

Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Letras Modernas

BURCHIELLO: TRAVESÍA POÉTICA

TESIS  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Italianas)

PRESENTA:  
Alan Joaquín Pérez Medrano

Asesora: Dra. Sabina Longhitano Piazza

Ciudad Universitaria, México D. F., 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

Quisiera agradecer a mi madre, mi padre, mis hermanos, mi tía y mi tío (y a todos mis amigos, que son también familia) por su cariño y ayuda en muchas cosas importantes, pequeñas y grandes. Y en este caso concreto por haber contribuido, de diversos modos y en diversas maneras, a que este trabajo se lograra.

A Paola Leoni por su bellísima amistad que se ha convertido en muchas. A mi asesora, la Dra. Sabina Longhitano por sus valiosas correcciones, su disponibilidad constante y su apoyo. A la Dra. Simonetta Morselli por sus enseñanzas, su confianza y su amistad. Al Dr. Fernando Ibarra por su cuidadosa lectura y atentas observaciones. A la Dra. Susana González Aktories por su profundo respeto y su admirable dedicación, hacia nosotros sus alumnos, en sus siempre fascinantes y enriquecedores seminarios.

Al Rotary Club Perugia y al personal bibliotecario de la Università per Stranieri di Perugia por haber hecho posible la consulta del material, que fue fundamental para la elaboración de este trabajo.

# Índice

Introducción.....	4
Capítulo primero: Domenico Di Giovanni, <i>Burchiello, burchiellesco, alla burchia</i>	
I.1 El caso de Burchiello.....	9
I.2 De la transmisión del <i>corpus</i> a la figura autoral.....	25
Capítulo segundo: <i>Burchiellerie</i> antes de Burchiello	
II.1 Burchiello, Angiolieri y el código <i>Udinese Ottelio X</i> .....	29
II.2 “I’ son sì magro che quasi traluco” .....	36
II.3 La caricatura obscena y el laberinto interpretativo: Rustico Filippi y Burchiello. ....	51
Capítulo tercero: Burchiello y la lírica áulica	
III.1 Del <i>bifrontismo</i> al antipetrarquismo .....	66
III.2 La parodia de la lírica áulica en Burchiello .....	72
A manera de conclusión .....	94
Bibliografía.....	98

## Introducción

Durante el quinto semestre de mi licenciatura, en el curso de Humanismo y Renacimiento, fue que conocí la obra de Domenico di Giovanni *detto* il Burchiello (sin que aún tuviera noción del extraordinario caso literario que permanecía latente detrás del pintoresco sobrenombre: “Burchiello”<sup>1</sup>). Su poesía me sorprendió desde las primeras lecturas, era desconcertante pero al mismo tiempo atrayente. Valga como ejemplo el siguiente cuarteto: “I’ vidi un dì sopogliar tutte in farsetto / le noci e rivester d’altra divisa / tal che ’ fichi scoppiavan delle risa / ch’ i’ non ebbero giamai maggior diletto”<sup>2</sup>. El verso alude a una costumbre popular toscana<sup>3</sup> que consiste en rellenar de nueces los higos secos. En estos versos, nuestra voz poética se deleita al ver a las nueces desvestirse del *farsetto* (un tipo de abrigo antiguo), o sea de la cáscara, y cambiar semblante (*divisa*) seguramente a causa de intuir el final que les esperaba al convertirse en el relleno de los higos que, por su apariencia similar a una boca abierta, parecen reventados por la risa. En un principio estos versos me atrajeron por lo extraño de su imagen, en la que se humanizaban alimentos con un efecto cómico singular, después la razón de mi asombro fue que el soneto no parecía tener una cohesión lógica convencional entre las estrofas sucesivas que, sin embargo, creaban efectos cómicos y una atmósfera surreal. Me resultaba desconcertante la presencia de una poesía como ésta en el contexto de la Florencia del *primo Quattrocento*, cuando el predominio literario del latín crecía para ceder en la segunda mitad del siglo y convivir con el florentino vulgar ilustre. Un vulgar ilustre muy diferente de la raíz vernácula de la poesía de Burchiello; un vulgar ilustre del cual Petrarca y la lírica áulica serían los modelos que

---

<sup>1</sup> El sobrenombre de nuestro autor se refiere genéricamente a una pequeña barca fluvial de remos utilizada para el comercio. Cfr. Voz “Burchiello” en *Enciclopedia Treccani online* <http://www.treccani.it/vocabolario/burchiello/>.

<sup>2</sup> Burchiello, *I sonetti del Burchiello*, ed. Michelangelo Zaccarello, Torino, Einaudi, 2004, pp. 4-5.

<sup>3</sup> Región del noroeste-centro de la península itálica.

establecerían el canon que determinaría el curso sucesivo de la poesía italiana. Burchiello no participó de ese canon, su poesía era cómica y su lengua de creación no era ni latín ni vulgar ilustre sino el vernáculo florentino del *Quattrocento*. Sin embargo, sus caóticas y prolíficas compilaciones y reproducciones daban prueba de un considerable éxito en su lectura e imitación. ¿Esto de qué sería síntoma? ¿Cuáles serían las causas, razones y consecuencias de una poesía como la de Burchiello en el siglo XV? La curiosidad surgió y me dispuse a investigar más de este autor y de sus sonetos. Poco a poco fui encontrando más enigmas que respuestas, sin embargo, el conjunto de interrogantes ayudaba a plantearme las dimensiones y características de este singular caso literario. Descubrí lo importante que era un estudio profundo de los nexos de la poesía de Burchiello con la lírica precedente para poder comprender de una manera más integral su poesía, que a veces era reducida a un conjunto de ideas disparatadas y caricaturescas simplificando su caso literario a una bizarra ocurrencia, imaginativa pero intrascendente.

Abordar a Burchiello plantea particularidades de vario tipo. Por ejemplo hablar de un solo autor en Burchiello es ya un problema porque la personalidad autoral no es discernible con facilidad a causa de la prolífica imitación de su poesía en el siglo XV y XVI. El *corpus* atribuible a esta compleja personalidad autoral implica, además, las dificultades de compilación y difusión propias del texto en la naciente era de Gutenberg. Por otra parte, las poesías del *corpus* se valen de una lengua no tradicionalmente literaria, el vernáculo florentino que, varias veces, es difícil de rastrear documentalmente y cuyo sentido fraseológico pudo no sobrevivir hasta nuestros días, además de que el uso de esta lengua articula un discurso poético no convencional.

Nos detenemos hasta aquí, ya que no es posible continuar exponiendo tales dificultades sin abordar los textos y comenzar el análisis. La presencia constante de las

poesías del *corpus* de Burchiello en este trabajo es una condición imprescindible. Lo hasta ahora mencionado sólo quiere hacer notar que lo parco en la lectura y crítica de Burchiello no se debe a un solo motivo, sino a un entramado de condiciones complejas que definen la esencia de su caso literario, que había despertado una muy modesta atención en la italianística hasta hace relativamente poco tiempo.

El objetivo de esta tesis es la lectura crítica de un autor cuyo estudio había sido muchas veces dejado de lado bajo la idea de que fuera una excepción de su tiempo o un autor *sui generis*. Creo que la perspectiva según la cual Burchiello parece una anomalía surgida por generación espontánea (o, “peor aún”, cuando se le llegó a adjetivar peyorativamente como una necia reminiscencia antigua<sup>4</sup>) es un juicio trunco e injusto para uno de los casos más importantes de la historia de la literatura italiana. Burchiello fue un autor del *Quattrocento* pero para entenderlo es preciso aclarar sus relaciones con la poesía italiana previa al siglo XV, ésta es la perspectiva de la presente tesis. Eugenio Giovannetti, por los años veinte, en su compilación *Burchiello e i burchielleschi* subrayaba la poca fortuna en el estudio de Burchiello en lo que iba del siglo y agregaba: “I nostri professori di Università dicono che il Burchiello è meglio lasciarlo stare”<sup>5</sup>. Fui afortunado porque mis profesores, lejos de recomendarme dejarlo en paz, me alentaron a continuar su estudio y lectura por lo que les estoy profundamente agradecido.

---

<sup>4</sup> “Nacque a Firenze verso il 1380. Fu barbiere. Ha più nome che merito. Suo padre era Domenico di Nanni. Ma ebbe soprannome Burchiello, perché componeva alla burchia, cioè a svarioni. In fatti egli è satirico e osceno; nè forse meriterebbe luogo in Parnaso, se non avesse dato nome a la poesia burchiellesca, in cui ebbe pochi imitatori. E’ scuro, intralciato, e folto di bassi proverbi, in cui allude alla famiglie de’ tempi suoi. Le molte ristampe delle sue poesie altro non provano, se non che vi fu sempre un impeto di prurito, in gran parte oggi scemato, che stimolò gli uomini a voler esser toscani antichi per forza. Sarebbe omai tempo che più non si rilegessero in Italia tante inutili ribalderie. Morì nel 1448.” Antonio Zatta ed., “Notizie dei poeti” en *Parnaso italiano ovvero raccolta de’ poeti classici italiani IV: Lirici antichi serii e giocosi fino al secolo XVI*, Venezia, 1784, p. 363.

<sup>5</sup> Eugenio Giovannetti ed., “Introduzione” en Burchiello, *et. al.*, *Le più belle pagine del Burchiello e dei burchielleschi*, Milano, Treves, 1923, p. 10.

He decidido intitular este trabajo *Burchiello: travesía poética* por una oportuna coincidencia en este término que, además de utilizarse para designar un viaje, significa también una “vía transversal entre otros dos caminos”<sup>6</sup>. En la travesía navegaremos las aguas de la poesía áulica y de la poesía cómica. El viaje es retrospectivo y se focaliza en la producción poética anterior al siglo XV en Italia, en aras de comprender los mundos e interlocutores poéticos que fueron referencias para Burchiello, para adquirir los elementos necesarios que permitan entender desde una perspectiva más integral su poesía.

En el primer capítulo introduciré más pausadamente al caso de Burchiello, observaremos las características fundamentales de su poesía mencionando el estado actual de su *corpus* y referiré importantes elementos de su compilación y conservación. Nos acercaremos a la compleja figura autoral de Burchiello y a importantes enfoques en su estudio y crítica, además plantearé términos funcionales para este trabajo.

En el segundo capítulo vendrá el primer cruce de nuestro viaje; Burchiello se encontrará con la tradición poética cómica precedente. Haré especial atención a dos figuras poéticas fundamentales de esta tradición: Cecco Angiolieri y Rustico Filippi, siempre confrontando la poesía de Burchiello con la de estos poetas –que pertenecen a un contexto municipal toscano<sup>7</sup>– y observaremos sus lazos de convergencia y las igualmente importantes diferencias.

El encuentro, tenso y tormentoso, de Burchiello con la tradición áulica en la poesía italiana es el tema del tercer capítulo; de especial interés será el encuentro con Dante y Petrarca, del cual surgirán importantes consideraciones sobre la presencia de la parodia de la lírica alta en el *corpus* de Burchiello. Analizaré con atención las implicaciones teóricas

---

<sup>6</sup> Cfr. Voz “travesía” en *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* en línea <http://lema.rae.es/drae/?val=traves%C3%ADa>.

<sup>7</sup> En concreto a Siena y Florencia respectivamente.



del término “parodia” en la teoría de Gerard Genette, puesto que la aplicación y discusión de sus categorías permiten observar con detalle el modo operativo de la parodia en la poesía de Burchiello. También haré notar la importancia del petrarquismo, posterior y contemporáneo a Burchiello, en la relación de Burchiello con la lírica áulica.

A manera de recapitulación, en la parte final de esta tesis presentaré las fuertes resonancias de la poesía de Burchiello con desarrollos críticos, que dieron seguimiento a las teorías de Mijaíl Bajtín quien basó parte importante de su pensamiento en el análisis del Medioevo y del Renacimiento. Sin más, que comience la travesía.

## Capítulo primero: Domenico Di Giovanni, *Burchiello, burchiellesco, alla burchia*

### I.1 El caso de Burchiello

Al enfrentarse con Burchiello, aun en una primera lectura, es posible constatar que se trata de una de las más creativas e irreverentes poesías que hayan aparecido en la península itálica y, sin embargo, al mismo tiempo es natural sentirse asombrado y experimentar el estado de incertidumbre generado por sus versos.

¿Desde dónde se fragua el estado de estupefacción y ansia a que llevan tales construcciones poéticas? No hay una respuesta unívoca, puesto que son las características mismas de los poemas, su conservación y difusión, el nebuloso espectro de Burchiello autor, entre otras problemáticas, las que dan cuerpo y esencia a su caso.

La poesía de Burchiello, desde su aparición en la Florencia del siglo XV, no ha dejado de maravillar, desconcertar y hasta irritar a los lectores. En todo caso se trata de una poesía que –alabada o atacada– no deja lugar a la indiferencia. Pese a su popularidad en diversos momentos de la historia literaria italiana, la lectura y crítica de la poesía de Burchiello dista mucho de presentar una evolución constante y homogénea. Sólo en lo que va del siglo XXI su estudio ha tenido un desarrollo mucho más amplio y ha insuflado nueva energía a la lectura y crítica de Burchiello.

Cesare Segre, justo en los albores del siglo, publicaba su artículo “Burchiello: il barbiere che giocava con le parole” en *Il Corriere della sera* el 29 de diciembre del 2000, en ocasión del lanzamiento de la primera edición crítica de la poesía de Burchiello<sup>8</sup>. En el

---

<sup>8</sup> Nos referimos a la edición de Michelangelo Zaccarello del 2000, la que sería sin duda el punto fundamental de renovación de la crítica y el estudio de Burchiello en lo que va de este siglo. Hemos tomado primordialmente los textos de esta edición (en su versión comentada editada por Einaudi en 2004). Los textos

artículo, mediante una pequeña semblanza biográfica, Segre presenta las tradicionales referencias históricas y datos; Domenico di Giovanni *detto il Burchiello*, nacido en Florencia (1404), inscrito en el *Arte dei Medici e degli Speziali*, barbero irreverente, poeta *giocoso*, cuyo sobrenombre hace referencia al procedimiento compositivo, aparentemente desordenado y aleatorio, llamado poesía *alla burchia*<sup>9</sup>, que le daría fama pero no fortuna. Exiliado de Florencia y después encarcelado en Siena, moriría en condiciones de miseria en Roma en 1449.

En su artículo, Segre no abandona el conocido y pintoresco retrato del poeta-barbero que habría hecho de su *bottega* un punto de encuentro de artistas y literatos unidos por *l'amore per la lingua toscana* y una orientación política antimedicca. Acerca de la poesía de Burchiello, Segre pone de manifiesto la declarada vena cómico-realista, de inmediato conectada con Rustico Filippi<sup>10</sup> y Cecco Angiolieri pero, al mismo tiempo única en cuanto a sus características formales, estilísticas y los recursos lingüísticos utilizados.

Per dare un'idea del tipo d'invenzione del Burchiello, basterà citare alcuni dei suoi versi iniziali più famosi: «Nominativi fritti e mappamondi»; oppure «Sospiri azzurri di speranze bianche»; o ancora: «Suon di campane in gelatina arrosto»; o «Tre fette di popone e duo di seta». Perché colpiscono subito? In genere per quel tanto di surreale che dà vita a una realtà impossibile. Ma c'è dell'altro: c'è il mettere a contatto parole afferenti ad ambiti diversissimi, come per esempio la grammatica («nominativi»), la cucina («fritti») e la geografia («mappamondi»); c'è l'accostare attributi cromatici («azzurri... bianchi») a sostantivi astratti («Sospiri... speranze»), riferimenti acustici («Suon di campane») alla gastronomia (dove poi la «gelatina» è difficile sia «arrosto»). Il gioco dei burchielleschi è però

---

de la edición del 2000 y la del 2004 son los mismos, sin embargo, contienen notas y agregados diferentes, escribiremos en paréntesis el año para evitar la ambigüedad al referirnos a las ellas.

<sup>9</sup> El estilo *alla burchia*, o sea *alla rinfusa*, sin orden convencional, ni en la disposición ni en el tipo de los elementos presentados; justo como se solía cargar ciertas embarcaciones venecianas (*burchi* o *burchielli*) mercantiles, con un poco de todo. Este estilo es el que da sobrenombre a nuestro autor y no al contrario, ya que se atribuye su invención a Mariotto di Nardo di Cione (*detto Orcagna*), muerto en 1424; Burchiello es de la versificación *alla burchia* el máximo representante pero no el iniciador.

<sup>10</sup> Autor también conocido como Rustico de Filippo.

soprattutto linguistico. Essi ci portano in un mondo in cui le parole popolari, gergali, furbesche, arcaiche si avvinghiano a formare strani mostri.<sup>11</sup>

Segre nos presenta, sucinta y claramente, una prueba del repertorio poético de Burchiello, formado de “extraños monstruos”: endecasílabos creados en la unión de campos semánticos convencionalmente alejados entre sí, cuya ilación pone en crisis la presentación convencional del discurso poético.

Los versos iniciales citados por Segre pertenecen a sonetos *alla burchia* (que son numerosos dentro del *corpus* burchiellesco, sin embargo no representan la totalidad de la obra), que se caracterizan como textos en los cuales surgen paradojas justo a partir de la yuxtaposición surreal de elementos pertenecientes a campos semánticos típicamente lejanos y a veces inconciliables, los cuales generan fuertes incongruencias en la interpretación. Se trata de una poesía donde los mecanismos de composición parecen responder a una intención mimética de representación poética, que se vale de un campo instrumental de palabras que se refieren a elementos materiales, tangibles, con una fuerte calidad matérica; a cualidades que se perciben con los sentidos; a acciones concretas, y finalmente a instituciones, personajes, nociones que formaban parte del contexto cultural común en la Florencia de la primera mitad del *Quattrocento*. Se trata entonces de una poesía realista en el sentido de que presenta las características más corpóreas y tangibles de los referentes aludidos, siendo ciertamente surreal el modo de relacionar dichos elementos:

I

El dispota di Quinto e 'l gran Soldano  
e trentasette schiere di pollastri  
fanno coniar molti fiorin novastri  
come scrive el psalmista nel Prisciano;

---

<sup>11</sup> Cesare Segre, “Il Barbiere che giocava con le parole”, *Il Corriere Della Sera*, 29/Diciembre/2000.

e dicesi nel borgo a san Friano  
ch'egli è venuto al porto de' Pilastr  
una galea carica d'impiastr  
per guarir del catarro Monte Albano.  
Mille franciosi assai bene incaciati,  
andando a Valembrosa pe' cappegli  
furon tenuti tutti isvemorati;

Toian gli vide e disse: “Végli, végli!  
E' non son dessi, el bagno gl'ha  
scambiati,  
o e' gli à barattati in alberegli”.

Allora e fegategli  
gridaron tutti quanti “Cera, cera”,  
e l'aringhe s'armoron di panziera.<sup>12</sup>

La elección de referentes culturales populares en Burchiello implica condiciones que debemos subrayar para el lector moderno, pues existen variantes diacrónico-diatópicas propias de un vernáculo que emerge de la cotidianidad de la Florencia *quattrocentesca*, que es el campo poético instrumental antes mencionado, y refiere a lugares específicos, personajes, objetos y términos propios de ese tiempo. Ejemplo de lo anterior son las

---

<sup>12</sup> “**1** Citato insieme al Sultano di Babilonia, è forse Cosimo de' Medici il Vecchio (la villa medicea di Castello, oggi sede dell'Accademia della Crusca, è appunto a Quinto alto, a nord di Firenze) **2** numerale iperbolico [...] **4** psalmista. David, ma il termine è attestato nel traslato furbesco “saccente” [...]; il *Prisciano* è l'autore delle *Institutiones grammaticae*, testo fondamentale per tutto il Medioevo **5** borgo san Frediano, di là d'Arno **6** via de' Pilastr, presso il mercato di Sant'Ambrogio **7** le “galee” facevano la spola fra la Toscana e le Fiandre, cariche di merci [...]; *impiastr*: cataplasmi, spesso smerciati da impostori e ciarlatani [...] **8** Monte Albano: il monte che domina Empoli, ma anche la sede mitica dei carolingi. **9** per *francioso* è attestato un traslato osceno “membro” [...]; sull' associazione con il cacio [...] **10** Vallombrosa: sede del famoso monastero, sarà qui nome parlante di tipo boccaccesco [...] **11** “furon presi tutti per matti” (il termine *smemorato* o *svemorato*, qui in forma prostetica, vale propriamente “fuori dalla memoria, impazzito” [...] **12** *Toian*: personificazione della rocca di Toiano, conquistata dai Fiorentini, o forse per metonimia, la campana della rocca, trasportata a Firenze [...], *Végli, végli!*: guardali, guardali (ma anche “attenzione” [...]: “voce propria dei “bambini” che l'usano quando alcuno di loro pericola di cascare”) **13-14** *E' non son dessi*: il tema dello sdoppiamento o perdita dell'identità era assai popolare nel primo Quattrocento, quando vennero prodotti il diffuso cantare *Geta e Birria* e la *Novella del Grasso legnaiuolo* [...]; sottinteso il soggetto *mille franciosi*, che il lavaggio, ma propriamente il bagno termale, ha ora fatto diventare lucidi (*alberegli* erano detti dei vasi allungati di terracotta invetriata in uso fra gli speciali) [...] **15** i *fegategli* occorrono con funzioni allusive anche molto diverse [...] quello di “cinedi” sembra qui preferibile [...] **17** la *panziera* è un panciotto di maglia metallica usato in battaglia [...]” Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2004), pp. 3-4.

siguientes palabras que hemos extraído del primer cuarteto de nuestro primer soneto<sup>13</sup>. Las variantes son de carácter fonético (Soldano/Sultano), morfológicas (el bagno gl'ha scambiasi/Il bagno li ha scambiasi) o especificidades semánticas (fiorin). Si bien es cierto que se trata de fenómenos propios de todo texto antiguo, en los textos de Burchiello son una condición inicial para la lectura actual y que puede incidir determinantemente sobre la interpretación.

Especialmente en los sonetos *alla burchia* debemos notar la variedad de palabras (pertenecientes a campos semánticos muy alejados entre sí) que están dispuestas en una relación semántica no convencional pero organizada en una estructura sintáctica coherente y clara. Esto crea un efecto de desconcierto ya que, mientras se respeta la lógica sintáctica, la lógica semántica es transgredida; por ejemplo, en el posible epíteto “El despota di Quinto” existe ya una relación paradójica siendo que a *Quinto*, una región pequeña, le es atribuido un *dispota*, monarca oriental; el efecto es burlesco similar a decir “El virrey de Azcapotzalco.”

Además, este epíteto puede referirse a Cosimo dei Medici lo que, sin embargo es un ejemplo de cómo la presunta alusión a un referente específico de la cotidianidad florentina del siglo XV incide en la interpretación. Michelangelo Zaccarello, crítico reciente de la obra de Burchiello, sostiene –aunque hipotéticamente– que “El despota di Quinto” aluda a Cosimo dei Medici. Bajo esta premisa podríamos agregar un sentido de sátira política al epíteto toda vez que Cosimo dei Medici llegó gradualmente al poder gracias a su potencia mercantil sin implantar su gobierno tajantemente como lo haría un *dispota* auténtico, por otra parte, las pequeñas dimensiones de Quinto minimizarían burlescamente la potencia

---

<sup>13</sup> Es importante notar que si bien el esquema métrico es un *sonetto*, se trata de una variante, o sea un *sonetto caudato*; aumentado con una *coda* de uno (o dos) tercetos, compuestos de un septeto que rima con el último verso y prosigue con dos endecasílabos en *rima baciata*.

territorial, y por ende personal, de Cosimo dei Medici, generando un efecto cómico. La hipótesis es viable y se vería validada por la supuesta afinidad política de Domenico di Giovanni con los Albizzi, una familia adversaria a los Medici; el crítico Antonio Lanza, otro estudioso contemporáneo, sin embargo, desecha esta hipótesis diciendo que la pertenencia de la *villa di Castello* aludida (en *Quinto*) no será de los Medici sino hasta 1477 cuando Cosimo dei Medici ya estaba muerto<sup>14</sup>.

Más allá de observar la referencia específica a un personaje es importante notar que “El despota di Quinto” es un epíteto en sí paradójico y es el primer elemento de nuestro sujeto plural, que junto con “el gran Soldano” y “trentasette schiere di pollastri” continuará la bizarra asociación que no respeta las relaciones convencionales entre los referentes. En el tercer verso la aparición del verbo (*fanno coniar*) establece una acción que podría ser pragmáticamente ejecutada por un gobernante (como un *Soldano* o *Dispota*) y no así para “treinta y siete filas de polluelos” (vv. 1-2). La secuencia sujeto plural + verbo + complemento es lógica en un plano sintáctico, pero traiciona las expectativas convencionales mediante la acumulación de referentes alejados semánticamente creando paradojas e incongruencias. En el cuarto verso de la estrofa, se adjudica a *el psalmista* (el Rey David, antonomasia de la tradición bíblica) la autoría del *Prisciano* (una de las más importantes gramáticas medievales) mediante una parodia de *auctoritas*: el efecto es burlesco, similar a decir: “Como dice Homero en el Corán”. Así se cierra el conjunto sintáctico sujeto + verbo + complemento coherentemente, pero al mismo tiempo se traiciona aún más el orden discursivo convencional creando un efecto de comicidad global en la estrofa, que se logra gracias a la lejanía semántica de los referentes utilizados y a la

---

<sup>14</sup> *Cfr.* Domenico di Giovanni detto il Burchiello, *Le poesie autentiche*, ed. Antonio Lanza, Roma, Aracne, 2010, pp. 3-4, nota.

estabilidad sintáctica del cuarteto. El rango semántico de los referentes de Burchiello es vasto y adopta como campo instrumental alusiones bíblicas (a autores, personajes y libros de esta tradición) y de igual modo medievales; en otros sonetos, Burchiello adoptará también referentes de la tradición clásica, pero estos últimos provendrán de un repertorio esencialmente popular, en consonancia con el demás léxico burchiellesco cuyo origen florentino popular es su esencia definitoria.

Si observamos la estrofa como unidad podremos observar que la presencia de incongruencias, o sea de transgresiones discursivas, no es incidental sino forma parte fundamental de un mecanismo comunicativo: “Esta violación, cuando se reconoce como deliberada, como parte de la intención informativa de quien habla, se describe como un descarte con respecto al marco de referencia (al género discursivo): un alejamiento del uso lingüístico/discursivo normal dentro del género discursivo, con finalidades expresivas”<sup>15</sup>. La finalidad expresiva de Burchiello que es posible intuir en lo que hasta ahora hemos visto, si bien no puede establecerse como un mensaje concreto, tiende hacia el humor a través de la transgresión de ciertas convenciones del discurso poético.

La impecable circularidad sintáctica de Burchiello logró *grosso modo* cristalizarse en una estructura que puede ser identificada como el estilo de Burchiello<sup>16</sup>:

Esordio all'insegna di un accumulo di sintagmi (generalmente nella sequenza nome + aggettivo o complemento), verbo principale tipicamente in apertura di v.3, seguito da un nesso enfaticizzato (perlopiù dichiarativo, causale o consecutivo), che introduce una secondaria o un complemento chiudendo la quartina, i cui confini metrici funzionano da contenitore pressoché ermetico per le strutture sintattiche. La seconda quartina è variazione quantitativa della prima (con il medesimo effetto

---

<sup>15</sup> Sabina Longhitano Piazza, *Comunicar lo inefable. Una caracterización pragmática del discurso expresivo*, Tesis, México, UNAM, 2014, p. 71.

<sup>16</sup> Michelangelo Zaccarello parece plantear una diferencia entre la versificación *alla burchia* (en un sentido más general) y el uso de Burchiello de este estilo. Tal uso, aunque difícil de establecerse con exactitud, sería un modo de versificar más o menos identificable y atravesaría el *corpus quattrocentesco*. Cfr. Michelangelo Zaccarello, “Introduzione” en Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2004), pp. XIII.



complessivo di un predominio delle serie accumulatorie, verbali o sostantivali) e ne condivide la circolarità sintattica.<sup>17</sup>

Podemos observar dicha circularidad sintáctica también en el segundo cuarteto (vv. 5-8) que, sin embargo, se distancia lógico-semánticamente de la primera estrofa casi al punto de desarticularse de ella. Posteriormente: “La chiave, snodo metrico del sonetto che introduce le terzine, è spesso utilizzata per introdurre un cambiamento di tono o una discontinuità di sviluppo; nella sirma e ancor più nella coda compaiono solitamente apologhi e spunti narrativi, riammettendo a volte il pronome *io* che rimane assai raro e specialmente escluso dalle tipologie enumerative della fronte”<sup>18</sup>. En lo que concierne a la *sirma* y la *coda*<sup>19</sup> de nuestro soneto, el posible desarrollo narrativo (con campos semánticos más próximos entre sí, en cuanto a significado y relaciones de efecto y causa) no deja de presentar incongruencias no fácilmente interpretables, cuyas imágenes bizarras llaman la atención hacia un posible código basado en el doble sentido articulado a partir de la recurrencia de estas palabras en otros poemas del *corpus* (V. 9-10 y nota). Este código estaría basado en significaciones obscenas de donde emergería una posible semántica *burchiellesca*, esencialmente fraseológica y polisémica, que ha sido notada por muchos lectores y comentaristas; por tal razón una lectura extensiva, relacional y cuidadosa de los sonetos *alla burchia* del *corpus* es necesaria.

Como he adelantado, los sonetos *alla burchia* no representan la totalidad de la poesía de Burchiello. Complementa el *corpus* su poesía cómico-realista o *giocosa*,

---

<sup>17</sup> Michelangelo Zaccarelo, “Introduzione” en Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2004), p. XIV.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. XIV-XV.

<sup>19</sup> Los términos *fronte* (que se refiere a los dos cuartetos del soneto) *sirma* (que se refiere a los tercetos del soneto) y *coda* (estrofa que aparece sólo en el *sonetto caudato*) serán utilizados en italiano ya que la traducción al español iguala la *sirma* y *coda* en el término “cola”. La *coda* es un rasgo distintivo del esquema métrico (*sonetto* tradicional/*sonetto caudato*), que además determina de algún modo el tipo de argumento presentado en la poesía, en consecuencia la distinción entre estrofas mediante los términos en italiano es necesaria.

relacionada con la tradición de este género precedente al siglo XV. Esta veta poética se relaciona estilísticamente con los sonetos *alla burchia* más en cuanto a la despena lingüística y al tono burlesco que en la tan peculiar disposición sintáctico-semántica apenas observada:

### CXXVI

La poesia contende col rasoio  
e spesso hanno per me di gran quistioni  
ella dicendo a lui “Per che cagioni  
mi cavi el mie Burchiel dello scrittoio?”

e lui ringhiera fa del colatoio  
e va a bigoncia a dir le suo ragioni,  
e comincia “Io ti priego mi perdoni,  
donna, s’alquanto nel parlar ti noio:

si non fuss’io e l’acqua e ‘l ranno caldo  
Burchiel si rimarrebbe in sul colore  
d’un mocolin di cera e di smeraldo.

Et ella a lui “Tu se’in grand’errore:  
d’un tal disio porta il suo petto caldo  
ch’egli non ha in sí vil basseza il core”.

Et io “Non piú romore,  
ch’e’ non ci corra la secchia e ’l bacino,  
ma chi meglio mi vuol mi paghi il vino”.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> “Celebre sonetto autobiografico, che mette in scena un gustoso apologo che ha per protagonisti, come spessissimo nel Burchiello, oggetti inanimati: l’attività poetica e quella di bottega sono burlescamente affiancate come possibili fonti di guadagno [...] **1** *contende*: verbo che, come il successivo *quistioni* “alterchi”, indica a controversia non ancora risultata in causa giudiziaria [...] **2** *per*: indica l’oggetto de la “contesa” **4** *cavi*: toglì, *scrittoio*: tavolino che, presente in ogni casa di artigiano o mercante, serviva a rendere conti e memorie, ospitandoli poi in ordine nei cassetti (poteva indicare anche la stanza adibita a quell’uso, *DEI*) **5** *ringhiera*: palco degli oratori, avvocati o testimoni [...]; *colatoio*: vaso di terracotta col fondo forato, usato per ottenere il *ranno* o lisciva [...] **7-8** avvocato della vita “pratica” si rivolge alla poesia con una graffiante parodia del linguaggio lirico, cui la risposta corrisponde pienamente sul piano stilistico (vv. 12-14) **9** *ranno*: genere emulsionata con acqua calda, usata come detergente ed emolliente **11** *d’un... smeraldo*: ambedue le espressioni valgono “al verde”, metafora essa stessa nata dal fatto che le candele avevano in antico il fondo colorato di verde **13** *caldo*: ardente, in rara e gustosa rima identica col più prosaico *caldo* del v. 9 **15** *romore*: litigio [...] **16** *ci corra*: ci vada di mezzo, rischi (di rompersi); *secchia*: conteneva l’acqua fredda; *bacino*: conteneva l’acqua riscaldata da usare durante la rasatura.” Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2004), pp. 177-178.

En este soneto, cuya sintaxis es impecable al igual que el anterior, no se observa una incongruencia semántica entre sus elementos y puede notarse un desarrollo narrativo más convencional y lógico; sin embargo la atmósfera es evidentemente surreal –al dar vida a objetos inanimados– y, junto al lenguaje vernáculo (con usos marcadamente fraseológicos, v. 11), nos permite llegar a definir “el tono de Burchiello” como un tono bizarro y burlesco que se desarrolla en dos formas estilísticas, *alla burchia* y cómico-realista, cuyos confines se entrecruzan en la totalidad del *corpus*. La dinámica dialógica en este soneto nos recuerda formas como el *contrasto* o la *tenzone*: ambas formas son ya tradicionales en la época de Burchiello, sin embargo, la particularidad en el caso de Burchiello será su misma presencia en cuanto personaje, con un papel de árbitro en el final del poema. El esquema métrico, al igual que en “El dispoa di Quinto e ’l gran Soldano”, es el *sonetto caudato* una forma ya existente en el siglo XIV usada prevalentemente para argumentos no líricos o decididamente cómico-realistas<sup>21</sup>. Es fundamental observar que la oposición a los preceptos convencionales de la poesía áulica está presente hasta en la elección del esquema métrico.

Observemos quiénes son los participantes en el diálogo: la prosopopeya de la poesía y la del oficio de la barbería, a su vez significado mediante una sinécdoque (el *rasoio*). La discusión es presentada por Burchiello, quien pondrá fin a la disputa en la *coda* del soneto. En el primer cuarteto, el punto nodal de la discusión es dirimir cual actividad (Poesía o Barbería) merecería el tiempo y dedicación de Burchiello (vv. 1-4), en el segundo continúa la exposición de las razones de cada uno de los contendientes al disputarse a Burchiello. *Il rasoio*, con un lenguaje lírico parodiado, presenta sus razones tratando de lograr la elocuencia que impone su interlocutor (vv. 7-11), mientras que la Poesía se ve rebajada a

---

<sup>21</sup> Cfr. Voz “Sonetto caudato” en *Enciclopedia Treccani online*. [http://www.treccani.it/enciclopedia/sonetto\\_\(Enciclopedia\\_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/sonetto_(Enciclopedia_dell'Italiano)/)

discutir con un utensilio de la barbería. Obsérvese que el uso del mismo adjetivo *caldo* por ambos personajes es significativo de la parodia en la comparación de sus discursos (v. 9 “ranno caldo” / v. 13 “il suo petto caldo”). Burchiello pone fin a la cuestión declarando que se decidirá por quien de los dos contendientes le provea el vino (vv. 15-17).

El tópico de la miseria y la alusión a las condiciones materiales del poeta, a raíz de la imposibilidad de ganarse la vida con su propio arte y, en general, el lamento sobre sus propias condiciones materiales de vida no es propio de la tradición de poesía áulica y, en cambio, es uno de los tópicos más recurrentes en la tradición cómico-realista desde los *Carmina burana*. La practicidad de la poesía en cuanto a actividad económica no está para nada en afinidad con la visión de la poesía en la lírica áulica: obsérvense el contraste con la visión de Petrarca en el siguiente soneto, específicamente vv. 7-8 y 11-14.

## VII

La gola e ‘l sonno et l’oziose piume  
ànno del mondo ogni virtù sbandita,  
ond’è dal corso suo quasi smarrita  
nostra natura vinta dal costume;

et è sí spento ogni benigno lume  
del ciel per cui s’informa umana vita,  
che per cosa mirabile s’addita  
chi vol far d’Elicona nascer fiume.

Qual vaghezza di lauro? qual di mirto?  
Povera e nuda vai Filosofia,  
dice la turba al vil guadagno intesa.

Pochi compagni avrai per l’altra via:  
tanto ti prego più, gentile spirto,  
non lassar la magnanima tua impresa.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Todas la citas de Francesco Petrarca vienen de *Rime, Trionfi e poesie latine*, ed. F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno, 1951.

Que la “magnanima impresa” de Petrarca en Burchiello se determine por la provisión de vino tiene un doble valor simbólico. Se opone al discurso áulico y hace sátira del tono propio de la poesía áulica, a menudo parodiándolo, valiéndose de tópicos, en este caso el vino y la pobreza (“La poesia contende col rasoio”, vv. 9-11 y 15-17), de la poesía cómico-realista que nos traen a la mente a autores como Cecco Angiolieri (y con él a la tradición goliarda), con quien Burchiello mantiene una relación interesantísima que abordaremos con mayor amplitud en el siguiente capítulo. Quede hasta ahora evidenciada la relación de Burchiello con temas y autores de una tradición poética anterior, tanto burlesca como áulica, en funciones empática y contrapuesta respectivamente.

Hemos observado hasta ahora dos ejemplos de la tipología más tradicional del *corpus* de Burchiello: sonetos *alla burchia* y los cómico-realistas, sin embargo, las características presentes en ambos tipos de soneto permean todo el *corpus*. La idea general de que los textos de Burchiello sean todos *alla burchia* representa un equívoco de perspectiva<sup>23</sup>: la bizarría de los sonetos no es por cierto la única esencia de la poesía de Burchiello.

Debemos observar que la tarea de clasificación de los sonetos implica en sí una estrategia de interpretación. Anne West Vivarelli hace referencia al nexo entre categorización e interpretación como parte de un mismo proceso de lectura del *corpus* de Burchiello, poniendo en relieve el criterio de *Il Lasca*<sup>24</sup>:

According to Lasca, the expression “alla burchia” antedated “Burchiello”, an interpretation which has been widely accepted. Writing in this way, “a caso”, he only needed to “... acozzar le rime, e osservare la regola de’sonetti; con quella

---

<sup>23</sup> Cfr. Carlo Giunta, “A proposito de *I sonetti del Burchiello*, a cura di Michelangelo Zaccarello, (Torino, Einaudi, 2004)”, *Nuova rivista di letteratura italiana*, 2004, p. 455.

<sup>24</sup> Quien fue un humanista del siglo XVI que estuvo entre los fundadores de la Accademia della Crusca, autor de comedias y de rimas burlescas, también se ocupó de ediciones de poesía burlesca, entre las cuales la de Burchiello.

novità, varietà, e stravaganza di parole e di concetti che dentro vi si vede.” Lasca first mentions another school of thought, “... che in quegli sonetti che meno s’intendono sia dentro più significato,” but leaves the choice to each reader “a suo senno.” He then divides the sonnets into two parts: first, those which are truly “burchielleschi”, or, by implication, obscure, since the second are “gli altri che s’intendono, all’usanza composti.” In these remarks Lasca established two important canons of Burchiello criticism, the idea that he wrote “a caso” [...] and the division of his poems into unclear and clear.<sup>25</sup>

Ciertamente la división del *corpus* en *alla burchia* y cómico-realistas actualmente no puede sostenerse en un criterio basado en la facilidad o dificultad de interpretación de cada soneto, el cual parecería desprenderse del análisis contrapuesto de los dos ejemplos de la poesía de Burchiello, uno *alla burchia* otro cómico-realista, que he presentado hasta aquí. Sin embargo, los rasgos estilísticos de ambas formas no se encuentran completamente diferenciados en el *corpus*: al contrario, es posible decir que estos forman el estilo de Burchiello en conjunto y no por separado. Es necesario ser conscientes de que la categorización de los sonetos no responde a una tarea catalogadora sino hermenéutica, es entonces natural observar que los criterios de clasificación de los sonetos nacen de la necesidad profunda de plataformas básicas para la interpretación y estudio de la poesía de Burchiello<sup>26</sup>; así, la conformación del propio *corpus* de estudio y su división temática están profundamente relacionados con los objetivos críticos, como mostraré a continuación.

En 1970 Ann West Vivarelli realizó una selección para los fines de su tesis doctoral en la que tradujo al inglés 58 sonetos de Burchiello. Como objetivo de su trabajo, su selección “should provide historical and thematic background for all his work [de

---

<sup>25</sup> Ann West Vivarelli, *Burchiello's "Sonetti": A Selection from the "Rime di Corrispondenza" and Poems on Poetry*, Tesis, Michigan, The Johns Hopkins University, 1970, p. 15.

<sup>26</sup> La difficoltà di ricondurre i *Sonetti del Burchiello* ad aree tematiche e a generi stabiliti è stata più volte sottolineata dagli interpreti, insieme alla vastità e varietà delle suggestioni che vi operano; un ulteriore motivo di oscurità verrebbe conferita all’ampissimo patrimonio lessicale dispiegato nel *corpus* dai molti riferimenti specifici a circostanze immediate, a un contesto aneddotico la cui conoscenza costituiva, al pari della competenza linguistica e idiomática, il tratto principale della ristretta cerchia all’interno della quale tali allusioni sarebbero state recepite senza insormontabili difficoltà. Zacarello, “Introduzione”, en Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2004), p. VIII.

Burchiello] within the intellectual context of his time”<sup>27</sup>. A diferencia de la tradicional división de los sonetos de Burchiello en *alla burchia* y los cómico-realistas, ella realizó tres divisiones: los grupos “A” y “B”, denominados “In corrispondenza”<sup>28</sup>, contienen poesías que presuponen un interlocutor; el primer grupo se reserva para interlocutores fácilmente indetectables (por ejemplo, la *tenzone* de Burchiello con Leon Battista Alberti), el segundo se ocupa de los sonetos cuyo interlocutor resulta anónimo (por ejemplo, el soneto “Se vuoi far l’arte dello’ndovinare”). El tercer grupo “C” contiene –según las palabras de West Vivarelli– poesías autobiográficas y sonetos sobre la propia *Ars poetica*, que darían cuenta de las condiciones y la actividad de Burchiello como poeta en su contexto (esta sección incluye, por ejemplo el soneto “La poesia contende col rasoio”). West Vivarelli reconoce que hubiera sido deseable una selección de otros sonetos quizás más relevantes de Burchiello, pero sostiene que aquellos que ella seleccionó ilustran diferentes facetas del estilo del florentino y observa que la lectura de los sonetos, en su selección, pueda ser menos desconcertante que una lectura fragmentaria, toda vez que se atiende a un criterio histórico y a uno temático al mismo tiempo<sup>29</sup>. La ausencia de una edición crítica unitaria y la dificultad que tal situación representó para los estudios sobre Burchiello es subrayada por West Vivarelli<sup>30</sup>.

Lejos de una edición definitiva, en el año 2000 Michelangelo Zaccarello llevó a buen término una empresa que críticos como Michele Messina y Vittorio Rossi (cuyas contribuciones, no obstante, sirvieron a Zaccarello de manera sustancial) no pudieron

---

<sup>27</sup> West Vivarelli, *op. cit.*, p. 3.

<sup>28</sup> Que a su vez alberga la subdivisión de: “sonnets ad personam (tenzone and invettiva), quistione, visione and verse letters”. West Vivarelli, *op. cit.*, p. 65.

<sup>29</sup> West Vivarelli, *op. cit.*, p. 122.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 123.

lograr. En la prestigiosa colección *Commissione per i testi di lingua* de Bologna, Zaccarello presentó *I sonetti del Burchiello*:

Rinunciando *in limine* a reconstruire la personalità di un singolo autore, questo lavoro punta a delineare la costituzione di una *vulgata* (il cui canone e ordinamento vengono posti a base della *recensio*) a partire dalle sue fonti manoscritte. Burchiello vi comparirà dunque come un caposcuola, un riferimento costante nei vari generi esperiti, e certo l'azionista di maggioranza del *corpus*, che include però testi di corrispondenti, dichiaratamente altrui, o già riconosciuti all'origine come di anonimi imitatori. Quel che più conta è che i testi estranei annessi alle sillogi vengono in qualche modo promossi a fornire, attraverso varie edizioni a stampa, un modello unitario alla maniera burlesca che animerà il secolo successivo, e tutti quei testi, al di là delle stratificazioni interne del *corpus*, verranno percepiti come *Sonetti del Burchiello*.<sup>31</sup>

Para Zaccarello antes que encontrar a un solo autor es prioritaria la cohesión del *corpus quattrocentesco*, o sea la producción que tendría en un Burchiello histórico un punto de referencia, pero que estaría compuesta por obras de varios autores bajo la personalidad autoral genérica; este hecho sostendría la idea de una “Accademia burchiellesca” del *Quattrocento* que firmaría su producción como: “Burchiello”. El énfasis de Zaccarello se centra en el trabajo filológico y en la depuración del *corpus burchiellesco* del *Quattrocento*, así pues la estratificación en áreas temáticas no se ve reflejada en una división explícita en su edición del 2000. Los rasgos temáticos serán evidenciados de manera más puntual en las notas de cada soneto de su edición comentada, publicada en 2004 por Einaudi.

En 2010 Antonio Lanza presenta *Le poesie autentiche* de Domenico di Giovanni *detto il Burchiello*. Como puede inferirse del título, el objetivo de Lanza fue dirimir la cuestión atributiva en la cual discrepaba con los criterios de Zaccarello<sup>32</sup>, siendo prioridad el depurar los textos auténticos de Domenico di Giovanni *detto il Burchiello*. Lanza reconoce áreas temáticas sin hacerlas el móvil en la distribución de los poemas: en realidad

---

<sup>31</sup> Zaccarello, “Premessa” en Burchiello, *I sonetti del Burchiello*, ed. Michelangelo Zaccarello, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2000, p. VII.

<sup>32</sup> Cfr. Lanza, “Introduzione” en Domenico di Giovanni *detto il Burchiello*, *op. cit.*, pp. XIV-XV.



reafirma la segmentación temática que había planteado en un trabajo anterior, en la cual el crítico ofrecía “ [...] un’interpretazione della poesia del barbiere fiorentino che regge ancor oggi molto bene e che si basa sulla suddivisione dei suoi componimenti in tre grandi filoni, che spesso si intersecano tra loro dando vita a sonetti genialmente eterodossi: i componimenti realistici, quelli di polemica e satira letteraria e quelli alla burchia”<sup>33</sup>. Lanza, observa tres *filoni*, pero la atención de su trabajo se centró en delimitar la figura autoral individual (a diferencia de la forma *vulgata* trabajada por Zaccarello).

Para los fines de esta tesis considero que se trate de rasgos dominantes de los estilos *alla burchia* (o en su caso cómico-realista) más que en tipologías de sonetos: mi criterio al presentar los textos se basa en la pertinencia contextual relacionada a la tradición poética italiana anterior. No obstante, en general pienso que la veta cómico-realista de los sonetos de Burchiello permite observar con mayor claridad la relación de su poesía con la tradición anterior al siglo XV mientras que los sonetos *alla burchia*, al dar cuenta de un estilo poético que nace en el ocaso del siglo XIV y se prolonga hasta el siglo XV, presenta condiciones más favorables para entender el fenómeno de la poesía de Burchiello en el contexto del *primo Quattrocento toscano*.

---

<sup>33</sup> Lanza, “Introduzione” en Domenico di Giovanni detto il Burchiello, *op. cit.*, p. XVIII.

## I.2 De la transmisión del *corpus* a la figura autoral

El *corpus burchiellesco* presenta más problemáticas a parte de sus rasgos estilísticos, en lo que concierne a las condiciones de su creación y conservación. Los testimonios distan mucho de ser unitarios, a causa de la vasta imitación de los sonetos de Burchiello en la segunda mitad de los siglos XV y el XVI. Si recordamos que el siglo XV fue una época de transición de los métodos y soportes de la reproducción de textos, la conservación de los textos de Burchiello hasta nuestros días también es un factor medular. Así, la conservación del *corpus* se relaciona profundamente con la imitación que, en el caso de Burchiello, no siempre se realizó respetando la identidad de autor. El resultado son las ediciones anteriores al siglo XX que, bajo títulos como “Burchiello e i burchielleschi”, presentan textos donde abiertamente se especifica la pertenencia del texto a un imitador, que aparece con el propio nombre, junto con otros de presunta autoría de Burchiello. Me refiero a una “presunta autoría” porque en el examen de estos textos existen los elementos suficientes para dudar de su pertenencia al fenómeno de la poesía de Burchiello en la Florencia de la primera mitad de siglo XV, sea por estilo o por variantes diacrónicas (valgan como ejemplo las que la *farragginosa* edición *pseudolondinense* de 1757<sup>34</sup> sostendría con la florentina de 1481) o incluso diatópicas (por ejemplo, la edición veneciana dista solo diez años de la florentina, pero el cambio geográfico y lingüístico pudo imponer acondicionamientos lingüísticos, estilísticos y de otra índole).

---

<sup>34</sup> Como la define Zaccarello en “Introduzione” en Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2004), p. VII. No sorprenden las marcadas problemáticas en un documento como éste del que, por si fuera poco, no se tienen datos concluyentes ni siquiera de su lugar de edición, siendo identificada primordialmente por su espuria edición en Londres. Han sido establecidos hipotéticamente Pisa, Livorno y Lucca como posibles lugares de edición sin certeza alguna.

En la edición crítica presentada por Michelangelo Zaccarello (2000) se menciona que las fuentes documentales de la poesía de Burchiello son estas ediciones<sup>35</sup>, pero también incunables y códices manuscritos dispersos en la península itálica, en los cuales los sonetos fueron reunidos sin alguna intención de compilar la obra “completa” de Burchiello: al contrario de la mayoría de los textos canónicos en vulgar, por ejemplo, del *Canzoniere* de Petrarca que sí alberga un programa literario orgánico. De tal suerte estos códices e incunables contienen también textos de autores de siglos anteriores sin un deliberado criterio compilatorio. Podemos concluir que establecer los límites del *corpus*, e identificar la personalidad autoral que de él emerge, es una decisión determinada por los objetivos que se planetan en cada acercamiento a estudiar el caso de Burchiello.

Respecto a la figura autoral será preciso recordar el soneto “La poesia contende col rasoio”: en él podemos observar una sugerente consonancia con los datos biográficos de Burchiello tradicionalmente conocidos. La imagen biográfica convencional del “barbero-poeta” se ve potenciada y magnificada con la presencia de Burchiello como personaje en su propia poesía, por ejemplo, en el soneto “La poesia contende col rasoio” donde dirime la diatriba entre *la poesia* y el *rasoio* de la siguiente forma: “Et io “Non piú romore, / ch’e’ non ci corra la secchia e ’l bacino, / ma chi meglio mi vuol mi paghi il vino”<sup>36</sup>.

Sobre Domenico di Giovanni se tienen pocas referencias documentales, en consecuencia las lagunas historiográficas han sido subsanadas, a veces sin un verdadero rigor crítico, por la constante presencia de elementos autobiográficos (o presuntamente autobiográficos) de Burchiello en el *corpus* mismo, por lo cual los límites entre personaje histórico y personalidad autoral no son discernibles con facilidad. Para ahondar en el

---

<sup>35</sup> Cfr. Zaccarello, “Premessa” en Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2000), p. VII.

<sup>36</sup> Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2004), pp. 177-178.

análisis de la representación que el poeta hace de sí mismo (privilegiando el estudio literario al histórico) es necesaria una cuidadosa atención al *corpus*. No es mi intención homologar el personaje histórico a la voz poética, sino analizar cómo ambos personajes se han configurado, a lo largo del tiempo, como un solo entramado de ficción e historia<sup>37</sup>.

Toda vez que hemos observado el carácter intrincado y complejo del caso de Burchiello, debo manifestar los términos con que me referiré a su fenómeno literario en este trabajo, ya que términos que aparentemente podrían ser sinónimos implican diferencias específicas. Observemos.

Poesía *burchiellesca*, entre otras connotaciones<sup>38</sup>, podría hacer referencia más a un estilo poético que adjetivar la producción de la figura autoral de Burchiello, dada la existencia de poesías *burchiellesche* de imitadores posteriores al siglo XV.

Poesía *alla burchia* no es un término que delimite muy claramente las características de un estilo poético, ya que se basa en la metáfora de la carga de los *burchi*, que eran pequeñas embarcaciones cargadas indistintamente con cualquier tipo y cantidad de mercancía, lo cual para efectos de análisis no es muy esclarecedor. Cuando utilizaré este término me referiré específicamente al estilo de Burchiello al escribir *alla burchia*.

El término *alla burchia* presupone un estilo anterior cuya invención se atribuye a Mariotto di Nardo di Cione “Orcagna”, cuya poesía no es muy lejana al fenómeno de Burchiello en el siglo XV del que podría haber participado (de hecho algunas de sus poesías están presentes en la edición de Zaccarello) sin embargo, su poesía también aparece en otros códices extraños al *corpus* de Burchiello, bajo la firma Orcagna. Por lo tanto la

---

<sup>37</sup> Ann West Vivarelli en su trabajo, que sí ostenta un sistemático trabajo crítico, sostiene que los sonetos son la materia prima para obtener datos histórico-culturales, lo cual es perfectamente viable siempre que se tengan presentes los límites entre personaje histórico y personalidad autoral.

<sup>38</sup> Sobre la ambigüedad del término “sonetto burchiellesco” remitimos a la ilustrativo artículo de Michelangelo Zaccarello: “Il sonetto burchiellesco” en *Enciclopedia Treccani online*. [http://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/nonsensi/5.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/nonsensi/5.html).

homologación del término poesía *alla burchia* con “poesía de Burchiello” es un equívoco crítico.

Al referir a “poesía de Burchiello”, dada la polémica entre la búsqueda del autor individual (Lanza) y la tesis de la *vulgata* (Zaccarello), asumiré la producción poética de una figura autoral con un estilo propio y personalidad poética propia, sin optar tajantemente por la idea de la figura individual o colectiva, ya que creo que ambas perspectivas develan importantísimos aspectos de nuestro caso literario. La figura autoral debe ser comprendida justo en la coyuntura de las condiciones propias del fenómeno literario en los albores de la era Gutenberg. Una parte importante de la esencia del caso literario de Burchiello depende de sus condiciones de creación y difusión, por tanto, tomaré como base las ediciones de Michelangelo Zaccarello (la edición crítica de 2000 y la comentada de 2004), confrontando sus criterios con los de otros estudiosos cuando sea prudente para nuestro enfoque.

## Capítulo segundo: *Burchiellerie* antes de Burchiello

### II.1 Burchiello, Angiolieri y el códice *Udinese Ottelio X*

En el anterior capítulo hemos observado de manera general el estado de los textos de Burchiello en los códices manuscritos, sin embargo, ahora el examen de uno de los códices del *corpus* centra su interés no necesariamente en el carácter filológico.

La transición a la era Gutenberg no sólo modificó los métodos de soporte y difusión de los textos, sino que tuvo repercusiones en múltiples sectores del fenómeno literario. Como consecuencia, el estudio de los testimonios manuscritos y las ediciones antiguas implican condiciones y estrategias de acercamiento particulares, que proveen información valiosa sobre la manera en que se desarrollaba la literatura antes de la era de la reproducción mecánica de textos. Estas consideraciones hacen reflexionar sobre los actores y factores que hicieron del fenómeno de la literatura, y en este caso específicamente de la poesía, uno bien distinto de como lo conocemos actualmente. Concretamente abordaré el hecho de que dos autores, emparentados genéricamente, además de presentar temáticas y estilos similares, compartan un mismo periodo de auge en la compilación (y también en la difusión y la lectura) de sus respectivas obras, aun cuando pertenezcan a contextos histórico-culturales diferentes. Este capítulo está dedicado a las relaciones entre la poesía de Burchiello y exponentes sobresalientes de la tradición poética cómico-realista previa al siglo XV. Sin embargo, es pertinente comenzar con el breve examen de uno de los códices que conforman el *corpus* de Burchiello, específicamente el *Udinese Ottelio X*. Mi intención al acercarnos al códice es meramente aproximativa puesto que no se cuenta con los medios para una consulta física directa. Por tal motivo no es posible profundizar en toda la problemática filológica ya abordada por Michelangelo Zaccarello y polemizada por

Antonio Lanza y otros críticos. Lo que ha llamado mi atención en este códice es el hecho de que tanto Cecco Angiolieri como Burchiello hayan sido compilados y leídos en los albores del siglo XV; creo que tales condiciones pueden traer a la luz importantes elementos respecto a la peculiaridad del desarrollo del fenómeno literario antes de la imprenta, pero sobre todo hacer surgir hipótesis y cuestionamientos muy pertinentes para un estudio contemporáneo de textos poéticos cómicos antiguos. Para tal tarea basaré mi investigación del *Udinese Ottelio* en un par de estudios. El primero de ellos versa sobre dos versiones de una poesía Cecco Angiolieri presentes en el códice; el otro es el examen de la presencia de la poesía burchiellesca en el *Udinese Ottelio X*, este trabajo fue hecho por Michelangelo Zaccarello a propósito de la *recensio* para su edición crítica del 2000.

Zaccarello, al depurar su *corpus*, decide no considerar las versiones del *Udinese Ottelio* para su *recensio* final después de evaluar los problemas e imprecisiones que las alejan del fenómeno de la *vulgata quattrocentesca* que a él interesa delimitar en su edición crítica<sup>39</sup>. Sin embargo, propongo evaluar el códice prestando especial atención a los elementos metatextuales, ya que orgánicamente (al tomar en cuenta los varios autores presentes en el *Udinese Ottelio*, las poesías en él plasmadas, su fecha y lugar de composición aproximada, etc.) es posible observar importantes aspectos de las condiciones de compilación y difusión en los primeros años de la lectura de Burchiello, más allá de un estricto interés filológico que se centraría en la delimitación de la figura autoral exclusivamente florentina. Aquí los generales del *Udinese Ottelio X*, presentados por Fabian Alfie:

Composed between 1461 and 1470, Udine 10 contains 298 paper folios measuring 210mm x 150mm and demonstrating an antiquated pagination that continues

---

<sup>39</sup> Cfr. Zaccarello, “I rapporti fra le testimonianze manoscritte: Verifiche testuali e tassonomie” en Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2000), p. CVIII.

through 321, indicating the loss of some twenty-three folios. The manuscript represents primarily a compendium of different poets of the Italian Tre-and Quattrocento, favoring the latter century. Following no particular order, there appear such authors as Georgius Summaripa of Verona (ff. 51r-54v; 98r-124v), Johannes Nicole of Verona (ff. 124v-125r), Coluccio Salutati (f. 150r), Francesco Vanozzo (f. 169r), and Domenico di Giovanni Nicknamed il Burchiello (ff. 190r-206r).<sup>40</sup>

La fecha de composición del códice es sólo diez (o veinte) años después de la muerte de Di Giovanni, lo que puede ser una prueba de la relevancia de sus poesías al ser compiladas tan tempranamente, aun si sin una perspectiva sistemática de compilar su obra. Se trata de un compendio poético en el cual Burchiello no es el único poeta cómico: de hecho, la descripción del códice apenas citada es parte de un ensayo sobre Cecco Angiolieri en el que Alfie realiza el análisis de dos versiones de una misma poesía y reflexiona sobre las características (compositivas y de transmisión) de las poesías de Cecco Angiolieri.

Textos de Cecco Angiolieri y de Burchiello fueron compilados en el *Udinese Ottelio X* en el siglo XV. Se sabe de la presencia de Burchiello en este códice por Michelangelo Zaccarello quien aproximadamente refiere que son treinta los sonetos (considerados en su *corpus*) presentes en el *Udinese*. No sustento una relación entre la poesía de Angiolieri y la de Burchiello sólo en esta coincidencia que, con razón, podría ser considerada fortuita. Lo que quiero subrayar es que Angiolieri y Burchiello comparten condiciones y momentos de auge en cuanto a la transmisión de sus textos. En el caso de Angiolieri, de los treinta y dos códices que fundamentan su *corpus* diecinueve fueron compilados en el siglo XV<sup>41</sup>, por lo que es viable pensar en que Angiolieri fuera leído con éxito en tiempos de Burchiello. Incluso existen condiciones para decir que Cecco Angiolieri fue leído por Burchiello, no sólo dada la presencia de Burchiello en Siena hacia

---

<sup>40</sup> Fabian Alfie, "One Year –or Two Decades– of Drunkenness? Cecco Angiolieri and the Udine 10 Codex", *Italica*, vol. 78, no. 1, 2001, p. 19.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 21.



1434<sup>42</sup> sino, sobre todo, por la reelaboración que Burchiello hace del soneto “I’ son sì magro che quasi traluco” atribuido a Cecco.

El objetivo de Fabian Alfie en su ensayo no es polemizar acerca de la versión final o definitiva de los dos sonetos de Cecco analizados en su trabajo. Alfie reflexiona sobre lo que la noción de texto podría significar en un tiempo en que las condiciones de compilación y conservación eran completamente diferentes, ya no digamos a hoy en día, sino simplemente a como serían cincuenta o sesenta años más tarde. Alfie observa: “[...] the modern adherence to one fixed, unchanging, and correct textual form probably does not reflect the reality of that age that created kinetik and unstable texts [...]. The two versions studied above suggest that medievals may have conceived of texts as less concrete than do readers in the age of mechanical reproduction: rather than one perfect work –only that one that left the author's pen– perhaps they viewed the entire family of variants as forming a living tradition unique for each text”<sup>43</sup>. La fijación de la poesía de Angiolieri se prolongaría, bajo estas circunstancias, hasta el *Quattrocento*; es significativo incluso que una de las dos versiones evaluadas por Alfie sea un *sonetto caudato*, esquema métrico recurrente en Burchiello y que tuvo más éxito a finales del siglo XIV y en el siglo XV<sup>44</sup>.

Este concepto de texto, cuya esencia es la continua reescritura y cuya tradición particular se prolonga a través del tiempo, encontraría con el experimentalismo del siglo XV una notable empatía<sup>45</sup>.

Las poesías, en la primera mitad del siglo XV, son textos que no comparten la inmanencia de los modernos (impresos) y, como tales, participan de otros procedimientos y

---

<sup>42</sup> Lanza, “Nota biografica”, en Domenico di Giovanni detto il Burchiello, *op. cit.*, pp. XXIX-XXX.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>44</sup> *Cfr.* Alfie, *op. cit.*, p. 28.

<sup>45</sup> “Emilio Pasquini dedicates a rather lengthy article to this topic in the Italian Quattrocento, a period he describes as a workshop both of experimentalism and of redacting the poetry of the previous century.” *Ibidem*, p. 29.

modalidades que determinan el fenómeno literario, distanciándolo de como lo conocemos actualmente:

These variants perfectly illustrate that medieval literature is “more fluid and dynamic” than that which circulates during the age of mechanical reproduction (Dagenais xvi). Rather, the modern adherence to one fixed, unchanging, and correct textual form probably does not reflect the reality of that age that created kinetic and unstable texts (Rosenstein 158).<sup>46</sup>

Burchiello leía a Cecco Angiolieri y deliberadamente estableció un nexo con el poeta senés en una época no muy lejana al tiempo en que sus propios poemas y los de Angiolieri serían compilados:

The material in Udine 10 suggests a deliberate adaptation of the material. The two internally consistent but fundamentally unique sonnets [de Angiolieri en el *Udinese 10*] contradict the outdated presumption that the amanuenses function as the human equivalent of photocopiers, unthinkingly transcribing the texts and introducing innovations only through involuntary error [Kennedy 523]. Instead, the poems appear as the products of the “scribe as editor,” consciously reworked so as to be more agreeable to their intended readership [Kennedy 531].<sup>47</sup>

En lo que respecta a los textos de Burchiello en el *Udinese 10*, la opinión acerca del papel de los amanuenses en la compilación de códices expuesta por Alfie daría sentido a incongruencias y fragmentariedades que Zaccarello encontró en este códice. Las discrepancias internas dan cuenta de una adaptación lingüístico-cultural no homogénea y más bien fragmentaria (razón por la cual no forma parte de la *recensio*<sup>48</sup>). Sin embargo, dichas adaptaciones dan elementos para pensar que el copista (o los copistas) pertenecía(n) a un contexto septentrional al que adaptaban las especificidades contextuales florentinas de

---

<sup>46</sup> Para nosotros la movilidad y dinámica de los textos medievales respecto a los modernos no es cuantitativa, sino cualitativa. Es decir, la dinámica intrínseca del fenómeno literario medieval al verse disminuida por el desarrollo de la imprenta se adaptó moviéndose a otros factores en el fenómeno literario moderno. *Cfr.* Alfie, *op. cit.*, p. 28.

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> “A un rapporto così sfavorevole tra testi tràditi e fonti utilizzate, si aggiunge una marcata, ma assai episodica creatività, che non giunge a qualificare Uo [Udinese Ottelio] come consapevole atto redazionale.” Zaccarello, “I rapporti fra le testimonianze manoscritte: Verfiche testuali e tassonomie” en Burchiello, *I sonetti di Burchiello* (2000), pp. CVIII-CIX.

la poesía de Burchiello encauzándolas hacia un contexto más propio a su entorno; recordemos que el *Udinese X* fue posiblemente compilado en Verona. La continua reelaboración del texto se ve favorecida por las condiciones de compilación y por las características de los poemas *alla burchia*, dada su fragmentariedad y su peculiar estructura sintáctica.

Al retomar el tema de los amanuenses, no quiero caer en la especulación de pensar en algún criterio compilatorio específico presente en el *Udinese X*: no obstante, los poemas de Burchiello plasmados en el código sugieren, con su variedad, un procedimiento no necesariamente aleatorio y arbitrario. De los aproximados treinta sonetos (dada la pérdida de veintitrés folios del código<sup>49</sup>) hay al menos siete de la *tenzone* de Burchiello con Rosello Roselli, uno de Leon Battista Alberti en su *tenzone* con Burchiello, un tríptico burlesco que toma como tema la nariz, el ya mencionado “La poesia contende col rasoio”, uno sobre la prisión en Siena y otros tantos *alla burchia*. Es de notarse la presencia numerosa de las *tenzoni*: si se piensa en la fecha de composición del código, el interés por el diálogo intelectual plasmado en estas composiciones quizás se fundamenta en la proximidad cronológica entre este diálogo poético y la compilación del código. Por otra parte, la presencia de poesías con resonancias de la biografía de Burchiello (la prisión en Siena) y el soneto “La poesia contende col rasoio” sugieren una suerte de “carta de presentación” del poeta florentino.

Cabe destacar que el soneto “Achi con Bachi e Chachi, di brigata” de Burchiello, aparece en dos versiones sobremanera distintas en el *Udinese Ottelio X*. Creo que las consideraciones de Alfie respecto al carácter dinámico del texto poético en las dos versiones de Angiolieri que él analiza son válidas también en el caso de Burchiello.

---

<sup>49</sup> Cfr. Alfie, *op. cit.*, p. 19.



## II.2 “I’ son sì magro che quasi traluco”

Angiolieri y Burchiello no sólo coinciden en que parte significativa de sus poesías fueran plasmadas en códices en el siglo XV: Burchiello reelabora el soneto “I’ son sì magro che quasi traluco”, conservando parte importante de los versos de Angiolieri<sup>50</sup>. Hemos visto que la redacción y compilación de los poemas de Angiolieri se prolongó activamente hasta el siglo XV; podríamos preguntarnos entonces si el poema de Burchiello podría considerarse solamente otra versión del poema de Angiolieri. Al observar ambos poemas en sus características estilísticas pretendo dar luz sobre el porqué es lícito hablar de dos poesías de dos autores diferentes, y al mismo tiempo de una relación poética y estilística entre Burchiello, Cecco Angiolieri y la tradición poética cómico-realista en general.

### Cecco Angiolieri

I’ son sì magro che quasi traluco,  
de la persona no, ma de l’ avere;  
ed abbo tanto più a dar che avere,  
che m’ è rimaso vie men d’ un fistuco.

Ed è mmi sì turato ogni mi’ buco,  
ch’ i’ ho po’ che dar e vie men che tenere:  
ben m’ è ancora rimas’ un podere  
che frutta l’ anno il valer d’ un sambuco!

Ma non ci ha forza, ch’ i’ so’ ’nnamorato;  
ché s’ i’ avesse più òr che non è sale,  
per me saria ’n poco temp’ assommato.

Or mi paresse almeno pur far male!  
Ma com’ più struggo, più son avvïato di  
voler far di nuovo capitale.<sup>51</sup>

### Burchiello

I’ son sí magro, che quasi traluco  
della persona e cosí dell’ avere:  
che s’ io vo per la via, son per cadere,  
sí poco è l’ esca, di ch’ i’ mi conduco.

Così ho io turato ogni mie buco,  
ch’ i’ non ho piú che dar, né che tenere,  
ma ben m’ è certo rimaso un podere,  
che frutta l’ anno un bel fior di sambuco.

Ma non mi curo, sí sono avvïato,  
che s’ io avessi in mano il Sangredale,  
in picciol’ ora si saria fondato.

E d’ ogni mio principio arrivo male,  
di collo ad ogni amico i’ son cascato,  
nimico mi diventa ogni uom mortale.

<sup>50</sup> Meo dei Tolomei también lo hace pero conserva menos elementos que Burchiello. *Cfr.* Alfie, *op. cit.*, p. 29.

<sup>51</sup> Cecco Angiolieri, *apud* Mario Marti ed., *Poeti Giocosi del tempo di Dante*, Milano, Rizzoli, 1956, p. 211.

Gli ucce' che batton l'ale,  
e gli animali che son sopra la terra,  
le bestiê fiere, ognuna mi fa guerra.<sup>52</sup>

De la confrontación de los dos poemas podemos coincidir en que el motivo principal en ambos es un *topos* de la tradición cómico-realista: el elogio de la riqueza<sup>53</sup>. El odio por la pobreza y la descripción de las pasiones terrenales son motivos presentes no sólo en Cecco y Burchiello, sino en una conocida comunidad de poetas cómicos, una tradición que se remonta a los goliardos.

El desarrollo de estos motivos tradicionales en Cecco y Burchiello presenta diferencias que evidencian mucho más que el carácter variable de un texto no inmanente como el medieval<sup>54</sup>. Los tópicos y elementos estilísticos de ambos poemas tienen una doble función: se suscriben deliberadamente con una tradición al mismo tiempo que dejan marca de su estilo particular. Observemos las diferencias en los poemas.

1) En el primer cuarteto el motivo de la pobreza en Cecco se realiza en función primordialmente económica a diferencia de Burchiello, para quien los efectos de la pobreza se manifiestan también en “la persona”<sup>55</sup>, esta diferencia no parece tajantemente distintiva toda vez que los efectos físicos de la pobreza están también presentes en el *corpus* de Cecco: “La povertà m’ha sì disamorato, / che s’i’ scontro mie donn’entro la via, / a pena la

---

<sup>52</sup> Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2004), pp. 261-262.

<sup>53</sup> “Proprio dalla volontà di guarire dal male della malinconia deriva il desiderio di denaro che è comune a tutti i poeti giocosi, i quali lo pongono al di sopra di qualsiasi bene, in aperta polemica contro l’esaltazione della povertà ad opera degli ordini mendicanti.” Antonio Lanza, “Il Pungiglione della poesia aulica e la sua battaglia con monna Malinconia. Saggio su Cecco Angiolieri” en *Freschi e minii del Due, Tre e Quattrocento. Saggi di letteratura italiana antica*, Firenze, Cadmo, p. 48.

<sup>54</sup> Que poseería una tradición individual para cada texto, retomando la hipótesis de Alfie en su trabajo sobre Cecco Angiolieri.

<sup>55</sup> Michelangelo Zaccarello recuerda que “persona” y “avere” eran términos jurídicos que indicaban la identidad y la posesión. La disposición burlesca de los términos en ambos poetas es más que viable. *Cfr.* Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2004), p. 262.

conosco, 'n fede mia, / e 'l nome ho già quasi dimenticato”<sup>56</sup>. Al respecto Antonio Lanza comenta:

Anche quando utilizza vecchi topoi della tradizione comico-realistica, come, ad esempio, il tema della povertà, il Burchiello lo fa in modo del tutto personale, infondendovi nuova linfa vitale. Così, pur se si rifà fin nell'incipit a un fortunato sonetto di Cecco Angiolieri, a suo tempo rivisitato dallo stesso Meo de' Tolomei, e cioè *I' son sì magro che quas' i' traluco*, egli riplasma radicalmente la materia alla luce della sua drammatica esperienza biografica [...]. E difatti, mentre Cecco dichiarava di “tralucere”, cioè di ‘essere trasparente’, de la persona no, ma de l' avere, il poeta-barbiere precisa subito, inequivocabilmente, della persona, e così dell' avere, e prosegue su questa strada battendo sul motivo della fame, una fame vera [...]: «ché, s'io vo per la via, son per cadere, / sì poca è l'esca di ch'io mi conduco»; laddove il senese insisteva sul tema della cronica mancanza di denaro: «ed abbo tanto più a dar, che avere, / che m'è rimaso vie men d'un fistuco». Inoltre, egli subito appresso inseriva la tematica amorosa, mentre il Burchiello preferisce continuare sul leitmotiv del componimento.<sup>57</sup>

2) En el segundo cuarteto, como ya ha anticipado Lanza, en el caso de Burchiello la pobreza es acentuada. Burchiello quien de su “drammatica esperienza biografica” haría un rasgo distintivo –según Lanza– que se decantaría en el soneto bajo el testimonio de una “fame vera” que, sin embargo, plantea ya la compleja problemática de la relación entre el personaje histórico y la personalidad autoral: notables en este sentido son los recientes estudios de Luca Boschetto. De este segundo cuarteto interesa también señalar la alusión a frases populares (Burchiello, vv. 5 y 8 / Cecco, v. 5), con su particularidad fraseológica. Mario Marti nos recuerda el proverbio “Turare un buco per fare una tana”<sup>58</sup> y Zaccarello recuerda que “*fior di sambuco*: sono piccoli fiorellini raccolti a ombrello, ma qui sta per qualcosa di inesistente o del tutto trascurabile; si ricordi che *fiore* era una delle particelle

---

<sup>56</sup> Cecco Angiolieri, *apud* Marti ed., *Poeti Giocosi del tempo di Dante*, p. 183.

<sup>57</sup> Lanza, “Il Pungiglione della poesia aulica...”, art. cit., p. 56, nota 57.

<sup>58</sup> Cuyo valor sería similar a nuestro “Destapar un santo para tapar otro”. *Cfr.* Marti ed., *Poeti Giocosi del tempo di Dante*, p. 211.

rafforzative della negazione, come oggi *mica* [...]”<sup>59</sup>. La alusión a frases populares está presente en ambos poetas, pero resulta un rasgo casi definitorio de la poesía de Burchiello.

3) En la *sirma* del soneto de Burchiello es interesante ver cómo el tópicos del vino (presente en la poesía de ambos autores y también tema recurrente de la poesía cómico-realista) sustituye el tema del enamoramiento (presente en Cecco) que es un rasgo ausente en Burchiello. El elogio del vino en el florentino se ve acentuado por la hipérbole creada con *Sangredale*, referente caballeresco. Hacia el final, en la *sirma* de los sonetos, Cecco cierra con la ausencia de cualquier consideración moral producto de la pobreza sufrida (Cecco, vv. 12-14) mientras que Burchiello comienza el lamento por una conjura casi cósmica (vv. 15-17) que arremete contra él y culmina en la *coda* del soneto.

Aunemos al tema principal la alusión al vino (“I’ son’ sì...”, Burchiello vv. 10-11) y la final conjura cósmica (“I’ son’ sì...”, Burchiello vv. 15-17), que puede funcionar como alusión a una fortuna voluble; ¿No vienen a la mente los ecos de los *Carmina burana*?

Si bien es cierto que hemos observado las características de ambos poetas a partir de sólo dos textos, en la comparación han surgido elementos tradicionales compartidos y también elementos propios de cada uno de ellos. Por ejemplo, el enamoramiento no es un tema recurrente en el *corpus* de Burchiello, caso contrario al de Cecco, donde la singular *Becchina* está muy presente y tiene una función simbólica, ya que se presenta como una figura antiestilnovista que resulta fundamental para entender la perspectiva poética y el contexto al que se enfrentaba el poeta senés. Cecco y Burchiello se valen de un repertorio lingüístico significativamente burlesco, sin embargo, la gran presencia de elementos fraseológicos y la continua referencia a significantes de la cotidianidad hacen pensar en la

---

<sup>59</sup> Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2004), p. 262.



relación de Burchiello con otros autores cómico-realistas más que con Cecco, concretamente con Rustico Filippi.

Cecco, así como Folgore da San Gimignano, Rustico Filippi, Meo de' Tolomei y posteriormente Burchiello, pertenece tradicionalmente a la comunidad de autores cómico-realistas, sin embargo, dentro del género las personalidades poéticas son muy diferentes entre sí, por ejemplo Rustico y Cecco son dos de los más importantes representantes del género cómico pero tienen diferencias importantes. Rustico Filippi encontró tanto en la poesía cómica como en la trágica sus modos de expresión, su *corpus* se divide en partes iguales en cada uno de los géneros. Cecco por otra parte se dedicó por completo al género cómico, ya que aun en sus sonetos menos satíricos, en menor o mayor medida, es observable un uso del léxico áulico como materia prima para lograr un efecto de comicidad a expensas de las temáticas y recursos de la lírica alta. Rustico no entra en una polémica abierta y explícita con la poesía trágica como sí lo hace Cecco<sup>60</sup>. Sin embargo, las temáticas y elecciones lingüísticas populares de Rustico (volcadas a representar un efecto de cotidianidad, que va de lo caricaturesco a lo obscuro, sin límites muy definidos entre ambas tentativas) son sin duda una oposición implícita al idealismo áulico. El adjetivo realista tampoco escapa a problemáticas en su aplicación a este grupo de poetas. Respecto al realismo Carlo Salinari subraya sobre Cecco:

Angiolieri non compie un processo di riduzione dell'ideale al reale, si bene un processo di esteriorizzazione che trasferisce in macchiette esterne e plebee una problematica che gli stilnovisti cercavano di dominare approfondendo la coscienza dell'uomo interiore [...] Né più realistico è in generale il linguaggio di Cecco. Perché l'uso del linguaggio quotidiano, la ricerca della parola (o del modo di dire)

---

<sup>60</sup> “Il bifrontismo stilistico che caratterizza il corpus poetico di Rustico Filippi, così perfettamente –saremmo tentati di dire schizofrenicamente– bipartito (29 sonetti giocosi, 29 sonetti aulici), è assente nella produzione del senese Cecco Angiolieri. Lo sperimentalismo nei due principali, e fino allora diversificati, campi poetici, che tanto affascina Rustico, non interessa più di tanto Cecco, il quale lo orienta fin dai suoi esordi di scrittore in una direzione che diverrà fondamentale nella rimeria comico-realistica successiva: quella parodistica.” Véase Lanza, “Il Pungiglione della poesia aulica ...”, art. cit., p. 23.

particularmente efficace, colorita, espressiva, non comporta un'elaborazione letteraria minore di quella compiuta dalla poesia d'arte.<sup>61</sup>

Parece pues que para Salinari el término *realistico* se refiera al uso de un lenguaje como reflejo fiel, esencialmente mimético, funcional para denotar una realidad determinada. De hecho, antes de comenzar con la revisión de autores, aclara que esta poesía, por algunos definida como *realistica*, él la definirá como *d'argomenti quotidiani e giocosi*<sup>62</sup>. Aclaración hecha, menciona enseguida que el mejor representante de esta línea poética es ciertamente Angiolieri, sin olvidar a su predecesor Rustico Filippi<sup>63</sup>, de quien declara que, sin embargo:

Siamo lontanissimi però dalla poesia sia nella forma della satira e dell'ironia, sia in quella della rappresentazione realistica. Perché nell'uno e nell'altro caso [de la poesía satírica y en el de la representación realista, N. d. R.] la poesia surge da un giudizio, cioè da un mondo morale e ideale che si contrappone all'oggetto della satira o della rappresentazione realistica. E di questo, in Rustico, non v'è la minima traccia.<sup>64</sup>

Parece que Salinari observa la validez del género poético, en este caso satírico o *realistico*, con base en la expresión deliberada de un juicio sobre los modos de representar el mundo, sea de forma realista o ideal, juicio que según el crítico estaría ausente en Rustico. Por mi parte creo que el juicio sobre la representación poética sí existe en Rustico pero es atisbable más en el modo de la expresión que en un programa que denote un juicio explícito de oposición al “mundo moral ideal” del que habla Salinari. El adjetivo *realistico* en su opinión terminaría siendo poco afortunado tanto para Cecco como para Rustico.

En vista de cuanto puede generar un término en apariencia y primera instancia claro, como el término “realista”, es importante afrontar una cuestión terminológica. Mario Marti, en la introducción de su antología de *Poeti Giocosi*, apunta:

---

<sup>61</sup> Carlo Salinari, *Storia popolare della Letteratura italiana. Dalle origini al Quattrocento*, Roma, Riuniti, 1962, p. 24.

<sup>62</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 21.

<sup>63</sup> Cfr. *Idem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 21-22.

Rustico, Cecco, Folgore, Cenne... Hanno una comune visione della vita, godereccia, sensuosa, realistica, antiplatonica; una comune poetica di opposizione allo stile “tragico” e di predilezione dello stile parlato, pedestre, “comico”: sono i poeti che noi abbiamo scelto di chiamar “giocosi”, con una parola che vuol individuare la loro arte e la loro personalità. “Giocososo”, infatti, a noi sembra intensamente comprensivo di tutti gli altri qualificativi con i quali sono stati fin qui indicati quei poeti, essendo termine ricco di un duplice valore, psicologico e stilistico; e “giocososo” assorbe in sé anche le precise indicazioni di “realistico” e di “comico”, poiché l’antico poeta giocoso, per sua natura, operava in tacita o aperta polemica con l’idealismo letterario di Provenza, di Sicilia, di Toscana, oltre tutto per sazieta e per fastidio; e si ispirava, in conseguenza, ai dettami che le varie *Artes dictandi* suggerivano per uno stile mezzano o basso, per lo stile “comico” appunto. Del resto, “giocosa” fu sempre chiamata la poesia del Berni, il quale non è il creatore, non il punto di partenza di una poesia “tolta in giuoco” come ben la definì Benedetto Croce, ma un solido punto di arrivo, un rielaboratore (sapiente e letteratissimo rielaboratore!) dei temi e della tecnica giocosi, quali si erano formulati e maturati da Rustico a Cecco, al Burchiello, al Pistoia, al Pulci.<sup>65</sup>

Hago propia la doble acepción del término “giocososo”, tanto desde el punto de vista estilístico, de la elaboración y experimentación, cuanto del “giocososo” en su aspecto psicológico, en la tensa relación con la poesía trágica e idealista, tensión de la cual varias veces la implícita polémica se transformaba en abierta transgresión de los paradigmas de la vena poética trágica, haciendo del tono burlesco y la parodia rasgos definitorios de un autor, como es el caso de Burchiello.

La veta *giocosa*, aparte de representar un contrapunto, como comenta Cesare Segre<sup>66</sup>, da fe también de su vieja y nutrida tradición que, en esencia, jamás será menos relevante que la denominada por Croce *lirica d’arte*. Las características realistas de la poesía *giocosa*, sus motivos concretos y cotidianos, sus tonos sensuales y escatológicos, la creación de un lenguaje poético a partir de códigos de habla cotidianos y de referentes

---

<sup>65</sup> Marti ed., *Poeti Giocosi del tempo di Dante*, p. 11.

<sup>66</sup> “Non è strano che la rarefazione e l’idealizzazione della poesia amorosa sino allo Stilnovo abbia avuto un contrappeso in una corrente realistica, se non materialistica. Ecco allora sostituire all’amore il sesso nelle manifestazioni più triviali; alla ricerca della perfezione l’abbandono al vizio –soprattutto del bere e del gioco–; al linguaggio eletto, la dialettalità e la gergalità. Però, il contrasto fra le due tendenze si riporta esattamente alla gerarchia degli stili nella retorica medievale.” Cesare Segre, “Introduzione” en *Antologia della poesia italiana. Duecento*, pp. XVII-XVIII.

profanos, todo en conjunto establece un estado de tensión con los preceptos de la lírica trágica, sin embargo, esta contraposición favoreció también una antinomia mal basada en presumibles características morales de los creadores.

No sorprende que la identificación de la obra de un autor bajo estas circunstancias se debata radicalmente entre: poesía áulica (de autores doctos) vs poesía *giocosa* (de improvisados iletrados). A esta perspectiva contrastante fueron transportados los motivos “bajos” como rasgos biográficos de los poetas *giocosi*; muchas veces se olvidó que si bien las formas y motivos de la poesía *giocosa* (por su misma naturaleza) sugerían fuertes resonancias con la vida cotidiana, ésta no era razón suficiente para olvidar que nos encontrábamos frente a un producto literario: “Chiedersi se questo fosse il vero ambiente biografico dei Goliardi, se vivessero davvero, loro, nella bestiale compiacenza di ogni più bassa passione, fra scaltre meretrici, dediti al vino, alla crapula, al gioco, può essere legittimo, ma è certamente inutile, se non pericoloso, ad intendere la loro quiddità letteraria”<sup>67</sup>. La proximidad de la poesía *giocosa* con los ambientes populares es innegable, sin embargo, no es ahí donde surge su esencia literaria sino en la calidad de la elaboración del texto. Mario Marti en ese sentido presenta un interesante cuestionamiento: “Può esserci sospetto di popolarità in una poesia scritta in latino, ricca di ricordi classici, ornata di tutte le risorse che offriva la retorica?”<sup>68</sup>. No es el caso de hacer nobles a los poetas *giocosi* para ponerlos a la “altura” de los trágicos, se trata de entender que el poeta existe por los méritos

---

<sup>67</sup> Marti ed., *Poeti Giocosi del tempo di Dante*, p. 26. También al respecto nos parece importante el siguiente comentario de Alfie: “[...] the poem, *Denudata veritate* also from the Carmina Burana, relates the conversation of wine and water when these two substances find themselves in the same glass. In that instance, water seems to speak for Christianity while wine acts as a mouthpiece for turpitude and the body. Therefore, it would oversimplify greatly to claim that this type of writing occurs merely because the poets enjoy drunkenness or that the poems themselves constitute drinking songs. Rather, the intent to highlight and subsequently overturn the traditional, hierarchically ordered concepts of vice and virtue lies beneath this motif.” Alfie, *op. cit.*, p. 20.

<sup>68</sup> Marti ed., *Poeti Giocosi del tempo di Dante*, p. 20.

de la poesía misma y no por la calidad moral o el estatus que se le atribuyen (indebidamente además) a su autor.

Comic literature throughout the Middle Ages frequently engages in the exaltation of the taverns, a thematic that Andrew Cowell argues might constitute the basis for isolating an independent poetic tradition. That scholar examines drinking establishments not as they actually were, but according to the semiotic connotations associated with them. In other words, he analyzes the ideology surrounding the literary trope of the inn. He describes the cultural image of the tavern as a locus of transgression housing all that was evil in medieval society; indeed, conceptually speaking, the tavern represents the symbolic opposite for the Church, containing within itself everything that the Church rejects.<sup>69</sup>

La creación de poesía *giocosa* no nace de la limitación del intelecto o la falta de pericia, sino de una elección consciente. Cecco decide utilizar el lenguaje y los preceptos del *Dolce stil novo* para oponérsele (y para lograrlo debió conocer a fondo la poesía estilnovista) y llegó a participar activamente de ese mismo contexto al grado de generar una retórica de ácida reelaboración crítica, que jamás podrá ser reducida a un contestatario acto de visceral reacción basada en motivos personales. Un estudio literario serio no puede basarse en las elecciones de vida o ideologías del autor si éstas no son sustentadas en los textos. Si Cecco participara de los ambientes evocados en su poesía (o no) termina por ser un aspecto iluminador quizás, pero contextual al fin y al cabo. En ese sentido, el simétrico *bifrontismo* estilístico de Rustico Filippi es esclarecedor si pensamos en lo poco factible de la idea de “dos Rusticos”, uno letrado y capaz cuando trágico, mientras que otro desgarrado y sin pericia cuando *giocoso*.

En los sonetos “I’ son sì magro, che quasi traluco” de Burchiello y Cecco hemos observado sus rasgos de conexión con los tópicos de la literatura cómica, sin embargo, la influencia de Cecco en Burchiello no se reduce a la transmisión de estos tópicos, si bien estos sean relativamente más evidentes. El conocimiento de Cecco de la poesía *siciliana*,

---

<sup>69</sup> Alfie, *op. cit.*, p. 20.

*siculo-toscana y stilnovista* ha sido explicitado por Lanza<sup>70</sup>, todo este bagaje encuentra en el tono hiperbólico y burlesco del senés una virtud definitoria, de la cual Burchiello también es partícipe, observemos el siguiente soneto del florentino.

LXXXV

Son diventato in questa malattia  
com' un graticcio da seccar lasagne;  
l'un viso agro sospira, e l'altro piagne  
sí son duro in sul far la cortesia.

Sento cadermi andando per la via  
le polpe drieto giú nelle calcagne  
e le ginocchia paion duo castagne,  
sí son ben magre da far gelaria.

Fuoco ho il fegato e ghiaccio la sirocchia,  
tosso, sputo, anso, e sento di magrana,  
e 'n corpo mi gorgoglia una ranocchia.

Cresciuto m'è un palmo la fagiana,  
e scemato un somnesso la pannocchia:  
nol truovo, è sí smarrito fra la lana.

Non mi dà più mattana,  
è erbolaio e non strologa piúe,  
e pisciomi fra' peli, come il bue.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> “Per parodiare – è ovvio – bisogna conoscere; e Cecco, come s’è visto, ha una conoscenza minuziosa della poesia siciliana, dai suoi esponenti più ricercati (Giacomo da Lentini, Guido delle Colonne, Pier delle Vigne) a quelli più aperti ad influssi di natura comica (Rinaldo d’Aquino, Giacomino Pugliese, Cielo d’Alcamo); domina la produzione siculo-toscana con Guittone e Chiaro Davanzati in testa, oltre agli altri esponenti di spicco (da Bonagiunta a Monte, fino a Dante da Maiano...); è informatissimo anche sulle ultime novità degli aristocratici stilnovisti, Dante compreso. D’accordo pure con chi ha additato nella produzione goliardica, fondata sui temi «de luxuria et de ludo et de taberna» (quelli trattati nel ritmo *Res est arduissima* trascritto da Salimbene nella sua *Chronica* e da lui attribuito a Primate, per questo accusato dal suo arcivescovo), e in quella di Rutebeuf, che propone sia la satira religiosa che il motivo del «rubaldo a l’uscita del verno» (XXV 14), gli antecedenti più immediati del poeta senese.” Lanza, “Il Pungiglione della poesia aulica...”, art. cit., pp. 49-50.

<sup>71</sup> “Lamento per la malattia, di gusto e toni angioliereschi, ma con sviluppo salace in clausola **1** *malattia*: potrebbe trattarsi della gonorrea che afflisse il B. fino alla morte **2** *graticcio*: immagine che combina l’estrema magrezza alla posizione forzatamente supina **3** *l’un...l’altro*: il “viso” anteriore è naturalmente il volto, scosso da acerbi sospiri, l’altro, posteriore è il deretano, “piangente” perché afflitto (come chiarisce il v.4) da forte stitichezza **4** *far la cortesia*: defecare (perifrasi eufemistica) **5-6**: il senso di spossatezza e pesantezza di gambe è efficacemente descritto dal “pendere” dei polpacci verso i talloni; *drieto*: dietro [...] **7-8**: nell’estrema magrezza, le rotule sporgono fino a sembrare castagne, e le ossa in generale ricordano quelle bollite per ottenere la gelatina (*gelaria*) **9** *sirocchia*: milza **10** *sento...magrana*: accuso i sintomi dell’emicrania [...], ma il termine evoca ancora, paretimologicamente, la magrezza **11** *corpo*: stomaco **12** *Cresciuto m’è*: il verbo

Zaccarello adjetiva este soneto como de sabor y tono “angiolierescos” en sus notas. Identifico tales rasgos como referentes a la *malinconia* de Angiolieri, que es una de las características definitorias de su poesía: sin embargo, es preciso tomar un momento para reflexionar sobre tal palabra. El diccionario Oli-Devoto refiere *malinconia* como: “Stato d'animo di vaga tristezza, spesso alimentato dall'indugio rassegnato o addirittura compiaciuto, nell'ambito di sentimenti d'inquietudine o delusione”<sup>72</sup>. En el *Tesoro della lingua italiana delle origini* se especifica que: “La struttura semantica della voce [moderna] non rende pienamente ragione della concezione medievale della malinconia, secondo la quale l'insieme degli stati d'animo descritti [...] rimane sempre implicitamente collegato con il senso fisiologico e umorale del termine”<sup>73</sup>.

Este sentido fisiológico y de “humor” (en el sentido de líquidos vitales) se remonta a la acepción hipocrática, donde se refería a uno de los cuatro humores humanos; la *malinconia* era también conocida como “cólera negra”. Así, la idea romántica de la melancolía interiorizada en el ámbito de los sentimientos (de donde podría surgir la idea de una melancolía fundamentalmente amorosa) no tiene lugar en la poesía angiolieresca; la influencia de ésta en Burchiello está presente en cada verso del soneto “Son diventato in questa malattia”, donde el tema de la *malinconia* (en su sentido de “cólera negra”) permea todo el soneto. Aun en momentos en los que la afección parece tender a los sentimientos (“l'un viso agro sospira, e l'altro piagne”, v. 3) el regreso a una realidad concreta y

---

anteposto poteva sfuggire all'accordo sia di numero [...] che di genere, come in questo caso[...]; *la fagiana*: lo scroto, paragonato iperbolicamente al petto dei volatili spennati [...], v 2 **13 un somnesso**: unità di misura corrispondente alla distanza fra pollice e mignolo distesi, dunque maggiore di *palm* [...] **14 la lana**: il vello pubico **15 mattana**: fregola, smania, appetito sessuale [...] **16** metafora efficacissima: l'erborista sta sempre chino a raccogliere i semplici, mentre l'astrologo è fisso a scrutare la volta celeste **17 pisciomi**: enclisi del pronome dopo congiunzione, in conformità alla legge Tobler-Mussafia; *fra ' peli*: cfr. la *lana* del v. 14.” Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2004), pp. 121-122.

<sup>72</sup> Voz “malinconia” en Giacomo Devoto, *Il dizionario della lingua italiana*, Milano, Editel, 1994.

<sup>73</sup> Voz “malinconia” en Lino Leonardi, *Dizionario storico: Tesoro della lingua italiana degli origini*. <http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO/>

escatológica es tajante (“sí son duro in sul far la cortesia”, v. 4), aquí el uso eufemístico cumple una función deliberadamente contraria al eufemismo, si tomamos en cuenta el curso fálico con que cierra el soneto (“e scemato un sommesso la pannocchia: / nol truovo, è sí smarrito fra la lana. / Non mi dà più mattana, / è erbolaio e non strologa piúe”, vv. 12-16), y sobre todo el poco escrúpulo que en el mismo soneto Burchiello tiene para aludir a una acción fisiológica con su palabra concreta (“e pisciomi fra’ peli, come il bue.”, v. 17). Al respecto Mario Marti comenta:

La “malinconia” dell’Angiolieri, sotto il suo profilo psicologico è da intendere su lo sfondo di spassosa letteratura. Non tristezza passeggera e fugace e superficiale; non elemento lontanamente romantico in una tanto poco romantica personalità e produzione poetica; non segno di tormento e di problematica morale, là dove non vi è segno di una respiscenza morale, di tormento e di problematica morale. La “malinconia” è desiderio del godimento allo stato puro, è insoddisfazione, cupidigia di vita e l’umore negro che ne deriva. Vive per i sensi e nei sensi e nei limiti del senso.<sup>74</sup>

En el célebre soneto de Cecco “La mia malinconia è tanta e tale”, el significado de “melancolía” como lo he evaluado ayuda a comprender mejor el sentido burlesco del primer cuarteto: “La mia malinconia è tanta e tale, / ch’i’ non discredo che s’egli ’l sapesse / un che mi fosse nemico mortale, / che di me di pietade non piangesse” (vv. 1-4)<sup>75</sup>. En los versos subsecuentes, aparece la presencia femenina que atraviesa gran parte del *corpus* de Cecco: Becchina. El papel simbólico de este personaje en contraste con la Beatrice de Dante es un punto de análisis muy interesante, que sin embargo no abordaré. La razón es que el *corpus* de Burchiello no presenta una figura de esa relevancia: la presencia femenina temáticamente en Burchiello se reduce a los sonetos de invectivas contra las mujeres viejas o simplemente de corte misógino, ambos ecos de la tradición goliarda.

---

<sup>74</sup> Marti ed., *Poeti Giocosi del tempo di Dante*, p. 94.

<sup>75</sup> Cecco Angiolieri, *apud* Marti ed., *Poeti Giocosi del tempo di Dante*, p. 125.



El tópico goliardo de la misoginia, que en Cecco se regeneró en un antiestilnovismo –como rechazo a la representación estilnovista de la *donna angelicata*, que se encarna fundamentalmente en la figura de Becchina–, no se desarrolló significativamente en Burchiello, quien no tiene interés estilístico en desarrollar un símbolo femenino antitético a la “*donna angelicata*”, a la Beatrice dantesca, o a la Laura petrarquesca.

La presencia de Becchina, así como el tópico de la pobreza frecuentemente asociado al de la invectiva contra un padre rico y avaro, han sido a veces considerados como elementos primordialmente biográficos en Cecco, descuidando su importancia en el terreno de la creación poética<sup>76</sup>. Las transmigraciones de los rasgos del autor al dibujo de la personalidad histórica son observables en los casos de Cecco y Burchiello, no es una coincidencia azarosa que este fenómeno esté presente en dos exponentes de la poesía cómica, que tiende a evocar aspectos concretos de la vida y no los ideales. En tal estado de la cuestión debemos ser cuidadosos con lo que estas transmigraciones pueden provocar. En un análisis literario, el carácter autobiográfico de ambos autores debe ser evaluado primordialmente en su valor estilístico, y no en su valor documental. Cecco y Burchiello tienen un tono autobiográfico en sus sonetos (independientemente de si estos sean autobiográficos o no), que cobra su justo valor en su carácter literario, aun cuando tales referencias pudieran originarse en hechos vivenciales.

Lo relevante en ese sentido, en ambos autores, es su elección de crear a partir de una perspectiva que se inspira en la vida cotidiana y tiende a representar lo concreto, lo cómico; por otra parte, la vida cotidiana como materia prima en la creación poética está también presente en la *Vita nuova* en Dante quien, a diferencia de Cecco y Burchiello, dirigió el

---

<sup>76</sup> Siendo que el mismo Cecco hacía evidente el carácter literario de estos: “Tant’abbo di Becchina novellato / e di mie madr’ e di babbo e d’Amore, / ch’una parte del mondo n’ho stancato[...].” Cecco Angiolieri, *apud* Marti ed., *Poeti Giocosi del tempo di Dante*, p. 203.

desarrollo creativo de los referentes cotidianos, presuntamente autobiográficos, no hacia lo concreto sino hacia lo simbólico: “Chiedere a Cecco se ciò che egli canta o racconta o rievoca o condanna o beffeggia fu davvero nella sua vita quotidiana è come chiedere a Dante se davvero egli ebbe quelle visioni di cui parla nella Vita Nuova”<sup>77</sup>. Pienso que el tono autobiográfico, tanto en Cecco como en Burchiello, debe ser evaluado primordialmente en función de su razón estilística y creativa.

La *malinconia* de Cecco, cuyo producto podemos observar en sus maravillosas hipérboles, junto con su visión antiáulica generan el tono paródico y burlesco, que inunda no sólo sus tópicos, lenguaje y personajes, sino la creación misma como elemento temático, de la que emergió una crítica estilística implícita, a veces sutil y a veces cáustica, que recorre todo su *corpus*.

En ese sentido es interesante observar que en el soneto “Oimè d’Amor, che m’è duce sì reo”, la interjección se repite en cada uno de los catorce versos<sup>78</sup>, cobrando su justa dirección cuando entendida como parodia burlesca de los estilos provenzal y guittoniano. Los sonetos dirigidos a Dante<sup>79</sup> muestran los alcances que su *malinconia* tuvo en los textos en los que su juicio sobre la actividad poética, y el papel que él asumía al respecto, se desarrollaban en el terreno mismo de la poesía: en sus sonetos; y una vez más, en este diálogo poético, ambos poetas *giocosi* se relacionan, ya que, al leer la invectiva de Cecco a Dante, resulta inevitable pensar en la *tenzone* que Burchiello sostuvo con Leon Battista Alberti. Aun cuando la *tenzone* como forma poética fue practicada extendidamente por muchos otros autores, es curioso observar como en las *tenzoni*, de Dante con Cecco y

---

<sup>77</sup> Marti ed., *Poeti Giocosi del tempo di Dante*, p. 123.

<sup>78</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 119.

<sup>79</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 129-131.

Burchiello con Alberti los autores aluden deliberadamente, en mayor o menor medida, a sus modos de creación poética:

Burchiello sgangherato, e sanza remi,  
composto insieme di zane sfondate;  
non posson piú le Muse star celate,  
po' che per prora sí copioso gemi.  
Ingegno svelto da pedali estremi  
in cui le rime fioche e svariate  
tengon memoria dell'alme beate  
a cui parlando di lor fama scemi... (vv. 1-8)<sup>80</sup>.

Queda pues muestra de la profunda influencia (tradicional, temática y estilística) de Cecco en Burchiello. Antonio Lanza observa dos líneas creativas, una basada en Cecco y otra en Rustico, dentro de la poesía *giocosa* del siglo XIV: éstas establecerían el camino de la poesía cómica bajo medieval y humanista, un camino cuyas dos vías: “si fonderanno nel Burchiello, il quale, come vedremo, si riallaccia tematicamente –con il suo scintillante estro parodistico antiaccademico– a Cecco, ma ha nell'orecchio le icastiche soluzioni stilistiche di Rustico e la sua propensione alla caricatura”<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> Leon Battista Alberti, *apud* Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2004), p. 74.

<sup>81</sup> Lanza, “Il Pungiglione della poesia aulica...”, art. cit., p. 24.

### II.3 La caricatura obscena y el laberinto interpretativo: Rustico Filippi y Burchiello.

La poesía de Rustico permite observar elementos importantes de la poesía *giocosa*. Primero, como ya adelantamos, el *bifrontismo* estilístico de Rustico<sup>82</sup> nos hace poner en tela de juicio los imaginarios sobre los poetas *giocosi*, donde se suele transportar los referentes de su poesía al dibujo moral de los individuos. Siendo que Rustico utilizó tanto el estilo áulico cuanto el cómico, un dibujo del poeta a partir de los referentes de su poesía en conjunto nos pondría frente a un “doble” Rustico, un Mr Jekyll-Mr. Hyde del *Duecento italiano*. Rustico es mucho más recordado por sus poesías *giocose* que por las áulicas, no obstante la calidad de autor que, en su conjunto, ha sido muchas veces expresada:

Certo i suoi sonetti amorosi hanno un'eleganza ed una purezza assai adatte a solleticare il gusto dei letterati contemporanei; ma è anche fuor di dubbio che i suoi sonetti giocosi li colpirono in maniera assai più vigorosa, per la loro novità, la loro arditissima forza, la loro audacia senza scrupoli, di bella letteratura. Quei sonetti giocosi dovettero sembrare una temeraria sfida ai seguaci di Sicilia e di Provenza, ed ebbero certamente l'effetto di smuovere le acque stagnanti e ormai fastidiose della rimeria aulica d'amore prima dell'avvento ristoratore e rinnovatore dello Stilnovo.<sup>83</sup>

¿Cuáles serían pues las razones por las cuales sus sonetos pudieron crear ese impacto? La respuesta no es fácil, y es que de los sonetos de Rustico, así como de los de Burchiello, ha sido observada la dificultad interpretativa. El lenguaje es el cotidiano de Florencia, con sus usos vernáculos coloquiales: esta cotidianidad se encuentra en los sonetos no sólo en la mimesis del carácter vívido de la lengua hablada, sino al tomar la cotidianidad florentina como elemento temático para la creación de caricaturas vivaces de sus respectivos tiempos,

---

<sup>82</sup> “E certamente questa sua dicotomia d'ispirazione stilistica è elemento decisivo a rivelare la letterarietà, lo scoperto valore tecnico dell'uno e dell'altro tipo di poesia, poiché essa affonda le radici nella unità culturale e spirituale di Rustico stesso, nella sua individua personalità. Da essa traggono origine le dolci nostalgie degli eleganti sonetti amorosi e le virulente accensioni dei mobilissimi ed agili sonetti giocosi. Negli uni e negli altri predomina l'arte e la perizia tecnica.” Marti ed., *Poeti Giocosi del tempo di Dante*, p. 30.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 29.

caso contrario al de Cecco, cuyo interés está centrado totalmente en la representación autobiográfica, en la representación cuyo eje es él mismo (en cuanto personaje) y en torno a quien giran otros, como el padre avaro o Becchina. Cecco logra un efecto de cotidianidad pero siempre a través de su tono autobiográfico<sup>84</sup>:

Sù, donna Gemma, con la farinata  
e col buon vino e con l'uova ricenti:  
che la Mita per voi sia argomentata,  
ch'io veggio ben ch'ella ha legati i denti.

Non vedete com'ell'è sottigliata?  
Maravigliar ne fate tutte genti;  
donna Filippa assai n'è biasimata  
da tutti i suoi amici e da' parenti

Or accendete il foco e sì cocete  
cosa che, spesso, in bocca si metta;  
se non, per certo, morir la farete.

Ché la gonella, che sì l'era stretta  
se ne porian far due, ben lo vedete:  
così è fatta magra e sottiletta.<sup>85</sup>

Las caricaturas de Burchiello y Rustico también presentan contrastes; en algunos sonetos de Rustico se han buscado los referentes de los nombres y apelativos en documentos del tiempo, se han elaborado hipótesis de tintes historiográficos que pueden develar lecturas interesantes, sin embargo, creo que los personajes de Rustico deben ser entendidos en la dimensión justa con que aparecen en su poesía. Se trata primeramente de caricaturas prototípicas de la Florencia de su tiempo que encuadran, en su dibujo caricaturesco (el cornudo, el frígido, el infiel, etc.), características prototípicas de la sociedad comunal florentina del siglo XIII, decantadas en personajes individuales, que fueron dibujados por

---

<sup>84</sup> “La cronaca un po' pettegola della vita quotidiana della Firenze dugentesca che anima la produzione di Rustico non è sostanzialmente reperibile in Cecco, che non indugia così tanto sulla realtà senese, preso com'è dalla sua vicenda personale. Per questo motivo tutta quella fitta serie di personaggi che Rustico incontra ogni giorno nelle vie, nei chiassi e nelle piazze della sua Firenze, e che egli con straordinario gusto di caricaturista si attarda a tratteggiare, latita nel corpus di Cecco [...] Cecco non ha un interesse cronachistico e un piglio di caricaturista paragonabili a quelli di Rustico.” Lanza, “Il Pungiglione della poesia aulica...”, art. cit., p. 23.

<sup>85</sup> Rustico di Filippo, *apud* Marti ed., *Poeti Giocosi del tempo di Dante*, p. 36.

Rustico con una aguda sensibilidad. Por otra parte la cotidianidad florentina en Burchiello es principalmente denotada en alusión a elementos concretos del dominio popular de su tiempo, o bien, si se refiere a significantes antiguos (como los clásicos o bíblicos) siempre pertenecen a su imaginario popular coetáneo. *San Friano, Il Prisciano, Monte Albano, Val di Pesa, il gonfalon di Lion Vaio, Ercole, Buetio, Il Pecorone* pertenecen a esta categoría. Por otro lado, los nexos de relación de estos referentes en los poemas resultan ilógicos convencionalmente, pero, al ser pensados como alusiones a otro sentido además del cotidiano (mediante similitudes morfológica, fonética o semántica)<sup>86</sup> y siendo interpretados bajo esa lógica, varias veces revelan un sentido global fraseológico, frecuentemente obsceno, que logra una ilación efectiva en algunas estrofas o incluso en sonetos enteros.

Sin embargo, el carácter obsceno no es privativo de Burchiello, ya que la crónica caricaturesca de Rustico no es inocente: si bien el soneto anterior sirve muy bien como ejemplo de su tono y estilo, en otros sonetos de Rustico, a la par de la estampa cotidiana es imposible no atisbar el doble sentido obsceno que en diferentes medidas ha sido notado por sus comentadores:

[Rustico] poeta sempre sorvegliato, dotto e fine sia quando canta con desiderio d'ideale le bellezze della sua donna malinconicamente confessa la costanza, la altezza del proprio amore, sia quando irride oscenamente Ser Pepo o Madonna Chierma o la buggeressa vecchia puzzolente, tuffandosi arditamente nel più crudo realismo letterario.<sup>87</sup>

No son pocos los estudiosos que, evaluando la poesía *giocosa*, han notado la fuerte resonancia de un repertorio de referentes obscenos encriptados en la poesía de Rustico.

---

<sup>86</sup> La relación entre estos elementos podría ser tan discordante como la siguiente del contexto mexicano: MABE, Bambi, Querétaro. Es decir la aglomeración de significantes cuya incongruencia significativa convencional aparente hace pensar en la existencia de otra alusión a un sentido en segundo grado, basándose en similitudes fonéticas o de otro orden, por ejemplo, responder afirmativamente “Sí, va, te espero” con un “Sí, bambi, te espero”, o preguntar por la finalización de una tarea: “¿Ya estuvo?” con “¿Ya estufas MABE?”, o incluso responder a una pregunta previa: “¿Qué quieres?” con “¿Qué Queretaro?”.

<sup>87</sup> Marti, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, Nstri Lischi, 1953, p. 45.

Tomemos como ejemplo los sonetos “Io fo ben boto a Dio: se Ghigo fosse” y “Se tu sia lieto di madonna Tana”

Io fo ben boto a Dio: se Ghigo fosse,  
ser Cerbolin che l’hai tanto lodato  
per pilliccion di quella c’ha le fosse,  
non si riscaldaria, tant’è gelato.

Non vedi che di mezzo luglio tosse  
e ‘l guarnel tien di sotto foderato?  
E dicemi che fuoco anche nol cosse;  
e par figliuol di Bonella impiombato.

Che tutto il giorno sol seco si siede.  
onde ‘mbiecare ha fatte molte panche:  
se non ch’a manicare in casa riede.

Maraviglia che non gli cascar l’anche!  
ché se grande bisogno non richiede,  
da la sua casa non si partio anche.<sup>88</sup>

Se tu sia lieto di madonna Tana,  
Azzuccio, dimmi s’io vertà ti dico;  
e se tu non la veggi ancor puttana,  
non ci guardar parente néd amico.

Ch’io metto la sentenza in tua man piana  
e di neiente non la contraddico,  
per ch’io son certo che la drai certana;  
non ne darei de l’altra parte un fico.

Ch’egli è più freddo che detto non aggio;  
non vedi come ‘l naso manofesta?  
Ché redir non saprebbe di Cafaggio.

E spesse volte duolegli la testa;  
credo che stesse a bàlia ne Rimaggio;  
tant’è salvaggio, pare una tempesta.<sup>89</sup>

La conexión entre ambos sonetos se establecería a partir del campo semántico de la “freddezza”, que difícilmente puede ser entendida en su sentido estricto y sí como contraposición al calor en cuanto libido. Observemos ambos poemas en secuencia: uno estaría dedicado a Ghigo, que “tant’è gelato e di mezzo luglio tosse”, mientras que el segundo a *madonna* Tana que, de ser mujer de Ghigo<sup>90</sup> (“egli è più freddo che detto non aggio”), se convertiría en prostituta debido a la frigidez del cónyuge, según la profecía del poeta. En ambos sonetos el blanco es Ghigo o, en el segundo caso, un hombre muy similar a Ghigo: un marido “cornudo” al que “spesse volte duolegli la testa”. En el primer soneto, Ghigo se representa como un apático, uno que “sol seco si siede” todo el día, tanto que los bancos se enchuecan, y no regresa a su casa sino para comer (*manicare*) y nada más para esto (quizás de aquí la insatisfacción de su mujer). El poeta se sorprende de que “non gli

<sup>88</sup> Rustico Filippi, *apud* Marti ed., *Poeti Giocosi del tempo di Dante*, p. 50.

<sup>89</sup> Marti ed., *Poeti Giocosi del tempo di Dante*, p. 51.

<sup>90</sup> El uso de Ghigo, Tana, monna Ciona, mona Lapa, como apelativos genéricos son un rasgo común entre la poesía de Burchiello y Rustico.

casca l'anche" (no se le cayeron las caderas, por falta de uso). El tópico de la "fredezza" se representa también en la frase "non vedi come 'l naso manofesta?", con el retrato de un hombre cuyo flujo nasal denota su estado de frialdad. Aun cuando la conexión entre ambos sonetos podría ser debatible, la presencia de un doble sentido, a partir de los significantes alrededor de la idea de frialdad, es clara y se contrapone categóricamente al uso de los tópicos de calor y frialdad sentimental de la poesía áulica.

Silvia Buzzetti-Gallarati dedica un interesante ensayo a estas constantes significaciones obscenas en la poesía italiana<sup>91</sup>. En el ensayo podemos observar, más o menos temáticamente, las relaciones intertextuales a partir del desarrollo de significantes obscenos en varios autores. Para ejemplificar las dimensiones relacionales del estudio, tan sólo en el caso de "fredezza", entrarían en juego Boccaccio, Meo dei Tolomei, Dante (en la *tenzone* con Forese Donati) y Burchiello. Una revisión profunda de tal naturaleza de relaciones superaría las dimensiones y el enfoque de mi tesis, sin embargo, menciono tal fenómeno puesto que la relación entre Burchiello y Rustico no puede sino ser entendida en el marco de una "macro-tradición" de significación obscena en la poesía italiana, al menos desde los orígenes hasta el siglo XV.

Esta situación no obsta para observar, entre esa constelación de conexiones intertextuales, los rasgos en común entre Rustico y Burchiello; por ejemplo, el mecanismo de autoreferencialidad, mediante el cual la recurrencia de una (o varias) palabras en varios sonetos crea un grupo semántico que se delimita mejor en su conjunto global significativo. Al ser un rasgo común a ambos autores, algunas claves de lectura para significantes oscuros, se presentan en otros lugares de sus *corpora*: estas claves de lectura tienen

---

<sup>91</sup> Silvia Buzzetti-Gallarati, "Alle origini di un linguaggio: la poesia satirica di Rustico Filippi (II)", *Medioevo Romano*, vol. 25, 2001, pp. 82-114.



diversas dimensiones de impacto en el *corpus* de Burchiello. En la mayoría de las partes del *corpus* existen tópicos (por ejemplo el de la “fredezza”) que toman una dirección obscena, sin embargo, este curso interpretativo no es efectivo para absolutamente todos los casos como podremos ver en el siguiente soneto:

### CLXIII

Se vuoi guarir del mal dello'nfreddato,  
il qual ti fa così sudar gli orecchi,  
tògli orochico di punte di stecchi  
e 'mpiastrati e tallon da ogni lato;

poi tògli un ragghio d'un asin castrato  
e pontelo su' denti, stù gli hai secchi,  
ma fa che 'n quel dì punto non ti specchi,  
però che' e' nuoce al mal del dilombato.

Usa di ber con un bicchier di stagno  
e gioveratti molto a' nepitegli  
quando ti piglia il granchio nel calcagno;

ma s'e' ti duol le punte de' capegli  
fatti ordinare alle ginocchie un bagno  
di gusci di fagiuoli, e di baccegli.

Stilla tre pipistregli  
e be'gli quando il giudice va al banco:  
questa ricetta è buona al mal del fianco.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> “Sonetto farmacopecico **1** *Se vuoi guarir*: l'incipit è formulare [...] *mal dello'nfreddato*: raffreddore, influenza **2** *sudar*: considerato sintomo patologico [...], è paradossale attribuito agli orecchi **3** *togli*: altro verbo formulare, corrispettivo del latinismo *recepte* [...]; *orochico*: lattice che trasuda dalla corteccia delle Rosacee (ciliegio, mandorlo, peso, susino), “gomma usata dalle donne per acconciarsi i capelli” [...] **5-8** gli ingredienti si fanno caratteristicamente vuai; *ragghio*: raglio [...]; *secchi*: calcificati, indeboliti; *punto*: rafforza la negazione, come l'ant. fr. *point*; *dilombato*: sconciato (l'espressione “mal del...” potrebbe indicare la tubercolosi) **9** *Usa*: prendi l'abitudine; *stagno*: gioco di parole con *stagnare* “turare”, dovrebbe valere “bere con moderazione” [...] **10** *gioveratti*: enclisi del pronome dopo congiunzione, secondo la legge Tobler-Mussafia; *nipitegli*: propriamente le ghiandole pilifere alla base delle ciglia, qui per “orzaoli” [...] **11** *granchio*: crampo [...]; come nella terza successiva, c'è il compiaciuto accostamento di sintomi disparatissimi. **12** *duol*: normale il mancato accordo con verbo anteposto [...]. **15** *Stilla*: altro verbo formulare della ricetta [...] **16** *banco*: palco del tribunale, da cui si emettevano le sentenze **17** *è buona*: movenza formulare della pseudoricetta medica [...]; *mal del fianco*: colica addominale o renale [...]” Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2004), pp. 228-229.

Zaccarello adjetiva este poema como de tipo farmacéutico y señala sus características similares a una fórmula química, que se relacionan sintáctica y estilísticamente con la disposición *alla burchia*, toda vez que en ambos casos el soneto parece plantearse como una suerte de acertijo. Muy pronto en las notas, Zaccarello observa la posibilidad de que el “mal dell’nfreddato” sea de naturaleza respiratoria, gripe o tuberculosis. Con los elementos que nos ofrece este último soneto, no es posible asegurar el doble significado obsceno, aun cuando es posible la doble significación de la “freddezza” (y la semántica relativa), que en este caso parece tratarse esencialmente de un *incipit* formular.

Recordaremos ahora un fragmento de “Son diventato in questa malattia”, citado mientras observábamos la relación de Burchiello y la *malinconia* de Cecco:

[...] Fuoco ho il fegato e ghiaccio la sirocchia,  
 toso, sputo, anso, e sento di magrana,  
 e ’n corpo mi gorgoglia una ranocchia.

Cresciuto m’è un palmo la fagiana,  
 e scemato un somnesso la pannocchia:  
 nol truovo, è sí smarrito fra la lana.

Non mi dà più mattana,  
 è erbolao e non strologa piúe,  
 e pisciomi fra’ peli, come il bue.<sup>93</sup>

Zaccarello lanza la hipótesis de que la *malattia* de Burchiello en este soneto sea la gonorrea, enfermedad que habría sufrido hasta su muerte. A parte de esta posibilidad, he intentado demostrar la aferencia estilística entre la *malattia* de Burchiello y la *malinconia* de Cecco. En este soneto quisiéramos también hacer notar que, antes que el poema se enfile

---

<sup>93</sup> “Lamento per la malattia, di gusto e toni angioliereschi, ma con sviluppo salace in clausola [...] **9** *sirocchia*: milza **10** *sento...magrana*: accuso i sintomi dell’emicrania [...], ma il termine evoca ancora, paretimologicamente, la magrezza **11** *corpo*: stomaco **12** *Cresciuto m’è*: il verbo anteposto poteva sfuggire all’accordo sia di numero [...] che di genere, come in questo caso [...]; *la fagiana*: lo scroto, paragonato iperbolicamente al petto dei volatili spennati [...], v. 2 **13** *un somnesso*: unità di misura corrispondente alla distanza fra pollice e mignolo distesi, dunque maggiore di *palmo* [...] **14** *la lana*: il vello pubico **15** *mattana*: fregola, smania, appetito sessuale [...] **16** *metafora efficacissima*: l’erborista sta sempre chino a raccogliere i semplici, mentre l’astrologo è fisso a scrutare la volta celeste **17** *pisciomi*: enclisi del pronome dopo congiunzione, in conformità alla legge Tobler-Mussafia; *fra ‘peli*: cfr. la *lana* del v. 14.” Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2004), pp. 121-122.

a un final con referentes claramente obscenos y escatológicos (“Cresciuto m’è un palmo la fagiana, / e scemato un somnesso la pannocchia: / nol truovo, è sí smarrito fra la lana. / Non mi dà più mattana, / è erbolaio e non strologa piúe”, vv. 12-16) que se refieren a una impotencia sexual debida a una enfermedad (“è erbolaio e non strologa piúe, / e pisciomi fra’ peli, come il bue”, vv. 15-17), hay una serie de verbos con notoria relación con el resfriado (“tosso, sputo, anso, e sento di magrana”, v. 10).

La *malattia* de Burchiello en este soneto entonces podría significar: gonorrea (siguiendo el tono autobiográfico), *malinconia* (acorde al tópico y al desarrollo angiolierescos) y *mal del’infreddato* (en función del tópico obsceno-tradicional presente también en Rustico). Las tres interpretaciones parecen viables en potencia, sin embargo, optaré por resaltar la segunda y la tercera, puesto que recargar la lectura hacia el tono autobiográfico excluiría las importantes relaciones temáticas y tradicionales de Burchiello con los poetas cómicos previos que hemos evaluado.

El carácter escatológico en Burchiello es un rasgo definitorio de su poesía, retornando sobre el soneto “Se vuoi guarir del mal dell ’nfreddato”, no obstante los pocos elementos concluyentes, optaré por pensar que aun tratándose de un *incipit* formular, el verso podría referirse a una enfermedad respiratoria pero en un sentido no literal y por ende no inocente.

Otro rasgo en común entre Rustico y Burchiello es la encriptación de un doble sentido en nombres propios, sobrenombres y apelativos. Este tipo de procedimiento, a diferencia de la derivación temática apenas vista (“freddezza”), muchas veces implica una operación interpretativa más compleja, en la que el “doble sentido” remite a una previa gestación significativa con un(os) previo(s) referente(s); los nexos de esta compleja relación se realizan a partir de características semánticas, morfológicas o fonéticas. En ese

sentido Mauro Cursiotti realizó un recorrido interpretativo cuya materia prima es el análisis de este léxico críptico en la poesía italiana previa al siglo XV. Por lo que respecta a Burchiello, en el poema “Tre fette di popone e duo di seta” el crítico observó la relación entre *francesi* y *galli* (por medio de la consonancia entre el nombre del animal y la variante del gentilicio de Francia); para *gallo* (en cuanto animal) se encuentra referida una alusión al miembro viril en el *corpus* de Burchiello, alusión que es posible remontar hasta Boccaccio en el *Ninfale fiesolano*<sup>94</sup>:

In Burchiello è possibile rintracciare, dietro le complicazioni delle formule enigmatiche, le medesime metafore e i medesimi travestimenti che si sono visti nel passo del *Ninfale fiesolano* da cui siamo partiti.

Si prenda ad esempio la metafora del gallo che, avendo la cresta rossa, lì si prestava ottimamente all’allusione del fallo eretto. Nel sonetto *Tre fette di popone e duo di seta* [de Burchiello], inviato, come da didascalia, al Filelfo, la coda presenta una gustosa questione:

E così truovo che, ab Urbe condita,  
che Camillo sconfisse i fieri Galli  
di mezza notte, siemi chiarita  
da te questa question, e poi risposto:  
s’è’ gli fè lessi, o veramente arrosto.

L’episodio della strage dei Galli da parte di Camillo permette la proposizione di un interrogativo aparentemente gastronomico, impostato sul facile gioco Galli-galli, che comporta la trasformazione burlesca dell’*Urbe condita* liviana in *condita*, favorita dalla posizione in rima. Ma il vero senso della domanda si chiarisce con l’ultimo verso, dove si chiede se l’eroe romano [El Camillo del soneto, N. d. R.] “cucinò” gli avversari lessi o arrosto, li usò cioè come partners attivi (lessi) o passivi (arrosto) [...]. L’opposizione *lesso/arrosto* è equivalente, a quella diffusissima, *umido/secco*, e in origine era riferita ai rapporti eterosessuali rispettivamente secondo o contro natura. I *fieri Galli* alludono, come già la metafora boccacesca della cresta sollevata, ai membri virili. Tuttavia Camillo poté sconfiggerli perché il “gallo” si desta all’alba, mentre l’impresa della loro uccisione avvenne *di mezza notte*. La probabile risposta all’indovinello è dunque che in nemici vennero fatti *arrosto*.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> “Per la contesa che facean si desta/tal che prima dormia malinconoso,/e, con superbia, rizzando la cresta,/cominciò a picchiar l’uscio furioso;/ e tanto dentro vi diè della cresta,/cominciò a picchiar l’uscio furioso;/e tanto dentro vi diè della testa,/ch’egli entrò dentro, non già con riposo,/ma con battaglia grande ed urlamento/ e forse che di sangue spargimento.” Giovanni Boccaccio, *apud* Mauro Cursiotti, “Motti e facezie da Rustico Filippi al Burchiello”, *La parola del testo*, 2003, p. 78.

<sup>95</sup> Cursiotti, *op. cit.*, p. 83.

El seguimiento diacrónico de este léxico es arduo e intrincado e implica focalizarse sólo en esa perspectiva crítica. He citado este fragmento como una muestra, puesto que tomando en consideración la cantidad de recorridos posibles a partir de cada significante del *corpus* de Burchiello, el fragmento citado podría ser similar (valga la metáfora) a observar el recorrido de una sola estrella ante un firmamento constelado.

Del análisis de Cursiotti queremos anticipar la importancia de que las poesías de Burchiello se presenten como acertijos, de los cuales hizo partícipes a los personajes de su tiempo, como puede testificar la *tenzone* con Leon Battista Alberti o Rosello Roselli; así, la encriptación poética es una condición más que una consecuencia, y es un precepto creativo deliberadamente planteado. El enigma de las poesías de Burchiello es deliberado, y no es únicamente consecuencia de la lejanía de los significantes del vernáculo florentino *quattrocentesco*.

Mientras presentaba los rasgos generales de la poesía *alla burchia*, me he conformado con mencionar brevemente, en el soneto *El despota di Quinto e 'l gran Soldano*, una dirección interpretativa obscena para *franciosi*. Si se sigue la lección de Cursiotti la relación se podría establecer así: “miembro viril-gallo/Gallo-Francioso” Observemos<sup>96</sup>:

[...] E dicesi nel borgo a san Friano  
ch'egli è venuto al porto de' Pilastrì  
una galea carica d'impiastrì  
**per guarir del catarro Monte Albano.**

**Mille franciosi assai bene incaciati,  
andando a Valembrosa pe'cappegli  
furon tenuti tutti isvemorati;**

---

<sup>96</sup> Resalto el fragmento al que se alude en el análisis con negritas.

**Toian gli vide e disse: “Végli, végli!  
E’ non son dessi, el bagno gl’ha scambiati,  
o e’gli à barattati in alberegli”.**

Allora e fegategli  
gridaron tutti quanti “Cera, cera”,  
e l’aringhe s’armoron di panziera.<sup>97</sup>

El curso de la lectura de Cursietti sigue así: la aparición de *i franciosi* se da hasta el v. 9, sin embargo, tomando en cuenta lo observado respecto a la *freddezza*, podemos comenzar a sospechar de un curso obscuro desde el v. 8. Los *franciosi incaciati*<sup>98</sup>, según la interpretación de Cursietti, en busca de una “adeguata copertura” (*andare per cappegli*) en su camino a Valeombrosa (una “usual” designación de la vulva, a la que Zaccarello se refiere simplemente como a un conocido monasterio, *cfr.* nota) serían blanco de escarnio por “perder la memoria”(o ¿volverse tontos?) a causa de la práctica sexual. Toian (que podría ser por metonimia la campana de la *rocca di Toiano*, pero también podría ser *Foian* volviendo sobre la designación de vagina<sup>99</sup>) llama la atención a observar a *i francesi* que habrían cambiado (*non son dessi*) a causa del baño (la práctica sexual), al ser transformados en *alberegli*, o sea hechos lúcidos como estos artefactos.

---

<sup>97</sup> [...] **5** borgo san Frediano, di là d’Arno **6** via de’ Pilastrì, presso il mercato di Sant’Ambrogio **7** le “galee” facevano la spola fra la Toscana e le Fiandre, cariche di merci [...]; *impiastrì*: cataplasmi, spesso smerciati da impostori e ciarlatani [...] **8** Monte Albano: il monte che domina Empoli, ma anche la sede mitica dei carolingi. **9** per *francioso* è attestato un traslato osceno “membro” [...]; sull’ associazione con il cacio [...] **10** Vallombrosa: sede del famoso monastero, sarà qui nome parlante di tipo boccaccesco [...] **11** “furono presi tutti per matti” (il termine *smemorato* o *svemorato*, qui in forma prostetica, vale propriamente “fuori dalla memoria, impazzito” [...]) **12** *Toian*: personificazione della rocca di Toiano, conquistata dai Fiorentini, o forse per metonimia, la campana della rocca, trasportata a Firenze [...], *Végli, végli!*: guardali, guardali (ma anche “attenzione” [...]: “voce propria dei “bambini” che l’usano quando alcuno di loro pericola di cascare”) **13-14** *E’ non son dessi*: il tema dello sdoppiamento o perdita dell’identità era assai popolare nel primo Quattrocento, quando vennero prodotti il diffuso cantare *Geta e Birria* e la *Novella del Grasso legnaiuolo* [...]; sottinteso il soggetto *mille franciosi*, che il lavaggio, ma propriamente il bagno termale, ha ora fatto diventare lucidi (*alberegli* erano detti dei vasi allungati di terracotta invetriata in uso fra gli speziali) [...] **15** i *fegategli* occorrono con funzioni allusive anche molto diverse [...] quello di “cinedi” sembra qui preferibile [...] **17** la *panziera* è un panciotto di maglia metallica usato in battaglia [...]. Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2004), pp. 3-4.

<sup>98</sup> Para el adjetivo “incaciati” Cursietti cita el soneto “Burchiello andando al bagno”, evitando una “gravosa” perífrasis. El ejercicio es similar a lo ya observado para la relación *Membro-gallo/Gallo-Francese*, hemos considerado poco oportuna su citación.

<sup>99</sup> *Foiano* o sea *paese della foia*. *Cfr.* Cursietti, *op. cit.*, p. 74.

Si bien el recorrido interpretativo de Cursietti ha revelado importantes puntos en la lectura en el curso de la *sirma*, éste toma un rumbo cada vez más rebuscado y complejo que no integra un análisis que comprenda la *coda* del soneto, que no es siquiera mencionada. Las notas de Zaccarello sobre los tres versos finales tampoco ofrecen mucha claridad.

Un poco más adelante en su estudio, Cursietti comenta que: “Se riteniamo data per accertata l’equivalenza *gallo-francioso* con il significato allusivo di membro virile, è ovvio che anche francesco avrà lo stesso lubrico significato”<sup>100</sup> y alude acto seguido a la conocida *tenzone* de Dante y Forese, específicamente al siguiente terceto de Forese:

[...] Ma ben ti lecerà il lavorare,  
se Dio ti salvi la Tana e 'l Francesco,  
che col Belluzzo tu non stia in brigata.<sup>101</sup>

Según la interpretación tradicional Tana (Gaetana) y Francesco serían los hermanastros de Dante. Así Mario Marti parafrasea: “possa Dio far vivere a lungo i tuoi fratellastri, affinché tu non abbia la stessa sorte di Belluzzo (Bello de Bellincione, zio paterno di Dante, e caduto, come sembra, anch’egli in miseria). Dante, insomma, sfrutterebbe anche i fratellastri”<sup>102</sup>. En este sentido también va la interpretación de Michele Barbi, que discrepa con Domenico Guerri quien atribuye al terceto una significación obscena: “Per Guerri, il *lavorare* è furbesca allusione a illecite pratiche sessuali che l’interlocutore potrà esercitare sempre che Dio gli salvi quelle parti del corpo adoperate in questa *arte*”<sup>103</sup>. En tal tenor de significación, es preciso observar que “quelle parti del corpo” son significadas por “Tana y Francesco”, así que retrospectivamente aplicados al soneto de Rustico “Se tu sia lieto di

---

<sup>100</sup> Cursietti, *op. cit.*, p. 86.

<sup>101</sup> Forese Donati, *Tenzone tra Dante Alighieri e Forese Donati*, apud Marti ed., *Poeti Giocosi del tempo di Dante*, p. 785.

<sup>102</sup> Marti ed., *Poeti Giocosi del tempo di Dante*, p. 785, nota.

<sup>103</sup> Cursietti, *op. cit.*, p. 87.

madonna Tana”, Tana y Azzuccio rappresentarían también órganos sexuales. Al respecto Antonio Lanza comenta:

Ed è singolare il fatto che nessuno degli illustri esegeti di Rustico si sia accorto che nel son. XIX Tana e Azzuccio vanno scritti con la minuscola, perché fanno il paio con «la tana e 'l francesco» della famosa *Tenzone* e tutto sono meno che marito e moglie. Allo stesso modo il «pipistrel» che vola intorno «a una tana» per potervi penetrare e stare così «fra dolce lana», protagonista del madrigale *I' sono un pipistrel che vo gridando* del Soldanieri, è tutt'una cosa con Azzuccio, col *francesco* e con gli stessi ser Chiavello e Durazzo del sonetto *A buona sè condotto* di Mino da Colle, che invano si cercherebbero nei documenti d'archivio.<sup>104</sup>

Podemos observar pues que la significación obscena a partir de nombres propios no es un rasgo distintivo de uno o dos autores, sino que es una red de significaciones que generaron una tradición codificada con nombres propios y también con tópicos en doble sentido. No parece casual, toda vez que hemos abordado el tópico de la “freddezza”, que en la misma *tenzone* de Dante y Forese, Dante escriba:

Chi udisse tossir la malfatata  
moglie di Bicci vocato Forese,  
potrebbe dir ch'ella ha forse vernata  
ove si fa 'l cristallo, in quel paese.

Di mezzo agosto la truovi infreddata:  
or sappi che dé far d'ogn' altro mese!  
E non le val perché dorma calzata:  
merzé del copertoj', c'ha cortonese.

La tosse, 'l freddo e l'altra mala voglia  
non l'addovien per omor ch'abbia vecchi,  
ma per difetto ch'ella sente al nido.

Piange la madre, c'ha più d'una doglia,  
dicendo: Lassa a me, per fichi secchi  
messa l'avre' 'n casa del conte Guido!<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Lanza, “Il Pungiglione della poesia aulica...”, art. cit., p. 31.

<sup>105</sup> Dante Alighieri, *Tenzone tra Dante Alighieri e Forese Donati*, apud Marti ed., *Poeti Giocosi del tempo di Dante*, p. 782.



La invectiva contra Forese puede basarse en la pobreza y el estado de enfermedad en que tiene a su esposa, razón del llanto final de la suegra (vv. 12-14), pero siguiendo la significación obscena, éstas también podrían ser producto de la impotencia sexual de Forese. Planteada esta última posibilidad de interpretación, las resonancias del insulto a Forese con el insulto a Ghigo en los sonetos “Io fo ben boto a Dio: se Ghigo fosse” y “Se tu sia lieto di madonna Tana”, nos remontan a Rustico. Hemos pues realizado un acrobático mini-recorrido interpretativo que comprende un periodo de al menos dos siglos y alude a no pocos autores. No sin dificultad, con importantes hallazgos y otras tantas preguntas, concluiré que el sentido obsceno es una característica fundamental de Burchiello, mas no resulta plausible plantear un método interpretativo único y exclusivo a partir de él.

Los puntos de contacto entre Burchiello y Rustico son sobremanera sugerentes, pero implican una importante dificultad analítica: por ejemplo, al ser planteada la relación a partir del desarrollo del tópico de la “fredezza”, la ventaja es la vigencia del doble sentido, ya que la asociación del calor a la libido está aún muy presente en nuestros días y en varias culturas. Este hecho podría hacer dudar sobre la pertinencia de fundamentar una relación entre Rustico y Burchiello bajo este tópico, toda vez que éste ha sido abordado en una enorme cantidad de autores y tradiciones. En contraparte, el sentido obsceno operado a partir de nombres propios y apelativos presenta relaciones más complejas y específicas (por ejemplo: Miembro-gallo/Gallo-Francés), cuya codificación se da a través de varios momentos entre los siglos XIII y XV en no pocos autores, por lo que tampoco funcionaría como una brújula interpretativa muy confiable. Creo que la influencia de Rustico en Burchiello es innegable y se desarrolla entre estos dos polos referenciales, lo que implica una vía de investigación exclusivamente dedicada a tales relaciones.

En este capítulo hemos observado dos de las influencias más importantes en la poesía de Burchiello. Este recorrido ha intentado dar fe de la importancia de la tradición *giocosa*, o cómico-realista, en la lectura de los textos de Burchiello. Antonio Lanza observa un tercer autor, cuya resonancia en Burchiello sería digna de estudiarse:

Rustico e Cecco sono, come abbiamo visto, i capiscuola della poesia comico-realistica; ma in quegli stessi anni operava, tra l'altro proprio a Siena, un poeta che è l'originatore della terza linea tematica di questa corrente poetica: Bindo Bonichi. I rapporti tra Cecco e Bindo, che vivevano nella stessa città ed erano coetanei, non sono stati sottolineati dagli studiosi; eppure, essi sono ben più fitti di quanto generalmente non si creda. Accantonati il gioco caricaturale e la violenza espressiva di Rustico, la parodia antiaulica e il tema dell'onnipotenza del denaro, propri di Cecco, il Bonichi tenta un'operazione non meno rilevante per gli sviluppi della poesia comico-realistica: l'adeguamento della materia gnomica guittoniana, trattata con un tono più conversevole e quotidiano, ad una misura borghese. Un Guittone ridotto in ventiquattresimo, insomma, reso accessibile ad un pubblico più vasto mediante il ricorso ad una sentenziosità proverbiale ispirata al buon senso popolare.<sup>106</sup>

Vemos pues que las relaciones de Burchiello con la tradición *giocosa* son fundamentales para el estudio de la poesía del *poeta-barbiere*. En el siguiente capítulo observaremos la no menos importante relación de la poesía de Burchiello con la otra perspectiva poética, o sea la lírica áulica.

---

<sup>106</sup> Lanza, "Il Pungiglione della poesia aulica...", art. cit., p. 57.

## Capítulo tercero: Burchiello y la lírica áulica

### III.1 Del *bifrontismo* al antipetrarquismo

En el capítulo anterior he hablado de la producción bidireccional de Rustico Filippi, quien en sus sonetos de vena trágica y en los *giocosi*, aparte de mostrar su compleja personalidad creativa, actúa en las dos vías de creación poética (alta y baja) suscribiéndose a la tradición propia de cada caso. La producción de Rustico da cuenta de un estado de contraposición en el estilo, tópicos y tradición de ambas vías, sin que ésta llegue a establecer una relación antagónica de deliberada polémica. El caso de Cecco Angiolieri es diferente ya que su producción sí da cuenta de su estado antagónico frente a la lírica áulica; Bechina en cuanto *senhal* exhibe el estado de tensión entre la poesía angiolieresca y la estilnovística al marcar una antítesis de la *donna angelicata* o, incluso, una anti-Beatrice dantesca. El antagonismo de la poesía de Angiolieri no sólo es observable a partir de los tópicos, sino también en los sonetos que aluden categóricamente a la creación poética, me refiero a los sonetos enviados a Dante, que testimonian la gradual progresión antagónica de ese estado de tensión:

[Questi sonetti] fissano tre momenti dei rapporti personali fra i due poeti: nel primo v'è un segno di sorridente amicizia, nel secondo i primi screzi letterari dovuti alla sottile e maligna pignoleria dell'Angiolieri, nel terzo la rottura completa con una punta di rimpianto e di malinconia.<sup>107</sup>

La lectura historiográfica en la que los tres sonetos testimoniarían “i rapporti personali” entre los poetas puede representar una gran tentación para el lector, sin embargo, no debemos perder de vista que nos enfrentamos, primero que nada, a autores cuyas identidades se expresan en la órbita literaria. Si Rustico hubiera escrito sus sonetos *giocosi* bajo otro nombre, y en esos términos estableciera una *tenzone* con él mismo, en cuanto Rustico trágico, no esperaríamos una lectura basada en “i rapporti personali”. La tensión

---

<sup>107</sup> Marti ed., *Poeti Giocosi del tempo di Dante*, p. 227.

entre los géneros *giocoso* y áulico es esencialmente un fenómeno desarrollado en la tradición literaria antes que representar un testimonio de tensiones personales.

Cesare Segre comenta que la poesía italiana de los orígenes, tomando en cuenta su *bifrontismo*, sigue un recorrido muy lineal del cual se puede establecer una historia sin grandes complicaciones. Esta historia: “culminerà con Petrarca per poi seguire il suo modello sino al Seicento”<sup>108</sup>. Esta linealidad de ambos modos poéticos es de considerarse como un criterio de distinción más que como una dicotomía absoluta, ya que Rustico, Cecco y otros poetas presentan, en menor o mayor medida, transmigraciones entre ambos géneros de poesía aun cuando éstas se encuentren en una función contrapuesta o paródica, funcional al propio discurso poético. Dante mismo, más allá de la *tenzone* con Forese, presenta elementos disonantes con el programa áulico tradicional que en las últimas composiciones “lo porta a immagini petrose, a rime difficili della dura sonorità, ma insieme e soprattutto a proporsi atteggiamenti amorosi e gesti violenti, lontanissimi dalla soavità e dall'estaticità stilnovista”<sup>109</sup>. Si bien estos rasgos contribuyen al dibujo de su identidad de autor, su impacto no llegaría a definir la esencia del discurso dantesco.

Las transmigraciones entre géneros en tales términos no comprometen la esencia y evolución de ambos géneros hasta, como señaló Segre, la aparición de Petrarca. Raffaele Nigro comenta al respecto:

All'improvviso, mentre nelle taverne fioriva questa poesia del riso e dell'asprezza a contraltare della geometria idealistica degli stilnovisti e dei siciliani, si abbattè sulle corti l'esperienza poetica del Petrarca. E tutti impazzirono nell'imitazione di un poeta che equilibrava la naturalità dei sentimenti con lo smaterialamento idealistico, descriveva con concretezza senza rinunciare alla levità.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Segre, “Introduzione” en *Antologia della poesia italiana. Duecento*, p. XVIII.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. XVII.

<sup>110</sup> Raffaele Nigro, “Burchiello e la poesia burlesca tra Quattro e Cinquecento”, *L'illuminista*, vol. I, 2000, p. 120.

Sin lugar a dudas Petrarca representó un parteaguas en la poesía italiana, sin embargo, hemos de notar que entre el *Trecento* y *Quattrocento* no todos “enloquecerían” en su imitación y en cambio se le opondrían. La poesía de Burchiello ha sido tradicionalmente adjetivada como antipetrarquista, sin embargo hemos de subrayar que tal carácter no es el rasgo único de su esencia poética. La poesía de Burchiello es antiáulica y en cierta forma está opuesta a Petrarca, pero antes vale la pena tomar un momento para cuestionarnos si la contraposición es a la poesía de Petrarca o a su imitación. En ese sentido Raffaele Nigro menciona que: “Il nemico fu la poesia aulica e petrarchesca scaduta ormai nel concettismo, nella maniera, fu la febbre dell’imitazione latina assurta alla più lata forma di creatività”<sup>111</sup>, y con “petrarquesca” parece referirse al fenómeno poético que ha sido identificado prevalentemente en el siglo XVI<sup>112</sup>, ya que más adelante menciona: “Così se Burchiello e Berni sono legati da una corrente di antipetrarchismo essi sono entrambi rispettosi del Petrarca e ancor più di Dante, che prendono entrambi a modello linguistico”<sup>113</sup>.

De estos comentarios habremos de aceptar que “poesía de Petrarca” y “petrarquismo” no pueden significar lo mismo, aun cuando ambas se suscriben a la poesía áulica en general, con la que Burchiello se encuentra en oposición; pero también hemos de reflexionar, al menos en lo que respecta a Burchiello, en el modo en que su poesía podría “respetuosamente” oponerse a la poesía de Petrarca.

Así es menester observar en el análisis textual el modo en que la poesía de Burchiello se relaciona con la imitación petrarquesca, y también con la poesía propiamente

---

<sup>111</sup> Nigro, *op. cit.*, p. 122.

<sup>112</sup> De la cual *petrarchista* en vez de *petrarchesca* es un adjetivo más claro, ya que así se refiere a la imitación de Petrarca en vez de propiamente a su producción.

<sup>113</sup> Nigro, *op. cit.*, p. 123.

de Petrarca; antes de observar los sonetos consideramos pertinente la mención de algunos elementos importantes del fenómeno del petrarquismo.

Según Arnaldo di Benedetto la fecha oficial del nacimiento del petrarquismo es el año 1530, año de publicación de *Le rime* de Pietro Bembo<sup>114</sup>, vale entonces la pena preguntarse qué fue de la lectura (y la imitación) de Petrarca en el periodo que comprende su muerte (1374) y 1530. En ese sentido Di Benedetto declara:

Fino ai primi decenni del Cinquecento, il Petrarca meglio conosciuto in Europa fu lo scrittore latino. Fuori d'Italia, nel Trecento e nel Quattrocento, Francesco Petrarca apparve soprattutto l'autore di trattati spirituali o polemici, o l'autore di *Epistulae* latine raffinatissime, in prosa e in versi; come poeta, l'opera sua più apprezzata fu l'incompiuto poema *Africa*. In Italia, accanto all'ammirazione per l'autore latino, non mancò l'immediato apprezzamento anche per le sue opere in volgare: i *Rerum vulgarij fragmenta* (a partire dal XV secolo – e non dal XVI, come talvolta si afferma–, chiamati anche *Canzoniere*) e i *Triumph*. Il Petrarca volgare ebbe i primi imitatori già nel Trecento, e poi nel Quattrocento.<sup>115</sup>

El fenómeno del petrarquismo no fue entonces un evento exclusivo del siglo XVI sino que se gestó entre los dos siglos precedentes enfilándose al más contundente fenómeno en los albores del *Cinquecento*, periodo en el cual la imitación de Petrarca es ya

un fatto di costume [...] e in quanto tale irriso e parodiato da poeti satirici, prosatori e commediografi del tempo, al petrarchismo si accompagnò un ininfluyente ma pur significativo antipetrarchismo, che trovò espressione talvolta anche in dialetto (ma ci fu anche un petrarchismo dialettale), e che peraltro accettava l'esemplarità di Petrarca.<sup>116</sup>

Lo que nos interesa subrayar aquí es que, si bien la imitación de Petrarca devino propiamente en petrarquismo hasta el siglo XVI, en los tiempos de Burchiello es también un fenómeno en progresión que forma parte del contexto del florentino. Burchiello, como

---

<sup>114</sup> Cinco años después de la publicación de *Le prose della vulgar lingua*. Cfr. Arnaldo di Benedetto, "Un'introduzione al Petrarchismo Cinquecentesco." *Literatura*, vol. 48, no.4, 2006, p. 17.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 20.

era natural esperar, estableció una relación antagónica y tensa con el fenómeno del petrarquismo.

El carácter antipetrarquista de Burchiello es una idea extendida y aceptada, sin embargo, en mi opinión no define toda la esencia del *corpus*. Nosotros defendemos la idea del antipetrarquismo de Burchiello bajo algunas aclaraciones: la contraposición de Burchiello al estilo de Petrarca se da primeramente porque este último pertenece al desarrollo de tradición de la poesía áulica con la que, en su conjunto, Burchiello se enfrenta, a veces mediante la parodia explícita, pero principalmente atacando su validez como modelo al no seguirlo, o sea en una contraposición implícita. Por otra parte, el antipetrarquismo de Burchiello<sup>117</sup> se manifiesta por medio de un ataque a la imitación del estilo de Petrarca que era contemporánea al florentino. En ese sentido me resultan significativos los siguientes versos que parecen aludir a ese carácter mecánico de la imitación petrarquesca:

### VIII

El marrobbio, che vien di Barberia  
e le muggia del mar del Laterina  
hanno fatto venir la palatina  
al camarlingo dell'ortografia;

e, s'io comprendo ben, la poesia  
è dimagrata in questa quarantina,  
però nessun ci mangi gelatina,  
se non che gli verrà la parlasia [...]<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Toda vez que hemos aceptado la tesis de la gestación del petrarquismo antes del siglo XVI.

<sup>118</sup> “**1** *marrobbio*: erba delle labiate (*marrubium vulgare*), usata a scopo medicinale [...]; *Barberia* definiva genericamente il Nordafrica **2** *Laterina*, presso Arezzo, c'è un piccolo lago (“mar” è una delle consuete iperboli): ma il nome è ricondotto paretimologicamente a “*latrina*” **3** *palatina*: malattia equina, che manifestandosi con ingrossamento della lingua e ostacolando la nutrizione [...], rende possibile il nesso col successivo “è dimagrata” **4** *camarlingo*: camerlengo, tesoriere **5** *dimagrata*: scarna nella forma [...]; *quarantina*: quarantena, epidemia [...] **8** *se non che*: altrimenti [...]; *parlasia*: paralisi [...], talora usato impropriamente per “epilessia”, ma qui “logorrea”, in gioco paretimologico con “parlare” [...]” Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2004), pp. 12-13.

Al tesorero (*camarlingo*) de la ortografía le es acuñada una enfermedad equina que obstaculiza la verbalización por el engrosamiento de la lengua (*palatina*), por ende impidiendo la comunicación; en consecuencia, la poesía viene a menos a causa de la epidemia (*quarantina*) de esta enfermedad que termina por debilitarla (*è dimagrata*). Este fragmento nos parece una mordaz crítica al carácter mecánico de la imitación petrarquista que, a los ojos de Burchiello, podría parecer una enfermedad (y nótese que se le alude como a una enfermedad de equina).

La contraposición de la poesía de Burchiello a la lírica áulica en general y a la imitación de Petrarca en particular son complementarias, sin embargo, la distinción es necesaria para observar sus carácter tanto implícito (en cuanto a no seguir el modelo áulico) como explícito (mediante la parodia).



### III.2 La parodia de la lírica áulica en Burchiello

En su texto *Palimpsestos* (la versión de 1981), al evaluar los modos operativos de las prácticas intertextuales, Gerard Genette otorga una parte considerable de su estudio al análisis de la parodia, término cuyo uso le parece confuso a lo largo de la historia a partir de la poética de Aristóteles<sup>119</sup>. Su recorrido analítico parte de la idea, muy importante para su teoría, de que la parodia opera a partir de la presencia de un texto en otro texto cuyo contexto favorece una re-significación del original citado o aludido, el cual adquiere un sentido diferente provocando un efecto de comicidad<sup>120</sup>. De la relación entre el texto original (hipotexto) y el texto nuevo (hipertexto), en lo que se refiere a la parodia, podemos observar dos factores fundamentales: primeramente el grado y modo de presencia del texto original en el texto nuevo, y también el grado y modo de intervención en el texto original para lograr el efecto de comicidad en el texto nuevo.

Un rasgo definitorio de la parodia es la dependencia de un(os) texto(s) anterior(es) a los que alude globalmente o en fragmentos específicos; establecer el grado y el modo de esta presencia nos remite a la eterna cuestión del fondo y la forma. El hipotexto trae consigo una carga semiótica de tema y estilo indiscernible en términos estrictos, por lo que parece más que viable y funcional el hecho de que la parodia sea considerada un procedimiento discursivo antes de considerarlo, más globalmente, como una tipología de textos (o sea un género, en su sentido más rígido y *a priori*). Esta perspectiva permite observar con mayor claridad las características de la parodia de la lírica áulica presentes en el *corpus* de Burchiello, al que difícilmente se podría definir como programáticamente paródico, razón por la cual he renunciado a una visión global de la parodia en cuanto a

---

<sup>119</sup>Cfr. Gerard Genette, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández, Madrid, Taurus, 1989, p. 20.

<sup>120</sup>Cfr. *Ibidem*, pp. 25-26.

tipología textual. En tal sentido, una cosa será hablar de la parodia antiáulica, como procedimiento discursivo presente en el *corpus* de Burchiello, y otra decir que la poesía de Burchiello es, en su conjunto, una obra paródica de la lírica áulica.

Es esta la distancia que tomo de la disertación de Genette cuyo interés (más allá de que se centre en obras narrativas) es observar el mecanismo intertextual de la parodia a partir de obras más delimitadas y compactas. En lo que refiere al análisis pondré especial atención a la función discursiva de la parodia, tomando como parámetro el soneto en calidad de unidad textual. No ahondaré en el debate y recorrido terminológico de Genette<sup>121</sup>, pero tomaré uno de los cuadros finales de su argumentación para observar el otro factor definitorio de la parodia: el efecto cómico.

<i>distribución ordinaria (funcional)</i>				
<i>función</i>	satírica («parodia»)			no satírica («pastiche»)
<i>géneros</i>	PARODIA	TRAVESTI- MIENTO	IMITACIÓN SATÍRICA	PASTICHE
<i>relación</i>	transformación		imitación	
<i>distribución estructural</i>				

122

En el cuadro observamos que la “función satírica” (o no satírica), es determinante para delimitar el género (parodia, travestimiento, imitación satírica o pastiche) y se desarrolla a

<sup>121</sup> “Así pues, propongo (re)bautizar *parodia* la desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación, tipo *Chapelain décoiffé*; *travestimiento*, la transformación estilística con función degradante, tipo *Virgile travesti*; *imitación satírica* [*charge*] (y no parodia, como en páginas anteriores) el pastiche satírico, cuyos ejemplos canónicos son los *A a manera de...*, y simplemente *pastiche* la imitación de un estilo sin función satírica, como ilustran al menos algunas páginas de *L’Affaire Lemoine*. Finalmente, adopto el término general de *transformación* para subsumir los dos últimos; que sólo se diferencian por su función y su grado de intensificación estilística. De aquí sale una nueva distribución, ya no funcional, sino estructural, puesto que separa y aproxima los géneros según el criterio del tipo de relación (transformación o imitación) que se establece entre el hipertexto y su hipotexto.” Genette, *op. cit.*, pp. 37-38.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 38.

la par con el grado y modo de presencia del hipotexto en el hipertexto, cuya gradación podemos observar en la fila “relación”, donde la cita (hipotexto textual) que es colocada sin modificaciones estructurales en otro contexto (hipertexto) corresponde al grado mínimo de “transformación”; la contraparte en la “imitación” es la máxima presencia del estilo (hipotexto formal) en el hipertexto.

La función satírica representa una condición definitoria de la parodia ya que, en menor o mayor medida, representa su esencia:

El vocablo *parodia* es habitualmente el lugar de una confusión muy onerosa, porque se utiliza para designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo. La razón principal de esta confusión radica en la convergencia funcional de estas tres fórmulas, que producen en todos los casos un efecto cómico, en general a expensas del texto o del estilo “parodiado”: en la parodia estricta, porque su letra se ve ingeniosamente aplicada a un objeto que la aparta de su sentido y la rebaja; en el travestimiento, porque su contenido se ve degradado por un sistema de transposiciones estilísticas y temáticas desvalorizadoras; en el pastiche satírico, porque su manera se ve ridiculizada mediante un procedimiento de exageraciones y recargamientos estilísticos.<sup>123</sup>

Vemos pues que “el efecto de comicidad a expensas del texto o estilo parodiado” se interrelaciona con el grado de modificación en el texto citado, en sus características temáticas y/o estilísticas, y se logra según el nivel de mayor o menor profundidad del efecto de comicidad. Pero antes de continuar nótese que nos encontramos en dos diferentes momentos del fenómeno literario, el momento de creación y el de recepción, puesto que con “el efecto de comicidad” se alude necesariamente a la recepción:

Para interpretar la parodia, hay que identificar el texto preciso o el género discursivo al que se está haciendo referencia y representar la intención informativa de la emisora como una intención de burla hacia algún aspecto del contenido comunicado, o del texto/género de referencia, que constituye el “blanco” de la parodia.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Genette, *op. cit.*, p. 37.

<sup>124</sup> Longhitano Piazza, *op. cit.*, p. 76.

De esta reflexión surgen dos elementos importantes. Primero el carácter grupal de la parodia, que está dispuesta (y sobre todo es pensada) para lograr un efecto de comicidad (al menos) en un tercero; desde el momento de su gestación ya implica el discurso del “otro” en cuanto representación de un ente social con el que el autor se relaciona (filial o antagónicamente); por ejemplo, Burchiello mientras se afilia a los poetas *giocosi* también puede oponerse a los poetas áulicos. La relación relevante para la parodia se da entre los entes sociales contrapuestos en un estado de tensión.

Genette señala que la identificación del tipo de parodia opera en el rango existente entre la dicotomía “satírico/no satírico”<sup>125</sup>, sin embargo no toma en cuenta que el receptor de la parodia reaccionará al efecto satírico según sus propias relaciones de afiliación / oposición con los demás entes sociales. Esta condición dificulta establecer el grado o tipo de sátira de un texto:

la distinción entre satírico y no satírico es demasiado simple, pues hay, sin duda, varias maneras de no ser satírico, y la frecuencia de las prácticas intertextuales muestra que es necesario, en este campo, distinguir al menos dos: una, de la que resultan manifiestamente las prácticas del pastiche o de la parodia, apunta a una especie de puro divertimento o ejercicio ameno, sin intención agresiva o burla: es lo que llamaré el régimen *lúdico* del hipertexto; pero hay otra, a la que acabo de aludir al citar, por ejemplo, el *Doctor Fausto* de Thomas Mann, y a la que bautizo ahora, a falta de un término más técnico, su régimen serio.<sup>126</sup>

Parece que Genette observa exclusivamente a los autores, del hipotexto como del hipertexto, como aquellos que determinan el grado de sátira de un texto paródico, reduciendo significativamente el rango de los actores que inciden en el fenómeno literario.

---

<sup>125</sup> “Esta última [distinción entre categorías, N. del R] se basa evidentemente en un criterio funcional, que es siempre la oposición entre satírico y no satírico; la primera [distinción categórica estructural, N. del R.] puede estar motivada por un criterio puramente formal, que es la diferencia entre una transformación semántica (parodia) y una transposición estilística (travestimiento), pero implica también un aspecto funcional, pues es innegable que el travestimiento es más satírico, o más agresivo, en relación a su hipotexto, que la parodia, que, propiamente hablando, no lo toma por objeto de un tratamiento estilístico comprometedor, sino sólo como un modelo o patrón para la construcción de un nuevo texto que, una vez producido, ya no le concierne.” Genette, *op. cit.*, pp. 39-40.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 40.

Sin embargo, desde esta perspectiva surgen importantes consideraciones de la intervención sobre el hipotexto en la creación de un discurso paródico. Por otra parte, la perspectiva de Genette permite analizar con más claridad la tensión existente en el diálogo de los dos entes creativos y antagónicos, los autores cuya contraposición discursiva define una parodia. Genette plantea la idea de un régimen de parodia sin intención agresiva, como un “ejercicio lúdico”, contrapuesta con otra definida como “seria” por la profundidad de su transgresión. Estoy de acuerdo en que la gradación de la sátira en la parodia es variable en presencia y modo en cada particular caso, sin embargo, descarto la idea de un “ejercicio lúdico” sin un mínimo de agresividad y transgresión<sup>127</sup>. El discurso paródico al lograrse a expensas de otro texto denota, por mínimo que sea, un estado de tensión entre los emisores del hipotexto e hipertexto. El efecto de comicidad, la risa: “no sólo es expresión gestual de la felicidad, es también un mecanismo rápido de descompresión emocional. La tensión generada por cualquier tipo de sensación o sentimiento adverso: miedo, ira, angustia, dolor, etc. se vacía de contenido y se resuelve en la risa”<sup>128</sup>.

El efecto cómico a expensas de la presencia de un hipotexto en un hipertexto forma la esencia discursiva que da identidad al discurso paródico y lo diferencia de otras prácticas intertextuales. Entremos en materia y observemos esta presencia paródica en el *corpus* de Burchiello:

---

<sup>127</sup>“Contrariamente a la opinión de Freud [...] y perfectamente intuita por Bergson [...] no existen chistes inocentes por oposición a aquellos que son “tendenciosos”. Los chistes son todos, absolutamente todos, malintencionados. Hay siempre un objeto, individual o colectivo, explicitado y evidente o más o menos oculto, de la burla, que es denigrado en la risa. La sociedad en su conjunto o sus segmentos de todo orden: clases sociales, grupos políticos, económicos, culturales, raciales, lingüísticos, elegantes o cursis, cultos o necios, etc. son objetos colectivos del humor.” Alberto Sánchez Álvarez-Insua, “Freud y Bergson. El chiste y la risa y su relación con lo social”, *Arbor*, vol. 723, no. 133, 2007, p. 112.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 103.

### CXCIII

Molti poeti han già descritto Amore:  
fanciul nudo, coll'arco, pharetrato,  
con una peza bianca di bucato  
avvolta agli occhi, e l'alìa ha di colore.

Cosí Omero, cosí Nason maggiore,  
Virgilio e tutti gli altri han ciò mostrato:  
ma come tutti quanti abbino errato  
mostrar lo' intende l'Orcagna pittore.

Sed egli è cieco, come fa gl'inganni?  
Sed egli è nudo, chi gli scalda il casso?  
S'e' porta l'arco, tiralo un fanciullo?

S' egli è sí tenero, ove son tant' anni?  
E s'egli ha l'ali, come va sí basso?  
Cosí le lor ragion tutte l'annullo.

Amore è un trastullo,  
che porta in campo nero fava rossa,  
e cava cannamel delle dure ossa.<sup>129</sup>

No es posible dejar de mencionar la polémica tras este soneto. Su atribución a un *Orcagna pittore* cuyo nombre aparece así en los códices, es casi tradicional. Zaccarello lo incluye en su edición que refleja la *vulgata quattrocentesca* por lo cual su inclusión es más que lógica. *Orcagna pittore* fue inicialmente identificado con Andrea Orcagna, pintor de la segunda mitad del *Trecento*, sin embargo, ha sido redirigida su identidad a un Mariotto di Nardo di

---

<sup>129</sup> Su questo famoso sonetto di parodia letteraria (che svolge il tema assai frequentato nella poesia burlesca, del travisamento irriverente e licenzioso dell'iconografia di Amore) [...] s'ipotizza che il testo che si legge nel corpus sia un rifacimento ordito dal B. sull'originale orcagnesco, [...] **2** attributi canonici di Amore [...] **4** *di colore*: particolare che compare anche in Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, 26-27: "due grand'ali/di color di mille" **5-6** "generici riferimenti polemicamente alla tradizione letteraria classica: di fatto solo Ovidio, dei tre, ospita dettagliate descrizioni di Amore" [...] **8** *l'Orcagna pittore*: la "firma" del componimento sembra dirimere la questione sollevata da una corruttela recenziere, volta ad attribuire il sonetto al B. ("mostrar lo 'ntendo all'Orcagna pittore) **9-14** il *topos* burlesco del paraosso che mette in sacco l'opinione del sapiente [...] viene qui ampliato secondo lo schema petrarchesco, cfr. *RVF*, CXXXII, I: "S'amore non è, che dunque è quel ch'io sento?"; *Sed...sed*: forme con *d* eufonica [...]; *casso*: petto; *arco*: realizzati nei legni più duri e anche in osso, occorre molta forza per tenderlo; *basso*: anticipa la brusca *deminutio* dei vv. 15-17 **16** linguaggio araldico, che si avvale dell'allusività verbale e cromatica [...] **15** *trastullo*: gioco, passatempo **17** *cannamel*: il termine indica la "canna da zucchero" [...], e lo "zucchero" stesso, certo nel traslato osceno "sperma" noto alla lettura carnascialesca [...]" Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2004), pp. 168-169.

Cione, a quién ya mencioné como iniciador de la poesía *alla burchia* y que estaría aún activo en los primeros años del *Quattrocento*.

La edición de Antonio Lanza no comprende este soneto por no formar parte de la poesía de Burchiello en cuanto personalidad autoral individual. Vincenzo Ditoma critica el criterio de Lanza al no aceptar la autoría de Burchiello en este soneto<sup>130</sup>, que sería una reelaboración de un previo *orcagnesco*. Zaccarello, por su parte, desconoce la posible atribución a Burchiello de este soneto y establece que tal tesis se basaría en una variación poco significativa en el v. 8 (“mostrar l’intende L’Orcagna pittore” vs “mostrar lo ’ntendo all’Orcagna pittore”) y complementa mencionando: “che la particolare natura della trasmissione [de la poesía de Burchiello] promuove spesso varianti anche macroscopiche”<sup>131</sup>. Sin embargo, Ditoma sostiene la paternidad de Burchiello en el soneto haciendo notar que la variante concluyente, en la que basa su tesis, está en la *coda*, la cual establecería un sentido obscuro característico de la poesía de Burchiello y completamente diferente al texto *orcagnesco*: “L’ Amore è un trastullo: / non è composto di legno né di osso / e a molta gente fa rompere il dosso”<sup>132</sup>.

Creo que existen elementos importantes que validan ambas tesis sobre la autoría del soneto, pero lo que importa notar es que el fenómeno de la variación aquí descrito es en esencia el mismo que fue evaluado en el segundo capítulo de esta tesis con los sonetos “I son sì magro che quasi traluco” (de Cecco y Burchiello). Las consideraciones sobre las características dinámicas de los textos previos al siglo XVI, que ahí hemos hecho, nos parecen igualmente válidas en este caso; es para mi prioritario el entender la naturaleza

---

<sup>130</sup> Vincenzo Ditoma, *Domenico di Giovanni detto il Burchiello: Tra dissenso e ansia d’infinito*, Tesis, Montreal, Mc Gill University, 2001, p. 27.

<sup>131</sup> Zaccarello en Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2004), pp. 168-169.

<sup>132</sup> Orcagna, *apud* Vincenzo Ditoma, *op. cit.*, p. 27.

dinámica del texto *quattrocentesco* y no la atribución del soneto a uno u otro autor (Orcagna o Domenico di Giovanni), siendo que ambos participan de manera pragmática en el fenómeno *quattrocentesco* de la poesía de Burchiello.

Retomemos el análisis. En sus notas Zaccarello adjetiva este soneto como de parodia literaria que desarrolla el tema de la modificación irreverente y licenciosa de la iconografía de Amor, sobremanera frecuentado en la poesía burlesca. En un principio no hace referencia a un hipotexto individual sino a la tradicional iconografía de Amor en la poesía áulica, cuya degradación es una costumbre frecuente en la poesía *giocosa*. Después llama la atención, en dos momentos, específicamente a Petrarca, primero en *Triumphus Cupidinis*, 26-27, vv. 5-6 (donde “due grand’ali/di color di mille” se encontraría en contraste con “... e l’alia ha di colore”, del soneto de Burchiello, v. 4; ambos versos describen las alas coloridas de Amor sin significativos contrastes). Después llama la atención al siguiente soneto del *Canzoniere*:

#### CXXXII

S’amor non è, che dunque è quel ch’io sento?  
Ma s’egli è amor, per Dio, che cosa e quale?  
se bona, ond’è l’effetto aspro mortale?  
se ria, ond’è sì dolce ogni tormento?

S’a mia voglia ardo, ond’è ‘l pianto e lamento?  
S’a mal mio grado, il lamentar che vale?  
O viva morte, o diletto male,  
come puoi tanto in me, s’io nol consento?

E s’io ‘l consento, a gran torto mi doglio.  
Fra sì contrari venti in frale barca  
mi trovo in alto mar senza governo:



sì lieve di saver, d'error sì carica  
ch'i' medesimo non so quel ch'io mi voglio,  
e tremo a mezza state, ardendo il verno.<sup>133</sup>

Coincido en identificar este soneto como un soneto paródico, observemos sus procedimientos:

La disminución de la figura bélica de Amor es una constante tanto en la poesía áulica como en la *giocosa*; basta recordar el soneto “Io combattei Amor ed hol morto” de Cecco Angiolieri, sin embargo, aquí la degradación de las características de Amor no tienen una elocución descriptiva-narrativa, sino descriptiva-argumentativa (vv. 7-8, “ma come tutti abbino errato /mostrar lo'intende l'Orcagna pittore.”) que al referirse a la actividad creativa (“Molti poeti han già descritto Amore”, v.1) incluso permite una lectura metatextual y en ese sentido crítica.

En la *sirma*, podemos ver ya la presencia del soneto de Petrarca como hipotexto en Burchiello; la presencia es temática (Amor) y estilística (en la forma sintáctica de la pregunta retórica: Petrarca, v. 3 “Se bona, ond'è l'effetto aspro mortale?”) y logra el efecto cómico al degradar las altas y contrastantes hipótesis de Petrarca llevándolas al terreno de las hipótesis concretas en una figura de Amor terrenal, contraria a la abstracción platónica. Observemos que el efecto de comicidad en este caso se da en varios modos; primeramente tradicional ya que el texto se suscribe a una tradición antiáulica; después, porque crea el efecto de comicidad a expensas del texto de Petrarca al que alude, tanto temática como estilísticamente, sin llegar a citarlo de forma textual ni, por otra parte, imitando su estilo absolutamente en todo el soneto.

Recapitulando es posible decir que el soneto es paródico de Petrarca y también de la representación de Amor en la lírica áulica y está dedicado, en su totalidad, a tales objetivos.

---

<sup>133</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, p. 209.

Sin embargo, este tipo de poesías dedicadas íntegramente a la parodia áulica no es numeroso en el *corpus* de Burchiello, mas esta cuestión no impide la constante aparición del mecanismo paródico, aun si de manera fragmentaria como veremos a continuación.

El siguiente soneto, “Sospiri azzurri di speranze bianche”, ha sido de los más representativos de la parodia de Burchiello, no obstante, una vez más las polémicas atributivas se presentan. Pese a la popularidad del soneto, Zaccarello no lo incluye en sus ediciones, comentando que

Si tratta di un sonetto che compare sì in un buon numero di testimoni quattrocenteschi, ma la sua ricorrente collocazione in coda alle sillogi, quando non in parti avventizie e seriori, suggerisce un accorpamento tardivo rispetto alla prima vulgata la cui fisionomia ho cercato di definire nella recente edizione critica dei Sonetti del Burchiello (Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 2000).<sup>134</sup>

Por esta razón esta vez reproduciré la versión que aparece en la edición de Antonio Lanza quien afirma la completa paternidad de Domenico di Giovanni “il Burchiello” en este soneto, no sin entrar en polémica con Zaccarello y sus criterios<sup>135</sup>.

#### CLIV

Sospiri azzurri di speranze bianche  
mi vengon nella mente, e tornan fuori;  
seggonsi a piè dell’uscio con dolori,  
perché dentro non è deschetti, o panche.

Così le mosche, quando sono stanche,  
nelle selve dei Barberi e de’ Mori  
perseguitate da fier’ cacciatori,  
nelle gran’ nebbie par lor esser franche.

---

<sup>134</sup> Zaccarello, “Premessa,” en *La Fantasia fuor de’ confini: Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999): Atti del convegno, Firenze, 26 Novembre 1999*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2001, p. X.

<sup>135</sup> “Invano, poi, un lettore esperto cercherebbe nell’edizione di Zaccarello testi sicuramente usciti dalla penna del Burchiello, a cominciare da quello che è certamente il capolavoro della sezione parodistica antiaulica: il mirabile sonetto *Sospiri azzurri di speranze bianche*, che, per altro, è in codici affidabilissimi che hanno trasmesso la produzione del poeta barbiere. Ed è naturale che viene fatto di pensare: ma che Burchiello è dunque mai questo?” Lanza, “Per un’edizione del Burchiello autentico”, *Letteratura Italiana Antica*, 2008, pp. 257-258.

que' nugoli che dormon co' piè mezzi  
fanno al liuto mio sì lunga guerra  
che corda non gli stà che non si spezzi.

Tanto fé Diomede in Inghilterra  
ch'arebbe fatto di lui mille pezzi;  
se non ch'un nibbio lo levò di terra.

Dice Cato —e non erra—:  
“Se una pecchia cacasse quant' un bue,  
rinvilerebbe el mèle a tre per due”.<sup>136</sup>

A diferencia de “Molti poeti han già descritto Amore”, este soneto no está dedicado en su totalidad a la parodia de la lírica áulica, aun cuando el primer cuarteto es magistral en tal tarea. A partir del segundo cuarteto, y en adelante, observamos el típico agrupamiento surreal de Burchiello donde “las moscas cuando están cansadas en la niebla, perseguidas por cazadores entre bosques de Bárbaros y Moros” (vv. 4-8), en el primer terceto se transforman en nubes con pies flácidos que “dan guerra” al instrumento musical (*liuto*) de la voz poética. En el terceto final aparece Diomedes en Inglaterra elevado de la tierra por un ave rapaz (*nibbio*); la *coda* finaliza con la ya observada citación equívoca deliberada donde a Cato (denominación autoral tradicional derivada del libro *i Disticha Catonis*, un compendio de sentencias morales del siglo III muy difundido en el Medioevo) se le

---

<sup>136</sup> “Non compreso nell’edizione Zaccarello, è questo il massimo sonetto parodistico del Burchiello ed una della più alte espressioni della poesia italiana dei primi secoli; in particolare, il favoloso *incipit* dal raffinatissimo cromatismo surreale si segnala per la sua efficacia. Di esso un’interpretazione, come sempre, geniale fu offerta da [Domenico] Guerri [...]:

la prima quartina è senz’altro parodistica, è, per quanto possa crescere il nostro sconcerto, bisogna riconoscere che tira in ballo la famosa canzone “Tre donne intorno al cor mi son venute/ e seggonsi di fuori/ ché dentro siede Amore”, e quel sospirare e dolersi. L’acrobazia fantastica si fa tumultuaria ed esasperante nella seconda quartina, che per assurde vie mena le mosche (i poeti) nell’unico loro regno, le nebbie. Poi sono i poeti stessi che diventano nebbia, o nuvoli. Conclusione: una grassa risata, tanto grassa che si sente col naso, di quelle che il Burchiello pare riservasse di preferenza ai poeti”

E tuttavia, accanto a una lettura di questo tipo, se ne può parallelamente sviluppare una seconda in base alla decodificazione del gergo lùbrico abilmente sotteso dal Burchiello. [...]”. Lanza en Domenico di Giovanni il Burchiello, *op. cit.*, pp. 575-576.

atribuye la cita: “Si las abejas defecaran como el buey, abaratarían la miel de a tres por dos”.

Antonio Lanza en su versión, además de la interpretación de Domenico Guerri, ofrece la lectura del poema a través de un código de significados obscenos que, sin establecer una línea interpretativa efectivamente secuencial y lógica, aludiría al acto sexual y al acto sodomítico, recurriendo a una compleja desencripción a partir de la recurrencia de estos significantes oscuros en otros lugares del *corpus*. En vista de tal giro interpretativo nos concentraremos solamente en el primer cuarteto, que por otra parte es el único en donde observo elementos paródicos de la lírica áulica, que es el tema de esta sección.

El texto parodiado es una *canzone* de Dante, sin embargo, en este primer soneto la parodia magistralmente engloba también el lenguaje petrarquesco. Observemos.

Burchiello

Sospiri azzurri di speranze bianche  
mi vengon nella mente, e tornan fuori;  
seggonsi a piè dell’uscio con dolori,  
perché dentro non è deschetti, o panche.

Dante

Tre donne intorno al cor mi son venute,  
e seggonsi di fore:  
ché dentro siede Amore,  
lo quale è in signoria de la mia vita. [...] <sup>137</sup>

En la *canzone* de Dante observamos la metáfora del corazón (*core*) como hogar donde reside Amor y que recibe a las mujeres sólo en calidad de visitantes: “Queste [donne] così solette / venute son come a casa d’amico: / ché sanno ben che dentro è quel che dico [Amor]”, vv. 16-18<sup>138</sup>. En la parodia de Burchiello son “Suspiros azules” los que llegan al hogar de la voz poética (en este caso la mente en vez del corazón) pero ahí dentro no pueden sentarse y no porque Amor reine ese hogar, sino sencillamente porque dentro no hay dónde, razón por la cual deben hacerlo, dolidamente, al pie de la puerta.

---

<sup>137</sup> Dante Alighieri, *Rime XLVII*, p. 754. En adelante todas las citas de Dante son tomadas de *Tutte le opere*, Roma, Newton Compton, 2010.

<sup>138</sup> Alighieri, *Rime XLVII*, p. 754.

La parodia no solamente implica la *canzone* de Dante sino también el lenguaje de Petrarca. Basta recorrer los primeros veinticinco poemas del *Canzoniere* para encontrar *sospiri/i* en seis ocasiones (I, v.2 “di quei sospiri ond’io nudriva ‘l core”; V, v. 1 “Quando io movo i sospiri a chiamar voi”; XII, v. 14 “alcun soccorso di tardi sospiri”; XVII, 2 “con un vento angoscioso di sospiri”; XII, v. 10 “non ò mai tregua di sospiri col sole”; XXII, v. 13 “rimbombi il suon di sì gravi sospiri”), mientras que *speranza/e* aparece en cuatro ocasiones (I, v.6 “fra le vane speranze e l’ van dolore”; X, v. 2 “nostra speranza, e ‘l gran nome latino”; XIII, v. 14 “sì ch’io vo già de la speranza altero”; XXI, v. 6 “viva in speranza debile e fallace”).

*Sospiri y speranze* en el *Canzoniere* recurren para aludir sentimientos, siempre en un tono trágico. En Burchiello, en el título “Sospiri azzurri di speranze bianche”, el adjetivo se refiere a una abstracción (color azul), sin embargo, es una abstracción de carácter visual y concreto, no sentimental; es aquí donde vemos la contraposición a los *sospiri* del *Canzoniere*, además porque con “speranze bianche” se crea una oposición cromática, sobremanera extraña para calificar a sustantivos abstractos como las “esperanzas y suspiros” que resulta paródica del léxico áulico, muy propia del estilo *giocoso* y de la comicidad de Burchiello.

Observamos en este soneto que el efecto paródico se limita al primer cuarteto, pero esto no implica simplicidad en la parodia ni poco efecto satírico, toda vez que hemos visto que en un mismo cuarteto se hace parodia de dos autoridades de la poesía áulica.

Las parodias áulicas fragmentarias son una constante en el *corpus* de Burchiello y se dan en modos realmente variados. Nos centraremos en dos casos más para ilustrar tal versatilidad:

## XV

Appiè dell'universo dell'ampolle,  
là dove Enea pose a piul Dido,  
giuocano i topi vecchi a mazasquido,  
e per cominciar fanno al duro e 'l molle. [...] <sup>139</sup>

En este poema los primeros dos versos aluden burlonamente al “plantón” (*porre a piul/piantare in asso*), o sea al abandono improviso de Eneas a Dido; el territorio del suceso es el “universo dell'ampolle” (como decir: el universo de las bolas) degradación de las “esferas celestes” de la cosmovisión dantesca y escolástica. En adelante el traslado obsceno de los siguientes versos se aleja del territorio paródico enfilando el resto del poema a la dinámica críptica basada en el doble sentido obsceno.

En el siguiente soneto la amplitud de la presencia del estilo de la lírica alta es mayor y evidencia un procedimiento paródico bien diferente a los anteriores:

## XLI

L'alma che Giove scelse fra' mortali  
per soccorrer Dīana nel deserto  
è fatta luce, onde si rende merto  
de' tre pungenti et amorosi strali:

non disiate seguitar su' ali,  
perché fortuna ha già nel mondo offerto  
la speranza e 'l disir che mostra certo  
gli estremi fati miseri infernali.

Arda la fiamma dell'eccelsa rota  
tanto che 'l pigro ballo si disciolga  
dalla catena onde si sciolse Giuda:

---

<sup>139</sup> “**1-2** Esordio di parodia dottrinale e mitologica: le *ampolle* saranno tipica *deminutio*, le sfere celesti della cosmologia scolastica e dantesca, e la complessa perifrasi dovrebbe dunque designare la terra; *porre a piul* vale “piantare in asso” [...]; si tratta di uno dei molti riferimenti alle popolarissime *Heroides* ovidiane. **3** *mazasquido*: mazzascudo, lotta armata, ma il “lottare” come la “mazza” sono passibili di travisamento osceno, rafforzato dal v. sg. (e si ricordi che anche il *topo*, nascondendosi nel “buco”, è ben attestato con un traslato fallico) [...]” Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2004), pp. 22-23.

chi renderà la gloriosa dota  
ch'aperse il limbo e chi fia che si dolga  
veggendo la mia donna pianger nuda?

E quando un'uovo suda,  
to' di quell'acqua e fregatela agli occhi  
e vedrai saltellar mille ranocchi.<sup>140</sup>

El primer cuarteto parece aludir al nacimiento de Apolo (v.1) y Diana (v. 2-4). En el segundo cuarteto parece aludir a la trágica historia de Faetón quien se vería traicionado por los hados “miseri infernali” al morir calcinado por su impericia al guiar el carro de su padre Helios. El primer terceto (con tono rimbombante de ecos dantescos) invoca la “eccelsa rota” (el sol) a arder tanto, que el brillo se desvanezca de la cuerda en que se ahorcó Judas, o sea que desaparezca “el pecado”. El primer terceto, con tono trágico en aumento, abre las interrogativas retóricas cuyo tono hiperbólico sigue en aumento: “¿Quién dará el glorioso don que abrió el limbo para redimir almas (alusión al sacrificio de Jesús)?” para al final traicionar las expectativas generadas por el alto discurso hiperbólico y trágico mediante el efecto cómico de la súbita aparición de la literal desnudez humana: “¿Quién será que se duele viendo mi dama llorar... desnuda?” Y aquí la final resolución paródica del rimbombante discurso preparado en todos los versos anteriores. Respecto a la traición del

---

<sup>140</sup> “**1-4** L’*alma* è forse Apollo, nato come sua sorella Diana dall’unione di Giove con Lèto (Latona per i Romani) la sua nascita a Delo affianca il sole alla luna (*Diana* appunto che Dante spesso indica perifrasticamente come “figlia di Latona” [...]) nel *diserto* celeste, e porta la *luce* diurna; il v.4 allude forse agli altri innamoramenti adulterini di Giove, con *tre* assunto per il diffuso valore simbolico **5** il monito sembra ricordare il folle desiderio di Fetonte, che volle guidare il Sole dal carro del padre. incenerito da Giove, precipitò nell’Eridano [...] **6** *fortuna...offerto*: la sorte ha già mostrato **7** *mostra*: normale il mancato accordo quando il soggetto plurimo sia composto da sostantivi al singolare [...] **8** la pesante aggettivazione e l’asindeto sono tratti parodici dello stile pomposo; *estremi fati*: destini oltremondani che tradiscono *speranza* e *desir* **9** *eccelsa rota*: nuova perifrasi per indicare il sole, anche attraverso l’immagine dell’amore divino che eccita dal centro il movimento dei cerchi celesti [...]: per converso, il torpore indica il peccato e la vita terrena, dalla quale *si sciolse* Giuda impiccandosi. **12-14** nella visione dantesca, il sacrificio di Cristo (*gloriosa dota*) riscattò diverse anime dal Limbo, tra le quali Abramo e Mosè [...]; ma il senso è sempre più labile, e domina l’intento di parodiare il linguaggio della lirica alta nelle interrogative retoriche e nel sintagma *mia donna* **15-17** il paradosso popolare dell’uovo [che viene dal ossimoro che appare in *a sudar come l’uovo per freschezza* v. 17, XXXIII] effetto di drastica *deminutio* in clausola rispetto al tono e contenuto dottrinale del sonetto, si tenga poi presente l’espressione “fare acqua da occhi” per “non combinare nulla” attestata nel *Pattafio*, I 59.” Burchiello, *I sonetti del Burchiello* (2004), pp. 56-57.

horizonte de expectativas con intención humorística: “La parodia también puede tener una función humorística manipulando la expectativa de relevancia por medio de un cambio repentino de la prominencia de las implicaciones del texto”<sup>141</sup>. De esta forma Burchiello logra el efecto paródico que remata en la *coda*, con una absurda receta que recomienda “toma aquella agua (es decir el sudor que desprende el huevo cuando suda –sin frescura–) y frótatela en los ojos, y entonces verás saltar miles de ranas”.

Además de observar los procedimientos bien peculiares no podemos dejar de mencionar la presencia de referentes de la tradición clásica que provienen de una cultura *vulgata* popular, y que son factores importantes que enriquecen el arsenal tópico y lexical de Burchiello; prueba de ello son los dos últimos sonetos.

Si pensamos en los ejemplos hasta aquí evaluados no podemos sino compartir el comentario de Genette respecto a lo poco funcional que resulta la gradación “satírico/no satírico” al observar el desarrollo de la parodia. Hemos observado diversos grados y modos del mecanismo paródico de la tradición áulica en los sonetos de Burchiello y aun así resulta difícil establecer el mayor o menor el nivel de sátira en cada uno. No obstante, varios elementos han surgido de este análisis.

Primeramente observemos que el territorio de la poesía de Burchiello, con parodia o sin ella, es la risa. Si se invierte la perspectiva de esta tesis y se observa el soneto “I son si magro...” de Burchiello como parodia del de Cecco se debe advertir que las variaciones temáticas y estilísticas (que en esencia operativa no se diferencian de cuanto observado sobre la parodia áulica) no producen un efecto de comicidad por oposición satírica, sino por filiación a la tradición *giocosa*. La sátira no se realiza a expensas del soneto de Cecco; lo hace a través del soneto de Cecco pero el “blanco” de la parodia no es Cecco sino la

---

<sup>141</sup> Longhitano Piazza, *op. cit.*, 155.



tradición áulica; las elecciones estilísticas y temáticas de ambos poetas se oponen a la vena trágica de poesía. Ciertamente entre ambos sonetos existen variaciones que develan, en cada caso, la esencia de la figura autoral a la que pertenecen, pero aun cuando el procedimiento intertextual, repetimos, es operativamente el mismo que el de las parodias de la lírica áulica, no hay un estado de tensión explícito de antagonismo en la relación de los sonetos de Cecco y Burchiello.

Al observar la variedad de los procedimientos paródicos en Burchiello, hemos hecho un recorrido del mayor al menor grado de presencia del hipotexto áulico en sus parodias; ahora volveremos al mayor grado de presencia áulica pero esta vez estilísticamente. Cerraré pues el capítulo con un fragmento de la *canzone* “Voi che sentite gli amorosi vampi”; focalizándolo el análisis en las primeras dos estrofas. Una vez más volveré a la edición de Antonio Lanza, toda vez que Zaccarello ha colocado la *canzone* como apéndice en su versión crítica de *Commisione per i testi di lingua* (2000) y, por tanto, sin notas o referencias intertextuales a los hipotextos. Presentaré una paráfrasis en prosa con el objetivo de vincular el desarrollo del poema con fragmentos específicos, de Dante y Petrarca.

1-Voi, che sentite gli amorosi vampi  
negli alti cuor' dentro a' maturi petti,  
venite agli uccelletti  
udir, di cui n'attende il sommo cielo:  
ché da' lor dolci canti sono eletti  
vostri intelletti più profondi ed ampi,  
che risplendon da' lampi  
della stella ch'alluma il terzo cielo.  
A ciò mi muove un zelo  
venuto in signoria dell'alma a porsi  
con amosità d'intendimento,  
che sospirar mi fa con dolci tremi.  
Altra volta già venne, e nol soccorsi  
perch'io ero d'amor giunto agli stremi.

Ond'or con voi vorrêmi  
dolere, e consolar di quel ch'i' sento:  
e non gittar le mie parole al vento.<sup>142</sup>

La *canzone* comienza parodiando el soneto que abre el “Canzoniere de Petrarca” I, 1-4: Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri ond'io nudriva 'l core / in sul mio primo giovenile errore / quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono. El primer verso de Petrarca en la parodia de Burchiello se convierte en: “Vosotros, que escucháis los amorosos ardores en los altos corazones<sup>143</sup> dentro pechos maduros, venid a escuchar los pajarillos, de los que el sumo cielo espera<sup>144</sup>: que por sus dulces cantos<sup>145</sup> son elegidos vuestros intelectos, más profundos y amplios, que resplandecen desde los destellos que alumbraba la estrella del tercer cielo<sup>146</sup>. A esto me mueve un anhelo, llegado a ponerse en señoría del alma, con amorosidad de entendimiento, y que me hace suspirar con dulces temblores. Una vez ya vino, y no lo socorrí porque de amor yo había llegado al extremo. Por ende, ahora me quisiera doler y consolar con ustedes por aquello que yo siento, y no aventar mis palabras al viento.”

---

<sup>142</sup> **1.** *Voi che sentite*: eco di Petrarca, *Canzoniere* I 1 **2.** *alti cuor'*: desunto da Dante, *Purg.* XXVI 74.4. *sommo cielo*: stilema dantesco (cfr. Vita nova 10 15 29). **5.** *dolci canti*: vd. Petrarca, *Canzoniere* 323 28. **6.** *intelletti*. si noti la raffinata rimalmezzo. **7.** *risplendon*: con passaggio di *l* postconsonantica ed *r* (cfr.LXX 13). **8.** *terzo cielo*: il cielo di Venere, quello degli spiriti amanti (vd. Dante, *Convivio* II canz. 1.1; Petrarca, *Canzoniere* 142 3). **13** *tremi*: “tremiti”. Domenico di Giovanni detto il Burchiello, *op. cit.*, p. 586.

<sup>143</sup>Altos corazones, frase de estilo dantesco: “Non altrimenti stupido si turba/lo montanaro, e rimirando ammuta,/quando rozzo e salvatico s'inturba,/che ciascun'ombra fece in sua paruta;/ma poi che furon di stupore scarche,/lo qual ne li alti cor tosto s'attuta” Alighieri, *Purgatorio* XXVI vv. 67-72, p. 387.

<sup>144</sup> Estilo de Dante en la anteposición enfática del adjetivo: “e però non mi ritraggono le passate passioni”. Alighieri, *Vita nova* XV, p. 682.

<sup>145</sup> Dulces cantos de estilo petrarquesco: “ch'un delli arbor para di paradiso/e di sua ombra uscian sì dolci canti/di vari augelli e tant'altro diletto/che dal mondo m'avean tutto diviso.” Petrarca, *Canzoniere* CCCXXIII vv. 27-30, p. 455.

<sup>146</sup>Alusión dantesca al cielo de Venus: “Cominciando adunque, dico che la stella di Venere due fiata rivolta era in quello suo cerchio che la fa parere serotina e matutina, secondo diversi tempi, appresso lo trapassamento di quella Beatrice beata che vive in cielo [...] cui feci menzionare ne la Vita Nova, parve primamente, accompagnata d'Amore [...] E quasi esclamando e per iscusare me de la varietade, nel la quale pareva me avere manco di fortezza, drizzai la voce mia in quella parte onde procedeva la vittoria del nuovo pensiero, ch'era vistussissimo sì come virtù celestiale; e cominciai a dire: *Voi che ntendendo il terzo ciel movete.*” Alighieri, *Convivio* II canz. I.1, p. 904.

Podemos observar hasta ahora la imitación estilística y la alusión a un tópico de la poesía áulica (“il terzo cielo”), pero es posible inferir bien poco o casi nada como tema. Parecería que nos encontráramos ante el mero “ejercicio lúdico” estilístico al que aludía Genette, sin embargo el efecto de la parodia es altamente satírico a lo largo de toda la *canzone*, puesto que el efecto cómico presente en ella es profundo y corrosivo.

Como bien lo recuerda Lanza, no debemos dejar de observar que se trata de la única poesía de Burchiello en el esquema de la *canzone*, que había sido definido por Dante como el metro de los contenidos altos y nobles y que fue uno de los metros predilectos de Petrarca. Si en las primeras páginas de esta tesis llamamos la atención a que Burchiello se valía de un metro utilizado para argumentos prevalentemente cómicos (el *sonetto caudato*) el hecho de que la poesía paródica de la lírica áulica, más representativa y amplia, del *corpus* de Burchiello sea la única *canzone* nos parece igual de significativo de lo importante de todas las elecciones estilísticas de Burchiello, cuando se suscribe a una tradición *giocosa* y también cuando hace parodia de la poesía áulica. Continuemos una estrofa más.

2-Nel casto petto di mia donna ancilla  
arde una fiamma in di cristallo un fonte,  
che ‘nfin dall’orizzonte  
fa lume il sol quando si leva il giorno.  
E nell’altiera suo splendida fronte,  
e ne’ begli occhi onde il dolor si stilla  
mi rimembra Sibilla:  
po’ che soffiò nel velenoso corno:  
ché ’l cielo atorno atorno  
fulminando s’aperse, e per disdegno,  
percosse l’alta, e rubeã colonna  
sopra qual era Appollo d’ogni viro  
combusta l’alta immagine e suo segno.

Omè, che poi creò speme martiro,  
perchè d'amore sentiro  
e gelidi pensier' di questa donna, che gli  
occhi di virtù mai non insonna.<sup>147</sup>

“En el casto pecho de mi señora sirvienta<sup>148</sup>, arde una flama en una fuente de cristal<sup>149</sup> que, hasta desde el horizonte hace luz al sol cuando se eleva el día. Y en la majestuosa espléndida frente suya y en los bellos ojos de donde el dolor se destila, me recuerda<sup>150</sup> a la Sibila, puesto que sopló en el cuerno venenoso, porque el cielo en torno en torno, fulminando se abrió y, por desdén, golpeó la columna alta y rojiza sobre la cual estaba Apolo, de cada hombre combusta la alta imagen y su insignia. ¡Ahí de mí!, que después la esperanza creó el martirio, porque de amor sintieron los helados pensamientos<sup>151</sup>, de esta mujer, que en los ojos a causa de virtud jamás no tiene insomnio.” En esta parte de la *canzone* notemos que la sintaxis es puesta en crisis; concretamente en la frase “poi creò speme martiro” no hay elementos definitorios para establecer el sujeto y el objeto de la frase con claridad (Antonio Lanza, opta por considerar que el sujeto es “speme”, pero hace patente la ambigüedad de la frase). Otro ejemplo se encuentra en la frase “Nel casto petto di mia donna ancilla arde una fiamma in di cristallo un fonte”, donde aparecen dos

---

<sup>147</sup> “**18.** *casto petto*: cfr. Petrarca, *Canzoniere* 260 10... **19.** *di cristallo un fonte*: cfr. Petrarca, *Canzoniere* 66 [...] **24-25:** *mi rimembra... corno*: primo inserimento sarcastico di una mitologia stravolta e inventata La Sibilla, infatti, nulla ha a che fare con un *corno*, e per giunta *velenoso*. E quell’aulico *mi rimembra*, stilema caro al Petrarca (vd. *Canzoniere* 23 142, 109 8, 126 5, 127 39), sapientemente introdotto in un contesto volutamente delirante e privo di senso, è un vero capolavoro [...]. **29-30.** *Appollo*: non si comprende davvero cosa faccia Apolo appollaiato come uno spaventa passeri su una colonna, per giunta rossa. *d’ogni... segno*: “avendo bruciato l’alta immagine e il vessillo [...] di ogni essere umano”. Ovviamente la frase priva di significato [...]. **31.** *speme*: soggetto della strampalata frase. **33.** *gelidi pensier’*: eco di Petrarca, *Canzoniere* 23 24. **34.** *insonna*: “chiude per sonno”; nel senso che vigila sempre sulla virtù.” Domenico di Giovanni detto il Burchiello, *op. cit.*, p. 586-587.

<sup>148</sup> “no la bella romana che col ferro/apre il supo casto e disdegnoso petto,/non Polissena, Isifile et Argia” Petrarca, *Canzoniere* CCLX vv. 9-11, p. 374.

<sup>149</sup> “compresa intorno da rabbiosi vènti/tosto conven che si converta in pioggia;/et già son quasi di cristallo i fiumi,/e ‘n vece de l’erbetta per le valli”. *Ibidem* LXVI, vv. 2-5, p. 115.

<sup>150</sup> Forma recorrente en Petrarca: “le trovo nel pensier tanto tranquille/che di null’altro mi rimembra o cale”. *Ibidem* CIX vv. 7-8, p. 177.

<sup>151</sup> “e d’intorno al mio cor pensier gelati/fatto avean quasi adamantino smalto”. *Ibidem* XXIII vv. 24-25, p. 43.

complementos de lugar creando una sintáxis anómala. Considero que estas anomalías y ambigüedades son deliberadas, y acentuarían la parodia al mostrar lo endeble de un ejercicio de imitación petrarquista, como el que Burchiello exagera en la *canzone*.

Al analizar la estrofa de modo más general, la aparición de figuras mitológicas (en contextos disvariantes e inventados) condensa y complementa el efecto de aulicismo rebajado (*donna ancilla*) en el discurso deliberadamente incongruente, cuyos elementos paródicos resultan una devastadora crítica de la imitación petrarquista (la poesía “dimagrata in quarantina”). Antonio Lanza, introduce la *canzone* en estos términos:

Questa canzone rappresenta il trionfo del nichilismo semantico del Burchiello opposto in senso parodistico al nichilismo creativo della poesia petrarchista e petrarchesca, priva di spunti originali e serialmente confezionata su stilemi fissi e convenzionali e su topoi desunti dalla lirica provenzale, siciliana, siculo-toscana, stilnovistica e tardogotica sottoposti a rinverniciatura[...] Il Burchiello si dimostra peritissimo nell'arte di far propri singoli vocaboli e locuzioni del formulario petrarchesco e di assemblarli depauperandoli di qualsivoglia senso logico. Ne consegue una canzone illogica, che solo epidermicamente appare aulica in virtù di un linguaggio farcito di latinismi e di simulacri mitologici distorti e deformati, con sfoggio di virtuosismi come un paio di rimbalzo [...], ma che in realtà vuole essere una grassa sghignazzata su modelli ritenuti insulsi e deteriori. E non è certamente un caso che il poeta-barbiere scelga, per l'unica volta nella sua vita, la forma più illustre della poesia aulica; la canzone, qui trattata con abile tecnica, ma manifestamente considerata come pretensiosa e sorpassata. La denuncia di una lirica solo formalmente scintillante, e tuttavia risaputa e scolastica, da parte di un poeta che procede in maniera incredibilmente originale alla reificazione del linguaggio e che propugna una poesia concreta fatta di cose e di oggetti immediatamente tangibili non poteva essere più radicale.<sup>152</sup>

Coincido con Lanza, la parodia en este caso (que parecería a simple vista limitarse a un juego estilístico) es una de las más radicales. Mientras cuestionaba la pertinencia de su esquema, Genette mencionó que existen varias formas de ser satírico en la parodia y agregó un círculo interpretativo a su desarrollo teórico, que ayudara a evitar la simplicidad de la dicotomía “satírico/no satírico”. Después de lo evaluado aquí, pocos sostendrían que

---

<sup>152</sup> Lanza en Domenico di Giovanni detto il Burchiello, *op. cit.*, pp. 589-590.

“Appiè dell’universo dell’ampole” sea paródico de igual modo que “Voi che sentite gli amorosi vampi”, sin embargo, ambas poesías exhiben un discurso paródico. El objetivo de esta sección fue mostrar los variados mecanismos de la parodia en una poesía cuyo territorio discursivo (con o sin parodia) es la risa.

La risa hace reír porque es ingeniosa, creativa, porque es capaz de sorprendernos con lo inesperado. El chiste (el humor) es un tropo, como la metáfora, o mejor aún, es una tropología, un universo de tropos que se concatenan unos con otros, que se recombinan de todas las formas posibles.<sup>153</sup>

La parodia áulica forma parte fundamental de la esencia de la poesía de Burchiello, sin embargo no la obliga a dedicarse enteramente a tal tarea. La oposición a la lírica trágica, repetidas veces paródica, se resuelve esencialmente en el terreno de la tradición poética *giocosa* potenciándose con la parodia de la lírica áulica, por esta razón consideramos que la poesía de Burchiello no representa únicamente la contraparte del petrarquismo.

---

<sup>153</sup> Sánchez Alvarez-Insua, *op. cit.*, p. 114.

## A manera de conclusión

En el recorrido de esta travesía he confrontado la poesía de Burchiello con la tradición poética previa al *primo Quattrocento*, tanto con la vena *giocosa* como con la áulica. En ambos casos hemos observado cómo la poesía de Burchiello representa un punto sobremanera significativo al evaluar las condiciones de la actividad poética en el humanismo italiano; el presunto *secolo senza poesia*, lleno de vínculos y también con contradicciones y antagonismos. Si bien en el segundo capítulo me he focalizado en los nexos empáticos de Burchiello con la poesía *giocosa*, en el tercero he también reconocido la profunda importancia de observar la poesía de Burchiello desde la perspectiva de la lírica áulica, específicamente al analizar el uso paródico que el poeta florentino hizo de los temas, preceptos y estilo altos.

No es una casualidad que en la teoría de Gerard Genette tenga afinidades importantes para evaluar la parodia de Burchiello. En este punto me parece que no está de más retomar una reflexión que podría intuirse en secciones anteriores de este trabajo. Nos sentimos obligados de afrontarla por la importancia que estas consideraciones podrían asumir en un análisis de la poesía de Burchiello focalizado en su propio contexto histórico y cultural.

No es desconocida la influencia de las teorías bajtinianas en los discursos teóricos de estudiosos de la literatura como Gerard Genette<sup>154</sup>, quien desarrolló una plataforma muy específica y funcional para el análisis intertextual comparativo que, al tomar como eje la parodia, ha proporcionado parámetros, términos y perspectivas profundamente favorables para el análisis en el tercer capítulo de esta tesis. En este capítulo me pareció de suma

---

<sup>154</sup> Helena Beristain, *Alusión, Referencialidad, Intertextualidad*, México, UNAM, 1996, p. 28.

importancia confrontar dos de los textos implicados en una parodia, aun si no fueran los únicos textos participantes en ella; de esta forma el análisis del procedimiento paródico en general podía ser observado con mayor claridad en el análisis de sólo dos textos. La especificidad y claridad ganadas al aplicar los conceptos de Genette, sin embargo, tienen cabida en una esfera más compleja, con más participantes y factores, de la que surge del concepto de dialogismo de Bajtín:

La idea de Bajtín se desprende del principio dialógico que rige la creación del enunciado literario orientado hacia la interacción histórica entre el sujeto de la enunciación y todos los posibles puntos de referencia y destinatarios a lo largo y a lo ancho de la dimensión espacial y temporal del contexto.<sup>155</sup>

Los “posibles puntos de referencia” son sujetos a través del tiempo, la palabra del otro que al interactuar cuestiona y responde al mismo tiempo; esta otredad no recae, solamente, en la dimensión psíquica o lingüística sino en un carácter concreto y social:

El discurso del otro no es el del inconsciente (en el sentido de Lacan), sino que significa el "campo social de todos los hablantes", de todos los "sujetos" participantes de la comunidad sónica. Una comunidad sónica en la que el lenguaje no está en circulación ni como el sistema abstracto de formas lingüísticas, en el sentido de la *langue* saussurreana, ni como enunciación monológica aislada en el sentido de *parole*, sino como el acontecimiento social de la interacción lingüística, que se realiza mediante enunciación y contraenunciación.<sup>156</sup>

Pienso que la parodia áulica de Burchiello representa la contraenunciación de la imitación petrarquesca y áulica en general, y al mismo tiempo se enuncia a través de la poesía *giocosa*, en y con los ecos de Cecco, Rustico y, ¿por qué no?, del mismo Dante cómico. La poesía de Burchiello participa en una red más compleja de relaciones intertextuales, o sea una red dialógica en términos bajtinianos. No me parece un error de perspectiva el aplicar el análisis de un acontecimiento social (como podría pensarse, *a priori*, que fuera el caso de las teorías de Bajtín) a uno literario; la literatura, independientemente de la lengua o

---

<sup>155</sup> Beristain, *op. cit.*, p. 29.

<sup>156</sup> Renate Lachmann, “Dialogicidad y lenguaje poético”, *Revista Criterios*, 1993, p. 45.



cultura, es un hecho social en sí, más allá de cualquier filiación ideológica particular, y en cuanto tal es esencialmente un fenómeno comunicativo.

La palabra de las réplicas es respuesta y “deviene bivocal” porque está orientada (y alude por ello) hacia la palabra del otro, ya como palabra convergente (que coincide) o divergente (representada con alguna modificación de acento o como parodia, o bien “opera activamente sobre el discurso que la representa (el del autor) obligándolo a modificarse.” [...] Es también la palabra ajena pero no sólo cómo tal, sino como interiormente dialógica, como otra voz que forma parte de la voz del mismo sujeto.<sup>157</sup>

La poesía de Burchiello es bivocal, es dialógica, y en sí misma incluye la tensión entre el discurso de la poesía cómica (con la que primordialmente coincide) y la trágica (a la que se opone). Si bien en todo momento me he basado en evidencias materiales-textuales para aludir a estas relaciones empáticas o antagónicas (utilizando el sistema de Genette), es necesario observar las presencias latentes, no explícitas, tanto de la poesía cómica como de la áulica, en el discurso de Burchiello.

Ambas presencias están en continua tensión, por ejemplo, la elección de referentes populares y vernáculos como *ranocchi, feagatelli, franciosi, soldani, fiorini, monna Tessa, Sospiri azzurri*, etc. como despensa lingüística, ¿no está internamente también influida por la primacía del léxico áulico en poesía? El negarse a hacer poesía con los recursos que ofrecía la lírica áulica, o el parodiarlos ¿no son también actos de oposición dialógica?

Sin embargo, no se trata de entrar en un binarismo simplista y totalizante, sino de contemplar que el diálogo, en términos de Bajtín, es múltiple y no se puede resumir a una simplificación biplanar, sino que da cuenta de la complejidad social e histórica de un discurso, que es siempre una respuesta a un diálogo previo<sup>158</sup>. Prueba de ello es la

---

<sup>157</sup> Lachmann, *op. cit.*, p. 30.

<sup>158</sup> “El texto como diálogo potencialmente no concluyente aparece, por lo tanto, como interacción de determinadas posiciones de sentido sin referencia explícita a un sujeto hablante individualizable, aunque esta referencia no es extinguida totalmente.” *Ibidem*, p. 42.

conglomeración, que varias veces observamos en un mismo soneto, de la influencia de la tradición de Rustico, Cecco, Dante y Petrarca, con todo su respectivo bagaje histórico-cultural en un constante y complejo diálogo, de filiación o de antagonismo.

La palabra ajena, que se "contraexpresa" en formas como la estilización, la parodia, el habla de rol, la polémica, etc., no adquiere ella misma presencia alguna, es una palabra sobreentendida, implícita. Quisiera, ante todo, explicar eso: a la palabra univocante, identificante, que funciona sobre la base de un proceso sígnico binario (*signifiant/signifié*), es decir, a la palabra monológica que no es también "respuesta" a un establecimiento (*Setzung*) que no es también traslado (*Übersetzung*), Bajtín opuso la palabra dialógica, originada por el contacto con la "ajena" que perturba el binarismo sígnico, al desmentir el respectivo carácter concluyente del proceso sígnico, el carácter definitivo de la relación comprobada entre significante y significado, mediante el carácter no concluyente de un proceso sígnico dialógico.<sup>159</sup>

En el desarrollo de esta investigación parecería cuestionable el hecho de remitir a Bajtín como teoría de análisis literario, y es que creo que la referencia a la teoría bajtiniana debe mucho de su lectura a *Sobre la poética de Dostoievski* donde Bajtín centra su desarrollo teórico en obras narrativas y excluye a la poesía de la teoría dialógica:

El hallazgo de lo dialógico no tiene ninguna importancia para el lenguaje poético en sentido estricto; a este último se lo asocia con el principio monológico. "El lenguaje del género poético es el mundo tolemaico unitario y único, fuera del cual no hay nada y no hace falta que haya nada. La idea de la pluralidad de mundos de lenguaje (...) está cerrada para el estilo poético, Bajtín parte de que el lenguaje poético, como lenguaje especial, reprime la dialogicidad natural del lenguaje y tiende a lo dogmático-autoritario."<sup>160</sup>

Es evidente que la poesía de Burchiello no correspondería a la idea bajtiniana de poesía, sin embargo, debemos observar que la poesía de Burchiello tiene lugar justo antes de que el canon de la lírica italiana sea establecido y se expresa mediante la vena poética opuesta a dicho canon, el que trascendería culturas y que afianzaría el "yo lírico" de Petrarca como punto convencional de enunciación poética. Parecería que la idea bajtiniana de poesía se

---

<sup>159</sup> Lachmann, *op. cit.*, p. 41.

<sup>160</sup> Mijaíl Bajtín, *apud* Lachmann, *op. cit.*, p. 45.

basara en que la totalidad de la poesía fuera aquella que es trágica y está basada en el “yo lírico”, no considerando que pudiera existir una poesía cuyos recursos y tradición se expresaran en una comunidad como ente creativo, valiéndose de la lengua vernácula y aludiendo a manifestaciones populares.

En el curso de esta travesía hemos recorrido retrospectivamente los vínculos de Burchiello con la tradición poética previa al siglo XV, hemos ahora hecho patente el carácter dialógico de Burchiello, en términos bajtinianos, o sea en cuanto diálogo interno; sin embargo, al pensar la poesía de Burchiello en su tiempo, ¿No existe también un deliberado carácter dialógico, externo, en sus *tenzoni*?, ¿No son sus sonetos farmacéuticos y *alla burchia* verdaderos acertijos que implican siempre un interlocutor? ¿Si el humor es en sí un hecho colectivo, no es una pre-condición muy favorable a la idea de la *Accademia burchiellesca* y a la prolífica producción *burchiellesca*? Sin embargo, estas últimas interrogantes quedan en suspenso y forman parte de un análisis posterior que desarrollará el aspecto dialógico externo de Burchiello en su contexto, el siempre maravilloso *Quattrocento italiano*. Por ahora damos por concluido el primer viaje. Nuestra travesía ha llegado a su fin.

## Bibliografía\*

### Primaria

BURCHIELLO, *I sonetti del Burchiello*, ed. Michelangelo Zaccarello, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2000.

\_\_\_\_\_, *I sonetti del Burchiello*, ed. Michelangelo Zaccarello, Torino, Einaudi, 2004.

---

\* Todas las direcciones de los recursos digitales citados fueron comprobados el 1 de octubre de 2014.

DI GIOVANNI, Domenico detto il Burchiello, *Le poesie autentiche*, ed. Antonio Lanza, Roma, Aracne, 2010.

*Sonetti del Burchiello, del Bellincioni e d'altri poeti fiorentini alla burchiellesca*, Londra [s. e.], 1757. Edición digital: <https://archive.org/details/sonettidelburchi00burc> \*

## Secundaria

ALFIE, Fabian, “One Year –or Two Decades– of Drunkenness? Cecco Angiolieri and the Udine 10 Codex”, *Italica*, vol. 78, no. 1, 2001, pp. 18-35.

ALIGHIERI, Dante, *Tutte le opere*, Roma, Newton Compton, 2010.

BAJTÍN, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989.

\_\_\_\_\_, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, trad. Tatiana Bubnova, México, FCE, 2003.

\_\_\_\_\_, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 2003.

BERISTAIN, Helena, *Alusión, Referencialidad, Intertextualidad*, México, UNAM, 1996.

BUZZETTI-GALLARATI, Silvia, “Alle origini di un linguaggio: la poesia satirica di Rustico Filippi (II)”, *Medioevo Romanzo*, vol. 25, 2001, pp. 82-114.

CRIMI, Giuseppe, “Burchiello e le sue metamorfosi: personaggio e maschera”, *Studi (e testi) italiani*, 2006, pp. 89-119.

CURSIETTI, Mario, “Motti e facezie da Rustico Filippi al Burchiello”, *La parola del testo*, 2003, pp. 63–90.

DI BENEDETTO, Arnaldo, “Un’ introduzione al petrachismo cinquecentesco”, *Literatura*, vol. 48, no. 4, 2006, pp. 14-45.

DITOMA, Vincenzo, *Domenico di Giovanni, detto il Burchiello: Tra dissenso e ansia d’infinito*, Tesis de Master, Montreal, Mc Gill University, 2001.

DEVOTO, Giacomo, *Il dizionario della lingua italiana*, Milano, Editel, 1994.

GENETTE, Gerard, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández, Madrid, Taurus, 1989.

GIOVANNETTI, Eugenio ed., “Introduzione”, en Burchiello *et. al.*, *Le piú belle pagine del Burchiello e dei burchielleschi*, Milano, Treves, 1923.

- GIUNTA, Claudio, “A proposito de I sonetti del Burchiello a cura di Michelangelo Zaccarello (Torino, Einaudi 2004)”, *Nuova rivista di letteratura italiana*, 2004, pp. 451-476.
- LACHMANN, Renate, “Dialogicidad y lenguaje poético”, trad. Desiderio Navarro, *Revista Criterios*, 1993, pp. 41-52.
- LANZA, Antonio, “Il pungiglione della poesia aulica e la sua battaglia con monna Malinconia. Saggio su Cecco Angiolieri” en *Freschi e minii del Due, Tre e Quattrocento. Saggi di letteratura italiana antica*, Firenze, Cadmo, 2002, pp. 23-63.
- \_\_\_\_\_, “Per un'edizione del Burchiello autentico”, *Letteratura italiana antica: rivista annuale di testi e studi*, 2008, pp. 251-355.
- LONGHITANO PIAZZA, Sabina, *Comunicar lo inefable. Una caracterización pragmática del discurso expresivo*, Tesis, México, UNAM, 2014.
- MARTI, Mario, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, Nstri Lischi, 1953.
- \_\_\_\_\_, ed., *Poeti Giocosi del tempo di Dante*, Milano, Rizzoli, 1956.
- NIGRO, Raffaele, “Burchiello e poesia burlesca tra Quattro e Cinquecento”, *L'Illuminista*, vol. I, 2000, pp. 120-148.
- PETRARCA, Francesco, *Rime, Trionfi e poesie latine*, ed. F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sampego, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951.
- SALINARI, Carlo, *Storia popolare della Letteratura italiana. Dalle origini al Quattrocento*, Roma, Riuniti, 1962.
- SÁNCHEZ ALVAREZ-INSUA, Alberto, “Freud y Bergson. El chiste y la risa y su relación con lo social”, *Arbor*, vol. 723, no. 133, 2007, pp. 103-121.
- SEGRE, Cesare, “Il barbiere che giocava con Le Parole”, *Il Corriere Della Sera*, 29/12/2000. [http://archiviosistorico.corriere.it/2000/dicembre/29/BURCHIELLO\\_barbiere\\_che\\_giocava\\_con\\_co\\_0\\_00122910332.shtml](http://archiviosistorico.corriere.it/2000/dicembre/29/BURCHIELLO_barbiere_che_giocava_con_co_0_00122910332.shtml)
- SEGRE, Cesare y Carlo Ossola, *Antologia della poesia italiana. Duecento*, Torino, Einaudi, 2000.
- STANGLOVÁ, Michaela, *La poesía “alla burchia” del Burchiello*, Tesis de Bachelor, Brno, Masarykova Univerzita, 2006.

WEST VIVARELLI, Ann Sheldon, *Burchiello's "Sonetti": A Selection from the "Rime di Corrispondenza" and poems on poetry*, Tesis doctoral, Michigan, The Johns Hopkins University, 1970.

ZACCARELLO, Michelangelo, "Premessa", en *La fantasia fuor de' confini: Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999): Atti del convegno, Firenze, 26 Novembre 1999*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2001, pp. 1-18.

ZATTA, Antonio, ed., "Notizie dei poeti" en *Parnaso italiano ovvero raccolta de' poeti classici italiani IV: Lirici antichi serii e giocosi fino al secolo XVI*, Venezia, 1784.

### Diccionarios especializados digitales

ACCADEMIA DELLA CRUSCA, Vocabolario degli accademici della Crusca.

[http://www.lessicografia.it/ricerca\\_libera.jsp](http://www.lessicografia.it/ricerca_libera.jsp)

LEONARDI, Lino, Dizionario storico: Tesoro della lingua italiana degli origini.

<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>

TOMMASEO, Niccolo, Dizionario della lingua italiana.

<http://www.dizionario.org/index.php?home>.