica, invirtiendo todos sus tópicos en clave grotesca: lo alto se torna bajo y lo exquisito vulgar. Lope, siempre tan atento a las modas y los gustos del público, se produce en un poemario festivo donde la diversión es su meta principal. No me parece, pues, que con este libro esté demostrando su desencanto hacia la creación poética, como a veces se ha dicho, sino más bien lo contrario⁶⁰. El que realmente está desengañado no escribe y, desde luego, no publica sus obras. Se trata, en cambio, de un claro intento de Lope de mantener su fama, demostrando su capacidad de adaptarse al molde burlesco que cada vez con más pujanza iba ocupando un lugar privilegiado en el ámbito literario del Siglo de Oro. Él se refiere claramente en uno de los sonetos que cierra el cacionero petrarquista paródico, llamándolo “nuevo estilo”⁶¹. E

⁵⁹ En *Obras completas*, ed. A. Valbuena Prat, Academia de Alfonso X Sabio, Murcia, 1948, p. 245.

⁶⁰ Así lo entiende, por ejemplo, F. PEDRAZA, “El desengaño barroco en las *Rimas de Tomé de Burguillos*”, *Anuario de Filología*, 4 (1978), p. 400: “el Lope de las *Rimas de Tomé de Burguillos* se retira de la acción”.

⁶¹ *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. A. Carrión, Almar, Salamanca, 2002, 163, v. 4.

las advertencias que encabezan el volumen, tal y como iba siendo habitual en este tipo de obras, Lope explica y defiende su “poesía faceciosa”.

Otro acontecimiento importante para comprender el alcance de la poesía festiva es la *Academia burlesca* de 1637 que se organizó en honor del propio rey Felipe IV⁶². Se trata de un acto oficial y, pese a sus carácter jocoso, demuestra hasta qué punto estaba consolidada la literatura burlesca en el siglo xvii. Entre los participantes se cuentan autores de segunda fila, pero también otros de mayor renombre, sobre todo Vélez de Guevara que presidió la sesión, o el Príncipe de Esquilache y Francisco de Rioja que formaron parte del jurado.

En 1648 se publicó póstumo el *Parnaso español* de Francisco de Quevedo, que dedica un apartado a la poesía burlesca: la musa *Talía*. Se trata de la sección más voluminosa de toda la obra. Entre sus versos también es posible hallar varios poemas que tienen una deuda con la tradición bernésca. Pensemos, por ejemplo, en los sonetos *A un nariz* o *Al mosquito de la trompetilla*. Son versos dedicados a cantar argumentos pedestres y vulgares, que aparecían también en las antologías de la lírica burlesca italiana⁶³.

El proceso de consolidación de la poesía burlesca se va acentuando a medida que avanza el siglo. Recordemos el éxito de ventas de las obras de Anastasio Pantaleón de Ribera, poeta de academia y de poesías fundamentalmente intrascendentes y jocosas, que durante el xvii conocen cinco ediciones. El público gusta mucho de este tipo de composiciones, y los mercaderes de libros no pierden ocasión de sacar provecho de ello. Es muy representativa, a este respecto, la antología poética preparada por Josef Alfay en 1654. Las *Poesías varias de grandes ingenios españoles* permiten tomar el pulso a los gustos del público, llegados ya a mediados de siglo. Lo que refleja este libro es la preferencia evidente por dos modalidades: la poesía amorosa y la festiva. Nuevamente, el criterio ordenador ha respondido a una finalidad básica: la de proporcionar diversión y variedad.

⁶² Sobre esta academia véase J. SÁNCHEZ, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid, 1961, pp. 134-154.

⁶³ Para los elogios de narices descomunales en la poesía bernésca y su relación con el escritor español véase F. PLATA, “Contribución al estudio de...”, pp. 242-243. Me ocupo de la influencia de la tradición italiana en la poesía burlesca de Quevedo en mi libro *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Universidad, Santiago de Compostela, 2003.

En el prólogo, Alfay insiste en ello: "Varias son las poesías que te ofrezco, lector amigo, pero el deseo de entretenerte con ellas es único"⁶⁴.

Comparando el *corpus* de las *Poesías varias* con el de la más importante antología poética de principios de siglo, las *Flores de poetas ilustres* (1605) recogidas por Pedro Espinosa, se confirma el cambio de estética y de gustos literarios a partir de la segunda década del siglo XVII. En las *Flores* priman las poesías amorosas, las morales y las religiosas. Lo burlesco ocupa un ámbito bastante reducido, representado sobre todo por un soneto de Mateo Vázquez de Leca ("Cuerpo de Dios, Leandro enternecido"), otro de Espinosa ("Rompe la niebla de una gruta oscura"), unos epigramas de Baltasar del Alcázar y algunos poemas de Quevedo. Frente a la contención y medida de gran parte de las composiciones de las *Flores*, se hallan en la colección de Alfay numerosos versos irreverentes basados a menudo en lo irascible trascendente elevado a categoría poética.

Para comprender el éxito de la poesía burlesca es necesario estudiar el cambio de poética operado en el siglo XVII. Las preceptivas, desde el Medievo hasta el Renacimiento, entendían la literatura como una combinación de dos elementos fundamentales: el *docere* y el *delectare*. Por tanto, el sentido último de una obra literaria dependía de su capacidad de proporcionar una enseñanza al lector por medio de palabras adecuadas. Sin embargo, ya en el Renacimiento esta concepción empezó a ceder y a dar, gradualmente, mayor cabida al factor puramente estético y al deleite. En España este proceso fue más lento que en Italia, debido también al fuerte conservadurismo de la mayoría de sus preceptistas⁶⁵. Sin embargo, el ideal formalhednista se fue imponiendo en la concepción poética del Siglo de Oro. La forma y la belleza empezaban a ser consideradas valores primarios para las obras literarias y, cada vez más, el enfrentamiento entre *res* y *verba* se va a ir decantando a favor de las segundas⁶⁶. Paulatinamente, la retórica es asimilada a la *elocutio* y los tratados dan mayor cabida al estudio del ornato verbal. I

⁶⁴ *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, ed. J. M. Blecua, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1946, p. 5.

⁶⁵ A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la Teoría literaria moderna (2). Teoría crítica del Siglo de Oro*, Universidad, Murcia, 1980, p. 468.

⁶⁶ Sobre la polémica *res-verba* en el Siglo de Oro véase D. H. DARST, *Intitio. (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Orígenes, Madrid, 19 pp. 51-82.

hecho, en la *Elocuencia española* (1604) de Jiménez Patón se puede leer una sentencia tan clara como tajante al respecto: “La Rhetórica es un arte que enseña adornar la oración”⁶⁷.

El resultado más evidente de este proceso, por lo que se refiere a la literatura, es el triunfo del artificio y el ingenio, base de toda la teoría barroca. De aquí parte la teorización gracia-nesca sobre el conceptismo y las formas de la agudeza: “No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura”⁶⁸. El concepto se define así como la capacidad de enlazar cosas dispares y distantes, provocando la sorpresa en el lector y dando muestra del ingenio del poeta.

Aunque las bases literarias del siglo XVI y del XVII descansan sobre una misma tradición retórica y poética, en el XVII se da prioridad a elementos que habían tenido menor cabida en el siglo anterior. Ya Aristóteles en su *Retórica* había destacado el placer que nace de la sorpresa y lo inesperado: “conviene hacer algo extraño el lenguaje corriente, dado que se admira lo que viene de lejos, y todo lo que causa admiración, causa asimismo placer”⁶⁹. Los poetas barrocos hicieron suyas estas palabras y persiguieron en sus obras el deleite intelectual por medio de varios caminos. Los géneros festivos, en este sentido, gozaron de especial predicamento por su aptitud para la consecución de una literatura ingeniosa. En este contexto, Marcial fue considerado el poeta de la agudeza por antonomasia y los tratadistas del conceptismo como Gracián y Matteo Peregrini (*Delle acutezze*, 1639) lo citaron con gran profusión⁷⁰. Tanto el ingenio como la risa descansan sobre un mismo elemento básico: la sorpresa. La “decepción” de las expectativas en el lector era considerada como una de las primeras causas del ridículo. Como en los epigramas de Marcial, lo que suscita la hilaridad es toparse con un final inesperado, que coge desprevenido al lector estableciendo una asociación sorprendente. Emanuele Tesauro, otro importante teórico del conceptismo, recoge estas ideas en su *Cannochiale aristotelico*:

⁶⁷ *Elocuencia española en arte*, ed. G. C. Marras, Anejo I de *El Crotalón*, Madrid, 1987, p. 67.

⁶⁸ *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Castalia, Madrid, 1988, t. I, p. 54.

⁶⁹ *Retórica*, trad. Q. Racionero, Gredos, Madrid, 1990, 1404b.

⁷⁰ También Pontano le dedica un capítulo entero en su *De sermone* (III, 18).

Egli è dunque vna segreta & innata delitia dell'Intelletto humano, l'auuedersi di essere stato *scherzeuolmente ingannato*: peroche quel trapasso dell'inganno al disinganno, è vna maniera d'imparamento, per via non aspettata; & perciò piaceuolissima... Di questa natura son tutti gli *Scherzi giocosi*; & le burle innocentemente noceuoli, che nelle conuersationi ciuili, si van per gabbo facendo l'vno all'altro alla sproueduta⁷¹.

En este ámbito poético se inscribe, pues, la práctica de la poesía burlesca del Siglo de Oro. Esta modalidad se basa en la agudeza y búsqueda de la diversión a través de la sorpresa y el alarde intelectual. Se trata, en palabras de Alfay, de un "ingenioso entretenimiento de entendidos"⁷².

En la obra de Berni y de otros poetas burlescos italianos los escritores barrocos pudieron encontrar un valioso precedente para imitar en sus versos. La lírica bernesca se fundamenta en la experimentación lingüística y la búsqueda del concepto sorprendente. La palabra y sus matices, el juego verbal, son algunos de sus elementos constituyentes que trazan un puente entre la literatura renacentista y la barroca.

La poesía burlesca española del Siglo de Oro surge, pues del impulso histórico del Renacimiento y del importante pape que atribuyó a la risa y a la literatura de entretenimiento. A esto se añadió en el siglo xvii la estética conceptista que tuvo en la lírica jocosa un canal privilegiado para ejercitar el ingenio. Sobre esta base teórica se desarrolló la poesía burlesca española que encontró en la tradición italiana una importante fuente de inspiración. Berni y sus imitadores repercutieron en autores del siglo xvi como Diego Hurtado de Mendoza, Barahoua d Soto y el mismo Fernando de Herrera. En el siglo xvii la poesía burlesca se convirtió en uno de los géneros literarios más extensos y se enriqueció con nuevos estímulos y fuentes, entre las que ocupan un lugar destacado las italianas. Las antologías bernescas constituyeron un *corpus* burlesco fundamental; varios autores del Siglo de Oro, que las leyeron e imitaron, sintetizaron

⁷¹ *Il Cannochiale aristotelico*, Gio. Sinibaldo, Torino, 1654, pp. 551-552. Y en las retóricas clásicas la risa puede ser entendida como resultado de la sorpresa: ARISTÓTELES, *Retórica*, 1412a; CICERÓN, *De oratore*, II, 255 y 281-29; QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, VI, 3, 24 y 84. La idea pasó a las preceptivas del Renacimiento y del Barroco.

⁷² *Poesías varias*, p. 4.

en sus versos jocosos algunos de los principios básicos del conceptismo. Pues, como señaló Quevedo, “Lo ridículo, todo consta de ingenio”⁷³.

RODRIGO CACHO CASAL
Universidad de Santiago de Compostela

⁷³ En L. LÓPEZ GRIGERA, *Anotaciones de Quevedo a la “Retórica” de Aristóteles*, Gráficas Cervantes, Salamanca, 1998, p. 166.
