

LA DESCRIPTIO MULIERIS EN LA OBRA DE AGNOLO FIRENZUOLA: PARODIA Y TRANSGRESIÓN

(The *descriptio mulieris* in Agnolo Firenzuola's Work: Parody and Transgression)

Sara Velázquez-García*
María-Isabel García-Pérez**
Universidad de Salamanca

Abstract: In the 16th century the Florentine writer Agnolo Firenzuola published *Dialogo delle bellezze delle donne*, a work considered one of the most important treatises on feminine beauty of Renaissance by some scholars; Elizabeth Cropper (1976) describes it in fact as a complete exposition of feminine ideal beauty between the multiple treatises written at the time on the subject. However, some years after the publication of this work, the author himself published the chapter “Sopra le bellezze della sua innamorata” included in the collective work *Le opere burlesche* (1548) in which he breaks in some way with the ideas initially presented in his treatise. In “Sopra le bellezze della sua innamorata” Firenzuola transgresses the Petrarchan canon parodying that ideal of feminine beauty; he subverts –in a burlesque tone– the presumed ideal characteristics of the beautiful female body. The article aims to confront both texts to analyze the evolution of the author's ideas regarding the concept of women's beauty.

Keywords: Agnolo Firenzuola, Parody, Ideal of feminine beauty, Renaissance, Burlesque poetry, Francesco Berni.

Resumen: El escritor florentino Agnolo Firenzuola publicó en el siglo XVI *Dialogo delle bellezze delle donne*, obra considerada por algunos estudiosos uno de los tratados más importantes sobre la belleza femenina del Renacimiento, Elizabeth Cropper (1976) lo describe concretamente como una completa exposición de la belleza del ideal femenino entre los múltiples tratados escritos en la época sobre el particular. Sin embargo, algunos

* **Dirección para correspondencia:** Sara Velázquez García. Facultad de Filología (Área de Filología Italiana). Plaza de Anaya, s/n. 37008 Salamanca (svelazquez@usal.es).

** María Isabel García Pérez. Facultad de Filología (Área de Filología Italiana). Plaza de Anaya, s/n. 37008 Salamanca (isabelgarcia@usal.es).

años después de la publicación de esta obra, el propio autor publicó el capítulo “Sopra le bellezze della sua innamorata” incluido en la obra colectiva *Le opere burlesche* (1548) en el que rompe de alguna manera con las ideas inicialmente presentadas en su tratado. En “Sopra le bellezze della sua innamorata” transgrede el canon petrarquista parodiando ese ideal de belleza femenina, en un tono burlesco subvierte las características supuestamente idóneas del hermoso cuerpo femenino. El artículo pretende confrontar ambos textos para analizar la evolución de las ideas del autor sobre el concepto de belleza *muliebre*.

Palabras clave: Agnolo Firenzuola, parodia, ideal de belleza femenina, Renacimiento, poesía burlesca, Francesco Berni.

1. Orígenes del género burlesco

La Real Academia de la Lengua Española (2020a) define el adjetivo burlesco de la siguiente manera: “festivo, jocosos, sin formalidad, que implica burla o chanza”; asimismo el término parodia viene recogido como imitación burlesca. Sin embargo, a lo largo de la historia de la literatura estos conceptos han sido utilizados sin atender a la especificidad que implica cada uno de ellos. A ambas voces se puede añadir la confusión terminológica que se ha producido también con el término sátira, definido en su primera acepción como “una composición en verso o prosa cuyo objeto es censurar o ridiculizar a alguien o algo” y en la segunda “discurso o dicho agudo, picante y mordaz, dirigido a censurar o ridiculizar” (Real Academia Española 2020b). Como puede desprenderse de estas definiciones la diferenciación entre estos conceptos es semánticamente muy sutil, lo que ha provocado en el pasado –y se ha perpetuado hasta nuestros días– un intercambio erróneo en el uso de los términos que no siempre corresponde con su significado preciso.

Este equívoco está particularmente extendido en el campo literario cuando se alude a los géneros burlesco y satírico que se desarrollaron en Italia a partir del siglo XVI. Fue en este período cuando se produce en el país transalpino la eclosión de la lírica burlesca de la mano de Francesco Berni, que se convertiría en el modelo de numerosos imitadores que emularon su forma de crear literatura adoptando un tono jocosos y haciendo de la burla el centro de sus poemas; la aparición de unos patrones estilísticos y temáticos comunes iniciados por el propio Berni y sostenidos por estos seguidores hace que hoy se pueda hablar de un grupo de poetas homogéneo en sus formas de expresión.

A pesar de que este género encontrara su momento de mayor esplendor en el siglo XVI con estos poetas –a los que aludiremos más adelante– lo cierto es que podemos encontrar los orígenes de los géneros relacionados con la risa y el humor ya en la Antigüedad clásica, por ejemplo, Aristóteles acometió la tarea de analizar el género literario denominado comedia y ya unos años antes Aristófanes había llevado al teatro obras en las que criticaba con humor satírico las ideas de Sócrates y los sofistas. Sin embargo, no se puede obviar el hecho de que durante determinados períodos de la historia la risa ha sido interpretada como una reacción negativa –e incluso sancionable– como demuestran las primeras reglas monásticas redactadas en el siglo V. En los capítulos dedicados al silencio bajo el título *Taciturnitas* se hace referencia a la risa como algo peligroso y obsceno: “La forma más terrible y obscena de romper el

silencio es la risa, si el silencio es virtud existencial y fundamental de la vida monástica, la risa es gravísima violación” (Le Goff citado en Martín Camacho 2003: 5). En el siglo VI las reglas benedictinas solicitaban la represión de la risa recomendando su prevención, ya que, como se afirmaba en ellas, entre todas las formas malignas de expresión, la risa es la peor.

En cualquier caso, la importancia de la risa para el ser humano es algo que históricamente ha preocupado a intelectuales y pensadores; hace más de siete mil años filósofos chinos afirmaban que la risa era una explosión de energía del corazón. Dante Alighieri diría siglos después que la risa es “un relampagueo del deleite del alma” (2021: 101). Tiempo después la capacidad de la risa fue uno de los argumentos expuestos por Bartolomé de Las Casas para defender en las célebres Juntas de Valladolid (1550)¹ que los indios o habitantes del Nuevo Mundo descubierto por Colón eran humanos y, por lo tanto, compartían con sus conquistadores los derechos de igualdad y libertad, según el *Ius Gentium* formulado por Francisco de Vitoria. También Víctor Hugo, gran conocedor de las pasiones humanas, escribió en el siglo XIX que “la risa es el sol que ahuyenta el invierno del rostro humano” (Delofeu y Leonard 1886: 81). Son estos algunos ejemplos de una larga cadena de sentencias sobre esta relación que salpican toda la historia del pensamiento y la literatura.

Volviendo al tema principal de este estudio, no podemos dejar de mencionar que la poesía burlesca italiana encuentra sus orígenes en el siglo XIII, período que marcó un nuevo rumbo en el desarrollo de la poesía jocosa en Italia. Entre los principales exponentes del género destacan Cecco Angiolieri o Rustico di Filippo. Estos dos poetas toscanos –contemporáneos de Dante Alighieri– llevaron a cabo un tipo de poesía y unos modelos estilísticos que se contraponían al estilo áulico propio de los *stilnovistas* utilizando un lenguaje coloquial que rozaba a menudo la vulgaridad. Podemos definir su obra como poesía cómico-realista donde una de las principales temáticas que desarrollan sitúa a las mujeres como protagonistas sin plantearse reparos a la hora de utilizar un tono irritante u ofensivo e incluso haciendo referencias eróticas y sarcásticas. Aunque sus preocupaciones no tenían que ver solo con las mujeres, se ocupaban además de temas propios de la vida cotidiana como los placeres humanos, los vicios, el juego o cualquier tipo de exceso que no estuviera comúnmente aceptado por los cánones establecidos por la alta sociedad toscana del momento. En definitiva, el burlesco surge como reacción contra la abundante presencia en la literatura italiana de una lírica considerada por estos autores demasiado refinada y que abusaba de un tono áulico y academicista, como se desprende de las palabras de Pietro Gibellini, Gianni Oliva y Giovanni Tesio que recogemos a continuación:

[...] non stupisce che nel secolo squisitamente nobile e classicheggiante fiorisca per reazione e complicità una produzione che metta in burla la letteratura illustre nei suoi vari aspetti. Che oppone all’amor platonico il puro sesso; che volge lo sguardo dalla raffinatezza delle corti alla nequizia delle cortigianerie o alla lutulenza del mondo plebeo; che alla lingua inamidata e classicheggiante preferisce la scorrevolezza del parlato o le rudi asprezze del dialetto (Gibellini; Oliva; Tesio 1989: 259).

1 La Junta o Controversia de Valladolid fue un debate convocado en 1550 a instancias del emperador Carlos V para determinar cuestiones fundamentales sobre el desarrollo de la presencia en el Nuevo Mundo por parte de los conquistadores. Ante una comisión de teólogos y juristas chocaron una visión que justificaba el uso indiscriminado de la fuerza –encarnado por Ginés de Sepúlveda– y la defensa de la libertad absoluta de los indígenas, encabezada por el fraile dominico Bartolomé de Las Casas. La controversia se saldó con nuevas leyes contra los abusos de los nativos.

Los poetas cómico-realistas servirán de inspiración para Francesco Berni, quien también encontró un referente en la figura del Burchiello, poeta florentino del siglo XV. Domenico de Giovanni, nombre real del citado poeta, es famoso por el uso de un estilo y un lenguaje aparentemente absurdo y transgresor, lo cual le granjeó un buen número de seguidores e imitadores. Sus composiciones son sonetos en los que destaca la capacidad de inventiva y de jugar con las palabras, hecho que supuso una revolución en su época y que influiría, entre otros de sus contemporáneos, en Luigi Pulci, autor del poema épico y paródico *Morgante*, y, un siglo después, en la escuela bernesa.

2. Francesco Berni y la escuela bernesa

Francesco Berni fue un poeta toscano nacido en un municipio cercano a Pistoia en torno a 1497 en el seno de una familia noble, aunque con pocos recursos; siendo prácticamente un niño se mudó a Florencia para iniciar su formación académica y sería en la capital toscana donde tomaría los hábitos antes de partir hacia Roma en 1517 para ponerse al servicio del cardenal Bibbiena. Tras una serie de vicisitudes que lo llevaron durante un tiempo a exiliarse en los Abruzos volvió a Roma. En esta ciudad, probablemente en los primeros años treinta, entró en contacto con la Accademia dei Vignaiuoli². Estando al servicio del cardenal Ippolito de' Medici decide permanecer en Florencia en estrecha relación con la corte de Alessandro de' Medici. En 1535 murió en extrañas circunstancias, probablemente víctima de intrigas palaciegas.

Por lo que respecta a su papel como escritor, comenzaría su trayectoria dedicándose a escribir poesía en latín para cultivar posteriormente la poesía burlesca en lengua vulgar, con lo que acabaría convirtiéndose en una figura central del desarrollo de este género durante el Renacimiento. Berni se sirvió de los motivos cómico-realistas combinando sus contenidos vulgares u ordinarios con un estilo elevado propio de la lírica petrarquista:

[...] supo aprovechar la tradición anterior y su cultura clásica para sus composiciones. La combinación de las fuentes nacionales (Dante, Petrarca, Burchiello, Pistoia) y latinas (Horacio, Virgilio, Catulo) le permitió dignificar la poesía festiva y darle un nuevo empuje dentro de la cultura del Renacimiento (Cacho 2003: 474).

Esta conjugación dio lugar a una nueva concepción poética cuya base sería un modelo compositivo innovador y original con un importante calado entre muchos de los poetas de esta época que han sido calificados después con el adjetivo *bernesco*.

La métrica que Berni usó tradicionalmente era el soneto –para el que tomaba como referencia a los autores ya mencionados como Burchiello y Pistoia– y el terceto que componía a base de enunciados sencillos y esquemáticos pero ingeniosos jugando con metáforas, hipérbolos y

2 Entre los pocos datos que han trascendido sobre la Accademia della Vigna o dei Vignaiuoli se sabe que era una especie de círculo cultural con sede en Roma creado por el mantovano Uberto (Roberto) Strozzi y conformado por un grupo de escritores de formación humanística –algunos de ellos de procedencia toscana y relacionados con la curia– dedicados en su tiempo de ocio a la composición y creación de capítulos burlescos. De esta Academia formaban parte, entre otros, Giovan Francesco Bini, Annibal Caro, Giovanni Della Casa, Francesco Maria Molza y Agnolo Firenzuola que componían sus poemas imitando el estilo de Berni. Para más información sobre esta academia y los poetas bernescos, consúltese la obra de Danilo Romei (1984).

dobles sentidos con matices eróticos con los que ensalzaba objetos y productos banales como frutas o alimentos básicos. En su producción encontramos capítulos dedicados a un orinal, a una aguja, a la gelatina o al melocotón. Según el estudioso Jesús Ponce Cárdenas, Berni alcanza su madurez literaria con la redacción de los dos capítulos dedicados a la peste titulados “In lode della peste” y datados en 1532 en los que se alude a esta terrible plaga con un tono natural y coloquial y en los que se observan numerosos elementos propios de la parodia:

La alabanza paradójica de la plaga no sólo inauguraba la época de madurez literaria del célebre autor burlesco sino que, por un lado, se inspiró en un texto previo en torno a la sífilis y, por otro, sirvió también de inspiración a algunos de sus amigos y allegados para referirse a los avances de aquel terrible reinado del *mal francés* (Ponce Cárdenas 2007: 117).

En definitiva, Berni se consagró como el padre de la poesía burlesca, género que, como hemos visto, se caracteriza por la presencia del terceto encadenado y de temáticas banales. Su principal finalidad es mover a la risa subrayando los aspectos ridículos y jocosos de lo ajeno y de un tipo de literatura, en boga hasta el momento, basada en un lenguaje muy elevado y refinado como era la lírica petrarquista y cortesana. Estas son algunas de las características que comparte la poesía burlesca con el modelo satírico³. Aunque este cuenta con unas peculiaridades propias, la cercanía entre ambos géneros ha llevado a que en muchas creaciones del género burlesco se integren rasgos típicos de la sátira como “la censura de vicios, el desprestigio de los falsos valores de la sociedad, la ridiculización de los pecadores. Estos paralelismos han originado muchos problemas a la hora de intentar sistematizar el *corpus* satírico y el burlesco, llegando a mezclarse con facilidad ambos conceptos” (Cacho 2003: 469). La sátira se diferencia netamente de lo burlesco en tanto en cuanto uno de sus principales objetivos es la moralización a través, por un lado, de la risa y, por otro, mediante el uso de diatribas y filípicas. Si bien es cierto que en la lírica burlesca podemos encontrar elementos moralizantes, estos siempre constituirán un elemento secundario teniendo en cuenta que los poetas burlescos persiguen sobre todo causar risa –o incluso una excesiva hilaridad– con sus obras. La distinción entre la finalidad que persiguen ambos géneros aparece expresamente en el inicio de la antología *Il secondo libro dell’opere Burlesche, di M. Francesco Berni. Del Molza, di M. Bino, di M. Lodouico Martelli. Di Mattio Francesi, dell’Aretino, Et di diuersi Auttori. Nuouamente posto in Luce, Et con diligenza Stampato*:

Tvtti i poeti hanno per intentione l’uno de due fini, come V.S. sà molto meglio di me, cioè o di giouare, o di diletta le persone... gli scrittori delle Satire, quasi arbitri del mondo, senza risguardo hauer ne a Principi ne a priuati huomini, ma di tutti, indifferentemente, i vitii biasimando, si sforzano di mettere altrui sulla via della virtù. Altri Poeti poi, come ho detto, ci sono, che altro non disegnano se non recar piacere & diletto alle genti... Di questa maniera di faceti & sollazeuoli Scrittori & Poeti molti & molto eccellenti n’hà hauuto, & ha tuttauia il

3 El modelo satírico, originado en la antigua Grecia, fue reimpulsado durante el Renacimiento por el célebre poeta reggiano Ludovico Ariosto, cuyas obras seguían un estilo epistolar que fue también emulado por los autores bernescos.

secol nostro; il qual (dirò liberamente) non cede in cosa alcuna all'antico. Et fra primi, & forse il primo, che in tal maniera di scriuere in burla lodeuolmente poetasse, fù il nostro Messer Francesco Berni (Giunti 1555: s.p.).

Además de esta antología existen otras dos analectas encabezadas por el maestro Berni en las que se recogen los capítulos de varios autores bernescos como los mencionados anteriormente; dichas antologías gozaron de un gran éxito entre los lectores en el momento de su publicación y fueron el canal para difundir en los siglos siguientes el género burlesco⁴. Entre los autores incluidos en estos compendios se encuentra el florentino Agnolo Firenzuola, de quien nos ocuparemos en el siguiente epígrafe.

3. Parodia y transgresión en Agnolo Firenzuola

Michelangelo Gerolamo Giovannini da Firenzuola, más conocido como Agnolo Firenzuola, fue un escritor e intelectual italiano cuya producción literaria está muy ligada tanto a la tradición petrarquista, especialmente en sus inicios, como a la poesía bernesa, modelo hacia el que evolucionó a lo largo de su vida. Nacido en Florencia en el seno de una familia vinculada a los estudios humanísticos, pasó sus años de formación entre Siena y Perugia hasta 1518, año en el que se trasladó a Roma donde ocupó el cargo de procurador de la orden en la Curia romana, así como de abad de la Basílica de Santa Práxedes. Fue durante su período en la actual capital de Italia cuando entró en contacto con la Accademia dei Vignaiuoli y algunos poetas burlescos como Annibale Caro, Giovanni de la Casa o Francesco Maria Molza. Durante este tiempo llevó a cabo una intensa actividad literaria en la que cabe destacar, por ejemplo, la redacción de *I Ragionamenti*⁵, *Epistola in difesa delle donne* o la vulgarización y actualización de las *Metamorfosis* de Apuleyo. En 1534 abandona Roma para instalarse de nuevo en Toscana, concretamente en la ciudad de Prato, donde conoció un feliz y fructífero período literario durante el cual escribió sus obras más célebres como *I dialoghi delle bellezze delle donne* y *La prima veste dei discorsi degli animali*, que se presenta como una nueva versión de una de las fábulas del *Panchatantra*⁶.

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

5 Con *I Ragionamenti* el autor pretendía emular el esquema del *Decameron*. Él mismo, bajo el nombre de Celso, en compañía de Costanza (personaje inspirado en Costanza Amaretta de la que Firenzuola estaba enamorado), una hermana, una cuñada y dos jóvenes amigos, se dirigen durante seis jornadas a un palacio situado en la Impruneta, en Florencia, donde intercambian ideas y conversan sobre el amor. En realidad, de esas seis jornadas solo se ha encontrado una que fue publicada en 1548. No se sabe a ciencia cierta qué sucedió con las otras cinco jornadas –puede que se perdieran o que nunca llegaran a ser redactadas completamente– aunque sí se han encontrado fragmentos de la segunda y la mayor parte de la crítica considera que la redacción fue interrumpida debido a que no fue bien acogida por el papa Clemente VII. De lo que sí hay constancia es del hecho de que Firenzuola sometió al juicio de Claudio Tolomei este texto, quien al parecer expresó sus reservas acerca de que la responsabilidad de la elaboración de temas filosóficos recayera sobre una mujer (Costanza). La respuesta ante estas reservas por parte de Firenzuola fue la redacción en 1525 de la obra *Epistola in difesa delle donne*.

6 El *Panchatantra* es una colección de cuentos indios escritos en idioma sánscrito creada, probablemente, entre el siglo III a. C. y el siglo III d. C. La expresión “prima veste” alude al hecho de que se trata de la primera traducción en lengua vulgar y su primera edición impresa data de 1548 (publicación póstuma que, probablemente, Firenzuola compuso en sus últimos años de vida, entre 1541 y 1542).

A la muerte del poeta su familia renunció a la herencia, en la actualidad existe una casa museo en el lugar que fueron sus dependencias en la Abadía de Vaiano donde se encuentra una obra antológica que recoge varios textos escritos en diferentes momentos de su vida y de diferentes temáticas, se trata de la primera edición de las *Prose* (publicada de modo póstumo en 1548).

En 1541 Agnolo Firenzuola publicó uno de los tratados más importantes sobre la belleza de las mujeres, *Dialogo delle bellezze delle donne*, considerado por la historiadora de arte británica Elizabeth Cropper (1976: 374) como la exposición más completa de la belleza de la mujer ideal entre la multitud de tratados que se escribieron a lo largo del siglo XVI que abordaron esta temática. Además de nuestro Firenzuola, otros autores como Lodovico Domenichi, Domenico Bruni da Pistoia o Cesare Barbabianca iniciaron un debate literario y cultural orientado a la defensa y al elogio de la dignidad de las mujeres en los que se reivindicaba la igualdad de la mujer respecto al hombre.

En el *Dialogo delle bellezze delle donne* el poeta toscano retoma algunos de los temas que había incluido previamente en sus *Ragionamenti* (1525) y mantiene como figura protagonista el mismo en ambas obras, Celso, quien encarna una suerte de *alter ego* del autor, como él mismo confiesa en las primeras líneas del primer discurso: “CELSE Seluaggio è molto mio amico, et tanto posso disporre di lui, ch'io oso dire, che certo è sia un altro me” (Firenzuola 1562: 104). En este tratado podemos identificar fuentes clásicas y medievales en lo que se refiere a la descripción de la belleza ideal. El autor cita en su obra a Cicerón, Aristóteles, Dante, Petrarca, Marsilio Ficino, así como otros tratados renacentistas sobre el amor, referencias y estrategias que demuestran el gusto sincrético y ecléctico de Firenzuola, tal y como sostiene Tonia Caterina Riviello (1986: 67). La obra se estructura en dos diálogos en los que Celso conversa con cuatro mujeres de la ciudad de Prato; el primer diálogo se desarrolla en un jardín privado de la *Badia di Grignano* mientras que el segundo tiene lugar en el comedor de la vivienda de una de las interlocutoras.

En el primer diálogo titulado “Della bellezza delle Donne, Intitolato CELSO” el autor expone su concepto personal de belleza

diciamo che la bellezza non è altro, che una ordinata concordia, et quasi una armonia occultamente risultante dalla compositione, unione, et commissione di piu membri diuersi, et diuersamente da se, et in se, et secondo la loro propria qualiti, et bisogno, bene proportionati, e'n un certo modo belli, i quali prima che alla formatione d'un corpo si uniscano, sono tra loro differenti, et discrepanti, dico concordia, et quasi armonia, come per similitudine (Firenzuola 1562: 112).

Descompone y analiza el cuerpo femenino tomando una por una cada una de sus partes para reconstruirlo en el segundo tratando de dar consistencia a ese modelo proyectado en el primero y delinear, de este modo, un perfil exacto de lo que sería su propia quimera.

La obra de Firenzuola sigue el estilo y el lenguaje elegante y refinado característico de la poesía petrarquista y recoge el modelo literario de perfección física y dignidad moral surgido a partir de la descripción que Petrarca hace de su amada Laura, durante siglos considerado universal de belleza y elegancia. La lírica compuesta por el poeta aretino se basa en

lo que el estudioso y crítico literario Giovanni Pozzi definió como *canone breve*, un canon que “si ferma al viso, aggiuntovi a scelta un dettaglio, per così dire adiacente (la mano, il collo, il seno)” (Pozzi 1984: 391). Este canon petrarquista no incluye todas las partes de la cara, ya que excluye algunas –como la nariz, las orejas o la barbilla– así como otros detalles menores que sí aparecen en las obras pertenecientes al *canone lungo*. Este segundo tipo de canon será el que desarrollará Firenzuola en su obra⁷; en ella no se limita a la descripción de algunas partes de la cara, sino que incluye el cuerpo entero y se centra en la armonía y en la proporción de la figura femenina. En los diálogos se mantiene el orden tradicional del *canone lungo*, que propone la descripción de las partes del cuerpo en sentido vertical, de arriba abajo, y las presenta siguiendo el siguiente orden: ojos, pestañas, nariz, mejillas, boca, dientes, sonrisa, barbilla, orejas, garganta, brazos y manos, pecho, piernas, pies, cabello.

Con el análisis de este tratado se observa un abundante uso de adjetivos anticipando lo que sería después la estética del Barroco en cuanto a la percepción de la belleza de la mujer que, de algún modo, rompía con el prototipo de belleza femenina renacentista. Firenzuola, por lo tanto, realiza una descripción analítica del cuerpo femenino y lo somete a una minuciosa observación que da lugar a dos procesos claramente diferenciados en ambos discursos: fragmentación (primer discurso) y composición (segundo discurso). Esta descripción abunda en el uso de referencias a cualidades positivas que configuran la belleza ideal de las mujeres como *mento bianco*, *labbra rosse*, *occhi neri*, *fianco grosso*, *pie piccolo*, *guancie candide* (Firenzuola 1562: 113-114).

Posterior a esta obra es la redacción en tercetos encadenados del capítulo “Sopra le bellezze della sua innamorata” incluido en la segunda parte de la antología, anteriormente mencionada, *Il terzo libro dell’opere burlesche di M. Francesco Berni e di altri. Ricorretto e con diligenza ristampato*, publicada en 1555. En este capítulo Firenzuola transgrede las características del ideal de belleza femenina que había expuesto anteriormente en el *Dialogo delle bellezze delle donne*. En esta nueva obra se pone de manifiesto la habilidad del autor para desafiar el modelo de perfección física femenina característico, como hemos visto, de la lírica petrarquista y que él mismo había integrado en sus diálogos. El capítulo, junto con otros también recogidos en *Le opere burlesche* de Berni, refleja la influencia de la poesía bernesca y de la literatura paródica que desarrollaban en la Accademia dei Vignaiuoli. Entre sus creaciones destacamos aquí los capítulos “Canzone in lode della salsiccia” o “In lode del legno santo”, loas a objetos y productos cotidianos como era propio de este tipo de poesía.

En “Sopra le bellezze della sua innamorata” Firenzuola volverá a hacer uso del *canone lungo* para describir cada una de las partes del cuerpo de su amada, sin embargo, en este caso abandona el retrato de belleza ideal para construir un perfil paródico y en el que no faltan tintes cómicos y referencias burlescas. Además, el escritor deja de lado en esta obra el registro áulico y refinado característico de la poesía petrarquista para servirse de un vocabulario áspero y rudo –en ocasiones vulgar– colmado de metáforas cómicas y juegos de palabras. La diferencia de tono se percibe ya, como afirma Patrizia Bettella, en la elección de la *amada*. La mujer a la que dedica el capítulo dista de ser el prototipo de mujer típica de

⁷ El *canone breve* es más utilizado en sonetos y composiciones cortas, mientras que el *canone lungo* lo encontramos, especialmente, en poemas largos y en prosa.

la poesía renacentista perteneciente a una familia acomodada y con unos modales delicados y exquisitos.

The innamorata of the capitolo distortion of the chimera, a comic replica of lady of the treatise. The portrayal of the beloved in the capitolo highlights, through parody, the limitations female figure like the chimera, who is indeed a monster of perfection, removed from reality that it is easy to make fun of her abstract conventional beauty (Bettella 1998: 199).

Por lo tanto, como señala la estudiosa, Firenzuola da un giro de tuerca a la lírica renacentista parodiando el ideal femenino de belleza mediante la subversión de las características supuestamente idóneas del hermoso cuerpo femenino. De este modo, si en los Diálogos se refería al cabello como “sottili, et biondi, et hor simili all’oro, hora al mele, hora come i raggi del chiaro Sole risplēdenti, crespi speſi copiosi, et lugh” (1562: 158), en el capítulo los compara con dos ovillos de lino puestos a secar sobre una caña: “Prima de’ suoi capei vo’ raccontare, / Che paion proprio due matasse d’accia / Poste sovr’una canna a rasciugare” (Firenzuola 1824: 140). Otro ejemplo claro lo encontramos en la diferencia que se produce al describir en una y otra obra las mejillas. Mientras que en el tratado Celso realiza un portmenorizado y delicado retrato de estas subrayando su candor y pureza

[...] le guancie bramano una bianchezza piu rimessa che quella della fronte cioè un poco men lustrante, la quale partēdosi dalla loro estremità pura neue, uadian’ insieme col gonfiamento della carne, crescendo sempre incarnato si che in guisa d’un monticello ch’insu la cima finisca con la sembianza di quel rosseggiare, che si lascia il sol dietro, quando con buon tempo lascia questo nostro emispero: che han sapete che non è altro ch’un cādore ombreggiato di uermiglio (Firenzuola 1562: 170-171)

en “Sopra le bellezze della sua innamorata” apenas le dedica una línea en la que las compara con los nabos de enero: “Le gote⁸ én come rape di Gennaio” (Firenzuola 1824: 140). Si nos referimos a la descripción de otra parte del rostro como es la nariz, una vez más observamos en la primera obra una exhaustiva y detallada descripción de esta parte del cuerpo frente a la simple comparación que establece en el capítulo equiparándola a un objeto tan banal y cotidiano como un mortero. Sin embargo, son muchas las características que Celso otorga a la nariz perfecta entre las que cabría destacar que sea pequeña y afilada:

il quale oltra alla misura, per seguir l’ordine cominciato, uuol piu tosto pendere nel picciolo, et nello affilato, et dal suo principio ne base, che è sopra la bocca, e sulla sua punta, e desidera con un segno di riuoltura mostrar la distinta con un poco quasi di soprasalto, colorito, ma nõ rosso, con una quasi inuisibil linea, che pur mostri partire ambedue le nari, le quali debbono rileuare un poco in sul principio, di poi abbassandosi dolcemente, salire alla fine: si che con ugal tratto sempre diminuiscano: ma quando al fine della cartilagine, el principio del solido del naso s’alzasse un poco poco dirileuato, non aquilino, ch’in una donna comunemen-

8 *Gote*: término usado especialmente en Toscana y en otras regiones en registro literario para referirse a las mejillas (en italiano *guance*).

te non piace: ma quasi un nodo in un dito darebbe gratia, anzi sarebbe la uera perfettion del naso: la parte da basso, cioè tutta la cartillagine, e maßime l'orlo di quella, desidera il color simile all'orecchio, ma forse anche meno acceso, purché non sia bianco bianco, come se li facesse freddo. Et uogliono le nari essere asciutte, et nette, [...] non è bello il naso arricciato: impercioche oltre à che significa la persona souerchio sottoposta alla stizza, e guasta il profilo (Firenzuola 1562: 171-172).

Deteniéndonos ahora en la boca se mantiene esa profusión de detalles y adjetivos dedicados en los Diálogos frente a la concisión y síntesis que encontramos en el capítulo en el que se limita a comparar la boca con “i popon cotignuoli”⁹ (Firenzuola 1824: 140). La boca y los labios, en palabras de Celso, tienen que guardar armonía en sus dimensiones y en su forma:

ne deue esser aguzza, ne piatta, è nello aprirla, maßime quando si apre senza riso, ò senza parola, non haueria à mostrar piu che cinque denti insino in sei, di quei di sopra, nõ sien le labbra molto sottili, ne anche souerchio grosse, ma inguisa che il uermiglio loro apparisca sopra lo incarnato che le circonda (Firenzuola 1562: 172-173).

Los ejemplos que revelan la diferencia de tono y estilo de ambas obras son muy numerosos. Si nos centramos exclusivamente en el poema burlesco podemos observar que el texto está plagado de identificaciones y cumple con el modelo establecido por los poetas bernescos en cuanto su objetivo es llamar a la risa mediante la parodia, metáforas jocosas, símbolos agudos o sorprendentes hipérbolos. Uno de los rasgos más transgresores que encontramos es la descripción del rostro del que dice que brilla como el estaño viejo y ha sido lavado con huevos podridos y jabón de ceniza; algo que choca con el color de la tez que habitualmente se asocia al ideal de belleza de aquella época, ya que la tonalidad blanca de la piel denotaba pureza y candidez. Pero hay otros muchos ejemplos, la comparación de la cabeza con una pastilla de jabón, de las orejas con las asas de un cubo o de las cejas con las de un caldero, de los ojos con dos torteras o el cuello con un aguamanil. Como ya vimos en su anterior obra, Firenzuola apuesta por una descripción acorde al *canone lungo* añadiendo otras partes del cuerpo que van más allá de la cabeza como los hombros, los brazos o el busto. A este respecto, el poeta cumple aquí con otra de las características propias de la poesía burlesca como son las alusiones eróticas y sexuales, algo que se observa cuando se refiere al pecho calificándolo de abundante e identificándolo con un juego de alcuza y describiendo lo que él haría con este:

Lucon quei due poccion come due ampolle:
Che s'io potessi starvi sopra un giorno
A mio bell'agio due ore a panciolle,
I' darei certi morsi lor dattorno,
Che parria ch'ella fosse una schiacciata
Coll' uve secche, uscita allor del forno (Firenzuola 1824: 140).

9 *Popone* hace referencia en toscano al melón, mientras que *cotogno*, de donde puede derivar el término utilizado por Firenzuola *cotignuoli*, se refiere al árbol del membrillo, por lo que podemos deducir que se está refiriendo a la forma de estas frutas.

En definitiva, la obra de Firenzuola muestra una evolución en cuanto a la presencia de elementos transgresores y paródicos en su producción. Tras una primera fase más cercana al clasicismo y las corrientes inspiradas en la poesía petrarquista, paulatinamente se mueve hacia un estilo jocoso donde predomina lo burlesco alejándose de este modo del canon puramente renacentista. Si bien es cierto que no podemos obviar que ya en el *Dialogo delle bellezze delle donne* encontramos rasgos que rompen con la estética predominante, ruptura que se va acentuando cuando entra en contacto con la poesía burlesca, muy probablemente con el propio Francesco Berni y otros poetas cómicos. Es en este momento cuando incorpora a sus obras nuevos estilos, matices y formas de expresión como los que hemos visto en el análisis realizado en este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante (2021): *El convivio*. Madrid: Editorial Verbum.
- BETTELLA, Patrizia (enero de 1998): “Discourse of Resistance: The Parody of Feminine Beauty in Berni, Doni and Firenzuola”, *MLN*, vol. 113(1), 192-203. The Johns Hopkins University Press.
- BUONO, Benedict (2014): “Landini, vellutelli e sonettini: lo stile *alla berniesca* di Gabriello Simeoni”, *Estudios Románicos*, vol. 23, 75-93.
- CACHO, Rodrigo (2003): “La poesía burlesca del siglo de oro y sus modelos italianos”, *NRFH, LI*, núm. 2, 465-491.
- CROPPER, Elizabeth (1976): “On Beautiful Women, Parmigianino, *Petrarchismo*, and the Vernacular Style”, *Art Bulletin*, vol. 58, 374-394.
- DELOFEU Y LEONARD, Manuel (1886): *Rasgos de Victor Hugo*. La Habana: Imprenta del ejército.
- FIRENZUOLA, Agnolo (1562): *Prose*. Florencia: Giunti.
(1824): “Sopra le bellezze della sua innamorata”. F. Berni, *Il terzo libro dell’opere burlesche di M. Francesco Berni e di altri. Ricorretto e con diligenza ristampato*. Leiden: Van-Der Bet, 139-143.
- GIBELLINI, Pietro; OLIVA, Gianni y TESIO, Giovanni (1989): *Lo spazio letterario – storia e geografia della letteratura italiana*. Brescia: La Scuola.
- GIUNTI, Filippo (ed.) (1555): *Il secondo libro dell’opere Burlesche, di M. Francesco Berni. Del Molza, di M. Bino, di M. Lodouico Martelli. Di Mattio Francesi, dell’Aretino, Et di diuersi Auttori. Nuouamente posto in Luce, Et con diligenza Stampato*. Florencia: Heredi di Bernardo Giunti.
- MARTÍN CAMACHO, Javier (2003): “La risa y el humor en la antigüedad”. [<https://www.fundacionforo.com/pdfs/archivo14.pdf>; 29/09/2021].
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2007): “De burlas y enfermedades barrocas: la sífilis en la obra poética de Anastasio Pantaleón de Ribera y Miguel Colodrero de Villalobos”, *Criticón. La poesía burlesca del Siglo de Oro*, vol. 100, 115-142.
- POZZI, Giovanni (1984): “Temi, *topoi*, stereotipi”. A. Rosa (ed.), *Letteratura italiana. Le forme del testo*, vol. 1, *Teoria e poesia*. Turín: Einaudi, 391-436.

Real Academia Española (2020a): “Burlesco”. *Diccionario de la lengua española*. [https://dle.rae.es/burlesco?m=form; 06/09/2021].

Real Academia Española (2020b): “Sátira”. *Diccionario de la lengua española*. [https://dle.rae.es/s%C3%A1tira?m=form; 06/09/2021].

RIVIELLO, Tonia Caterina (1986): *Agnolo Firenzuola: the Androgynous Vision*. Roma: Bulzoni Editore.

ROMEI, Danilo (1984): *Berni e berneschi del Cinquecento*. Florencia: Edizioni Centro 2P.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Sara Velázquez-García es profesora del Área de Filología Italiana en la Universidad de Salamanca donde imparte clases en la Facultad de Filología y en la Facultad de Traducción. Se licenció en Filología Italiana en la Universidad de Salamanca y en Periodismo en la Universidad Pontificia de Salamanca. Obtuvo el Doctorado en Filología en 2016 con una Tesis sobre la literatura de la inmigración en Italia. Es miembro del Grupo de investigación de la Universidad de Salamanca “Escritoras y personajes femeninos en la literatura” desde su creación y sus principales líneas de investigación son: la literatura italiana de la inmigración, la literatura escrita por mujeres, la literatura infantil escrita por mujeres en época *postrisorgimentale* y la recepción y traducción de la novela contemporánea italiana y su influencia en España.

Empezó a trabajar en la Universidad de Salamanca en el curso 2009-2010 gracias a una beca FPU. Prácticamente toda su carrera profesional ha estado ligada a la docencia de lenguas extranjeras y la traducción.

María-Isabel García-Pérez se graduó en Estudios Ingleses y Estudios Italianos en la Universidad de Salamanca y continuó sus estudios de Posgrado completando su formación con el Máster en Profesor de E.S.O. y Bachillerato, F.P. y Enseñanza de idiomas y un segundo máster en Recursos TIC en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Obtuvo el Doctorado en Lenguas Modernas en julio de 2021 con una tesis sobre la presencia de la camorra napolitana en la literatura, la música y el cine italianos. Actualmente es profesora asociada del Área de Italiano de la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca y entre sus líneas de investigación destacan la literatura escrita por mujeres y estudios de género, la novela criminal italiana y los estudios de adaptación cinematográfica. Es miembro del Grupo de Investigación de la Universidad de Salamanca “Escritoras y personajes femeninos en la literatura”.

Fecha de recepción: 22-11-2021

Fecha de aceptación: 20-01-2022