Rodrigo Jardón
Sabina Longhitano
Editores

Al margen del canon

Antología bilingüe de textos marginales de la literatura italiana (siglos XIII-XVI)

FFL
UNAM

HEÚRESIS

Al margen del canon. Antología bilingüe de textos marginales de la literatura italiana (siglos XIII-XVI) es una antología bilingüe de textos producidos desde los orígenes de la literatura italiana hasta el siglo XVI, que han quedado "al margen del canon" por razones lingüísticas, temáticas y genéricas. Estos textos reflejan la gran variedad de dialectos y *koinés* regionales que enriquece la primera producción literaria en *volgare del sí*. El volumen es producto del proyecto PAPIME PE403420, *Textos no canónicos de la literatura italiana (de los orígenes al siglo XVI)*, cuyo objetivo principal es presentar una muestra significativa de textos antiguos para promover una reflexión sobre las implicaciones de la construcción del canon en la tradición italiana y una comparación con otras tradiciones literarias europeas. En su mayoría se trata de obras poéticas; en las traducciones, todas ellas revisadas colectivamente, se quiso mantener el metro y la rima para que la comunidad hispanohablante pueda apreciarlas de la mejor manera. Tanto la introducción al volumen como cada uno de los capítulos contextualizan cada uno de los casos, con la finalidad de hacer más accesible su recepción.

Imagen en la cubierta y solapas:
Anónimo (Imprenta de de Giovanni Antonio Remondini), "*Descrittione del Paese di Chucagna dove chi manco lavora piu guadagna*" [Descripción del país de Chucagna / donde quien menos trabaja más gana] (*ca*. 1770). Aguafuerte y buril en color. mm 400 x 535. Hoja: mm 440 x 580. Catálogo Remondini, 1785, n. 576, pág. LXXXVIII. Descripción de la imagen: *"Raro folleto de la imprenta de Giovanni Antonio Remondini que ilustra el 'país ideal'. Se percibe el deseo de escapar del propio estado hacia la felicidad material, donde se satisfacen todas las necesidades. La ciudad de Cucaña está dominada por la gran montaña de queso de la que ruedan los macarrones, está atravesada por ríos de los que brota el vino y los lagos traen pescado cocido a tierra, diamantes y perlas llueven del cielo, capones asados, caza y los que trabajan están en prisión. Un Edén paradójico."*

Al margen del canon

Antología bilingüe de textos marginales de la literatura italiana (siglos XIII-XVI)

HEÚRESIS

Rodrigo Jardón y Sabina Longhitano
editores

Al margen del canon

Antología bilingüe de textos marginales de la literatura italiana (siglos xiii-xvi)

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Al margen del canon. Antología bilingüe de textos marginales de la literatura italiana (siglos XIII-XVI) fue elaborado con apoyo del proyecto UNAM-DGAPA-PAPIME PE403420 "Textos no canónicos de la literatura italiana (de los orígenes al siglo XVI)".

Crédito del grabado de portadilla: "El campesino Campriano y su burro", tomado de *Storia di Campriano contadino* [en línea]. Ed. de Albino Zenatti. Bolonia, Gaetano Romagnoli, 1884.

Primera edición:
Octubre de 2022

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN 978-607-30-6637-2
Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Editado y producido en México

Contenido Interactivo

- **Introducción**
- Un infierno antes de Dante
- El viaje del gato lobesco
- Dos sonetos del Burchiello
- El monólogo de Margutte
- El monstruo marino de Leonardo
- Las estratagemas del campesino Campriano
- La campesina y el cura, o el ingenio contra la prepotencia
- Desdichas y amores del campesino Ruzzante
- Subversiones carnavalescas y deleites del puerco
- Sueño y evasión: una visión de Cucaña
- De orinales y escapistas: el antipetrarquismo de Berni
- Bibliografía
- **Índice**

Presentación Audiovisual
haz clic aquí:
https://youtu.be/lCg5SMiNZjk
o puedes acceder vía QR

Red editorial de la FFL
haz clic aquí:
https://rededitorialffl.blogspot.com/2022/12/al-margen-del-canon-antologia-bilingue.html
o puedes acceder vía QR

Introducción

Sabina Longhitano
Universidad Nacional Autónoma de México

Esta antología bilingüe se dirige a estudiantes e investigadores tanto de literatura italiana como de literatura y cultura europea de la Edad Media y del Renacimiento, una época en que las relaciones entre lenguas, literaturas y culturas en Europa eran especialmente estrechas y fecundas. Se presentan aquí textos pertenecientes a los primeros siglos de la producción literaria en *volgare del sì* que, por varias razones, se encuentran en una posición marginal con respecto al canon de la literatura italiana.

El proyecto de investigación papime PE403420, que generó esta antología, surge a partir de mi interés académico hacia este tipo de textos, que estuve introduciendo, junto con reflexiones sobre los procesos de canonización, en las materias de Historia Literaria (después llamada, en el nuevo Plan de estudios, Literatura en Italiano) del Renacimiento, que imparto desde 1998, y de los Orígenes, que comencé a impartir en 2009, en la carrera de Lenguas y literaturas modernas (letras italianas). A partir de 2016-2 propuse también un seminario de literatura, titulado primero "Autores no canónicos" y después, más pertinentemente, "Textos no canónicos", que, con varias modificaciones, ofrezco alternándolo con otros temas hasta la fecha.

Si bien tanto los seminarios como el proyecto se enfocaron en un primer momento en la noción de "no canónico", fue a raíz de una reflexión y análisis de los procesos de canonización específicos de la tradición literaria italiana que decidimos matizar esta categoría prefiriendo, como se puede ver en el título de esta antología, la noción de *marginal* para poder definir con más precisión en cada caso su relación específica con el canon. Esta noción, como veremos, es dúplice: por un lado, tenemos textos producidos entre los siglos xiii y xv —e inclusive a comienzos del xvi— que fueron marginalizados *a posteriori*, como resultado del mismo proceso de transmisión y canonización; por otro, textos, generalmente producidos ya durante el debate sobre el canon o después de éste, que se colocan intencional y conscientemente en los márgenes de la literatura italiana canónica.

La presencia de textos literarios en *volgare del sì* está documentada desde finales del siglo XII en los varios idiomas locales hablados en la península italiana y en Sicilia, que a veces se proyectan en una dimensión más amplia, regional: las llamadas *koinés* regionales o plurirregionales, a veces influenciadas por otros dialectos o por las lenguas de *oc* y de *oïl* y, con el pasar del tiempo, por la lengua literaria culta. Se trata de poemas didácticos de tema tanto religioso como mundano, o cómico-burlescos, a menudo satíricos, de producción y difusión juglaresca: aun si fueron compuestos por escrito —donde el mismo proceso de escritura tiene efecto en la progresiva fijación de elementos léxicos y morfosintácticos—, su difusión es fundamentalmente oral y es la dimensión performática la que determina muchos de sus rasgos estilísticos. La estructura métrica y estrófica no siempre es del todo regular: se presentan fenómenos de anisosilabismo, con rimas a veces irregulares o sustituidas por asonancias; el metro prevalente es el eneasílabo (*novenario*), con la variante del octosílabo (*ottonario*) y su eventual expansión en endecasílabo, aunque no faltan ejemplos de poemas en alejandrinos. Una sección aparte de este amplio *corpus* la constituyen los poemas caballerescos (*cantari*), producidos entre los siglos XIV y XV, cuyo metro prevalente es la octava real.[1] Cabe destacar que el registro lingüístico de estos textos es prevalentemente popular, cómico, medio-bajo y la variación morfosintáctica y léxica muy alta, por lo que en general quedaron tajantemente excluidos del canon, y sólo recientemente se asoman en las antologías e historias de la literatura italiana.

El canon de la literatura italiana comenzó a formarse en la primera mitad del siglo XVI, a partir de criterios que otorgan el estatus de lengua literaria y modelo a seguir al toscano literario del siglo XIV (*Trecento*), representado por la obra vulgar de Petrarca y por el Boccaccio trágico (es decir, por aquellos cuentos del *Decameron* cuya materia no es cómica y cuya lengua, en consecuencia, tiene un registro elevado), en oposición con los múltiples dialectos y *koinés* regionales, escritos y hablados en las ciudades y cortes de Italia.

Los orígenes de la literatura italiana se identificaron así con la llamada Escuela Siciliana, una corriente poética que surge en la corte del emperador Federico II Hohenstaufen, en Sicilia. Fuertemente influenciada por modelos

[1] Tito Saffioti, *I giullari in Italia.* Milán, Xenia, 1990, pp. 173-175.

provenzales, producida por funcionarios de corte con un registro estilístico muy elevado, rico en latinismos y galicismos no sólo léxicos sino también sintácticos, es escrita en una *koiné* siciliana culta, lo que implica fundamentalmente diferencias fonéticas, que redundan en el sistema de las rimas. Ya antes de la repentina y funesta disolución de la corte federiciana, a la mitad del siglo XIII, los manuscritos de los poetas sicilianos comenzaron a circular en particular entre Toscana y Bologna.[2] Al copiarlos, fueron *toscanizados*: es decir que se sustituyó el sistema fonético del siciliano culto por el del toscano culto de la época. Es a partir de la difusión en Toscana de dichos modelos *toscanizados* que surgieron, en la segunda mitad del siglo XIII, la poesía Síciulo-Toscana y el *Dolce Stil Novo*, preludio —tanto lingüístico como estilístico— del *Rerum vulgarium fragmenta,* conocido también como *Canzoniere*, de Francesco Petrarca, unánimemente considerado como el modelo de la lírica europea moderna, cuya imitación dará origen al fenómeno del petrarquismo. Este fenómeno, si bien comienza en el siglo XV en un contexto de experimentalismo tanto lingüístico como temático y genérico, representará, en el siglo XVI, la base de la norma lingüística literaria, y por lo tanto del canon.

A comienzos del siglo XIV Dante, en su tratado inacabado *De Vulgari eloquentia*, fue el primero —y no es un caso, si pensamos en sus inquietudes políticas— en intentar una definición de la lengua literaria en *volgare del sì*. Después de reseñar algunas de las producciones poéticas y las formas de hablar de varias ciudades y regiones italianas, Dante concluye que el *volgare del sì* apto para el estilo trágico tiene que ser *illustre* (de registro elevado), *aulico* (apto para las cortes), *curiale* (apto para la *curia* papal) y *cardinale* (que funcione como una bisagra, un punto medio, referencia y parangón para todos los vulgares hablados en Italia). Comparándolo con una elusiva *panthera* que él anduvo cazando en vano por toda Italia, Dante sostiene que ésta no se encuentra en ningún lado, sino que su olor se percibe, donde más y donde menos, en varias ciudades de la península.[3] Este tratado, que Dante mismo interrumpió antes de enfrentar el tema de la lengua literaria de estilo cómico,

[2] Los editores decidimos dejar en el cuerpo del libro los topónimos y los nombres propios en italiano, sin traducirlos según el uso del español.

[3] "Postquam venati saltus et pascua sumus Ytalie, nec pantheram quam sequimur adinvenimus, ut ipsam reperire possimus, rationabilius investigemus de illa, ut solerti studio redolentem ubique et necubi apparentem nostris penitus irretiamus tenticulis" (Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*. Milán-Nápoles, Ricciardi, 1970, p. XVI).

tuvo poca difusión en Italia hasta que fue retomado en los debates sobre la lengua literaria en el siglo xvi. Además, a pesar de la admiración expresada por varios humanistas hacia la obra y la personalidad política de Dante, su *Comedia* presentaba rasgos lingüísticos, estilísticos y temáticos tan peculiares que difícilmente podían ser objeto de imitación. Será la producción poética en *volgare* de Francesco Petrarca (*Rerum Vulgarium Fragmenta* y *Triumphi*) la que representará por siglos el modelo de la lírica *italiana*: empero, no hay que olvidar que este autor confiaba más en su producción poética en latín para asegurarle fama imperecedera.

Una conocida definición de Benedetto Croce marca la época entre la muerte de Francesco Petrarca (1372) y el *Certame Coronario* (1441) en la corte medicea como *il secolo senza poesia*. El surgimiento del movimiento humanista en esta época mueve el foco de atención lingüística y literaria del *volgare del sì* al latín clásico, cuya restitución en lugar del latín medieval eclesiástico de marca escolástica es la mayor preocupación de la primera generación de humanistas, encabezada por Lorenzo Valla. El ascenso político de Cosimo de' Medici en Firenze se conjuga con el mecenazgo cultural que se apoya en la actividad del gran humanista *total* Leon Battista Alberti, quien en 1441 promueve una competición poética, el *Certame Coronario*, en lengua *volgare*. Lo anterior responde a una política cultural que exalta la preeminencia de Firenze y promueve una ilusoria armonía entre el pueblo y la oligarquía, y entre la revoltosa oligarquía florentina y los Medici. Tanto Cosimo como Piero y Lorenzo impulsan una refinadísima cultura humanista latina y griega, filológica y —desde los años sesenta— neoplatónica, que hace de Firenze el mayor centro propulsor del humanismo latino en toda Europa y del humanismo *volgare* en la península italiana. Por otro lado, en Firenze florecía también una producción literaria en *volgare toscano* que recoge la herencia del siglo anterior de una literatura *local*, municipal, popular, cómico-burlesca, baluarte de la cultura oligárquica antimedicea. Esta producción alcanza un vértice *expresionista* con la poesía de Burchiello. Los Medici intentan encauzar este fenómeno, impulsando su producción en la corte, donde llega a asumir un —más o menos marcado— carácter *popolaresco*, de imitación culta, que a veces raya en la parodia, de lenguas, géneros y estilos populares, cuyos ejemplos más conocidos son los *Canti carnascialeschi* y la *Nencia da Barberino*, del mismo Lorenzo, y el *Mor-*

gante de Luigi Pulci, el autor más genuinamente interesado en la lengua y la cultura popular.[4]

Es en este mismo contexto que se produce —y detrás de la autoría del mismo Lorenzo se encuentra la mano experta del filólogo de corte Angelo Poliziano— una primera antología de la poesía en *volgare* que comienza por los poemas de la llamada Escuela Siciliana en versión *toscanizada* y sigue con autores —la gran mayoría toscanos— de los siglos XIV y XV, estableciendo implícitamente un canon de la poesía lírica de nivel áulico. El manuscrito, conocido como *Raccolta Aragonese*, fue donado en 1477 por el señor de Firenze a Federico de Aragón, rey de Napoli, y representa una evidencia de la política cultural, con una función de propaganda, de la corte medicea.

El debate que lleva a la fijación de la lengua literaria en relación con los géneros, las formas y los estilos —que redunda en la formación del canon— fundará, en la imitación de la lengua de Petrarca para la poesía y del Boccaccio *tragico* para la prosa, el modelo estilístico, genérico y temático de una tradición literaria áulica, de registro elevado, con una vocación trágica. Esta literatura utilizará una lengua *literaria* despegada de la enorme variedad de dialectos y *koinés* regionales que se hablaban y escribían en el suelo italiano. Una serie de factores convergentes coopera a la dirección rápida y fuertemente normativa que toma este debate. Los señoríos y ciudades-Estado en los cuales estaba fragmentada la península italiana pierden autonomía política y cultural, al ser englobados en las esferas de influencia de los dos Estados nación más pujantes de la época, Francia y España, y en los juegos de poder de los emperadores. Esta situación se complica aún más por la presencia en el territorio italiano de un Estado de la Iglesia, cuya *curia* había constituido uno de los centros de producción y difusión de la cultura humanista más activos en Italia hasta el primer cuarto del siglo XVI. La Reforma protestante y las instancias internas de renovación provocan una crisis que desembocará en el largo proceso conciliar y en la Contrarreforma, que marcará una etapa muy distinta para Italia no sólo en cuanto a política, sociedad e instituciones, sino también en cuanto a cultura y producción literaria.

[4] Para un análisis más detallado del contexto sociopolítico en el cual se afirmaron los Medici, que influye también en su política cultural, *cf*. Paolo Orvieto, *Pulci*. Roma, Salerno, 2017, pp. 9-26.

La cuestión de la lengua literaria *italiana* comienza en el primer cuarto del siglo XVI y se conoce como *Questione della lingua*.[5] Tres posturas se debatieron en los tratados: la primera, clasicista, arcaizante y basada en la *imitatio* de Petrarca y del Boccaccio *tragico*, fue planteada por Pietro Bembo; la segunda, más afín a la idea de Dante, basada en la búsqueda de una lengua ilustre que se obtendría *destilando* las lenguas utilizadas en las cortes de toda Italia, defendida entre otros por Gian Giorgio Trissino (quien en 1529 estuvo a cargo de la edición del dantesco *De vulgari eloquentia*); la tercera, basada en la primacía de la lengua toscana —florentina en particular— sobre las demás, pero, en contraste con la propuesta arcaizante, enfocada en la imitación de la lengua toscana viva y hablada en la época. Entre sus defensores se encuentra Niccoló Machiavelli, quien participa en el debate con el *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, redactado entre 1524 y 1525, que circuló de forma manuscrita y no fue publicado antes del siglo XVIII.

La propuesta de Bembo ganó *de facto* el debate por ser indudablemente la más pragmática y fácil de actuar, al basarse en la imitación de autores ampliamente disponibles, gracias a la rapidísima difusión de la imprenta en Italia, cuya lengua —relacionada con el estilo elevado, trágico— no tiene rasgos concretos regionales o municipales ni los necesita, al evitar el realismo tratando tópicos fuertemente idealizados. En el contexto de la pérdida de autonomía y relevancia política de los varios señoríos italianos y, fundamentalmente, del cambio de perspectivas culturales que embistió a toda Europa, pero de forma peculiar a Italia y España debido a la Contrarreforma, esto determinará el rumbo de la literatura italiana canónica para los siglos siguientes. El canon literario italiano se basa en la unidad lingüística y en un sistema de géneros que se normativiza, marcado por rasgos de arcaísmo, clasicismo, imitación, y por un estilo áulico y trágico. De esta manera se resuelve definitivamente, en palabras de Carlo Dionisotti, la polivalencia lingüística que caracteriza los orígenes de la literatura en *volgare del sí*, que prevaleció hasta el siglo XV.[6]

Quedan naturalmente excluidas o fuertemente marginadas las tipologías textuales híbridas, cómicas, experimentales, consideradas como extravagantes con respecto a la línea unitaria, clasicista, áulica, trágica y purista marcada

[5] Para una excelente síntesis actualizada de la cuestión, *cf*. Giuseppe Antonelli y Marcello Ravesi, "La questione della lingua nel Cinquecento", en Sergio Luzzatto y Gabriele Pedullà, eds., *Atlante della letteratura italiana I. Dalle origini al Rinascimento.* Turín, Einaudi, 2010, pp. 739-749.

[6] Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana.* Turín, Einaudi, 1999, p. 44.

por el canon: y de hecho el carácter realista, mimético, *bajo* y corpóreo de lo cómico no podría ser expresado por la lengua literaria canónica, desvinculada de toda lengua hablada y, por decirlo así, *desencarnada*.

Es así que, como observa Dionisotti, en cuanto a la literatura —y a la lengua literaria— "no son los toscanos los que conquistan el resto de Italia, sino que es el resto de Italia que se apodera de Toscana, releyendo y repartiendo a su manera su herencia lingüística y literaria".[7] Así, las llamadas "tres coronas" florentinas se reducen a dos —en efecto a una y media— eliminando el aspecto vivo y hablado de la lengua, presente en la *Comedia* dantesca y en el Boccaccio *comico* y realista.

Después de la muerte de Petrarca, mucha de la literatura producida en Toscana asumió un carácter *local*, municipal y diríamos *costumbrista*, conscientemente dialectal, es decir, basado en el uso de una lengua que se percibe como *de rango inferior*,[8] frente a la dimensión europea que asume la cultura humanista latina, de la cual Firenze fue inicialmente el mayor centro propulsor. Es importante hacer hincapié en este aspecto para reconsiderar los arraigados prejuicios sobre la paternidad toscana de la lengua literaria italiana: en el siglo XVI los centros de producción de la literatura *italiana* —definición que, como vimos, se propone en el contexto de la pérdida de autonomía política de los señoríos de la península— son Roma y Venezia, las dos ciudades que quedan independientes políticamente, además de Urbino, Mantova, Ferrara y Napoli. La marginalidad programática de la producción literaria toscana persiste en general en el siglo XVI, como lo prueba la postura de Machiavelli en la *Questione della lingua*.

El tema del canon sigue siendo una cuestión de identidad nacional que se vuelve fundamental después de 1860, con la unificación de la península italiana y Sicilia bajo el Regno di Sardegna de los piamonteses Savoia. Tanto el desarrollo lingüístico, literario y cultural de Sardegna —donde aún en la actualidad se hablan cuatro lenguas distintas, además del italiano— como el de Piemonte, donde se hablaba francés, occitano y el dialecto piamontés, no sólo eran muy distintos entre sí, sino que estuvieron alejados del canon lingüístico y literario italiano. Piemonte apareció en la escena *italiana* hasta bien entrado

[7] "Non i Toscani conquistano il resto dell'Italia, bensì il resto dell'Italia conquista esso la Toscana e ne rivede e spartisce a suo modo il patrimonio linguistico e letterario" (C. Dionisotti, *op. cit.*, p. 42). Todas las traducciones del italiano en esta introducción son mías.

[8] *Ibid.*, p. 40.

el siglo XVIII, y fue sólo después de 1848 que Torino se empieza a considerar como la capital *in pectore* de una Italia, tanto en términos político-diplomáticos como culturales.[9]

La crítica literaria italiana posunitaria, representada *in primis* por la célebre *Letteratura dell'Italia Unita* (1870-1871) de Francesco de Sanctis, sintió naturalmente la necesidad —que tiene raíces en el Romanticismo— de desarrollar la historia literaria italiana como historia de la conciencia nacional. Su narrativa implica un cambio en la determinación del canon, con la definitiva rehabilitación de Dante como figura central de la literatura italiana y la definición de propiedad lingüística como adecuación de las palabras a la materia tratada, admitiendo así en principio como válidos distintos registros lingüísticos, sin excluir los dialectos.[10] Sin embargo, como observa Dionisotti, la urgencia de encontrar en el pasado literario los presentimientos de una instancia unitaria actual llevó a este crítico, por otro lado excepcional, a rechazar cualquier elemento centrífugo como un peso muerto, soslayando así "las tradiciones y cuestiones lingüísticas y literarias que aparecían en el trasfondo de la vieja Italia porque constituían su base y habían sostenido su estructura por siglos":[11] una Italia con tradiciones lingüísticas, literarias y culturales muy distintas entre sí, a menudo sujetas a influencias *extranjeras*. De Sanctis comenzó la tendencia de aislar a los grandes autores como figuras sobrehumanas y proféticas,[12] construyendo así una galería de héroes literarios y una historia literaria de autores mayores y menores.

El interés actual hacia los textos que quedaron fuera o al margen del canon —ya presente en los estudios históricos y anticuarios desde el siglo XVIII— recibe un nuevo impulso con la ciencia filológica posromántica y posunitaria italiana, que busca construir la identidad nacional también a partir del rescate textual, entre cuyas tareas se encuentra la labor filológica de recopilación de los textos literarios antiguos o marginales, por un lado, y los estudios sobre las tradiciones orales, por el otro.

[9] Sergio Luzzatto, "L'età di Torino. 1815-1861", en Sergio Luzzatto y Gabriele Pedullà, eds., *Atlante della letteratura italiana III. Dal Romanticismo a oggi.* Turín, Einaudi, 2012, p. 2.
[10] C. Dionisotti, *op. cit.*, p. 9.
[11] "Le tradizioni e questioni linguistiche e letterarie che in tanto apparivano nello sfondo della vecchia Italia, in quanto per l'appunto ne avevano costituito il fondo e ne avevano per secoli retto la struttura" (*ibid.*, p. 10).
[12] *Idem*.

Esta dúplice línea de análisis caracteriza también la filología y la crítica del siglo xx, que busca, restituye, contextualiza, analiza, interpreta y clasifica estos textos desde varias perspectivas: historia de la lengua, de la formación de los géneros literarios, del desarrollo de los tópicos, de las formas y estilos de la poesía y de la prosa; análisis de las condiciones de producción, recepción, circulación y reinterpretación de los textos en el contexto italiano y europeo; atención al plurilingüismo inherente a la literatura italiana, y opuesto *ex facto* o *ex post facto* al purismo y clasicismo del canon; relación de intercambios e influencias recíprocas a nivel europeo entre culturas escritas y orales y entre cultura oficial y culturas populares, cultura urbana y culturas rurales, etcétera. Las perspectivas críticas actuales sobre literaturas hegemónicas *versus* literaturas populares, que implican el replanteamiento de la centralidad y de la marginalidad y la revisión de los cánones para incluir otras voces: literatura marginal, femenina, poscolonial, testimonial, etcétera, aportan nuevas aristas para abordar este antiguo debate y nuevas perspectivas para el estudio de estos textos.[13]

Encuadre crítico de los textos antologados

Sólo en tiempos relativamente recientes las historias de la literatura italiana —más allá de los estudios filológicos y críticos especializados— reconocen y difunden a nivel de conocimiento escolar los múltiples orígenes de la literatura en los distintos *volgari del sì*.

Los textos definidos como arcaicos de la literatura italiana, producidos a finales del siglo xii y comienzos del xiii, que nos han llegado casi siempre de forma fragmentaria y anónima, han sido producidos en su mayoría en Italia central: Umbria (*Laudes creaturarum* de San Francisco de Asís; *Ritmo cassinese*, *Ritmo su sant'Alessio* y *Elegia giudeo-italiana,* anónimos), y Toscana (*Ritmo laurenziano*, *Ritmo lucchese*). Otro centro de producción es el norte: Veneto (*Ritmo bellunese*) y Liguria (un *contrasto* bilingüe provenzal-genovés y un *discordo* plurilingüe, quizá la primera prueba literaria en absoluto en un *volgare del sí*, donde el genovés se entrelaza con el provenzal, la lengua de *oïl*,

[13] *Cf*. Eleonora Forenza, "Dalla parte delle invisibili: uno sguardo differente sul problema del canone e della crisi della critica", *Indagini e perlustrazioni critiche.* Bari, Graphis, 2007, pp. 254-271; Alessia Ronchetti y Maria Serena Sapegno, eds., *Dentro/Fuori Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*. Rávena, Longo, 2007.

el gascón y el galego-portugués, anterior a 1194). Se trata en su mayoría de textos religiosos, didácticos y edificantes, aunque no faltan temas relativos a la realidad municipal, a las cortes episcopales de las ciudades y a la refinada cultura trovadoresca que había sobrevivido en las cortes del noroeste.[14]

En el siglo XIII, a partir de la difusión de la literatura caballeresca en lengua de *oïl*, en el norte y noreste de Italia surge una literatura llamada franco-italiana (o franco-lombarda, o franco-véneta), como un *corpus* producido y difundido por los juglares que trata principalmente temas caballerescos de la materia de Francia. Por otro lado, el despertar de la conciencia religiosa laica que produce movimientos de renovación de la Iglesia en un sentido pauperístico, ya a finales del siglo anterior y marcadamente en los siglos XIII y XIV, produce una nueva clase de predicadores que hacen suyas muchas de las técnicas expresivas —tanto textuales como performáticas— de los juglares para captar la atención de su público[15] —principal pero no exclusivamente un público urbano de la naciente burguesía de los *comuni*, las ciudades-Estado italianas— en lenguas que han sido definidas como *koinés* regionales: idiomas que han perdido los rasgos más locales de cada dialecto para hacerse inteligibles en áreas más amplias que en una sola ciudad o pueblo.

La fijación de estos textos por medio de la escritura contribuye al proceso de lenta y espontánea *deslocalización*, funcional al alcance del juglar, que abarcaba regiones que comparten rasgos lingüísticos y culturales, como es el caso de las actuales Lombardia, Veneto y parte de Emilia Romagna. Para representar esta área escogimos un texto con evidentes marcas juglarescas y populares: el poema didáctico de tema escatológico *De Babilonia civitate infernali*, que forma un díptico con el *De Jerusalem celesti*, del franciscano Giacomino da Verona, activo en el noreste de Italia en la segunda mitad del siglo XIII. Ambos textos, definidos también como *poemetti*[16] o como sermones en verso, forman un díptico que se coloca en el marco de la poesía didáctica

[14] Luigina Morini, "Testi arcaici", en Cesare Segre y Carlo Ossola, dirs., *Antologia della poesia italiana, Duecento-Trecento.* Turín, Einaudi, 1997, pp. 29-32.

[15] Sobre las similitudes y relaciones entre la predicación de los frailes menores y los textos juglarescos, *cf.* T. Saffioti, *op. cit.*, pp. 83-90.

[16] La dificultad de traducir al español la definición de esta forma poética estriba en la diferencia semántica de la palabra "poema", que en italiano no se refiere, como en español, a cualquier forma en verso, sino específicamente a los poemas narrativos de amplio aliento, desde los poemas épicos hasta los caballerescos. Un *poemetto*, por lo tanto, es un poema narrativo breve.

producida en el norte de Italia en *koinés* franco-lombardas y franco-vénetas, con una fuerte influencia inicial de la cultura provenzal y francesa, caracteres a veces populares y otras más cultos, y argumentos adecuados a la naciente burguesía urbana: no sólo religiosos, sino también seculares y mundanos, por ejemplo, preceptos de buena educación en la mesa, proverbios, dichos y sentencias, donde no faltan contenidos fuertemente misóginos.

La decisión de escribir en *volgare* para dirigirse a un público burgués sin conocimientos de latín muestra —tanto en las producciones del norte como en las del centro de Italia— la conciencia pragmática de un bilingüismo relacionado con el nivel cultural del público, con fines claramente divulgativos. La burguesía urbana es una clase social *nueva*, laica, mercantil, con valores distintos de los de las cortes feudales, por un lado, y de la cultura eclesiástica, teológica, escolástica, por el otro. Como tal, requería nuevas formas de reconocimiento y de entretenimiento, que determinaron el surgimiento de la tradición *volgare* de *novelle* (cuentos cortos) a la par de la poesía lírica. Y requería también otro tipo de enseñanzas, tanto morales como prácticas, que no estuvieran en latín. Entre los sermones religiosos de tema escatológico, si bien el texto más antiguo es el *Libro* de Uguccione da Lodi, de comienzos del siglo XIII, el más conocido es el *Libro delle tre scritture* del *magister* milanés Bonvesin de la Riva, cuya producción, más o menos contemporánea a la de Giacomino da Verona, comprende temas tanto religiosos como profanos y se encuentra ya bastante alejada estilística y lingüísticamente del estilo juglaresco, del cual conserva algunas fórmulas.

Otra región donde asistimos al nacimiento independiente de una tradición literaria en una *koiné* regional es el centro de Italia, entre Umbria, Toscana y Lazio, de donde viene la mayoría de los textos arcaicos. Como en el norte de Italia, esta producción de corte didáctico, aunque bastante heterogénea, acompaña el surgimiento de la burguesía urbana y de los movimientos laicos pauperísticos de renovación moral de la Iglesia, en particular la predicación franciscana en la primera mitad del siglo XIII, marcando también el comienzo de la lírica religiosa en *volgare* que, en la segunda mitad del siglo, evolucionará en la *lauda*.[17] En esta antología, la *koiné* centro italiana del siglo XIII está representada por el anónimo *Detto del gatto lupesco*, un enigmático relato

[17] Gianfranco Contini, ed., "Lauda", *Poeti del Duecento II. La letteratura italiana. Storia e Testi, 2.2.* Roma-Nápoles, Ricciardi, 1965, pp. 3-5.

juglaresco en versos (en promedio eneasílabos, con anisosilabismo) y rimas pareadas, a veces imperfectas,[18] en una *koiné* toscana, que narra un viaje con elementos simbólicos y sobrenaturales que refieren a imaginarios ampliamente compartidos en la época: por un lado, el caballeresco relacionado con el ciclo artúrico, por otro, el medioriental relativo a las Cruzadas, que se entremezcla con referencias a los padres del desierto. La variedad de los temas remite al género del *vanto* (alarde) juglaresco, que funciona como un catálogo de los temas manejados por el juglar; otros elementos nos hacen pensar en una intención paródica con respecto a la cultura enciclopédica que surgía en esta época: las hipótesis están abiertas aún, y no es nuestra tarea aquí dirimirlas. Tanto este texto como el anterior tienen evidentes puntos de contacto con la *Comedia* dantesca: si bien la relación de este último poema con el *De Babilonia civitate infernali* no es directa, sino que tiene que ver con fuentes e imaginarios compartidos,[19] no se puede excluir que Dante conociera directamente el *Detto del gatto lupesco*, producido en el ambiente cultural del gran enciclopedista Brunetto Latini (aunque probablemente un poco anterior), maestro de Dante.[20]

El movimiento humanista que surge a finales del siglo XIV y tiene su etapa que se podría definir como "militante",[21] la del humanismo civil, en la primera mitad del siglo XV, se dedica con pasión a la restitución del latín clásico y de los valores culturales y civiles de la cultura latina áurea para el desarrollo político y cultural de su propia sociedad, oponiéndose al dogmatismo basado en la noción medieval de *auctoritas* a partir de una libertad intelectual fundamentada en un sentido distinto de la historia y de la historicidad del lenguaje, así como de los contextos históricos, sociales y políticos. Si bien surge un encendido debate sobre el canon, la lengua literaria y la forma de entender la *imitatio*, se trata del canon de la literatura latina y del latín clásico. Un efecto de lo anterior es que las producciones literarias cultas en *volgare*, más desvinculadas de preocupaciones normativas y canónicas, son marcadas por un fuer-

[18] Sobre cuestiones métricas relativas a la poesía italiana del siglo XIII, *cf.* Gianfranco Contini, ed., "Avvertenza", *Poeti del Duecento I. La letteratura italiana. Storia e Testi, 2.1.* Roma-Nápoles, Ricciardi, 1960, pp. XVIII-XX.

[19] Eugenio Ragni, "Giacomino da Verona", en *Enciclopedia dantesca* [en línea], pant. 1.

[20] G. Contini, "Detto del gatto lupesco", *Poeti del Duecento II*, pp. 285-287. También *cf.* Piera Tomasoni, "Poesia didattica dell'Italia centrale", en Cesare Segre y Carlo Ossola, dirs., *Antologia della poesia italiana*, *Duecento-Trecento*. Turín, Einaudi, 1997, p. 263.

[21] Cristopher S. Celenza, *Il rinascimento perduto. La letteratura latina nella cultura italiana del Quattrocento*. Roma, Carocci, 2014.

te experimentalismo e hibridismo con respecto tanto a los géneros literarios como a la lengua y a los temas y tópicos tratados. Están escritas en distintas *koinés* regionales y se expresan en varios registros, desde los más coloquiales y cercanos a los dialectos hasta los más elevados, con la búsqueda de una regularidad morfosintáctica y léxica que acerque el estatus cultural del *volgare* al del latín clásico. Estos distintos caracteres influirán respectivamente en su exclusión o inclusión *a posteriori* en el canon.

Los cuatro textos de esta época presentes en nuestra antología, todos producidos en Toscana, son ejemplos representativos de la situación que acabamos de mencionar, pero cada uno de su peculiar manera. Los sonetos del barbero Burchiello, que inauguran una verdadera corriente poética, provienen de un ambiente semiculto, el de los talleres artesanales de una Firenze en transición entre una oligarquía municipal (el *comune*) y el gobierno de una sola familia (la *signoria*) en la primera mitad del siglo xv. En la producción de Burchiello se encuentran rasgos típicos de la tradición cómica toscana del siglo anterior, desde la forma, que generalmente es el *sonetto caudato*, hasta algunos temas como los relativos al cuerpo y a sus funciones, a la comida y a la bebida, al mundo al revés, la autorreferencia del poeta como un *poète maudit* pobre y endeudado. Sin embargo, lo más novedoso de Burchiello es el estilo *alla burchia*, caracterizado por una sobreabundancia y extrema variedad léxica, evocativa de los inventarios y de las recetas farmacopeico-culinarias, insertados como elementos semánticamente incongruentes en una estructura sintáctica impecable, resultando así en un *nonsense*.[22] La difusión de su estilo fue muy amplia y dio origen a un raudal de imitaciones, tanto contemporáneas como en los dos siglos siguientes, que influyó directamente en la tradición de este *corpus*, en el cual Burchiello ya no se considera como una figura histórica sino, de forma más amplia, como una figura autoral.

Sigue un fragmento del primer poema caballeresco producido en una corte, la de Lorenzo de' Medici, por Luigi Pulci, el intelectual más relacionado con la cultura cómico-burlesca toscana del siglo anterior y el más reacio a la nueva cultura humanista, impulsada por los filósofos neoplatónicos Marsilio Ficino y Pico della Mirandola y abrazada por Lorenzo a partir de los años setenta del siglo xv. El *Morgante*, poema cómico-caballeresco del cual extrajimos un

[22] Michelangelo Zaccarello, "Una forma istituzionale della poesia burchiellesca: la ricetta medica, cosmetica, culinaria tra parodia e *nonsense*", en Giuseppe Antonelli y Chiara Chiummo, eds., *Nominativi fritti e Mappamondi: il non sense nella letteratura italiana*. Roma, Salerno, 2009, pp. 47-65.

exhilarante monólogo, es deudor de la tradición popular y juglaresca de los *cantari* caballerescos de la materia de Francia, que aquí se transfigura con un desapego ya humanista, siendo considerado así, en tiempos actuales, el primero de los tres grandes poemas caballerescos renacentistas, junto con el *Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo y el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto. Desde el punto de vista lingüístico y estilístico, su peculiaridad —y su marginalidad con respecto al canon— reside en una estructura narrativa muy cercana a la de los cantares y en una *koiné* toscana muy rica y abierta a aportaciones léxicas de todo tipo, pero en particular referentes a objetos de la vida cotidiana de las clases populares, vista desde una perspectiva picaresca y canallesca. Desde el punto de vista temático, tanto el protagonismo del gigante Morgante, escudero de Orlando (Roldán), como la fugaz pero exhilarante aparición de un semigigante, Margutte, cuyo encuentro con Morgante presentamos aquí, confieren al poema un marcado tono carnavalesco, que representa un hilo temático fundamental dentro de esta antología.[23]

El fragmento de Leonardo da Vinci que escogimos, con sus tres variantes, es un buen ejemplo de las inquietudes lingüísticas y estilísticas y del afán expresivo de Leonardo. Proviene, como todos sus escritos, de manuscritos misceláneos en los cuales se recopiló el acervo de hojas sueltas dejado por el artista años después de su muerte. Fue producido, como en el caso de Burchiello, en el medio cultural de los talleres artesanales. Sin embargo, el estatus de los arquitectos, pintores, escultores, grabadores, orfebres cambia rápidamente de artesanos a artistas entre el siglo XV y el XVI. Leonardo, cuya falta de cultura humanista le es reprochada con la definición de *omo sanza lettere* reportada por él mismo ("Estoy consciente de que, por no ser yo letrado, algún presuntuoso creerá justo despreciarme alegando mi condición de hombre sin letras"),[24] tenía en efecto nociones más que básicas de latín, pero sobre todo conocía su proprio valor de creador e ingeniero, un verdadero *homo faber*, que expresa en textos como éste:

[23] Sobre el imaginario carnavalesco, *cf.* Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais.* Madrid, Alianza, 1987; Piero Camporesi, *Il paese della fame.* Milán, Garzanti, 2000; y Philippe Walter, *Para una arqueología del imaginario medieval*. México, UNAM, 2013.

[24] "So bene che, per non essere io litterato, che alcuno prosuntuoso gli parrà ragionevolmente potermi biasimare coll'allegare io essere omo sanza lettere" (Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*. Ed. de Augusto Marinoni. Milán, Rizzoli, 2001, p. 148).

> A pesar de que yo no sepa citar a los autores, como lo hacen ellos, voy a basarme en algo mucho mayor y más digno como lo es la experiencia, que fue maestra de sus maestros. Ellos andan tan ufanos y pomposos, vestidos y adornados no de su propio esfuerzo, sino de los ajenos, y a mí no me reconocen los míos; y si a mí me desprecian como inventor, tanto más se les podrá criticar al ser ellos no inventores, sino trompetas y meros repetidores de la obra ajena.[25]

El último texto de esta sección en realidad debería ser el primero en un orden cronológico riguroso, ya que, aunque la versión toscana de la que disponemos es la edición de un manuscrito del siglo xv, su origen es más antiguo, oral y popular.

Decidimos colocar nuestra selección de esta fábula o *novella* en versos, la *Storia di Campriano contadino*, al final de la sección dedicada al siglo xv, para resaltar su afinidad temática con los tres textos que le siguen, relacionados con el amplio y complejo *corpus* europeo sobre el tema del campesino (*villano*), quien representa la máxima alteridad de la cultura europea medieval en general, y de la cultura municipal italiana bajomedieval en particular, basada en una fuerte oposición material, económica y cultural entre ciudad y campo, y en la subalternidad de los campesinos: una tradición que permanece también en la edad renacentista y más allá, como observa también Italo Calvino:

> Hay una veta subterránea de la literatura italiana que reaparece cada siglo, a saber, la de la sátira contra el "aldeano", que representa con saña burlona los rigores de la vida campesina: desde el siglo xiii con el *Detto dei villani* de Matazone da Caligano, poeta de la llanura del Po, hasta el siglo xvi con *Bertoldo e Bertoldino* y con Ruzante.[26]

[25] "Se bene come loro non sapessi allegare gli altori, molto maggiore e più degna cosa allegherò allegando la sperienzia, maestra ai loro maestri. Costoro vanno sgonfiati e pomposi, vestiti e ornati non delle loro, ma delle altrui fatiche, e le mie a me medesimo non concedano; e se me inventore disprezzeranno, quanto maggiormente loro, non inventori ma trombetti e recitatori delle altrui opere, potranno essere biasimati" (*ibid.*, p. 147).

[26] Italo Calvino, "*Las 'parità'* y las *Historias morales de nuestros villanos*, de Serafino Amabile Guastella", *De fábula.* Madrid, Siruela, 2002, p. 84.

El tema del campesino o *villano* asume formas y tonos negativos en la literatura medieval europea en general, sin embargo, el peculiar proceso de urbanización en el norte y centro de Italia desde comienzos del siglo XII determinó una extensión del dominio de la ciudad al campo circunstante, el *contado*, endureciendo siempre más, entre los siglos XIII y XVI, las condiciones materiales, laborales y económicas del campesinado y, paralelamente, ensañándose en representarlo de formas siempre más denigrantes. Entre los siglos XIII y XVI, los textos satíricos sobre el *villano* son tan populares como los de sátira anticlerical y misógina.

Si bien el término *villania* como opuesto a *cortesia* fue utilizado por los poetas toscanos anteriores a Dante y por Dante mismo ya con su contenido semántico actual, desligado del origen de su referente, la línea prevalente del tratamiento del tema del campesino en la literatura italiana lo pinta como un ser horrible, deforme, físicamente repugnante, sucio y hediondo, con rasgos animalescos muy marcados tanto en el aspecto como en el comportamiento y en la alimentación: todo lo opuesto a la noción urbana de cortesía. Su caracterización moral oscila entre la extrema estupidez y credulidad, la superstición, la estolidez y la extrema malicia, dictada por un hambre insaciable, que desemboca en sensualidad y lujuria y lo hace carente de escrúpulos morales para buscar estratagemas para engañar a su patrón, en un *crescendo* de intensidad. Esto se puede apreciar en la producción *novellistica* toscana en prosa y en la contemporánea producción tratadística de corte didáctico —textos dirigidos a y producidos por una burguesía urbana siempre más refinada—, pero también en textos populares y juglarescos, marginados en cuanto tales del canon *a posteriori*, después de haber conocido cierta difusión: valga para todos la mención de la llamada *Nativitas Rusticorum et qualiter debent tractari* (también conocido como *Detto dei villani*) del juglar Matazone de Caligano,[27] del siglo XIII, y la *Sferza dei villani*, de la mitad del siglo XV.[28] Es así que el tema de la *satira del villano* nace en Toscana y en el noreste de Italia en el otoño de la Edad Media, y se desarrolla como un verdadero género literario a partir del siglo XV, en la cultura humanista y renacentista, a la par de un endureci-

[27] Cod. 218 de la Biblioteca Ambrosiana de Milán, *apud* Ernesto Monaci, *Crestomazia italiana dei primi secoli*: *con prospetto delle flessioni grammaticali e glossario*. Città di Castello, S. Lapi, 1889.

[28] Publicada por Domenico Merlini, "Appendice", *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano* [en línea]. Turín, Loescher, 1894.

miento de las condiciones materiales del campesinado, debidas a los gravosos contratos de aparcería.[29]

Debemos a uno de los libros según Calvino "más hermosos de la estación de oro de nuestros estudios de literatura comparada",[30] e injustamente olvidado, el *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano*, del filólogo y comparatista Domenico Merlini (Torino, Loescher, 1894), la individuación en textos medievales italianos, franceses y alemanes, de

> dos vetas: la de la sátira anti campesina, de la que sigue no sólo su fortuna aristocrática y docta, sino también la popular en la Italia comunal, entre los siglos XIII y XIV, por la aversión de los artesanos y de las plebes urbanas a la inmigración de mano de obra del campo, tras la abolición de la servidumbre de la gleba; y la del desquite del personaje esópico-bertoldiano del campesino astuto, que siempre se las agencia para tener la última palabra frente a los poderosos.[31]

Una reciente tesis de maestría en Historia retoma y problematiza la hipótesis de Merlini sobre estas dos vetas. Su autor, Filippo Ribani, analiza un amplio abanico de representaciones literarias, desde el *pius agricola* de la cultura grecolatina hasta el *vilan puzolento* (campesino hediondo, como lo define Matazone en la *Nativitas rusticorum*) de la Italia burguesa bajomedieval, humanista y renacentista: en la representación negativa del campesino, ya típica de los *fabliaux*, va tomando siempre más lugar el rasgo de su diabólica astucia, necesaria para engañar a su patrón y robarle descaradamente y con extrema avidez. Estos rasgos se reproducen no sólo en la literatura culta, sino también en la de corte *popolaresco*, y a ellos se agregan nuevas y más absurdas acusaciones, hasta llegar a la de deicidio, en lo que Ribani define acertadamente como una suerte de regurgitación biliar[32] de una burguesía urbana incapaz de retener su molestia hacia esta clase social, no sólo por las dinámicas de la administración de la tierra, sino también por las de la inmigración en las ciudades de un campesinado siempre más empobrecido. Es así que el tema de la

[29] Filippo Ribani, *Il villano fra le righe. Per una storia del mondo contadino in letteratura*. Bolonia, 2014-2015, p. 157. Tesis, Alma Mater Studiorum.
[30] I. Calvino, *De fábula*, *op. cit.* p. 84, n. 2.
[31] *Idem*.
[32] F. Ribani, *op. cit.*, p. 157.

satira del villano se tiñe de matices políticos, relacionados con una presencia del campesinado en el ambiente urbano, y representa un desahogo de odio de clase por parte de los burgueses, quienes en estos mismos años habían alcanzado el pleno control económico del *contado*, la campiña de su región:[33] La *satira del villano* se coloca en un mecanismo ideológico para separar dos mundos que, tanto en la realidad social como en la económica, estaban estrechamente relacionados.[34]

Ribani deconstruye la noción de Merlini de *satira del villano positiva*: primero observa que también en las representaciones del *villano* como un ser astuto que es capaz de engañar a los burgueses no se deja de definirlo de forma grotesca como *scemo* (estúpido) y *matto* (loco) o, en caso contrario, su saber se considera un producto diabólico, del que hay que cuidarse; aun en los casos en que los engaños del campesino se representan como una respuesta a las vejaciones y prepotencias de los señores, no por eso su representación es menos grotesca. Ribani identifica algunos *fabliaux* e inclusive algunas *novelle* donde se presenta una imagen positiva de algunos individuos —campesinos o campesinas— pertenecientes a esta clase social, pero para mostrar su excepcionalidad, concluyendo que los méritos morales de esos individuos específicos los hacen *cortesi*, y los distinguen de los *villani*.[35]

En esta antología escogimos dos narraciones que presentan una imagen positiva del *villano* y de la *villana*, dejando que quienes leen juzguen si esta perspectiva corresponde con cuanto afirma Ribani o confirman la distinción operada por Merlini. Se trata de dos *poemetti* en octava real escritos en dos *koinés* distintas, que representan las dos áreas principales de producción de textos sobre el *villano* (Toscana y el noreste). Ambos conjugan, cada uno a su manera, el tema de la astucia de su rústico protagonista, que es una vez un hombre y la otra una mujer: esto permitirá explorar distintos aspectos del imaginario carnavalesco, aún presente y activo en todas las capas sociales hasta la definitiva imposición de la cultura contrarreformista, en la que están imbuidas ambas fábulas.[36]

El primero, la *Storia di Campriano contadino*, que cierra la sección dedicada al siglo XV, narra en una *koiné* toscana de nivel medio-bajo las artimañas

[33] *Ibid.*, pp. 158-159.
[34] *Ibid.*, p. 160.
[35] *Ibid.*, pp. 160-162.
[36] Sobre estos dos aspectos, *cf.* P. Camporesi, *Il paese della fame, op. cit.* En particular los caps. I y III.

de un humilde pero astuto campesino, Campriano, y de Lisa, su esposa, para engañar a unos mercaderes prepotentes y crédulos: desde el punto de vista estilístico y léxico es popular y vernáculo. Debemos a otro valioso filólogo de la misma época de Merlini, Albino Zenatti, la única edición de la *Storia di Campriano contadino* hasta la actualidad.[37] Su estudio introductorio, aún válido en sus líneas generales, traza la genealogía de esta fábula en el contexto medieval europeo: esta inclusión valga también como un homenaje.

La segunda fábula en octava real, que abre la sección del siglo XVI, se titula elocuentemente *Novella di uno prete il qual per voler far le corne a un contadino se ritrovò in la merda lui e il chierico* (Historia de un cura, quien, por querer poner el cuerno a un campesino, se encontró en la mierda él mismo y el sacristán). Fue escrita en una *koiné* véneta semiculta, menos distante que la anterior de la variante canónica, por el polígrafo véneto Eustachio Celebrino. Sin embargo, como la otra, esta fábula debe su materia a una larga tradición oral. Se narran las astucias de una *villana*, Nina, para protegerse de la lujuria de un rico cura, a quien ella y su esposo Trifago pidieron hospedaje luego de ser sorprendidos por una tempestad: se desarrolla el tópico del engañador engañado, contra el cual se retuercen sus propios engaños, que en este caso se desarrollan en un tremendo *crescendo* del tema fecal.

El segundo texto producido en el siglo XVI es un extraordinario monólogo teatral del comediógrafo y actor Angelo Beolco, también conocido como Ruzzante (o Ruzante). Aunque existan traducciones al español de una que otra obra de este autor, decidimos incluirlo en esta antología por haber llevado a la escena el tema del campesino tratándolo con dolorosa humanidad, con expresiva y feroz *seriedad* en su amplio *corpus* de comedias teatrales, y en este monólogo en particular. El canon ya estaba definido, y de esto Beolco estaba más que consciente, tal y como lo estarán los grandes comediógrafos italianos, todos dialectales o regionales hasta el siglo XX: los intentos renacentistas como el del mismo Ariosto de escribir comedias en una lengua cercana a la canónica no prosperarán.

La mímesis de la lengua hablada por un campesino de la región de Padova excluye de tajo la imitación de los modelos toscanos: exige el dialecto, que en el caso de Beolco implica la búsqueda de reproducir por escrito el dialecto pavano (de la provincia de Padova). Irremediablemente "bajo", indigno de

[37] *Storia di Campriano contadino* Ed. de Albino Zenatti [en línea]. Bolonia, Gaetano Romagnoli, 1984.

cualquier tratamiento que no sea cómico, es el tema: Beolco representa (tanto por escrito como en su actuación teatral) a un campesino *real* de su época, quien, después de la destrucción de su cultivo por las frecuentes guerras en el norte de Italia de comienzos del siglo XVI, intenta en vano la suerte como mercenario, para fracasar y andar vagando. Privan la carestía, las masacres, el hambre y la absoluta miseria: al retratarlos, la representación adquiere rasgos grotescos, corpóreos, materiales y ferozmente cómicos, inevitablemente relacionados con el imaginario carnavalesco del cuerpo, llegando aquí al extremo en el deseo de autofagia del protagonista. El tema del hambre, que emerge aquí con prepotencia, está implícito, pero tristemente presente en el contexto de producción y en el imaginario de los siguientes dos textos, que trasforman de forma carnavalesca, invirtiéndolo, el miedo al hambre y a la pobreza en representaciones jocosas, centradas en la abundancia de suculentos manjares que, en la dura realidad, se alejaban siempre más del alcance de la gran mayoría de la población.

El texto que sigue, un fragmento parte en prosa y parte en verso, es un tratado paródico en alabanza del puerco, que, junto con el oso y el asno, representa la triada feérico-totémica relacionada con el carnaval.[38] Su autor —pero sobre todo su *actor*, que trabajaba en las plazas de la ciudad de Bologna y sus alrededores— es Giulio Cesare Croce, un *cantastorie*, es decir un cuentacuentos, heredero de la tradición oral juglaresca. El libro más famoso de Croce, el *Bertoldo e Bertoldino*, de 1601, al cual en 1622 se añadió la continuación *Cacasenno* de Adriano Bancheri, fue traducido al español en el siglo XIX,[39] y su adaptación en forma de *melodramma giocoso* por parte de Carlo Goldoni en la segunda mitad del siglo XVIII contribuyó a su difusión. Sin embargo, poca o nula difusión posterior tuvo el resto de la vasta producción de este autor, conscientemente *baja*, popular, cómica, que conserva fuertes rasgos del antiguo imaginario carnavalesco y se coloca cabalmente fuera de la literatura canónica. Si bien el autor tiene conciencia de esta marginalidad, su pertenencia al ámbito popular lo exime de una confrontación directa con el canon, que al contrario se manifiesta claramente en el último texto de nuestra antología.

[38] Philippe Walter, *op. cit., passim*.

[39] Giulio Cesare Croce y Adriano Banchieri, *Historia de la vida, hechos y astucias de Bertoldo, la de su hijo Bertoldino y la de su nieto Cacaseno.* Barcelona, Sociedad Editorial La Maravilla / Madrid, Librería Española, 1864; Giulio Cesare Della Croce [*sic*], *Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno*. Barcelona, Maucci, 1898.

En el penúltimo *poemetto* de este libro tenemos una representación del País de Cucaña, un tema que ya encontramos en la *Storia di Campriano contadino*. La representación imaginaria de un lugar de eterna abundancia donde no se necesita trabajar "emerge en la cultura europea desde la Alta Edad Media, con varios nombres: Cuccagna en Italia, Cocaingne en Francia, Cokaygne en Inglaterra, Cucaña en España, Schlaraffenland in Alemania".[40] Su forma y su función varían en el tiempo y en el espacio, según la cultura, el imaginario, las necesidades y los valores de quien la describa.[41]

Una narración anónima francesa de *Cocagne* de la primera mitad del siglo XIII, en tres versiones, producida en un ambiente feudal y cortés, describe una suerte de paraíso terrestre, un lugar evangélico y eucarístico en la igualdad de clases y sexos y en la abundancia y repartición de la comida y de los bienes, absolutamente intolerante hacia el dinero y el comercio, donde todo proviene directamente de la providencia divina, haciendo de *Cocagne* un espacio en el cual se manifiesta lo maravilloso cristiano.[42] Este tema pasa a la Italia burguesa bajomedieval: su primera representación ha sido identificada en el País de Bengodi descrito por Boccaccio (*Decameron*, VIII, 3), exclusivamente enfocado en la comida y en la bebida. Las representaciones de Cuccagna se multiplican en la Italia entre los siglos XV-XVI, con una gran cantidad de textos en verso y en prosa, de los cuales el que presentamos, *Il capitolo di Cuccagna*, es considerado el más representativo y difundido en distintas versiones.[43]

Con respecto a la versión francesa de la Cocagne, Andrea Baldan destaca que en la Cuccagna italiana no faltan las referencias al dinero, cuya utilidad nunca se cuestiona: más bien se describe su abundancia o su enorme poder adquisitivo. Tampoco faltan alusiones a cuestiones económico-administrativas —como por ejemplo las referencias a los impuestos y aranceles, prerrogativa de los aristócratas— que marcaban la separación de clases. Otro aspecto que frecuentemente distingue la Cuccagna de la Cocagne es el tratamiento de las

[40] "Affiora in numerose culture europee sin dall'epoca altomedievale. Numerose sono le sue denominazioni: Cuccagna in Italia, Cocaingne in Francia, Cokaygne in Inghilterra, Cucaña in Spagna, Schlaraffenland in Germania" (Jacques Le Goff, *Ritter, Einhorn, Troubadoure, Helden und Wunder des Mittelalters*. Múnich, Beck, 2005, p. 112, *apud* Andrea Baldan, *L'utopia di Cuccagna*. Venecia, 2017-2018, p. 4. Tesis, Università Ca' Foscari).

[41] A. Baldan, *op. cit.*, p. 4.

[42] *Ibid.*, pp. 60-124. En particular en el cap. III presenta un análisis de la Cocagne francesa.

[43] Martine Boiteux, "Voyage au Pays de Cocagne", en *Voyager à la Renaissance,* Actes du colloque de Tours, 30 de junio-13 de julio de 1983, p. 564, *apud* A. Baldan, *op. cit.*, p. 5.

mujeres: mientras que en la utopía cristiana de la Cocagne se vislumbra una igualdad y comunión evangélica entre los sexos, en la Cuccagna las mujeres se representan en general como uno más de los goces y bienes disponibles para todo varón.[44] Ambos aspectos se encuentran en las dos representaciones de Cuccagna que presentamos aquí. Finalmente, la Cuccagna italiana no tiene ninguna relación con Dios: al contrario, es materialista, fuertemente centrada en los goces del cuerpo. En ambas representaciones se enfatiza el hecho de que la comida, la bebida y la ropa estén disponibles y ya listas, sin necesidad de trabajar: y es significativo que en la Cuccagna de Campriano el único ser humano que trabaja es una mujer, que se dedica todo el tiempo a hacer macarrones. Por otro lado, en la Cocagne se propone una distribución más justa de la carga laboral.

Si bien el tópico del viaje se encuentra ya en la Cocagne, es preciso mencionar que en el caso del engaño de Campriano el verdadero viaje consiste en la muerte de los crédulos mercaderes (que son arrojados al río) y al final del *capitolo di Cuccagna* se aclara que la única forma para llegar a este país es dormir, revelando así lo ilusorio de la representación: se trata sólo de un sueño, y esto confirma su carácter hiperbólico, surreal, carnavalesco y groseramente cómico. Asistimos, así, a un fuerte cambio de este tópico: de una utopía relacionada con lo maravilloso cristiano a una fábula que sirve sólo para engañar a los crédulos o, cuando mucho, para proporcionar un momento de evasión y risa carnavalesca.

En efecto, entre el siglo xv y el xvi, las representaciones populares italianas de la Cuccagna se van despojando progresivamente de sus rasgos de crítica social, en los que se proyecta el deseo de un mundo más justo e igualitario, al mismo tiempo que se van difundiendo en un ambiente más culto. El tópico de la sobreabundancia de manjares exquisitos se vuelve totalizante en los textos del siglo xvii: "La reducción de Cucaña a un mero y sencillo hecho gastronómico, la progresiva asimilación de Cucaña al Carnaval, muestran que la Italia del hambre, bajo la garra amarga de las recurrentes y siempre más graves carestías, apuntaba sólo a la sobrevivencia".[45] El tópico de la Cuccagna italiana no desaparecerá, y en general seguirá caracterizado por este rasgo de engaño,

[44] A. Baldan, *op. cit.*, pp. 176-181.

[45] "La riduzione di Cuccagna a un puro e semplice fatto gastronomico, l'assimilazione progressiva di Cuccagna a Carnevale, sono l'indice che l'Italia della fame, sotto l'amaro artiglio delle ricorrenti e sempre più gravi carestie, puntava soltanto sulla sopravvivenza" (P. Camporesi, *Il paese della fame*, *op. cit.* p. 126).

mentira e ilusión, como en el conocido ejemplo decimonónico del *paese dei balocchi* (país de los juguetes), donde el Pinocchio de Carlo Collodi, después de gozar cinco meses de buena vida, será trasformado en asno y vendido.

Los dos poemas que presentamos en el último capítulo de nuestra antología, que tienen forma respectivamente de *capitolo* en tercetos y de soneto, son producidos por Francesco Berni, considerado —junto con Pietro Aretino— el fundador del antipetrarquismo programático que, tal y como la poesía *burchiellesca*, fue un fenómeno aún presente durante el Barroco, con una producción definida como *bernesca*. La producción poética de Berni tuvo una amplia recepción e imitación en la España del Siglo de Oro: a pesar de lo anterior, Berni es un buen ejemplo de un autor que ha sido progresivamente dejado en los márgenes del canon, como se detalla en la introducción a ese capítulo. Cerramos así nuestro recorrido de textos marginales (en el cual intentamos conformar un muestrario representativo, aunque seguramente no exhaustivo) con los textos más asertiva y programáticamente anticanónicos: por ende, los más cercanos al canon, al confrontarse de forma puntualmente paródica con la tradición petrarquista, cuya *parafernalia* estilística el autor maneja perfectamente, para realizar una puntual inversión cómica de sus elementos.

Sobre la presentación de los capítulos

En todos los casos, se trata de textos cuya interpretación es compleja. Algunos de ellos —marcadamente los primeros dos, el sexto y el octavo— son los más lejanos de la norma lingüística que se afirma en el siglo XVI, al estar escritos en dialectos o en *koinés* regionales —más o menos cercanas a los dialectos— del italiano antiguo en una época y en ambientes culturales donde tanto la norma lingüística como el sistema de los géneros y sus respectivas formas responden a lógicas regionales y no unitarias y se encuentran aún en estado fluido.

Las dificultades de interpretación son debidas tanto a la lengua como a la contextualización en un marco histórico cultural que, a pesar de presentar algunos rasgos centrípetos y unitarios, depende mucho de dinámicas locales. Lo anterior requirió un estudio crítico de cada texto para su interpretación y cabal comprensión, tanto en el marco cultural específico de su producción como en los contextos de su recepción, reinterpretación y posible difusión sucesiva, que a veces influyen (como vimos en el caso de la Escuela Siciliana) en la forma lingüística con la cual cada texto se nos presenta actualmente.

Afortunadamente, en la italianística contemporánea ahora contamos con ediciones críticas y estudios analíticos e interpretativos de algunos textos antes definidos como "menores" y que nosotros definimos como marginales con respecto al canon. En general se trata de monografías que se enfocan en un género, como la poesía cómico-burlesca, el poema caballeresco, la predicación, la poesía religiosa. Sin embargo, su alcance está confinado en ámbitos de estudio más restringidos y especializados.

Es por esto que sentimos la exigencia de comenzar a difundir en español, teniendo siempre a la mano los textos originales en ediciones confiables, ejemplos significativos de estos textos, presentando elementos fundamentales para su interpretación, sin pretensiones de exhaustividad. Se trata de una primera introducción a la variedad y complejidad de estas producciones literarias. Su marginalidad con respecto al canon nos pone interrogantes metodológicas específicas, no sólo con respecto a su interpretación y traducción, sino también con respecto a su encuadre, tanto en el contexto de la literatura italiana como en el más amplio contexto lingüístico y cultural europeo.

De esta manera se podrán dar a conocer en México y, esperamos, en Iberoamérica, textos y temas que tuvieron a veces una amplia difusión en su época y más adelante, siendo influidos por, influyendo en y dialogando con la literatura y la cultura canónica y las producciones literarias en otras lenguas europeas. Todas estas cuestiones impactaron en la forma que tiene esta antología: la organización de los capítulos —donde, además del texto antologado y de su traducción tenemos un conciso texto introductorio— tiene la intención de hacer más visible el proceso de investigación que acompañó las actividades del seminario. De esta manera es posible contar para cada uno de los casos con información sobre la *koiné*, el género literario, los rasgos estilísticos y temáticos característicos y algunas de las decisiones traductológicas que los textos implicaron. Sin embargo, cabe mencionar que la ausencia de una total homogeneidad de los capítulos se debe a la naturaleza misma de este proyecto, cuyos participantes son estudiantes de licenciatura y de posgrado, aún en proceso de formación, aunado al hecho de que algunos de los textos que seleccionamos han sido aún muy poco estudiados.

Es importante destacar el reto, el proceso de aprendizaje y la enorme satisfacción que representó la decisión de llevar a cabo —al tratarse casi siempre de textos poéticos— una traducción colectiva que buscara mantener tanto la estructura estrófico-métrica y las rimas como el registro lingüístico del texto, a menudo mimético de la lengua hablada, expresionísticamente hiperbólico,

picaresco, polifónico, *local*, basado en modismos, juegos de palabras y dobles sentidos típicos de la lengua oral. Y es para atender a la *función* pragmática de alguna palabra o expresión alusiva que a veces optamos por una versión libre, con la intención de ofrecer a quienes no conocen el italiano un primer acercamiento a estos textos. Recurrir al texto original anotado y comentado de forma más extensa es indispensable para quien quiera profundizar en el estudio de estos textos; dados los objetivos y el alcance de nuestra antología, no nos pareció pertinente reproducir las notas exegéticas relativas a cada texto original, para procurar una lectura fluida.

El autor o la autora de cada capítulo estuvo a cargo de la introducción y de una versión preliminar de la traducción salvo en tres casos, donde quien propuso la versión preliminar de la traducción se menciona al final del capítulo. En los capítulos firmados por dos personas, ambas son responsables de la introducción y sólo la segunda de la versión preliminar de la traducción. Hay que hacer hincapié en que todas las versiones finales de las traducciones se realizaron colectivamente, y esto constituyó el meollo de nuestro seminario, en el cual enfrentamos cuestiones de interpretación de los textos encontrando soluciones traductológicas *ad hoc* y evaluando en cada caso las pérdidas y las ganancias de cada propuesta de traducción, en búsqueda de un equilibrio entre cuestiones pragmático-discursivas, rasgos lingüísticos y estilísticos y aspectos métricos del texto original.

1. Un infierno antes de Dante

Sabina Longhitano
Universidad Nacional Autónoma de México

Giacomino da Verona es el autor de un díptico de sermones poéticos en cuartetos de alejandrinos con monorrima: el *De Jerusalem celesti et de pulchritudine eius et beatitudine et gaudia sanctorum*, de 280 versos, que describe el Paraíso, y el *De Babilonia civitate infernali et eius turpitudine et quantis penis peccatorum puniantur incessanter*, de 338 versos, que retrata con tintes hoscos el infierno. Destinados a la predicación oral, tarea sustantiva de las órdenes mendicantes, y escritos en una *koiné* franco-véneta,[1] se inspiran en el Apocalipsis y en los repertorios de predicadores anteriores en latín, en particular los franciscanos (por ejemplo, los *Sermones* de S. Antonio de Padova).

La información que tenemos sobre el autor es muy escasa: nació en Verona y perteneció a la orden de los franciscanos, como él mismo escribe en el v. 335 del *De Babilonia*: "Iacomino da Verona de l'Orden de Minori".[2] Esther Isopel May, en su edición crítica de 1930,[3] consideró las referencias a la vida del campo presentes en el *De Babilonia* (vv. 18-84, 214-215, 260, 277-280) como un indicio del origen humilde del autor; por otro lado, en el *De Jerusalem* (en los vv. 114-150 y en el cuarteto 161-164), que esta investigadora considera veinte años posterior al *De Babilonia*, el autor muestra buenos conocimientos de música polifónica, un modo de canto coral que comenzó a difundirse a partir de la mitad del siglo XIII. Así, May plantea que, de la humilde función inicial de *praedicator*, Giacomino da Verona se volvería posteriormente maestro de coro.[4] Estas hipótesis no han sido comprobadas; tampoco se puede determinar con

[1] Para un análisis de los elementos específicamente vénetos en el texto, *cf.* Gianfranco Contini, ed., "Giacomino da Verona", *Poeti del Duecento 1. La letteratura italiana. Storia e testi, 2.1.* Roma-Nápoles, Ricciardi, 1960, p. 626.

[2] Gabriella Milan, "Giacomino da Verona", en *Dizionario Biografico degli italiani* [en línea], pant. 1.

[3] Esther Isopel May, *The "De Jerusalem celesti" and "De Babilonia infernali" of fra Giacomino da Verona.* Londres-Florencia, Le Monnier, 1930.

[4] *Idem*.

seguridad si el autor provenía del área rural o de la pequeña burguesía urbana. Su producción ha sido colocada con seguridad en la segunda mitad del siglo XIII: el manuscrito más antiguo de los cuatro que conforman la totalidad de su tradición textual[5] es de finales del siglo XIII o cuando mucho de comienzos del XIV. La peculiaridad de este díptico consiste en su estilo expresivo marcadamente popular,[6] comparado con otras producciones contemporáneas: por su género, estilo, lengua y área de producción es marginal con respecto al canon.

Ambos textos, definidos como *poemetti* o como sermones en verso, se colocan en el marco de la poesía didáctica producida en el norte de Italia en *koinés* franco-lombardas y franco-vénetas, con una fuerte influencia inicial de la cultura provenzal y francesa. El díptico de Giacomino da Verona se considera como uno de los más cercanos al imaginario popular y al estilo juglaresco.[7] Gianfranco Contini observa que un rasgo típicamente juglaresco es el gran número de hemistiquios donde, en lugar del septenario, que tiende a ser yámbico (es decir, acentuado prevalentemente en las sílabas pares), encontramos un hexasílabo, que tiende a ser trocaico (es decir, acentuado prevalentemente en las sílabas impares). Desde el punto de vista léxico, la técnica juglaresca imponía un uso extenso de sinónimos que puede parecer redundante o inútilmente enfático; sin embargo, la presencia de sinónimos responde sustantivamente a la exigencia del juglar —y del predicador— de comunicar en un contexto lingüístico fragmentado en una gran variedad de dialectos locales, que su propia lengua necesita abarcar si quiere tener un alcance no meramente municipal. Las *koinés* se pueden describir, pues, como un *mínimo común denominador* lingüístico, fuerzas centrípetas que operan en una realidad lingüística sumamente centrífuga.

En la primera parte del díptico, el *De Jerusalem celesti*, el autor avisa que se expresará por medio de ejemplos y de figuras ("per sempli e per figure", v. 14), es decir que sólo algunas de sus afirmaciones se pueden tomar como literalmente verdaderas, mientras que su mayoría se deberá interpretar de forma alegórica (vv. 16-17), rogando a los que leen las Santas Escrituras ("vui ke leçì in le scripture sante", v. 18), los teólogos, no despreciar estas sencillas alegorías.

[5] *Idem*. También *cf.* G. Contini, ed., "Giacomino da Verona", *Poeti del Duecento*, I, p. 625.

[6] Piera Tomasoni, "Poesia didattica del Nord", en Cesare Segre y Carlo Ossola, dirs., *Antologia della poesia italiana*, *Duecento-Trecento*. Turín, Einaudi, 1997, pp. 193-194.

[7] *Ibid*., pp. 194-195.

Como observa Contini,[8] aquí se muestran las implicaciones sociológicas que tenía la literatura en *volgare*, en especial en el campo religioso. La referencia a la alegoría reaparece en el verso 14 del *De Babilonia*, donde el autor reitera el significado alegórico de sus palabras, que están dichas por medio de figura ("dite soto figura", v. 14).[9]

Ambos reinos ultramundanos se representan en términos muy concretos como ciudades amuralladas, con materiales nobles y preciosos la primera —para mantener fuera el mal— y resistentes y pesados la segunda —para no dejarlo salir—. La primera es un lugar de perpetua luz, la segunda, de eterna oscuridad; sus puertas están custodiadas respectivamente por ángeles y diablos; los ríos y aguas que las atraviesan tienen características opuestas, así como sus plazas, calles y edificios. Los *loci amoeni* de la primera —jardines, huertas, arboledas— evocan, por un lado, el imaginario cristiano del paraíso terrestre, por el otro, elementos de la utopía del País de Cucaña. En lo que toca a la segunda, se caracteriza como una fortaleza o una prisión, en la que se abre un verdadero abismo, un pozo muy hondo donde son torturados los pecadores.

En el centro del primer reino está Cristo, rodeado por ángeles, santos, patriarcas, profetas, mártires, vírgenes, apóstoles y otros beatos, que se encuentran ahí con almas y cuerpos ("in anime et in corpo", v. 138), cantando alabanzas en harmonías celestiales y contemplando la radiante figura ("radïante figura", v. 173) del Rey en su santo trono, cuya boca emite un río ("flumo", v. 178) de aromas de ámbar y de musgo, de bálsamos y menta ("d'ambro e de moscá, de balsamo e de menta", v. 179). La alabanza de Cristo provoca una alegría tan intensa en los beatos que éstos bailan y saltan, sus ojos se aclaran por la mirada de Dios, que los embellece cada vez más (vv. 185-188), llenándolos de "fin amor" (v. 189), por cuyo poder el cuerpo de cada uno de ellos brilla siete veces más que el sol ("plui de seto tanto ke no fa lo sol / lo corpo ge luso a çascaun de lor", vv. 191-192). Los beatos visten ropa cándida y perfumada bordada en oro, su visión y atención son tan agudas que pueden observar a quienes viven tanto en el cielo como en la tierra (vv. 195-196); están seguros

[8] G. Contini, ed., "Giacomino da Verona", *Poeti del Duecento 1, op. cit.*, p. 625.

[9] En estos poemas no operan las sutiles distinciones entre símbolo, alegoría y figura: el punto es la referencia a un significado no literal. Sobre la interpretación simbólica, la alegórica y la figural, *cf.* Umberto Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale.* Milán, Bompiani, 1987, pp. 83-94; y Antonino Pagliaro, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*. Florencia-Mesina, D'Anna, 1967, p. 469 y ss.

de que su cuerpo es inmortal y destinado por la eternidad al reposo, al júbilo y a la paz en Cristo.

Más que un mundo de exultación espiritual, se representa un lugar lleno de delicias, como un Paraíso terrestre. La importancia de los detalles concretos, corpóreos y sensoriales es en cada momento evidente, con un gusto típicamente medieval y un imaginario que se basa en los aspectos tangibles y materiales de la existencia. Los últimos sesenta versos, es decir, casi una cuarta parte del poema, están dedicados a alabar a la Virgen María. El culto mariano, ya impulsado en el siglo anterior tanto por la Escolástica como por Bernardo de Claraval, se vuelve fundamental en la predicación en vulgar de las órdenes mendicantes y en general en la devoción laica del siglo XIII, reflejándose también en la *Comedia* dantesca: es en el ambiente franciscano que se compone el poema *Stabat Mater*, que entrará en el misal como *sequentia* en el siglo XV.

El rey del infierno es Lucifer, del cual se afirma la voluntad de asemejarse al alto señor Dios ("someiento a l'alto segnor De'", v. 27). A la descripción solemne, harmoniosa y ordenada del Paraíso y de sus habitantes corresponde aquí la acumulación expresivamente caótica de los elementos que caracterizan el espacio infernal, como el hedor indecible que causa una perpetua angustia ("angossa", v. 88), la presencia de horribles alimañas (reptiles venenosos y agresivos), el terrible aspecto de los diablos, negros como el carbón, de rostro terrorífico, cornudos, peludos, quienes aúllan como lobos y exhalan fuego de la boca.

Si bien el imaginario popular conforma todo el díptico, es en el *De Babilonia* que asume tintes decididamente carnavalescos, tanto en la caracterización de los diablos como en la grotesca descripción del tratamiento reservado a los pecadores. Con una cómica inversion, primero se les da la bienvenida con cara muy alegre ("con molto allegro fronto", v. 62), para después amarrarlos, batirlos y tirarlos a un pozo muy hondo, el abismo infernal, donde son torturados de mil formas, además de ser expuestos alternadamente al calor más abrasador y al hielo hiriente. Sigue una descripción carnavalesca del infierno como una cocina, con Belcebú como cocinero principal:[10] después de aderezar a los pecadores con una salsa venenosa, las almas con cuerpo son cómicamente asadas como un buen puerco en el fuego ("com'un bel porco al fogo", v. 119) en

[10] Sobre la relación entre infierno y cocina en el imaginario medieval y renacentista, *cf.* Piero Camporesi, *Il paese della fame*. Milán, Garzanti, 2000. En particular el capítulo I.

un espetón y después servidas a Lucifer, quien les mira por dentro ("lo guarda dentro", v. 126) y ve que la carne está aún cruda, la sangre aún fresca y las reenvía para que sean asadas de cabeza por la eternidad en el fuego infernal, roídas por los gusanos y torturadas por los diablos. Se describen con lujo de detalle las formas e inclusive las herramientas con las que el cortejo infernal tortura a los pecadores y las feroces pugnas entre los pecadores mismos.

Se aprecian vivaces elementos de dramatización, como los discursos que los diablos hacen a los pecadores y las lamentaciones e inútiles palabras de arrepentimiento de estos últimos. Finalmente, en todo el *De Babilonia*, coherentemente con su función, son frecuentes los apóstrofes del autor a su público para que se abstenga del mal, evitando así caer en manos de la turba infernal.

Muchos de los rasgos del Paraíso y del Infierno ya estaban establecidos en el imaginario medieval a partir del Apocalipsis y de textos originariamente en latín, pero ampliamente traducidos (*volgarizzati*) y difundidos, como la *Visio Tugdali*, de la mitad del siglo XII.[11] Las órdenes reformadas y mendicantes retomaron y reinterpretaron los temas escatológicos anteriores, como lo muestran tanto el poema escatológico *Dies Irae*, insertado como *sequentia* en el misal franciscano en 1254, como la proliferación bajomedieval de representaciones pictóricas del juicio final, entre las cuales destacan la de Giotto en Padova y la de Buonamico Buffalmacco en Pisa, ambas del siglo XIV.

Rodrigo Rico Domínguez realizó la traducción preliminar de este fragmento (vv. 1-172) del *De Babilonia civitate infernali*. La edición utilizada es la de Gianfranco Contini.[12]

[11] Jean Leclercq, "Visio Tugdali", en *Enciclopedia dantesca* [en línea]. Roma, Treccani, pant. 1.
[12] G. Contini, ed., "Giacomino da Verona", *Poeti del Duecento I*, *op. cit.* pp. 638-652.

De Babilonia Civitate infernali et ejus turpitudine et quantis penis peccatores puniantur incessanter

Giacomino da Verona

A l'onor de Cristo, segnor e re de gloria,
et a tenor de l'om cuitar voio un'ystoria,
la qual spese fiae, ki ben l'avrà in memoria,
contra falso enemigo ell' à far gran victoria.

L'istorïa è questa, k'eo ve voi' dir novella.
de la cità d'inferno quant ell'è falsa e fella,
ke Babilonia magna per nomo sì s'apella,
segundo ke li sancti 'de parla e 'de favella.

Mo poi ke vui entendrì lo fato e la rason,
com' ell' è fata dentro per ognunca canton,
forsi n'avrì trovar da Deo algun perdon
de li vostri peccai, per vera pentixon.

E ço k'e' ve n'ò dir, prendìne guarda e cura,
k'ele serà parole dite soto figura,
de le quale eo ve voio ordir una scriptura
ke da leçro e da scrivro ve parà molto dura.

Perçò tuta fïaa en la spirital scola
l'om k'entrar ge vorà, né no starà de fora,
ben ne porà-l'emprendro almen una lignola
a la soa utilitae, creço, enançi k'el mora.

Or començemo a leçro questa scritura nova
de la cità malegna per figura e per glosa,
e lo Dotor d'ogn'arte preg[h]em per divina ovra
k'Elo nui ['n] questo scrito faça far bona prova.

Lo re de questa terra sì è quel angel re'
de Lucifèr ke diso: —En cel metrò el me' se',

40

Sobre Babilonia, ciudad infernal y de su degradación y con cuantas penas son castigados incesantemente los pecadores

Giacomino da Verona

En honor de Cristo, señor y rey de gloria,
y a tenor del hombre citaré una historia,
la cual muchas veces, quien la tenga en memoria,
contra falso enemigo ella hará gran victoria.

Es esta la historia, que aquí voy a contar
cómo tan falsa y mala es la infernal ciudad,
que Babilonia magna por nombre se llama,
según aquellos santos por su lengua y su habla.

Y después que entiendan el hado y la razón,
cómo ella está por dentro por cada situación,
quizás logren hallar de Dios algún perdón
de aquellos pecados, por franca contrición.

Y sobre esto que os digo, tomen, pues, mira y cura,
que éstas serán palabras dichas bajo figura,
con las cuales quisiera tejer una escritura
que urdida con escrito les parezca muy dura.

Por lo tanto, confía en celestial escuela
aquel que quiera entrar, ya nunca estará fuera,
bien puede el intelecto entender este poema
y que su utilidad crezca antes de que muera.

Ahora comencemos a urdir nueva escritura
de la ciudad maligna en glosa y en figura,
y al Docto de las artes recemos con gran cura
que Él con este escrito dará buena andadura.

El rey de esta tierra sí es aquel ángel rey,
Lucifer, que dice: —En cielo pondré ley,

e serò someiento a l'alto segnor De'—,
dond el caçì da cel cun quanti ge çé dre'.

La cità è granda et alta e longa e spessa,
plena d'ogna mal e d'ognunca grameça:
li sancti tuti el diso, per fermo e per certeça,
ka ki là dentro à entrar, no 'd' à-lo ensiro en freça.

En lọ profundo de inferno sì e colocaa,
de raxa e de solfero sempro sta abrasaa:
se quanta aqua è en maro entro ge fos çetaa,
encontinento ardria sì com' cera colaa.

Per meço ge corro aque entorbolae,
amare plui ke fel e de venen mesclae,
d'ortig[h]e e de spine tute circundae,
agute cum' cortegi e taient plu ke spae.

Sovra la cità è fato un cel reondo
d'açal e de ferro, d'andranego e de bronço,
de saxi e de monti tuta muraa d'atorno
açò k'el peccaor çamai no se'n retorno.

Sovra sì è una porta cun quatro guardïan,
Trifon e Macometo, Barachin e Sathàn,
li quali è tanto enoiusi e crudeli e vilan
ke dolentri quelor ke g'andarà per man.

Ancora su la porta sì è una tor molt alta,
su la quala sì sta una soa scaraguaita,
la qual nui' om ke sia çamai trapassar laga
per tute le contrae, ke lì venir no'l faça.

E ben è fera consa e granda meraveia
k'ella no dormo mai, mo tuto 'l tempo veia,
façando dì e noito a li porter ensegna
k'igi no laxo andar la soa çento ramenga.

seré su semejante, alto señor Dios rey—,
y así cayó del cielo con esos de su grey.

La ciudad es grande, alta, larga y espesa,
llena de todo mal, y de toda pobreza:
todos los santos dicen, firme y con certeza,
que quien llegase a entrar, no sale de do empieza.

En el profundo infierno se encuentra colocada,
de aguarrás y de azufre siempre está chamuscada:
si cuanta agua tiene el mar adentro fuera echada
de inmediato ardería así como cera colada.

En medio de ésta fluyen aguas tan agitadas,
amargas más que nada con veneno mezcladas,
de ortigas y de espinas se la encuentra rodeada,
de filosos cuchillos aun más que las espadas.

Sobre la ciudad hay un cielo redondo
de acero y fierro, de bronce como horno
por rocas y montes amurallado entorno
para que el pecador jamás halle retorno.

Encima hay una puerta, allá cuatro vigías,
Trifón, Mahoma, Barachiel y Satanás,
ellos son tan crueles y dictan villanías
sobre aquellos dolientes que caen en sus vías.

Además, en la puerta se halla una torre alta,
sobre la cual se encuentra un centinela en calma,
éste no dejaría jamás pasar un alma
por todos los lugares, que allí llegar lo hagan.

Y es tan fiera cosa y grande maravilla
que él no duerme jamás, todo el tiempo vigila
pasando noche y día a los guardias enseña,
de ahí salir no dejan sino con contraseña.

E po' da l'altra parto sempro ge dis e cria:
—Guardai ke entro vui no regno traitoria.
Tegnì seraa la porta e ben guardaa la via,
ke de la nostra çente nexun se'n scampo via.

Mo ki verà a vui, com'el fos un gran conto,
encontro ge corì con molto alegro fronto,
la porta ge sia averta et abassao lo ponto,
e poi el metì en cità cun canti e cun trïumpho.

Mai al re Lucifèr sì lo fai asaver,
açò k'el se percaço de farge proveer
d'un tenebroso logo là o' 'l deba çaser,
segundo k'el è degno e merito d'aver—.

O miser si cativo, dolento, maleeto,
quelui ch'a tal onor firà là dentro meso!
De vui no voio dir, mo eo ben ge'l prometo,
k'eo no de'-lo laudar s'el no se lauda ensteso.

Mo ben me'l manifesta la mento e lo cor meo,
s'el no mento la leço de l'alto segnor Deo,
k'el g'à parir quel logo tanto crudel e reo
k'el no se n'à laudar a le fine de dreo.

K'el no serà çà dentro uncana tanto tosto
cum' igi g'à ligar le mane e li pei poi el doso,
e poi l'à presentaro a lo re de la morto,
sença remissïon batandol molto forto;

lo qual s'à far veniro un perfido ministro,
ke l'à metro in prexon, segundo k'el è scrito,
en un poço plui alto k'el cel nè da l'abisso,
per esro lì tutore tormentao et aflicto.

La puça è sì granda ke n'exo per la boca,
ka eo volervel dir tuto seria negota,

Y desde otra parte siempre le dice y grita:
—Mirad si entre vosotros ya la traición se evita.
Tened puerta cerrada vigilada la vía,
que de nuestra gente nadie halle la salida.

Y aquel que se presente como si fuera un conde,
dadle la bienvenida tal cual le corresponde,
que esté la puerta abierta y desplegado el puente,
y que entre en la ciudad con cantos, triunfante.

Pero al rey Lucifer hacédselo saber,
para que él acaso le pueda prometer
un lúgubre lugar donde pueda yacer,
que sea digno de él y merezca tener.

¡Oh miserable infeliz, maldito adolorido,
aquel que a tal honor allá fuera admitido!
No sé qué van a hacer, mas yo me he prometido,
que no lo alabaré si no lo hace él mismo.

Sin embargo, tengo un claro pensamiento,
no miente la ley de Dios ni su buen mandamiento,
pues él va a aparecer en este sufrimiento
pues él al fin y al cabo no alabará el cimiento.

Y una vez adentro como éste haya llegado
le amarrarán las manos y pies a un costado,
después lo llevarán ante el rey de la muerte,
que sin piedad alguna lo azotará muy fuerte;

el cual hará venir a un malvado ministro,
que lo tendrá cautivo, según como está escrito,
en un pozo más hondo que del cielo al abismo,
para que siempre sea molido y afligido.

La peste es tan grande que emana de la boca,
que yo nunca podría decir cómo sofoca,

ké l'om ke solamentre l'aproxima né 'l toca
çamai per nexun tempo non è livro d'angossa.

Mai no fo veçù unca per nexun tempo
logo né altra consa cotanto puçolento,
ké millo meia e plu da la longa se sento
la puça e lo fetor ke d'entro quel poço enxo.

Asai g'è là çó bisse, liguri, roschi e serpenti,
vipere e basalischi e dragoni mordenti:
agui plui ke rasuri taia l'ong[l]e e li denti,
e tuto 'l tempo manja e sempr' è famolenti.

Lì è li demonii cun li grandi bastoni,
ke ge speça li ossi, le spalle e li galoni,
li quali è cento tanto plu nigri de carboni,
s'el no mento li diti de li sancti sermoni.

Tant à orribel volto quella crudel compagna,
k'el n'ave plu plaser per valle e per montagna
esro scovai de spine da Roma enfin en Spagna
enanço k'encontrarne un sol en la campagna.

Ked i çeta tutore, la sera e la doman,
fora per mei' la boca crudel fogo çamban,
la testa igi à cornua e pelose le man,
et urla como luvi e baia como can.

Ma poi ke l'omo è lì e igi l'à en soa cura,
en un'aqua lo meto k'è de sì gran fredura
ke un dì ge par un anno, segundo la scriptura,
enanço k'eli el meta en logo de calura.

E quand ell' è al caldo, al fredo el voravo esro,
tanto ge pare-'l dur, fer, forto et agresto,
dond el non è mai livro per nexun tempo adeso
de planto e de grameça e de gran pena apresso.

al hombre que se acerca ni siquiera lo toca
88 jamás será posible librarse de tal cosa.

Jamás ha existido hasta el tiempo presente
lugar o cosa alguna así de pestilente,
que desde mil y un millas a lo lejos se siente
92 la fetidez y hedor que de este pozo viene.

Abajo viven sapos culebras y serpientes,
víboras, basiliscos y dragones mordientes:
agudos cual navajas son sus garras y dientes,
96 los cuales comen siempre, harta hambre siempre tienen.

Allí viven demonios con sus grandes bastones,
que laceran los huesos, los lomos y los flancos,
los cuales son cien veces más negros que carbones,
100 si no mienten los dichos de los santos sermones.

Tan es horrible el rostro de aquella cruel maraña,
que sería mucho mejor en valle y por montaña
ser sobado en espinas desde Roma hasta España
104 antes que encontrarse a uno en la campaña.

Que en cualquier momento cada uno de los custodios
lanzando por sus bocas ruines y crueles fuegos
tienen manos peludas y cabeza con cuernos
108 y como lobos aúllan y ladran como perros.

Y cuando el hombre se encuentra bajo su cruel resguardo
en agua fría lo meten para que esté helado
que un día ahí es un año según dice la escritura
112 antes que lo metan en el lugar de calentura.

Y cuando está en el calor ya frío quisiera estar,
que le parece tan duro, feroz, fuerte y fatal,
porque libremente nunca él podrá escapar
116 del llanto y sufrimiento y de una pena sin par.

Staganto en quel tormento, sovra ge ven un cogo,
çoè Balçabù, de li peçor del logo,
ke lo meto a rostir, com'un bel porco, al fogo,
en un gran spe' de fer per farlo tosto cosro.

E po' prendo aqua e sal e caluçen e vin
e fel e fort aseo e tosego e venin
e sì ne faso un solso ke tant è bon e fin
ca ognunca cristïan sì 'n guardo el Re divin.

A lo re de l'inferno per gran don lo trameto,
et el lo guarda dentro e molto cria al messo:
—E' no ge ne daria —ço diso— un figo seco,
ké la carno è crua e 'l sango è bel e fresco.

Mo tornagel endreo vïaçament e tosto,
e dige a quel fel cogo k'el no me par ben coto,
e k'el lo debia metro col cavo en ço stravolto
entro quel fogo ch'ardo sempromai çorno e noito.

E stretament ancor dige da la mia parto
k'el no me'l mando plui, mo sempro lì lo lasso,
né no sia negligento né pegro en questo fato,
k'el sì è ben degno d'aver quel mal et altro—.

De ço k'el g'è mandà no ge desplase-l miga,
mai en un fogo lo meto, ch'ardo de sì fer' guisa
ke quanta çent è al mondo ke soto lo cel viva,
no ne poria amorçar pur sol una faliva.

Mai no fo veçù, né mai no se verà,
sì grando né sì fer cum' quel fogo serà:
aoro né arçento né castel né cità
non à scampar quelor k'en li peccai morà.

Lo fogo è sì grando, la flama e la calura,
k'el no se pò cuitar né leçros' en scriptura;

Estando en aquel tormento, se observa un cocinero,
se trata de Belcebú, el peor del infierno,
quien lo pone a rostizar, como puerco al fuego,
en fila en el asador veloz en el averno.

Y después él con agua y sal, hollín y vino
hiel y rancia ponzoña y vinagre dañino
convirtiéndola en jugo, tan bueno y muy fino
para que los cristianos huyan de aquel Rey divino.

Al gran rey del infierno se lo envía como obsequio,
Y él lo observa tan bien y grita a su séquito:
—Yo no se lo serviría pues aún no está bien hecho
que su carne está cruda y su cuerpo aún fresco.

Llévenselo dentro rápidamente y súbito,
díganle al cocinero que no está bien cocido,
que de cabeza esté ardiendo aturdido
dentro de aquel fuego que arde al infinito.

Y así rotundamente díganle de mi parte
que no me lo mande más, que se lo quede y harte
que no sea negligente ni holgazán en su arte,
porque aquel pecador ese mal y más merece.

Al diablo cocinero no le molesta nada
y en gran fuego lo mete, que de tal modo arda
que cuanta gente al mundo viva bajo el cielo haya,
no puedan apagar más que una sola llama.

Nunca se ha visto, y nunca se verá,
un fuego tan feroz como aquel será:
ni el oro ni la plata ni castillo ni ciudad
podrá salvar a quien pecador morirá.

El fuego es grande, llameante de calentura,
que no se puede contar ni leer en la escritura;

nuio splendor el rendo, tal è la soa natura,
mo negro e puçolento e plen d'ogna soçura.

E sì com' è nïento a questo teren fogo
quel k'è depento en carta né 'n mur né 'n altro logo,
così seravo questo s'el a quel fos aprovo,
de lo qual Deo ne guardo k'el no ne possa nosro.

E sì com' entro l'aigua se noriso li pissi,
così fa en quel fogo li vermi malëiti,
ke a li peccaori ke fi là dentro missi
manja i ocli e la bocca, le coxe e li gariti.

Lì crïa li dïavoli tuti a summa testa:
—Astiça, astiça fogo, dolenti ki n'aspeta!—
Mo ben dovì saver en que mo' se deleta
lo miser peccaor ch'atendo cotal festa.

L'un dïavolo cria, l'altro ge respondo,
l'altro bato ferro e l'altro cola bronço,
et altri astiça fogo et altri corro entorno
per dar al peccaor rea noito e reo çorno.

E a le fin de dreo sì enso un gran vilan
del profundo d'abisso, compagnon de Sathan,
de trenta passa longo, con un baston en man
per benëir scarsella al falso cristïan,

digando ad alta vox: —Ogn'om corra al guaagno,
k'el no porta mo 'l tempo k'algun de nui stea endarno;
e ki no g'à vegniro, segur sea del malanno,
no se'n dea meraveia s'el n'à caçir en danno—.

ninguna luz emana, pues ésta es su natura,
es negro y muy hediondo, lleno de mugre oscura.

Como en nada se parece al fuego terrenal
aquello que pintado en lienzo o en un mural,
así sería el nuestro comparado al infernal,
del cual Dios nos cuide para nunca ahí estar.

Y así como en el agua se alimentan los peces,
así lo hacen en el fuego las malditas lombrices,
con los pecadores que ahí dentro perecen
comiendo ojos y bocas, sus muslos y talones.

Ahí todos los diablos gritan horriblemente:
—¡Atiza, atiza el fuego nos espera un doliente!—
Ahora deben saber cómo se le divierte
al miserable pecador que espere tal suerte.

Un demonio le grita y otro le responde,
otro trabaja el hierro y otro funde el bronce,
otros atizan el fuego y corren por su nombre
para dar al pecador un malvado día y noche.

Y finalmente abajo surge un gran villano
del profundo abismo, de un tamaño tan alto,
compadre de Satanás, con un báculo en mano
va a bendecir la bolsa al falso cristiano,

gritando a todo dar: —Mucho dinero ganen,
que el tiempo no permite que esto sea en vano;
y quien no va a venir, sepa de su infortunio,
porque va a recibir un castigo oportuno.

2. El viaje del gato lobesco

Silvia Lechuga Guerrero
Universidad Nacional Autónoma de México

El *Detto del gatto lupesco* es un *poemetto* narrativo escrito en el último cuarto del siglo XIII en una *koiné* toscana, formado por 144 versos reunidos en coplas con rimas a veces sólo asonantes, en prevalencia eneasílabos, con anisosilabismo, por lo que tenemos a veces octosílabos y otras decasílabos.[1] Nos ha sido transmitido únicamente en un manuscrito misceláneo, el Magliabecchiano XXXV 268, ahora clasificado como II.IV.111 y custodiado en la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.[2]

Si bien la crítica concuerda en colocarlo en el acervo de la poesía didáctica del área del centro de Italia, este *poemetto* ha generado una amplia discusión en torno a su interpretación en términos alegórico-didácticos o paródico-humorísticos, dada la heterogeneidad de los elementos presentes en su construcción diegética; de todos modos, se considera como parte de la tradición juglaresca italiana, como lo muestra su estructura métrica, la presencia de recursos retóricos específicos para dirigirse al público (como la repetición de sintagmas y fórmulas apelativas) y el uso de una *koiné* que articula un registro culto o semiculto con otro rústico-popular. Un género juglaresco conocido era el *vanto*, una suerte de catálogo de temas que el juglar presume como parte de su repertorio, como el *Cantare dei cantari*, del siglo XV. Gianfranco Contini subraya la afinidad del *Detto* con este género, definiendo este *poemetto* como un tipo de *fatrasie* o *frottola*,[3] mientras que Daniele Ruini subraya la parodia del tema

[1] Sobre cuestiones métricas relativas a la poesía italiana del siglo XIII, *cf.* Gianfranco Contini, ed., "Avvertenza", *Poeti del Duecento I. La letteratura italiana. Storia e Testi, 2.1.* Roma-Nápoles, Ricciardi, 1960, pp. XVIII-XX.

[2] José Manuel Lucía Megías, "Naturaleza textual y naturaleza codicológica: a vueltas (de nuevo) sobre los primeros testimonios románicos", en Fernando Sánchez Miret y Max Niemeyer Verlag, eds., *Actas del XXIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica, Sección 6: Retórica, poética y teoría literaria, Salamanca 2001*, vol. IV. *Tübingen,* 2003, pp. 187-202.

[3] Gianfranco Contini, ed., "Detto del gatto lupesco", *Poeti del Duecento II. La letteratura italiana. Storia e Testi, 2.2.* Roma-Nápoles, Ricciardi, 1965, pp. 285-287.

del viaje alegórico;[4] Piera Tomasoni[5] y Sylvain Trousselard[6] lo consideran un viaje alegórico donde se parodia la *summa* de conocimientos enciclopédicos de su época: el texto es poco anterior o contemporáneo a la producción enciclopédica de Brunetto Latini, y proviene del mismo ambiente.

Cabe mencionar que este poema presenta distintas analogías con el primer canto del *Infierno*, circunstancia que conduce al replanteamiento de la importancia que poseen los textos que se sitúan fuera del *corpus* literario canónico tanto para la conformación de éste, como en el desarrollo de la literatura europea.

El poema toma como eje diegético el viaje de un narrador que se presenta a sí mismo como un *gatto lupesco*. Este viaje se divide en tres secciones narrativas. Después de un breve *incipit* donde al protagonista se le presenta en el acto de emprender su viaje (vv. 1-7), la primera parte (vv. 8-39), caracterizada por elementos del imaginario de la Materia de Bretaña, relata el encuentro del protagonista con dos caballeros pertenecientes a la corte del rey Arturo, quienes van de regreso a Inglaterra, después de haber ido a Sicilia en busca de su rey —según una leyenda celta, el rey Artú no murió, sino que sigue viviendo en una fantástica morada escarbada en el cráter del volcán Etna, o Mongibello—. La segunda sección (vv. 41-110), inspirada en el imaginario bíblico y hagiográfico (en particular los padres del desierto y los cenobitas) relacionado con las Cruzadas, describe la estancia del protagonista en una ermita y su conversación con el eremita, a quien el *gatto lupesco* comunica su deseo de viajar a la Tierra Santa, lo que permite una rápida e intensa evocación de la Pasión de Jesús: al salir por una pequeña puerta que le indica el eremita el protagonista se encuentra en la oscuridad y en la tempestad, por lo que se regresa pidiéndole al viejo que le muestre el camino. Este último le muestra una gran cruz en medio del desierto y el *gatto lupesco* comienza su travesía en la oscuridad para alcanzarla, encontrando en su camino muchas fieras. La tercera y última sección (vv. 111-137) consiste en un pequeño bestiario. El final (vv. 138-144) es abrupto: el protagonista sólo nos dice que logró hábilmente evitar las fieras

[4] Daniele Ruini, "Poesia narrativa, didattica, allegorica", en *Storia della civiltà europea* [en línea], pant. 1.

[5] Piera Tomasoni, "Poesia didattica del Nord", en Cesare Segre y Carlo Ossola, dirs., *Antologia della poesia italiana*, *Duecento-Trecento*. Turín, Einaudi, 1997, pp. 191-195.

[6] Sylvain Trousselard, "Le *Detto del Gatto lupesco*: traduire l'intraduisible?", en *Cahiers d'études italiennes* [en línea], pant. 1.

y seguir con su travesía, hasta regresar a su casa y se despide con una típica fórmula juglaresca.[7]

Una importante cantidad de referencias remite a lugares comunes de la literatura y de la cultura medieval relacionados con el imaginario de las Cruzadas en Tierra Santa, que en la traducción no pueden variar mucho, por lo que vale la pena explicarlos aquí. En la narración del viaje del protagonista se mencionan varios topónimos: *Saracinia*, palabra derivada de Sarakene, nombre utilizado por Claudio Ptolomeo II en su *Geographia* para designar a la región montañosa ubicada entre Egipto y la actual Palestina; *Terra Vineçium*, nombre proveniente de la deformación del latín de *Terra Viventium,* perteneciente al versículo 13 del Salmo 27 (quizá corrompido también por asonancia con Venezia); Montuliveto, posible referencia al jardín de Getsemaní. Se hace referencia a personas y *realia* que evocan este contexto exótico, como la relativa a *Masamuto*, apelativo proveniente del sustantivo árabe *maṣmùdï,* utilizado para nombrar una moneda de oro de amplia circulación en los reinos cristianos en España, introducida por los Maṣmūda, provenientes del actual Marruecos que, durante el siglo XII, formaron parte importante de la población de al-Ándalus. También se menciona a personajes emblemáticos, como el *veglio*, o viejo de la montaña, nombre dado al Cheikh el-Gebel*,* jefe de un grupo de asesinos nombrados *Hachichins* y el judío errante (vv. 66-78). No faltan las creaturas fantásticas, como los dragones.

El bestiario comprendido dentro del presente texto se presenta como un catálogo de animales con una función probablemente paródica de los bestiarios medievales de corte enciclopédico, ya que la narración no parece referirse a sus potencialidades simbólicas y alegóricas. Destaca la presencia de términos caracterizados culturalmente y ahora en desuso, como *baldivana*, proveniente de la palabra francesa *baudouin,* utilizado en el *Roman de Renart* para nombrar al burro y que hace su aparición como término peyorativo en el *Sonetto VIII* de Onesto da Bologna y en la *Satira scritta a Dante* de Cino da Pistoia; *baradinera*, palabra de origen incierto cuyas posibles raíces, según se sugiere en la presente traducción, pueden ser la voz árabe *birḍaun,* 'rocín', a cuya forma en plural corresponde *baraḍin,* o el término andaluz *bardûnã*, 'mula'. Se ha tomado la decisión, no exenta de arbitrariedad, de emplear como traducción

[7] Para la división en secciones narrativas, *cf.* Michelangelo Picone, "Giullari d'Italia: una lettura del *Detto del gatto lupesco*", en *Versants*, 28, 1995, pp. 73-98.

del término *baradinera* la palabra castellana 'cabalgadura', que refiere a una bestia de carga, dada la flexibilidad del término.

Es evidente el recurso al imaginario folclórico con el término *gatto padule,* gato monstruoso perteneciente a la mitología celta e incorporado a la leyenda artúrica bajo el nombre de Palug. Éste hace su aparición en las *Tríadas galesas* o *Trioedd Ynys Pryden*, relatos de la historia tradicional y folklórica de Gales, como Cath Paluc, ser parido por una enorme cerda de nombre Henwen. En el verso 133 de nuestro poema este término es apareado con el nombre de otro ser, la *lea*: su proximidad y el antecedente mitológico de la asociación de las mismas resultó de vital importancia en la traducción del término *lea*, para el que tomé en consideración el término francés *lehe*, utilizado para designar a la hembra de jabalí en la traducción medieval del verso 3020 del *Tristán* de Beroul, a la que, en castellano, también se le conoce como 'jabalina' o 'cerda'.

En el verso 128 aparece la *lonça*, que será una de las tres fieras que aparecen en el primer canto del *Infierno* dantesco. De acuerdo con Giuseppe Ledda,[8] el término *lonça,* dentro de la zoología medieval, refiere a un animal de piel manchada de nombre *pardus,* que hace su aparición en el *Trésor* de Brunetto Latini como *lonce,* palabra proveniente del latín vulgar *lùncea*, nombre utilizado para referirse a la pantera. Dado que el texto nombra también la pantera como parte del bestiario, se optó por atender la raíz del término francés *lùncea*, igualmente ambiguo dada la estrecha relación que guarda tanto con el vocablo latino *lyncea*, 'lince', como con la palabra 'onza'. En la presente traducción, *lonça* ha sido traducido al castellano como 'onza', debido a la proximidad etimológica que guarda con la forma derivada del vocablo francés *once*: la forma italiana *lonza* se presenta como derivación del término *lonce*, con la aglutinación del artículo. Cabe destacar que dentro del *Bestiario toscano* la onza posee una naturaleza cruel y sumamente lasciva. Aparece también el término *verre,* para cuya traducción propongo el término 'verraco', utilizado comúnmente para referirse tanto a un cerdo macho como a un jabalí. Este último ha sido frecuentemente representado como prototipo de la ferocidad desde los relatos provenientes de la antigüedad clásica, como en los mitos relativos al jabalí de Calidonia.

[8] Giuseppe Ledda, "An Ethical and Political Bestiary in the First Canto of Dante's Comedy", en Giulia Gaimari y Catherine Keen, eds., *Ethics, Politics and Justice in Dante*. Londres, UCL Press, 2019, pp. 46-62.

Además de las acostumbradas brechas espacio-temporales y culturales que se presentan como problema esencial del ejercicio de la traducción, la indescifrable naturaleza de este texto del *Duecento* nos posiciona frente a obstáculos interpretativos fuertemente vinculados con una intencionalidad subrepticia, sujeta a la irregularidad del *continuum* textual de la composición. La intención esencial de la presente traducción es presentar una versión que pueda responder a las distintas posibilidades interpretativas que la crítica pueda arrojar, al reproducir lo más fielmente posible tanto el contenido y las referencias culturales como el registro lingüístico y el estilo. La edición de referencia es la de Gianfranco Contini.[9]

[9] G. Contini, ed., "Detto del gatto lupesco", *Poeti del Duecento* II, *op. cit.,* pp. 285-294.

Detto del gatto lupesco

Sì com' altr' uomini vanno,
ki per prode e chi per danno,
per lo mondo tuttavia,
così m'andava l'altra dia
per un cammino trastullando
e d'un mio amor già pensando
e andava a capo chino.
Allora uscìo fuor del cammino
ed intrai in uno sentieri
ed incontrai duo cavalieri
de la corte de lo re Artù,
ke mi dissero: —Ki·sse' tu?—.
E io rispuosi in salutare:
—Quello k'io sono, ben mi si pare.
Io sono uno gatto lupesco,
ke a catuno vo dando un esco,
ki non mi dice veritate.
Però saper vogl[i]o ove andate,
e voglio sapere onde sete
e di qual parte venite—.
Quelli mi dissero: —Or intendete,
e vi diremo ciò che volete,
ove gimo e donde siamo;
e vi diremo onde vegnamo.
Cavalieri siamo di Bretagna,
ke vegnamo de la montagna
ke ll'omo apella Mongibello.
Assai vi semo stati ad ostello
per apparare ed invenire
la veritade di nostro sire
lo re Artù, k'avemo perduto
e non sapemo ke·ssia venuto.
Or ne torniamo in nostra terra,
ne lo reame d'Inghilterra.
A Dio siate voi, ser gatto,

Dicho del gato lobesco

Así como otros hombres van,
quien por bien, quien por mal,
por el mundo, todavía,
así andaba yo el otro día,
por un camino vagando
y en un amor pensando,
avanzando corcovado.
Salí yo entonces del camino
y entré en un sendero
y me topé con dos caballeros
de la corte del rey Arturo
que me dijeron: —¿Y tú quién eres?—.
Y al saludar repuse yo:
—Es evidente lo que soy yo
Yo soy un gato lobesco,
que a todo mundo veo cómo lo pesco
si no me dicen la verdad;
mas saber deseo a dónde van,
de dónde son quiero saber
y de dónde salieron ayer—.
Ellos dijeron: —Si bien atiende,
le diremos lo que quiere:
dónde fuimos, de dónde somos
y le diremos ónde venimos.
Caballeros somos de Bretaña,
y venimos de la montaña
a la que llaman Mongibello.
Ahí nos quedamos un tiempo
para aprender y encontrar
de nuestro señor la verdad
del rey Arturo, a quien perdimos
y de cuyo rumbo no sabemos.
Ya volvemos a nuestra tierra,
hacia el reino de Inglaterra.
Señor gato, dios lo acompañe,

voi con tutto 'l vostro fatto—.
E io rispuosi allora insuno:
—A Dio vi comando ciascheduno—.
Così da me si dipartiro
li cavalieri quando ne giro.
E io andai pur oltre addesso
per lo sentiero ond' iera messo,
e tutto 'l giorno non finai
infin a la sera, k'io albergai
con un romito nel gran diserto,
lungi ben trenta miglia certo;
ed al mattino mi ne partio,
sì acomandai lo romito a Dio.
Ed ançi k'io mi ne partisse,
lo romito sì mi disse
verso qual parte io andasse:
veritade non li celasse.
E io li dissi: —Ben mi piace;
non te ne serò fallace
k'io non ti dica tutto 'l dritto.
Io me ne vo in terra d'Egitto,
e voi' cercare Saracinia
e tutta terra pagania,
e Arabici e 'Braici e Tedeschi
[e……-eschi]
e 'l soldano e 'l Saladino
e 'l Veglio e tutto suo dimino
e terra Vinençium e Belleem
e Montuliveto e Gersalem
e l'amiraglio e 'l Massamuto,
e l'uomo per kui Cristo è atenduto
dall'ora in qua ke fue pigliato
e ne la croce inchiavellato
da li Giudei ke 'l giano frustando,
com' a ladrone battendo e dando.
Allor quell'uomo li puose mente
e sì li disse pietosamente:

60

a usted y a lo que le atañe—.
Y entonces yo repuse presto:
—A Dios cada uno encomiendo—.
Así de mí se despidieron
los caballeros cuando se fueron.
Pues aún más lejos yo me fui
Por la vía en que me metí,
y en todo el día no descansé
sino al ocaso, cuando alojé
con un eremita en el gran desierto,
bien de treinta millas, por cierto;
y en la mañana me despedí
y al ermitaño bendición le pedí.
Mas antes de mi partida
preguntome, pues, el eremita
a dónde yo me dirigía:
que verdad no le celaría.
Y yo le dije: —Pues me place;
no he de serte yo falace
al no decir verdad completa.
Yo me voy a tierra de Egipto,
deseo explorar Sarracenía
y las tierras de paganía,
árabes, judíos y tudescos
[y…….-escos]
y al sultán y a Saladino
y al Viejo y a todo su dominio
y la tierra Vinençium y Belén
y Montuliveto y Jerusalén
y al emirato y al Masamudo
y al hombre que a Cristo ha esperado
desde cuando fue pillado
y sobre la cruz enclavado
por los judíos, lo iban flagelando
como a un ladrón, batiendo y dando,
así este hombre lo miró fijo
y piadosamente así le dijo:

"Va' tosto, ke non ti dean sì spesso";
e Cristo si rivolse adesso,
sì li disse: "Io anderòe,
e tu m'aspetta, k'io torneròe";
e poi fue messo in su la croce
a grido di popolo ed a boce.
Allora tremò tutta la terra:
così·cci guardi Dio di guerra—.
A questa mi dipartìo andando
e da lo romito acomiatando,
a cui dicea lo mio vïag[g]io.
Ed uscìo fuor dello rumitag[g]io
per un sportello k'avea la porta,
pensando trovare la via scorta
ond' io andasse sicuramente.
Allor guardai e puosi mente
e non vidi via neuna.
L'aria era molto scura,
e 'l tempo nero e tenebroso;
e io com' uomo pauroso
ritornai ver' lo romito,
da cui m'iera già partito,
e d'una boce l'appellai,
sì li diss' io: —Per Dio, se·ttu sai
lo cammino, or lo m'insegna,
k'io non soe dond' io mi tegna—.
Quelli allora mi guardòe,
co la mano mi mostròe
una croce nel diserto,
[lungi] ben diece miglia certo,
e disse: —Colà è lo cammino
onde va catuno pelegrino
ke vada o vegna d'oltremare—.
A questa mi mossi ad andare
verso la croce bellamente,
e quasi non vedea neente
per lo tempo ch'iera oscuro,

"Ve pronto, que no te den el resto";
y Cristo replicó presto
y así le dijo: "Yo seguiré,
tú espérame, que yo volveré";
y lo subieron a la cruz
del pueblo a grito y voz.
Luego tremó toda la tierra:
guárdenos Dios de la guerra—.
Y en esto, yo me fui andando
al ermitaño saludando,
a quien mi viaje explicaba.
Y de su casa me marchaba,
del portón por un postigo
pensando hallar el mejor camino
por donde andar seguramente.
Miré pues atentamente
y no encontré camino alguno.
El aire allí era muy oscuro
y el tiempo negro y tenebroso;
y yo, como hombre temeroso,
volví do se hallaba el eremita,
de quien antes hice partida,
y que yo llamé a gritos
y dije: —Si sabes, por Dios,
si el camino me puedes mostrar
pues no sé por dónde voy a andar—.
Él entonces me miró,
y con su mano me mostró
una cruz en el desierto,
lejos, a diez millas, por cierto,
y dijo: —Allá está el camino
donde va cada peregrino
que va o viene de Ultramar—.
Me puse pues yo a caminar
hacia la cruz, osadamente,
andando casi ciegamente
por el tiempo tan oscuro

e ’l diserto aspro e duro.
E a l’andare k’io facea
verso la croce tuttavia
sì vidi bestie ragunate,
ke tutte stavaro aparechiate
per pigliare ke divorassero,
se alcuna pastura trovassero.
Ed io ristetti per vedere,
per conoscere e per sapere
ke bestie fosser tutte queste
ke mi pareano molte alpestre;
sì vi vidi un grande leofante
ed un verre molto grande
ed un orso molto superbio
ed un leone ed un gran cerbio;
e vidivi quattro leopardi
e due dragoni cun rei sguardi;
e sì vi vidi lo tigro e ’l tasso
e una lonça e un tinasso;
e sì vi vidi una bestia strana,
ch’uomo appella baldivana;
e sì vi vidi la pantera
e la giraffa e la paupera
e ’l gatto padule e la lea
e la gran bestia baradinera;
ed altre bestie vi vidi assai,
le quali ora non vi dirai,
ké nonn·è tempo né stagione.
Ma·ssì vi dico, per san Simone,
ke mi partii per maestria
da le bestie ed anda’ via,
e cercai tutti li paesi
ke voi da me avete intesi,
e tornai a lo mi’ ostello.
Però finisco ke·ffa bello.

en el desierto áspero y duro.
En la andanza que yo hacía
hacia la cruz, todavía,
vi yo bestias bien rejuntas,
que allí se hallaban muy conjuntas
buscando pillar qué poder devorar
si presa alguna pudieran hallar.
Y yo cesé para observar,
para conocer y para saber
qué bestias todas éstas podrían ser
al muy agrestes muchas parecer;
así vi yo un gran elefante
y un verraco muy grande
y a un oso muy soberbio
y a un león y a un gran ciervo;
y ahí vi a cuatro leopardos
y a dos dragones con ojos despiadados;
y así vi al tigre y al tejón
y a una onza y a un hurón;
y así vi un extraño animalico,
que el hombre nombra borrico;
y así vi yo a la pantera
a la jirafa y a la jilguera
y al gato Palug y a la cerda madura
y a la gran bestia cabalgadura;
y a muchas otras bestias miré,
que ahora ya no les diré,
pues no es tiempo ni estación.
Mas sí les digo, por San Simón,
que rehuí con maestría
de las bestias y hallé vía,
y luego busqué cada lugar
que por mí escucharon nombrar,
y me regreso a mi aposento.
Y me despido que ya es tiempo.

3. Dos sonetos del Burchiello

Alan Joaquín Pérez Medrano
Freie Universität Berlin

En el centro del peculiar estilo poético *burchiellesco*, que surge en la primera mitad del siglo xv, se encuentran las composiciones de Domenico di Giovanni *detto* il Burchiello (1409-1449); en ellas es posible observar a un:

> autor pirotécnico de una vena poética omnívora [que] se distingue por una particular, personal declinación satirizante de la cultura oficial y de los relativos exponentes, lo que implica una perturbación de las convenciones formales de uso en los textos doctos (documentos de cancillería, inventarios mercantiles, recetas médicas) y el empleo bizarro y paradójico de citas de variada proveniencia y de las *auctoritates* más disparatadas.[1]

Los sonetos del Burchiello (en adelante SdB) pueden identificarse principalmente por el estilo *alla burchia*, que alude a la forma caótica y miscelánea en que se cargaban ciertas embarcaciones mercantiles llamadas *burchi*. En este estilo Burchiello:

> era indicado ya por los contemporáneos como el máximo representante, pero no el fundador, un título que corresponde a un 'Orcagna pittore' hoy identificado como Mariotto di Nardo di Cione [...], de quien ade-

[1] "Autore pirotecnico dall'onnivora vena poetica, il B. si distingue per una particolare, personale declinazione della satira della cultura ufficiale e dei relativi esponenti, che implica lo stravolgimento delle convenzioni formali in uso nei testi dotti (documenti di cancelleria, elenchi di derrate, ricette mediche) e l'uso bizzarro e paradossale di citazioni di varia provenienza e delle *auctoritates* più disparate" (Michelangelo Zaccarello, "Domenico di Giovanni detto il Burchiello", en *Dizionario biblico della letteratura italiana*. Dir. de Marco Ballarini. Milán, IPL, 2018, p. 333). En adelante todas las citas textuales en cuerpo de texto son traducciones mías.

más de diez sonetos integrados en el *corpus burchiellesco* tenemos una breve compilación de autor en el Vaticano Barberiniano 4086.[2]

Así como en otros ejemplos de poesía cómica de este siglo y del anterior, la poesía *burchiellesca* provoca muy frecuentemente interpretaciones en doble sentido obsceno, además de contener otros tópicos en clave burlesca como, por ejemplo, poesías *in vituperium* o *enueg*. El repertorio lingüístico de las poesías es muy dinámico y, en general, se basa en una *koiné* toscana con fuertes acentos municipales y coloquiales, que contiene elementos léxicos a veces decididamente locales; el *corpus* de sonetos tiene además una limitada presencia de textos de parodia socio-dialectal, que tiende incluso a la glosolalia.

La exitosa y mixta proliferación que los SdB tuvieron en la primera mitad del siglo xv (se tiene noticia de 36 manuscritos, de los cuales 15 contienen exclusivamente textos *burchielleschi*) se refleja en una igualmente compleja y heterogénea canonización *post mortem* de Burchiello en ediciones impresas a partir de la segunda mitad del *Quattrocento*. Estas ediciones se dirigían a la formación de una suerte de cancionero de autor; un formato que resulta, sin embargo, ajeno a la redacción primigenia de los sonetos, dado que "el punto de partida está constituido por un conjunto de materiales que, por parte del autor, no tuvieron ninguna organización en forma de libro, la cual fue subsanada por medio de una fase redaccional y colectora póstuma".[3] En ese sentido Michelangelo Zaccarello, autor de la primera edición crítica de *I Sonetti del Burchiello* (2000), refiere que:

> una óptica que no prescinda de una práctica atributiva, en sentido estricto […], tiende a restringir indebidamente el campo [de estudio] hacia una inalcanzable personalidad histórica, ahí donde, antes que nada, se sedimentó una personalidad *textual,* en la cual a un núcleo

[2] "Era indicato già dai contemporanei come il caposcuola, ma non l'iniziatore, titolo che spetta a un 'Orcagna pittore' oggi identificato generalmente con Mariotto di Nardo di Cione […], abbiamo una breve silloge d'autore compresa nel Vaticano Barberiniano 4086" (Michelangelo Zaccarello, "Introduzione", en Burchiello, *I Sonetti del Burchiello*. Ed. de Michelangelo Zaccarello. Turín, Einaudi, 2004, p. xiii).

[3] "Il cui punto di partenza è costituito da un insieme di materiali che non ebbero da parte dell'autore una sistemazione di tipo libraio, supplita attraverso una fase redazionale collettoria postuma" (Michelangelo Zaccarello, "Premessa", en Burchiello, *I sonetti del Burchiello.* Ed. crítica de la *vulgata quattrocentesca* realizada por Michelangelo Zaccarello. Bolonia, Commissione per i testi di lingua, 2000, p. vii).

originariamente de autor, ya en la primera fase de compilación, se asociaron materiales contiguos: de correspondientes, precoces imitadores e incluso precursores del género.[4]

Durante el siglo XVI el estilo de Burchiello "conoció una extraordinaria fortuna […] cuando los mayores autores cómicos se profesaban de él seguidores (Pietro Aretino, Francesco Berni, Annibal Caro, por citar algunos)".[5] Surgen en esta época los comentarios de Anton Francesco Grazzini *detto* il Lasca y Anton Francesco Doni (1552 y 1553 respectivamente), los cuales, mediante la continuación de un verdadero culto de Burchiello, naturalmente en clave cómica, se mantienen en consonancia con la proliferación de ediciones impresas durante el siglo, que continuará "hasta el declive en la época de la Contrarreforma, cuando los contenidos escabrosos y anticlericales condenan a Burchiello a un eclipse progresivo, simbolizado por la muy censurada edición vicentina de 1598".[6] Durante la primera mitad del *Settecento* un breve repunte de interés (de proveniencia esencialmente toscana municipal) dio lugar a comentarios y lecciones de textos *burchielleschi* primordialmente en círculos académicos, con notas de corte *illuminista* (ilustrado), cuyo acercamiento resulta sobremanera diferente de los de los siglos anteriores (comparando, por ejemplo, con el extravagante comentario de Doni).

La *farraginosa* edición *pseudolondinese* de 1757 representa el principal producto final de la sedimentación indiscriminada presente en las ediciones del siglo XVI y se perfila, por mucho tiempo, como la edición de referencia hasta que los varios intentos de restitución del texto en el siglo XX culminaran con la aparición de la primera edición crítica en 2000; durante los últimos años

[4] "Un'ottica che non prescinda dall'attribuzionismo in senso stretto, […] tende a restringere indebitamente il campo verso una sfuggente personalità storica, laddove si è prima di tutto sedimentata una personalità testuale, dove cioè ad un nucleo originario d'autore si sono associati già nella prima fase collettoria materiali contigui: corrispondenti, primi imitatori e persino predecessori del genere" (M. Zaccarello, "Introduzione", *op. cit.*, p. XXV).

[5] "Conobbe una straordinaria fortuna […], quando i maggiori autori comici si professano suoi seguaci (Pietro Aretino, Francesco Berni, Annibal Caro, per citarne alcuni) " (Michelangelo Zaccarello, "Premessa", en Michelangelo Zaccarello, ed., *La fantasia fuor de' confini. Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999)*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. XII).

[6] "Fino al declino in epoca controriformistica, quando i contenuti scabrosi e anticlericali condannano il Burchiello a una progressiva eclissi, simboleggiata dalla censuratissima edizione vicentina del 1598" (*ibid.*, p. XIII).

del siglo XIX, el retrato del *barbiere poeta* "recogía muchos de los prejuicios recibidos de la tradición de estudios que florecía alrededor de Burchiello entre el '600 y el '700, agregando inevitablemente otros que se formaron con base en los gustos de la época":[7] de tal suerte, los estudios más actuales no pueden sino negociar también con una imagen de autor varias veces reconfigurada, prácticamente un personaje que, aún en nuestros días, se recuerda bajo una luz un tanto decimonónica.

En lo que se refiere a los dos sonetos presentados en este volumen, decidí trabajar bajo la óptica de una tradición *vulgata* y no de autor. En consecuencia, la selección de materiales responde más a una lógica que considera la observación y adaptación de los recursos retóricos y discursivos constelados alrededor del estilo de primacía del *corpus burchiellesco*: el soneto *alla burchia*, y no necesariamente se trabajó con base en una referencialidad biográfico-episódica. Dentro de los límites del *corpus* total, en los contornos del soneto en particular o incluso a nivel de versos o estrofas, los SdB están atravesados de forma diseminada por un complejo entramado de tradiciones, de autores, de géneros poéticos y narrativos varios, los cuales gravitan alrededor de la identidad textual de Burchiello, quien:

> aparecerá entonces como el máximo exponente, un referente constante de los varios géneros experimentados y, ciertamente, el accionista mayoritario del *corpus* que incluye, sin embargo, textos de correspondientes declaradamente con otra identidad o ya reconocidos al inicio como imitadores anónimos. Lo que más cuenta es que incluso textos externos a las compilaciones manuscritas, de alguna manera, logran promover mediante varias ediciones impresas un modelo unitario de la manera burlesca que animará el siglo siguiente, y todos estos textos,

[7] "Inglobava in sé molti pregiudizi ricevuti dalla tradizione di studi fiorita intorno a Burchiello tra il '600 e il '700, ed inevitabilmente ne aggiungeva altri, formati in base al gusto dell'epoca" (Luca Boschetto, "Burchiello e il suo ambiente sociale: esplorazioni d'archivio sugli anni fiorentini", en Michelangelo Zaccarello, ed., *La fantasia fuor de' confini*, *op. cit.*, p. 35).

más allá de las estratificaciones internas del *corpus*, serán percibidos como *Sonetos del Burchiello*.[8]

Al anteponer la identidad genérica de los SdB a la identidad autoral (Domenico di Giovanni) encarnada en el *corpus*, considero la óptica atributiva y propuesta interpretativa de la edición *Le poesie autentiche di Domenico di Giovanni* detto *il Burchiello* (realizada y comentada por Antonio Lanza en 2010)[9] como una perspectiva general poco apropiada para el tipo de lectura que ofrecen las versiones hispánicas aquí presentadas.

Propongo el acercamiento al *corpus* acotando el mecanismo estilístico *alla burchia*. No debemos olvidar, sin embargo, que incluso si partiéramos de una perspectiva autoral, nos encontraríamos ante un fenómeno de autoralidad compleja y de convergencia diseminada de múltiples tradiciones y estilos poéticos, en cuyo análisis un concepto como el de "[Fotis] Jannidis de *Autorkonfiguration* [...] resulta oportuno para observar en Burchiello a [un] 'Autor poliédrico' [...] reconocido como una esencia autónoma y al mismo tiempo [como] un autor relacional dentro de la tradición cómica y burlesca".[10] Es decir que dentro del *corpus* existen presencias microtextuales, unidades estróficas e incluso sonetos enteros que dialogan con otros estilos y poetas dentro de la tradición cómico-realística y burlesca previa.

Mis versiones de los sonetos II y XXII proponen la observación crítica y hermenéutica de exponentes del estilo *alla burchia,* ya que ambos textos pertenecen al núcleo inicial y menos irregular de la recensión de la *vulgata quattrocentesca*. Considero dicho estilo como una suerte de centro gravitacional

[8] "Burchiello 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 anche 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 percepito come *I Sonetti del Burchiello*" (M. Zaccarello, "Premessa", en Burchiello, *I sonetti del Burchiello*, *op. cit.*, p. VII).

[9] Domenico di Giovanni detto Il Burchiello, *Le poesie autentiche*. Ed. de Antonio Lanza. Roma, Aracne, 2010.

[10] Alan Pérez Medrano, "'Dice Bernardo a Cristo que un Portero al Papa': Indagaciones Multi-Autorales a partir de la reescritura hispánica de un soneto de Burchiello en un manuscrito florentino", en Nanette Rißler-Pipka, ed., *Theorien von Autorschaft und Stil in Bewegung: Stilistik und Stilometrie in der Romania*. Múnich, AVM, 2019, p. 44.

desde el cual es posible un recorrido dinámico (a veces regresivo o multidireccional) de una praxis que define, en mayor o menor medida, todo el *corpus burchiellesco*; debo reconocer al mismo tiempo *in nuce* la imposibilidad de agotar en un solo recorrido (mediante un comentario de corte enciclopédico, historiográfico o incluso meramente hermenéutico) el sentido de un soneto de estas características.

La ya mencionada metáfora operativa de componer sonetos de la misma forma caótica en la que se cargaban los *burchi* se proyecta en una codificación modular de las estrofas como:

> una acumulación de sintagmas (generalmente en la secuencia sustantivo + adjetivo o complemento), el verbo principal, que típicamente aparece en el v. 3, es seguido de un nexo enfático (generalmente declarativo, causal o consecutivo), que introduce un enunciado secundario o un complemento cerrando el cuarteto, cuyos límites métricos funcionan como contenedor casi hermético para la estructura sintáctica. El segundo cuarteto es una variación cuantitativa del primero (con el mismo predominio de las series acumulativas, verbales o sustantivas) y comparte con éste la circularidad sintáctica. La llave —desenvolvimiento métrico del soneto introducido por los tercetos— es utilizada con frecuencia para introducir una discontinuidad de desarrollo; en los tercetos y aún más en la coda aparecen frecuentemente apólogos o intentos narrativos que retoman a veces el pronombre *yo*, el cual aparece muy poco y más bien permanece excluido de las categorías acumuladoras de los cuartetos.[11]

[11] "Un accumulo di sintagmi (generalmente nella sequenza nome + aggettivo o complemento), verbo principale tipicamente in apertura al v. 3, seguito da un nesso enfatizzato (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 complessivo di un predominio delle serie accumulatorie, verbali o sostantivali) e ne condivide la circolarità sintattica. 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 enumeratorie della fronte" (M. Zaccarello, "Introduzione", *op. cit.*, pp. XIII-XIV).

De la misma manera en que he antepuesto la óptica estilística a la autoral, evitaré el término 'traducción'[12] para referirme a estas versiones hispánicas, que intentan permanecer en consonancia con la praxis de la *traslatio* medieval que:

> abrazaba cuestiones de *imitatio* y *aemulatio*, de fidelidad y de originalidad, de abreviación y de amplificación; ponía en su centro el debate sobre las relaciones entre lenguas diferentes, entre culturas diferentes, entre tradiciones literarias diferentes, entre poetas diferentes; analizaba y definía los varios tipos de escritor y discutía también cómo una traducción podía fungir como comentario del texto traducido.[13]

Es posible identificar esta tendencia incluso también en episódicas reelaboraciones de textos pertenecientes al *corpus* de SdB en otras lenguas romances durante los siglos XVI y XVII.[14]

En mi propuesta he intentado, por un lado, mantener (por lo menos en la lógica por estrofa) el esquema ABBA ABBA CDC DCD DEE que caracteriza todo el *corpus*.[15] Los esquemas resultantes en mis versiones son: (soneto II) ABBA CBBC DED EDE EAA y (soneto XXII) ABBA ACCA DED EDE EFF. Respecto a los esquemas rítmicos (*cursus*) me he mantenido en el marco de las variaciones ya

[12] Discrepo pues de la perspectiva de Francesca de Santis, "Objeto de estas páginas es el cotejo de entre dos textos: un soneto castellano de principios del siglo XVII y otro italiano con cauda de la primera mitad del siglo XV atribuido a Burchiello, del que el texto español, como veremos, es una traducción, lo cual hasta ahora no había sido conjeturado por los estudiosos" (Francesca de Santis, "Burchiello fuente de un soneto castellano del siglo XVII", *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispanística de Literatura Medieval,* vol. 1. León, Universidad de León, 2007, p. 1021).

[13] "Abbracciava questioni di *imitatio* e di *aemulatio*, di fedeltà e di originalità, di abbreviazione e di amplificazione; poneva al suo centro il dibattito sui rapporti tra lingue diverse, tra culture diverse, tra tradizioni letterarie diverse, tra poeti diversi; analizzava e definiva i vari tipi di scrittori, e discuteva anche come una traduzione poteva fungere da commento al testo tradotto" (Zygmunt Baranski, "Lettura dei Sonetti I-XXX", *Letture Classensi*, XXII, 1992, p. 34).

[14] Se trata de ejemplares alejados del estilo *alla burchia*, que presumiblemente fueron anexados por proximidad genérica con otros sonetos del *corpus*. Sobre el soneto XLVI, *cf.* Leo Spitzer, "Zur Nachwirkung von Burchiellos Priameldichtung", en *Zeitschrift fur romanische Philologie*, LII, 1932, pp. 484-489. Sobre el soneto CLXXX, *cf.* Joseph Fucilla, "Variations of a Spanish Adaptation of a Burchiello Sonnet", en *Romance Notes* 1, 2, 1960, pp. 146-150; F. de Santis, "Burchiello fuente de un soneto castellano del siglo XVII", *op. cit.,* y A. Pérez Medrano, "'Dice Bernardo a Cristo que un Portero al Papa'", *op. cit.*

[15] Del *corpus* total, de 223 sonetos, 197 (y 50 de los 51 del bloque inicial *alla burchia*) siguen este esquema, *cf.* Michelangelo Zaccarello, "Nota Metrica", Burchiello, *I Sonetti del Burchiello*. Ed. de Michelangelo Zaccarello, *op. cit.*, p. 257.

existentes en el *corpus quattrocentesco*, donde permanecen como predilectos los endecasílabos de segunda/tercera-sexta-décima y primera-cuarta-octava y décima, mientras que los endecasílabos de primera-cuarta-séptima-décima (legítimos pero menos fluidos) son escasos.[16] Por otro lado, las equivalencias y adaptaciones culturales que me he permitido tienen el objetivo de respetar también el juego con la materia fonética y morfológica de las palabras, que juega un papel fundamental en los SdB; asimismo, he intentado emular y adaptar los efectos retóricos y polisemias características. Debajo de cada soneto presentaré un breve recorrido hermenéutico que parte fundamentalmente de los comentarios de la edición de Zaccarello de 2004, refiriéndome excepcionalmente a la de Lanza para fines de problematización o profundización.

II

I' vidi un dì spogliar tutte in farsetto
le noci e rivestir d'altra divisa,
tal che ' fichi scoppiavan delle risa,
ch' i' non ebbi giamai maggior diletto.

Poi fra ora di cena et irsi a letto
vidi cicale e granchi in Val di Pesa,
e molti altri sbanditi dalla 'Ncisa
che fabricavano aria in sun un tetto.

Molti aretini andavano in Buemia
per imparare a favellare ebraico,
nel tempo che l'aceto si vendemia:

l'uno era padovano e l'altro laico,
ma venne lor sì fatta la bestemia
che ne fu presi più di cento al valico;

e però il musaico
non ci s'impasta più, perché in Mugnone
vi si fa troppo cacio di castrone.

[16] *Ibid.*, pp. 264-265.

II

Yo vi todas quitándose el jubón
las nueces, y vestir otra divisa,
los higos explotaban de la risa:
que nunca así me dio tanta emoción.

Y entre la hora de cena y la de lecho,
cigarras vi, cangrejo en Val di Pesa,
y muchos desbandados de la Incisa
que fabricaban aire sobre el techo.

Mucho arentino andaba de Bueimia
para bien aprender a hablar hebraico,
al tiempo que el vinagre se vendemia:

uno era patavino, el otro laico,
mas les hicieron una tal blasfemia:
con ciento y más pillados en el pánico.

Sin embargo el musaico
ya no se empasta más, porque en Muñón
es de cabrón castrado el requesón.

El cuarteto se abre con un gesto visionario que podría leerse como una parodia del discurso profético-onírico:[17] en este marco se recrea una imagen que "alude al uso (todavía vivo en Toscana) de rellenar [con nueces peladas] los higos secos (que, abiertos, parecen 'explotar de la risa')";[18] de tal suerte, las nueces se encuentran brevemente sin el jubón, sin su cáscara, para revestirse con otra divisa, la de los higos. El doble sentido sexual, en el que "fuera de metáfora, el fragmento se refiere a "los penes (nueces) con el prepucio (jubón) bajado, que se visten de las paredes anales o vaginales del amante",[19] mencionado por Lanza, converge con algunos de los señalamientos de Zaccarello para el segundo cuarteto, donde las cigarras (vulvas) y los cangrejos (miembros) completarían la alusión al coito con la 'la Incisa', doble sentido que alude a la acción de insertar en una hendidura, a partir de un topónimo toscano; el exordio de las cuartetas finaliza con una posible alusión a la eyaculación en los vv. 7 y 8.

Aprovechando la irregularidad que plantea la presencia en este soneto, única en todo el *corpus*, de rima siciliana (con *-esa* que rima con *-isa*), entre el v. 5 y los vv. 2, 3, 6, he forzado otra asonancia (aparte de la del v. 14) con el uso de 'Bueimia' en el v. 9; intenté de esta forma mantener la alusión por un lado a la región de Bohemia y por otro a la palabra "buey", con un re-análisis léxico conforme al del original.

El breve módulo narrativo del primer terceto culmina aludiendo a una paradójica vendimia, en la que en vez de uva se cosecha directamente vinagre. Los naturales de Padova (v. 10) solían referirse como equivalentes de clérigos, a causa del antiguo y prestigioso *Studium* teológico de su universidad. En la coda, el "musaico", en mi interpretación, alude a la composición del soneto, en cuanto conjunto organizado (mosaico) de fragmentos poéticos (de la musa:

[17] "C'è probabilmente ironia nei confronti degli insulsi sogni allegorici che infestavano da secoli la letteratura, e c'è forse un cenno vagamente blasfemo al capostipite di quella tradizione, l'Apocalissi" (Claudio Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*. Bolonia, Il Mulino, 2002, p. 333).

[18] "Allude all'uso (ancor vivo in Toscana) di farcire fichi secchi (che, aperti, paiono 'scoppiare dal ridere'" (Burchiello, *I Sonetti del Burchiello*. Ed. de Michelangelo Zaccarello, *op. cit.*, p. 5, n. vv.1-4).

[19] "Fuor di metafora, il passo significa: 'i peni (*noci*: vd. *DLLA*, s.v, 2) con il prepuzio (*farsetto*: propriamente, giubbotto imbottito, con o senza maniche, che veniva indossato sopra la camicia: vd. *DLLA*, s.v; e cfr. XIII 2, XXXIV 15, XLIX 6, CIII 14) abbassato e rivestirsi delle pareti anali o vaginali dell'amante (*rivestir d'altra divisa*)" (D. di Giovanni detto Il Burchiello, *Le poesie autentiche*. Ed. por Antonio Lanza, p. 9, n. vv. 1-2).

musaico); este amasijo no logra formar pasta —es decir, este poema no está en pie— a causa de la estupidez presente en el río Mugnone (un pequeño río que cruza Firenze: esta alusión puede referirse a los habitantes de la zona o evocar la historia de Calandrino en el *Decamerón*). Hispanicé el nombre de este río para que la rima permitiera el intercambio del *castrone* (un cordero castrado) por un macho cabrío: de tal manera se mantiene la paradoja de la obtención de un producto lácteo de un mamífero macho y al mismo tiempo el efecto irreverente y coloquial de "cabrón" en nuestro español mexicano.

XXII

Cimatura di nugoli stillata
et una strana insegna d'un merciaio
e gerapigra et un treppiè d'acciaio
e lo stridir d'un'anitra inchiovata

et una cassa madia invetrïata,
madre del gonfalon del Lion vaio,
e 'l rigagnol di borgo Tegolaio
mandaron pel cintonchio in Damïata.

I' non potrei contar tanta sciagura
cioè de' paladin condotti a tale
che ricogliendo van la spazatura:

e ben lo disse Seneca morale
nel tempo che Tarquino ebbe paura
veggendo i topi che mettevan l'ale.

Ma quel colpo mortale
che diè con tanto sdegno Ercole a Cacco
mi fé fuggire un granchio fuor del sacco.

XXII

Limadura de nubes destilada
y el muy extraño emblema de un tendero,
yerbasanta y un trípode de acero,
y un chillido de pata bien clavada

y una caja panera, envidrïada,
madre del gonfalón de Lion vaio,
y el riachuelo del burgo Tegolaio,
pimpinelas pidieron de la Hurgada.

Yo no podré contar tantas zozobras,
de dignos paladines con fin tal
que recogiendo van todas las sobras:

y bien lo dice Seneca moral,
del tiempo que Tarquinio vio maniobras
de ratones alados temió el mal.

Pero el golpe mortal,
que con desdén dio Hércules a Caco,
un sapo me sacó fuera del saco.

Este segundo soneto —a diferencia del anterior— no hace uso del leve gesto narrativo introducido por la visión inicial y se dedica de lleno a la enumeración objetual. La extraordinaria perífrasis con la que el agua de lluvia es referida como ingrediente de receta muestra uno de los módulos temáticos más relevantes del *corpus*: el esquema farmacéutico, el cual favorece una "amplia libertad en el uso de los materiales léxicos más disparatados y las más bizarras *iuncturae* [que] son elementos distintivos de la técnica *alla burchia* [y] que encuentra en la estructura de la receta una sede ideal".[20] Mediante una enunciación formular (con sintaxis repetitiva y parataxis constante), ofrece no sólo una dirección interpretativa afín a la acumulación objetual en las cuartetas en el estilo *alla burchia*, sino además (en mi lectura) da sentido al uso específico de la perífrasis al no referirse genéricamente a la lluvia, sino específicamente al producto de la paradójica acción de limar una nube (o la palabra "nube" en sí) para, de este modo, lograr el emplasto (también verbal). En la misma sintonía, traduciendo *gerapigra*, que era un compuesto medicinal, decidí mantener, con 'yerbasanta', tanto la alusión farmacológica como su morfología: no pudiendo preservar ambos morfemas que componen la palabra original en la que "quizá sea utilizada también la alusión paretimológica a la pereza [*pigrizia*]"[21] aunada al adjetivo 'gera', que remanda al grecismo *hyera*: '¡santa flojera!' se podría traducir.

En los versos 3 y 4, tanto Zaccarello como Lanza convergen en la referencia fálica del "tripié" y la "clavada", además de mencionar la referencia coloquial a la lluvia como alusión al ciclo menstrual. Otra referencia fálica parece asomarse en la "insignia" del tendero en cuanto que prostituto, o sea aquel que *vende la mercancía*.[22] Para el v. 6-7, el *Lion Vaio* es un gonfalón del barrio de San Giovanni y *borgo Tegolaio* se llama incluso hoy un callejón que rodea la

[20] "L'ampia libertà di utilizzo dei materiali lessicali piú disparati e delle piú bizzarre *iuncturae* sono elementi distintivi della tecnica 'alla burchia' che trovano nella struttura della ricetta una sede ideale" (Michelangelo Zaccarello, "Una forma istituzionale della poesia burchiellesca: la ricetta medica, cosmetica, culinaria tra parodia e *nonsense*", en Giuseppe Antonelli y Chiara Chiummo, eds., *Nominativi fritti e Mappamondi: il non sense nella letteratura italiana*, actas del Congreso de Cassino, 9-10 de octubre. Roma, Salerno, 2009, p. 47).

[21] "*Gerapigra*: composto medicinale a base di cinnamomo, zafferano, spinacardi (anche XCVII, 2 'gera' < gr. ierà 'sacra'), qui combinato con 'pigra' < gr. pìkra 'amara', sebbene sia forse utilizzato il richiamo paretimologico alla pigrizia" (Burchiello, *I Sonetti del Burchiello*. Ed. de Michelangelo Zaccarello, pp. 31-32, n. 2).

[22] D. di Giovanni detto Il Burchiello, *Le poesie autentiche*. Ed. de Antonio Lanza, *op. cit.*, p. 85, n. 2.

plaza del Santo Spirito en Florencia.[23] El *cintonchio* comparte con las pimpinelas la apariencia y la función medicinal. Por motivos de rima intercambié Damieta por Hurgada, que son ambas ciudades del Egipto.

El gesto narrativo del primer terceto proyecta paretimológicamente una imagen burlesca de paladines degradados, que recogen basura. En los versos 12-14, "el sintagma 'Seneca moral' es retomado de *Inf.*, IV, 141"[24] y la cita equívoca continúa con una irreal imagen de Tarquinio asustado por murciélagos, descritos por perífrasis. En la coda del soneto "es importante recordar que 'golpes mortales' eran denominados los principales y más sustanciosos platos de la comida",[25] por lo que la clave gastronómica de *granchio*/*crampo*: dolor de estómago se traslada exitosamente con "sapo", que denomina coloquialmente al eructo en nuestro español mexicano. La alusión al robo de ganado perpetrado por Caco, por el que fue asesinado a golpes por Hércules, acentúa la disemia de los golpes mortales, esta vez en sentido literal, lo que da unidad burlesca a la coda que remata el soneto.

[23] Burchiello, *I Sonetti del Burchiello*. Ed. de Michelangelo Zaccarello, *op. cit.*, p. 32, n. vv. 6-7.

[24] "Il sintagma *Seneca morale* è ripreso da *Inf.*, IV 141" (*ibid.,* n. v. 12).

[25] "Occorre ricordare che 'colpi mortali' erano dette le principali e più sostanziose pietanze del pasto" (*ibid.,* n. v. 15).

4. El monólogo de Margutte

Rafael Hernández Aguilar
Sabina Longhitano
Universidad Nacional Autónoma de México

El *Morgante*, poema cómico-caballeresco en octava real, es el primer poema caballeresco producido en una corte, la de Firenze, por Luigi Pulci, por encargo de la madre de Lorenzo el Magnífico, Lucrezia Tornabuoni. Se publicó en dos versiones: la primera, llamada *Morgante minore*, comprende veintitrés cantos, se compuso a partir de los años sesenta, circuló casi inmediatamente de forma manuscrita y se imprimió antes de 1478.[1] La segunda, llamada *Morgante maggiore*, impresa en 1483, añade los cantos XXIV-XXVIII, se enfoca en la batalla de Roncesvalles, basándose principalmente en un cantar anónimo muy difundido, la *Spagna in Rima,* y es muy distinta a la anterior en cuanto a tono y estilo.

Una verdadera fractura cultural separa, en la corte medicea y por consecuencia en la atormentada biografía del poeta, el momento en que éste se dedica a la composición del *Morgante minore* (años sesenta-setenta), y que marca el ápice de su éxito, junto con el auge de la producción cómica y *popolaresca* en la corte, y la composición de los últimos cinco cantos, cuando la línea humanista latina, neoplatónica, filológica y espiritual de Marsilio Ficino prevalece, a raíz de la llamada reforma laurenciana de la mitad de los años setenta: esto implicará una marginación de nuestro poeta y su intento de enmendar *in extremis* el tono del poema.[2]

El *Morgante* tuvo un éxito extraordinario entre los siglos XV y XVI, sin embargo tanto su inserción en el *Index* por su impiedad religiosa (bien evidente en el fragmento que aquí presentamos) como el rumbo purista, clasicista y orientado al estilo trágico y lírico que tomaron los debates sobre la lengua y

[1] De esta *editio princeps* tenemos sólo noticias indirectas: la primera edición disponible del *Morgante minore* es de 1481, *cf*. Paolo Orvieto, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*. Roma, Salerno, 2017, p. 183.
[2] *Ibid.*, pp. 183-184.

el canon literario determinaron su marginación, hasta despertar el interés de los filólogos del siglo XIX y comienzos del XX por su carácter *popolareggiante*.[3]

Para atestiguar la difusión del *Morgante* en toda Europa baste con recordar que, en el primer capítulo del *Quijote*, en el irónico listado de las lecturas que inspiraron —más bien enloquecieron— al caballero de La Mancha, Cervantes observa, en el primer capítulo de la primera parte, que éste "decía mucho bien del gigante Morgante, porque, con ser de aquella generación gigantea, que todos son soberbios y descomedidos, él solo era afable y bien criado".

La materia de todo el poema es la del ciclo carolingio, que, después de una difusión inicial en las cortes del noreste de Italia, tanto en lengua original como en las *koinés* franco-lombardas y franco-vénetas, es retomado en el siglo XV en la tradición de los *canterini* o *cantimpanca* de Toscana, dando origen a narraciones tanto en prosa como en verso, que se estabilizan en la octava real y se difunden entre un público burgués. La inspiración épica y heroica y la perspectiva ideológica de las Cruzadas ya se habían perdido; en una época de provechosos intercambios comerciales con el Oriente Cercano y Medio, los moros habían dejado de considerarse como irreducibles enemigos de Dios. De la mitología carolingia quedan las genealogías —a menudo instrumentalmente utilizadas para justificar el linaje de éste o aquel señor, y por tanto reducidas a anécdotas—. En la narración se entremezclan aventuras novelescas del ciclo artúrico o del mundo clásico, temas burgueses, proverbios y enseñanzas, un gusto enciclopédico para la historia y las ciencias naturales, e inclusive ecos de la tradición lírica y de la *sacra rappresentazione*, un género de teatro religioso de producción laica, que conoció una gran fortuna en la Italia del siglo XV.[4]

Esta materia a menudo parece sólo un pretexto para que Pulci pueda explayar su brillante creatividad lingüística y estilística en clave cómica, en particular en el *Morgante minore*. Considerado como el mayor heredero de la poesía cómico-burlesca del siglo anterior y del genio de Burchiello para la acumulación *alla burchia* de palabras, la aportación de Pulci reside en una brillante creatividad metafórica y en un fuerte gusto por la parodia.[5]

[3] *Ibid.*, p. 7. Esta reciente e imprescindible monografía, en la cual baso esta introducción, presenta una reseña y evaluación crítica actualizada de los estudios sobre el autor, desde el siglo XIX hasta la actualidad.
[4] Remo Ceserani y Lidia de Federicis, *Il materiale e l'immaginario. La societá signorile, Quattrocento e Cinquecento,* vol. 2. Turín, Loescher, 1995, p. 635.
[5] *Idem*.

Su narración ha sido definida como un espectáculo: lo que se describe de los personajes son sobre todo acciones, lo que cuenta son los verbos que describen gestos y muecas; también los diálogos se conciben como una *actuación* a través del *gesto* de quien los pronuncia. Las perspectivas de observación de Pulci cambian rápidamente, oscilando entre la del narrador, la de los protagonistas y la del público, colocándose tanto en el espacio interno de la narración como en el del público, al que el poeta se dirige a menudo y con un tono cómplice.[6]

Su comicidad, fuertemente deudora del imaginario carnavalesco, se expresa en una *koiné* toscana donde resaltan términos vernáculos y locales, en particular los relacionados con los objetos cotidianos y con el imaginario *bajo* del cuerpo y la comida, que permean, real y metafóricamente, todo el poema. Está presente inclusive en la descripción de las batallas, tradicionalmente descritas de forma solemne y heroica, a pesar de los humildes medios estilísticos con los que los *canterini* disponían.

La trama del poema no es fácil de resumir: Orlando (Roldán) está obligado a dejar la corte de Carlo Magno a causa de las conspiraciones y calumnias del traidor Gano di Maganza (Ganelón), para irse a Pagania, una región que corresponde con el trillado imaginario medio oriental de las Cruzadas, y enfrentar allí una serie de aventuras; se le unirán Rinaldo y otros caballeros en nuevas empresas, a veces debidas a las tramas de Gano.

El gigante Morgante, quien se convierte al cristianismo después de ser derrotado por Orlando, lo acompaña como escudero en sus travesías. Su carácter es eminentemente carnavalesco. A diferencia del papel menor que tuvo en la tradición previa, aquí asume un rol protagónico, transformándose en el verdadero motor cómico de la narración hasta su muerte en el canto XX. Antes de que eso suceda está la rápida y estruendosa aparición en el canto XVIII del semigigante Margutte, personaje inventado por Pulci, que muere al final del canto siguiente. Ambas muertes son no sólo cómicas sino paradójicas: Margutte es víctima de una burla de Morgante, quien le roba sus botas amarillas y las esconde. Cuando las encuentra, Margutte no puede resistirse al cómico espectáculo de una *bertuccia* (mono de Berbería) que juega a quitárselas y ponérselas. El semigigante explota *literalmente* de la risa, en la mejor tradición carnavalesca. Morgante, por su parte, después de haber salvado un

[6] *Ibid.*, pp. 138-139.

navío repleto de paladines de una terrible tempestad, muere de forma igualmente paradójica por la picadura de un minúsculo cangrejo.

El monólogo de Margutte, el personaje que mejor representa el espíritu cómico-carnavalesco de Pulci, se encuentra en la parte final del canto XVIII (octavas 112-147). Al ser un semigigante, su naturaleza es mixta y contradictoria, resultando en una inmoralidad absoluta. La organización y los contenidos de su monólogo evocan puntualmente la célebre *novella* boccacciana que abre el *Decameron*: tanto la descripción del viciosísimo Ser Ciappelletto como su confesión —absolutamente mendaz— en punto de muerte, que le valdrá la reputación de *sant'uomo*.[7] Además, se parodia de forma irresistiblemente cómica el tono y el estilo del tratado, género príncipe de la cultura humanista. En la organizadísima confesión de vicios y pecados mortales de Margutte destaca el voraz apetito pulciano por la expresividad, a través de procedimientos tanto metonímicos (y esto permite un gustoso uso de léxico picaresco, como el listado de jugadas que se pueden realizar con los dados en la octava 122, cuya función irónicamente enciclopédica se buscó mantener en la traducción, con un listado de juegos de naipes) como metafóricos, lo que da lugar a imágenes como la del *fiaschetto* (oct. 114) para caracterizar cada vicio y pecado.[8]

> El discurso de Pulci nunca es puramente narrativo, con un desarrollo lineal de octava en octava, de episodio en episodio, de verso en verso, con un procedimiento de continuidad; al contrario, parece que cada octava, y casi cada verso, se trabaje autónomamente, hasta encontrarle todas las posibles estratificaciones de significado, con una explotación sistemática de la energía metafórica y de la potencialidad inventiva del lenguaje.[9]

[7] *Ibid.*, p. 650.

[8] *Ibid.*, p. 651.

[9] "Il discorso di Pulci non è mai puramente narrativo, con sviluppo lineare da episodio a episodio, da ottava a ottava e da verso a verso, con procedimento di contiguità: ogni ottava, invece, e quasi ogni verso, sembrano lavorati autonomamente, sino a trovare in ciascuno tutte le possibili stratificazioni di significato, con sfruttamento sistematico dell'energia metaforica e delle potenzialità inventive del linguaggio" (*ibid.*, p. 639. Trad. de Sabina Longhitano).

Utilizando elementos léxicos y estilísticos no sólo vernáculos, sino también canallescos y picarescos a veces muy locales, con referencia a objetos y nociones de la vida cotidiana, modismos y expresiones locales, este monólogo de tono fuertemente hiperbólico abunda —como en general todo el *Morgante minore*— en albures y expresiones con un evidente doble sentido, y en juegos de palabras basados en aspectos no sólo semánticos, sino también fónico-rítmicos.

Lo anterior presenta un gran reto para el traductor, que tiene que mantener un equilibrio entre el respeto del contenido y aspectos formales, estilísticos y de registro lingüístico que se intentaron rescatar lo más posible en la traducción, a veces recurriendo a palabras del Siglo de Oro. En partes de la traducción el sistema de rimas se mantiene con rimas perfectas, aunque en otros casos se lograron sólo rimas asonantes y a veces endecasílabos blancos: por todo lo anterior, esta traducción, fiel en general, asume el carácter de versión libre en algunos puntos. La traducción preliminar de este fragmento estuvo a cargo de Rafael Hernández Aguilar. La edición de referencia es la de Giuliano Dego.[10]

[10] Luigi Pulci, *Morgante*. Introd. y notas de Giuliano Dego, vol. I. Milán, Rizzoli, 2013, pp. 595-608.

112

Giunto Morgante un dì in su ‘n crocicchio,
uscito d’una valle in un gran bosco,
vide venir di lunghi, per ispicchio
un uom che in volto parea tutto fosco.
Détte del capo del battaglio un picchio
in terra, e disse —Costui non conosco—
e posesi a sedere in su ‘n un sasso
tanto che questo capitòe al passo.

113

Morgante guata le sue membra tutte
più e più volte dal capo alle piante,
che gli pareano strane, orride e brutte:
—Dimmi il tuo nome —dicea— viandante.
Colui rispose: —Il mio nome è Margutte;
ed ebbi voglia anco io d’esser gigante,
poi mi pentì quando al mezzo fu’ giunto
vedi che sette braccia sono appunto—.

114

Disse Morgante: —Tu sia il ben venuto:
ecco ch’io arò pure un fiaschetto allato,
che da due giorni in qua non ho beuto;
e se con meco sarai accompagnato,
io ti farò a camin quel che è dovuto.
Dimmi più oltre: io non t’ho domandato
se se’ cristiano o se se’ saracino,
o se credi in Cristo o in Apollino—.

115

Rispose allor Margutte: —A dirtel tosto,
io non credo più al nero ch’a l’azzurro,
ma nel cappone, o lesso o vuogli arrosto;
e credo alcuna volta anco nel burro,
nella cervogia, e quando io n’ho, nel mosto,
e molto più nell’aspro che il mangurro;

112

Llegó Morgante a una encrucijada,
al salir de un valle en un gran bosque,
mirando desde lejos, de una ojeada
uno que parecía en rostro hosco.
Con el badajo asestó una porrada
en tierra, y dijo: —Aquél no lo conozco—,
y sobre una gran piedra éste sentose
hasta que aquél de repente acercose.

113

Morgante mira de sus miembros todos
más y más veces de pies a cabeza,
que feos y raros son de tantos modos:
—Dime tu nombre —decía— no es ofensa—.
—Margutte —dijo aquél— me dicen todos;
de ser gigante tuve gana inmensa
en medio me quedé arrepentido
mira que siete codos sólo mido.

114

Dijo Morgante: —Tú seas bienvenido:
pues tú serás un fiasquillo a mi lado,
que de días acá yo no he bebido;
y si iré siendo de ti acompañado,
te trataré bien como es debido.
Dime algo más; no te he preguntado
si eres cristiano o más bien sarraceno
si crees en Apolión o el Nazareno.

115

Le respondió Margutte: —Pues te digo
no creo más en el negro o el amarillo,
y en el capón, sea frito o sea cocido
y más aún creo yo en la mantequilla
en la cerveza, y cuando tengo, el mosto,
no el dulce, mas que sea uno amarguillo;

ma sopra tutto nel buon vino ho fede,
e credo che sia salvo chi gli crede;

116

e credo nella torta e nel tortello:
l'uno è la madre e l'altro è il suo figliuolo;
e' l vero paternostro è il fegatello,
e posson esser tre, due ed uno solo,
e diriva dal fegato almen quello.
E perch'io vorrei ber con un ghiacciuolo,
se Macometto il mosto vieta e biasima,
credo che sia il sogno o la fantasima;

117

ed Apollin debbe esser il farnetico,
e Trivigante forse la tregenda.
La fede è fatta come fa il solletico:
per discrezion mi credo che tu intenda.
Or tu potresti dir ch'io fussi eretico:
acciò che invan parola non ci spenda,
vedrai che la mia schiatta non traligna
e ch'io non son terren da porvi vigna.

118

Questa fede è come l'uom se l'arreca.
Vuoi tu veder che fede sia la mia?
che nato son d'una monaca greca
e d'un papasso in Bursia, là in Turchia.
E nel principio sonar la ribeca
mi dilettai, perch'avea fantasia
cantar di Troia e d'Ettore e d'Achille,
non una volta già, ma mille e mille.

119

Poi che m'increbbe il sonar la chitarra,
io cominciai a portar l'arco e 'l turcasso.
Un dì ch'io fe' nella moschea poi sciarra,

en el buen vino más le tengo fe
y creo que está salvado quien lo cree;

116

Y creo en la tarta y en el pastelillo
uno es la madre y el otro es su hijillo;
y el vero padrenuestro es higadillo,
y pueden ser tres, dos o uno solillo,
y del hígado deriva este platillo.
Ya que deseo tomar a cubetazos
si Mahoma al mosto le tiene rechazo,
él me parece un sueño, cual pelmazo.

117

y Apolïón debe de ser delirio,
y quizá Termagante un aquelarre.
La fe yo a las cosquillas parangono
por discreción yo creo que tú lo agarres
que soy un hereje tú bien me dirías:
porque en vano palabras no se gasten
verás que mi estirpe no desvía
y que no hay sermones que me basten.

118

Esta fe es como el hombre se empareja
¿quieres saber cuál fe sea pues la mía?
Que yo nací de una monja griega
y de un imán de Bursa, por Turquía.
Y en un principio tocar la vihuela
me deleitaba: era mi fantasía
la de cantar de Troya, Héctor y Aquiles,
una vez sola no, mas cien y miles.

119

Luego que me aburrió tocar guitarra,
Me dediqué a llevar carcaj y arco.
Un día que armé una riña en la mezquita

e ch'io v'uccisi il mio vecchio papasso,
mi posi allato questa scimitarra
e cominciai pel mondo andare spasso;
e per compagni ne menai con meco
tutti i peccati o di turco o di greco;

120

anzi quanti ne son giù nello inferno:
io n'ho settanta e sette de' mortali,
che non mi lascian mai la state o 'l verno;
pensa quanti io n'ho poi de' venïali!
Non credo, se durassi il mondo etterno,
si potessi commetter tanti mali
quanti ho commessi io solo alla mia vita;
ed ho per alfabeto ogni partita.

121

Non ti rincresca l'ascoltarmi un poco:
tu udirai per ordine la trama.
Mentre ch'io ho danar, s'io sono a giuoco,
rispondo come amico a chiunque chiama;
e giuoco d'ogni tempo e in ogni loco,
tanto che al tutto e la roba e la fama
io m'ho giucato, e' pel già della barba:
guarda se questo pel primo ti garba.

122

Non domandar quel ch'io so far d'un dado,
o fiamma o traversin, testa o gattuccia,
e lo spuntone, e va' per parentado,
ché tutti siàn d'un pelo e d'una buccia.
E forse al camuffar ne incaco o bado
o non so far la berta o la bertuccia,
o in furba o in calca o in bestrica mi lodo?
Io so di questo ogni malizia e frodo.

y luego que me eché a mi viejo turco,
me puse al lado esta cimitarra
y comencé a vagar por todo el mundo
y como amigos me traje conmigo
todo pecado de turco o de griego;

120

más bien cada pecado del infierno:
setenta y siete tengo de mortales,
que no se van en estío ni en invierno
¡piensa en cuántos tengo de veniales!
No creo, aunque dure el mundo eterno,
que se puedan cometer así de males
como los que cometí yo solo en vida
la cosa está por alfabeto dividida.

121

Que no te pese el escucharme un poco
tú vas a oír ordenada la trama.
Si tengo plata, hallándome en el juego,
respondo como amigo al que me llama;
y dondequiera y cuando quiera juego,
tanto que totalmente, ropa y fama
y de la barba el pelo me he jugado:
dime si este primero te ha gustado.

122

No preguntes si juego a pechigonga
cinqueño, zanga o bien si no a malilla
entro en berlanga ya andando a birlonga:
pues somos de una misma crïadilla.
Saco la grande a quien chica me ponga
tute y guiñote, treinta y perejilla.
¿De ser fullero crees que yo presumo?
De fraude y de malicia soy el sumo.

123

La gola ne vien poi drieto a questa arte.
Qui si conviene aver gran discrezione,
saper tutti i segreti, a quante carte,
del fagian, della starna e del cappone,
di tutte le vivande a parte a parte
dove si truovi morvido il boccone;
e non ti fallirei di ciò parola
come tener si debba unta la gola.

124

S'io ti dicessi en che modo pillotto,
tu vedessi com'io fo col braccio,
tu mi diresti certo ch'io sia ghiotto;
o quante parte aver vuole un migliaccio,
che non vuole essere arso, ma ben cotto,
non molto caldo e non anco di ghiaccio,
anzi in quel mezzo, ed unto ma non grasso
(pàrti ch'i'l sappi?), e non troppo alto o basso.

125

Del fegatello non ti dico niente:
vuol cinque parte, fa' ch'a la man tenga:
vuole esser tondo, nota sanamente,
acciò che 'l fuoco equal per tutto venga,
e perché non ne caggia, tiene a mente,
la gocciola che morvido il mantenga:
dunque in due parte dividiàn la prima,
ché l'una e l'altra si vuol farne stima.

126

Piccolo sia, questo è proverbio antico,
e fa' che non sia povero di panni,
però che questo importa ch'io ti dico;
non molto cotto, guarda non ti inganni!
Ché così verdemezzo, come un fico
par che si strugga quando tu l'assani;

123

Detrás de este arte ya la gula viene.
Aquí gran discreción nos es precisa,
saber todo secreto, qué conviene
con faisanes, capones y gallinas
y con toda vianda que rellene
dónde se encuentre su parte más fina,
y mi palabra atiende justa y santa
de cómo consentir nuestra garganta.

124

Si te dijera cómo yo adobo
y tú vieses cómo hago con el brazo
claramente dirías que no soy bobo;
o cómo hay que tratar con un retazo
que debe ser cocido y no quemado,
no muy caliente ni tampoco helado,
mas en su punto, suave y no grasoso
(¿crees que lo sepa?) ni seco ni acuoso.

125

Del higadillo no te digo nada,
requiere cinco partes, ve en tu mano
tiene que ser redondo, es lo que agrada,
para que el fuego no se gaste en vano
y para que la gota, muy apreciada
no se caiga, que lo mantiene sano
la primera partamos en dos partes,
que la una y la otra son dos artes.

126

Que sea pequeño, éste es proverbio antiguo
mas haz que pobre no sea de vestidos,
ya que importante es lo que yo te digo;
¡no te me engañes! No va tan cocido
porque tan verdecito como un higo
se magulle del todo al ser mordido,

fa' che sia caldo; e puoi sonar le nacchere,
poi spezie e melarance e l'altre zacchere.

127

Io ti darei qui cento colpi netti;
ma le cose sottil, vo' che tu creda,
consiston nelle torte e ne' tocchetti:
e' ti fare' paura una lampreda,
in quanti modi si fanno i guazzetti;
e pur chi l'ode poi convien che ceda:
perché la gola ha settantadue punti,
senza molti altri poi ch'io ve n'ho aggiunti.

128

Un che ne manchi, è guasta la cucina:
Non vi potrebbe il Ciel poi rimediare.
Quanti segreti insino a domattina
ti potrei di questa arte rivelare!
Io fui ostiere alcun tempo in Egina,
e volli queste cose disputare.
Or lasciàn questo, e d'udir non t'incresca
un' altra mia virtù cardinalesca.

129

Ciò ch'io ti dico non va insino all'effe:
pensa quand'io sarò condotto al rue!
Sappi ch'io aro, e non dico da beffe,
col cammello e coll'asino e col bue;
e mille capannucci e mille gueffe
ho meritato già per questo o piùe;
dove il capo non va, metto la coda,
e quel che più mi piace è ch'ognun l'oda.

130

Mettimi in ballo, mettimi in convito,
ch'io fo il dover co' piedi e colle mani;
io son prosuntüoso, impronto, ardito,

que esté caliente; y llénalo de especias
como tocando tú las castañuelas.

127

Yo te daría preceptos unos cientos;
mas las cosas sutiles quiero entiendas,
son las tortas y además los condimentos
y te sorprenderías de las viandas
y cuántas son las salsas de mi invento:
y sea quien oiga conviene que aprenda:
tiene el gaznate setenta y tantos puntos
y muchos otros más que van adjuntos.

128

Uno faltante y muere la cocina:
ni el mismo Cielo remedio hallaría.
¡Cuántos secretos hasta la mañana
de una tal arte revelar podría!
Fui cantinero un tiempo allá en Egina,
y de estas cosas disputar quería.
Dejemos esto y quiero tú me escuches
mis altas cardinales cien virtudes.

129

Lo que te digo no va por la eñe:
¡piensa cuando ya llegue hasta la ye!
Sabe que yo aro, y no digo patrañas
con el asno, el camello y con el buey;
y mil rogos y mil sogas por mis mañas
yo me he ganado de esto ser el rey,
si la crisma no va la cola meto
y darlo a conocer por mí es perfecto.

130

Ponme en un baile, ponme en un convivio
que hago mi deber con pie y con mano;
soy presuntuoso, ladino, atrevido

non guardo più i parenti che gli strani:
della vergogna, io n'ho preso partito,
e torno, chi mi caccia, come i cani;
e dico ciò ch'io fo per ognun sette,
e poi v'aggiungo mille novellette.

131

S'io tenute dell'oche in pastura
non domandar, ch'io non te lo direi:
s'io ti dicessi mille alla ventura,
di poche credo ch'io ti fallirei;
s'io uso a munister per isciagura,
s'elle son cinque, io ne traggo fuor sei:
ch'io le fo in modo diventar galante
che non vi campa servigial né fante.

132

Or queste son tre virtù cardinale,
la gola e 'l culo e 'l dado, ch'io t'ho detto;
odi la quarta, ch'è la principale,
acciò che ben si sgoccioli il barletto:
non vi bisogna uncin né porre scale
dove con mano aggiungo, ti prometto;
e mitere da papi ho già pórtate,
col segno in testa, e drieto le granate.

133

E trapani e paletti e lime sorde
e succhi d'ogni fatta e grimaldelli
e scale o vuoi di legno o vuoi di corde,
e levane e calcetti di feltrelli
che fanno, quand'io vo, ch'ognuno assorde,
lavoro di mia man puliti e belli;
e fuoco che per sé lume non rende,
ma con lo sputo a mia posta s'accende.

y no distingo a pariente de extraño
de la desfachatez tomé partido,
y si me corren como can me ensaño
y a todo lo que hago aumento siete,
y de mentiras armo un buen banquete.

131

Si es que he sido un gancho de furcias
no me preguntes que no lo diría:
han sido miles con muchas astucias
no mucho creo que me equivocaría
si logro a un claustro entrar por su desgracia
si ellas son cinco, a siete sacaría
que de algún modo las vuelvo galantes
que no se salvan siervas ni ayudantes.

132

Éstas son tres virtudes cardinales,
La gula, el culo, el dado, que he descrito.
Oye la cuarta, es de las principales,
para que veas que nada yo te omito.
No necesitas ganchos ni ramales
donde con mano alcanzo, yo lo quito;
y ya mitras de papas he portado,
con marca en frente y siendo zurriagado.

133

Y trépanos, paletas, limas sordas,
Ganzúas y llaves o bien tenazuelas,
escalas de madera o cuerda gorda
sin mencionar de fieltro las chinelas
que cuando quiero todo mundo ensorda,
laboro a mano limpia sin tutelas
y fuego que por sí lumbre no enciende
mas si le escupes bien que se te prende.

134

S' tu mi vedessi in una chiesa solo,
io son più vago di spogliar gli altari
che 'l messo di contado del paiuolo;
poi corro alla cassetta de' danari;
ma sempre in sagrestia fo il primo volo,
e se v'è croce o calici, io gli ho cari,
e' crucifissi scuopro tutti quanti,
poi vo spogliando le Nunziate e' santi.

135

Io ho scopato già forse un pollaio;
s' tu mi vedessi stendere un bucato,
diresti che non è donna o massaio
che l'abbi così presto rassettato:
s'io dovessi spiccar, Morgante, il maio,
io rubo sempre dove io sono usato;
ch'io non istò a guardar tuo che mio,
perch'ogni cosa al principio è di Dio.

136

Ma innanzi ch'io rubassi di nascoso,
io fui prima alle strade malandrino:
arei spogliato un santo il più famoso,
se santi son nel Ciel, per un quattrino;
ma per istarmi in pace e in più riposo,
non volli poi più essere assassino;
non che la voglia non vi fussi pronta,
ma perché il furto spesso vi si sconta.

137

Le virtù teologiche ci resta.
S'io so falsare un libro, Iddio tel dica:
d'uno iccase farotti un fio, ch'a sesta
non si farebbe più bello a fática;
e traggone ogni carta, e poi con questa
raccordo l'alfabeto e la rúbrica,

134

Si en la iglesia tú me hallas, bien mañoso
de desvestir altares tengo ganas
más que el buen cura por un joven mozo
y corro a la cajita de la lana
mas a la sacristía vuelo ganoso.
Exvotos, cruces, copas me son caras
y te despojo crucifijos tantos,
luego desnudo Anunciadas y santos.

135

Quizá haya yo vaciado un gallinero;
si tú me vieras hurtar un lavado
no pensarías que mujer o granjero
tan velozmente se lo hayan llevado:
de tener que pillar, Morgante, un cuero,
yo robo donde estoy habituado;
porque no veo lo tuyo o lo mío
ya que todo es de nuestro Señor pío.

136

Mas antes de robar a escondidas
en plena calle anduve de asaltante:
despojaría a la santa más querida,
si santos hay en el Cielo brillante
mas para estarme en paz toda la vida
ya no quise seguir de maleante;
no porque le tuviera menos ganas
pues robo y asalto son penas medianas.

137

Las virtudes teologales aún me faltan.
si sé falsear un libro, Dios te diga:
de una be baja haríate una be alta,
que ni con el compás bien se coliga
y arranco toda hoja y no resalta
algún trazo, algún punto que le siga

e scambiere'ti, e non vedresti come,
il titol, la coverta e 'l segno e 'l nome.

138

I sacramenti falsi e gli spergiuri
mi sdrucciolan giù proprio per la bocca
come i fichi sampier, que' ben maturi,
o le lasagne, o qualche cosa sciocca;
né vo' che tu credessi ch'io mi curi
contro a questo o colui: zara a chi tocca!
Ed ho commesso già scompiglio e scandolo,
che mai non s'è poi ravvïato il bandolo.

139

Sempre le brighe compero a cotanti.
Bestemmiator, non vi fo ignun divario
di bestemmiar più uomini che santi,
e tutti appunto gli ho in sul calendario.
Delle bugie nessun non se ne vanti,
ché ciò ch'io dico fia sempre il contrario.
Vorrei veder più fuoco ch'acqua o terra,
e 'l mondo e 'l cielo in peste e 'n fame e 'n guerra.

140

E carità, limosina o digiuno,
orazïon non creder ch'io ne faccia.
Per non parer provàno, chieggo a ognuno,
e sempre dico cosa che dispiaccia;
superbo, invidïoso ed importuno:
questo si scrisse nella prima faccia;
ché i peccati mortal meco eran tutti
e gli altri vizi scelerati e brutti.

141

Tanto è ch'io posso andar per tutto 'l mondo
col cappello in su gli occhi, com'io voglio;
com'una schiancerìa son netto e mondo;

pues te intercambio y no lo notarías,
título, nombre, portada y grafía.

138

Los falsos sacramentos y perjurios
se me resbalan todos por la boca,
como higos de junio, bien maduros,
o las lasañas de dureza poca
no quiero que te creas que me procuro
de éste o de aquél: ¡también vara le toca!
Y estuve armando desastre y alboroto:
pues todo lo que toco dejo roto.

139

Siempre molestias voy surtiendo a tantos.
Soy un blasfemador: sin diferencia
execro tanto a hombres como a santos,
con regularidad y con frecuencia.
Nadie presuma de los desencantos,
pues en engatusar tengo docencia.
Me gusta más el fuego que agua o tierra,
y mundo y cielo en peste, hambre y guerra.

140

Ni caridad, limosna o bien ayuno,
ni plegaria te creas jamás que haga.
Por no ser necio, pido a cada uno
y siempre digo lo que desagrada
soberbio, envidioso e inoportuno:
Esto fue escrito en la primera fachada;
los pecados mortales van conmigo
y los vicios peores son amigos.

141

Así que puedo andar por todo el mundo
sin vergüenza de nada, como quiero
malo, ruin, despiadado e inmundo

dovunque i' vo, lasciarvi il segno soglio
come fa la lumaca, e nol nascondo;
e muto fede e legge, amici e scoglio
di terra in terra, com'io veggo o truovo,
però ch'io fu' cattivo insin nell'uovo.

142

Io t'ho lasciato indrieto un gran capitolo
di mille altri peccati in guazzabuglio;
ché s'i' volessi leggerti ogni titolo,
e' ti parrebbe troppo gran mescuglio;
e cominciando a sciòrre ora il gomitolo,
ci sarebbe faccenda insino a luglio;
salvo che questo alla fine udirai:
che tradimento ignun non feci mai—.

143

Morgante alle parole è stato attento
un'ora o più, che non mosse mai il volto;
rispose e disse: —In fuor che tradimento,
per quel ch'io ho, Margutte mio, raccolto,
non vidi uomo mai più tristo a compimento;
e di' che'l sacco non hai tutto sciolto:
non crederrei con ogni sua misura
ti rifacessi a punto più natura,

144

né tanto accomodato al voler mio:
noi staren bene insieme in un guinzaglio.
Di tradimento guàrdati, perch'io
vo' che tu creda in questo mio battaglio,
da poi che tu non credi in Cielo a Dio;
ch'io so domar le bestie nel travaglio.
Del resto, come vuoi te ne governa:
co' santi in chiesa e co' ghiotti in taverna.

por donde vaya, dejar marca suelo
tal como el caracol, no me confundo
cambio de fe, de ley, de gente y cuero
de tierra en tierra, como hallo o veo,
pues antes de nacer era yo reo.

142

Ya te dejé atrás un gran capítulo,
de miles de pecados, secretillo
si quisiera leerte cada título,
un buen parecería batiburrillo
y si te hago ver cada subtítulo
hablando me tendrás cual periquillo;
excepto lo que ahora yo te digo:
jamás traicioné a un amigo.

143

Morgante a sus palabras dio atención
una hora o más, sin que se haya movido
le respondió: —Excepto la traición
por lo que yo, Margutte mío, he entendido,
un hombre así de vil se ve ficción,
y eso que el saco vaciado no ha sido:
no pensaría que con toda su mesura
tan perfecto te hiciera la natura,

144

ni siendo tan conforme a mi deseo:
juntos iremos cual perros amarrados.
A traición no me toques ni un pelo
pues quiero que tú creas en mi badajo
ya que no crees en el Dios del Cielo;
con él domo las bestias con trabajos.
Por lo demás, como el deseo te gobierna:
Santo en la iglesia, borracho en la taberna.

145

Io vo' con meco ne venga, Margutte,
e che di compagni sempre viviamo.
Io so per ogni parte le vie tutte.
Vero che pochi danar ne portiamo;
ma mio costume all'oste è dar le frutte
sempre al partir, quando il conto facciamo;
e 'nsino a qui sempre all'oste, ov'io fusse,
io gli ho pagato lo scotto di busse—.

146

Disse Margutte: —Tu mi piaci troppo;
ma resti tu contento a questo solo?
Io rubo sempre ciò ch'io do d'intoppo,
s'io ne dovessi portare un orciuolo;
poi al partir son mutol, ma non zoppo.
Se tu dovessi tòrre un fusaiuolo,
dove tu vai, to' sempre qualche cosa;
ch'io tirerei l'aiuolo a una chiosa.

147

Io ho cercato diversi paesi,
io ho solcata tutta la marina,
ed ho sempre rubato ciò ch'io spesi.
Dunque, Morgante, a tua posta camina—.
Così détton di piglio a' loro arnesi;
Morgante pel battaglio suo si china
e col compagno suo lieto ne gìa,
e dirizzosi andar verso Soria.

145

Quiero, Margutte, que vengas conmigo
y siempre juntos entrambos vivamos.
De todas partes bien sé los caminos.
Cierto es que pocos dineros llevamos;
dejo siempre al ventero bien herido
siempre al partir, cuando la cuenta hagamos.
Y siempre al posadero donde fuera
hele pagado en violenta manera.

146

Dijo Margutte: —Tú me agradas mucho.
¿Dejarás que esto, Morgante, te aflija?
Yo para todo robo soy muy ducho,
Inclusive al robarme baratijas,
al escapar soy mudo mas no cucho.
Si tuvieras que volarte una valija,
donde tú vayas, toma cualquier cosa
pues yo te saco un clavo de una fosa.

147

Yo fui cambiando muchos païsajes,
surcando todas las aguas marinas,
y lo que me gasté siempre sustraje,
anda, Morgante, a tu gusto camina—.
Así que levantaron su equipaje.
El Morgante al badajo ya se inclina
feliz con el amigo él andaría
dirigiéndose juntos a Sorïa.

5. El monstruo marino de Leonardo

Alejandra Liñán Vargas
Universidad Nacional Autónoma de México

Leonardo da Vinci fue una personalidad polifacética que se desarrolló en distintas áreas del conocimiento; sin embargo, poco se habla de su faceta literaria. Estudió en el taller de arte (*bottega*) del destacado escultor y pintor Andrea del Verrocchio, donde no sólo aprendió pintura y escultura, sino que también se adentró en la ingeniería, la arquitectura, la anatomía y la matemática. Por la amplitud de sus intereses, Leonardo es un gran ejemplo del *uomo universale* que es una figura simbólica del Renacimiento.

Los talleres de arte en la Edad Media se consideraban como una de las sedes de las artes mecánicas, inferiores a las artes liberales debido al trabajo manual que se empleaba en la pintura, escultura, orfebrería, etcétera. Con la nueva cultura humanista, en cambio, se trasformaron en espacios de producción de cultura y experimentación, a partir de la mezcla de teoría y práctica que les imprimía un claro corte empírico, superando así la rígida división medieval entre artes mecánicas y liberales. Muchos artistas renacentistas eran hombres universales que abarcaban las artes, la literatura y la ciencia, como es el caso del arquitecto, filólogo, humanista y poeta en latín y en *volgare* Leon Battista Alberti.

Leonardo fue tildado de hombre iletrado, pues no dominaba el terso latín humanista, lengua oficial de la cultura, pero eso no impidió que se desenvolviera de forma genial en una gran diversidad de áreas del conocimiento, aunando una atenta observación empírica con el temperamento visionario de un verdadero *inventor*. Su formación heterogénea se refleja tanto en su obra pictórica y plástica como en los prodigiosos proyectos, esbozos y dibujos, y finalmente en sus escritos, cuya tradición ha sido sumamente caótica y que en gran parte aún no han sido publicados.

Todos los escritos de Leonardo fueron heredados por su pupilo Francesco Melzi, y luego de su muerte comenzaron a dispersarse. Al comienzo del siglo xvii el escultor Pompeo Leoni recogió alrededor de cincuenta cuadernos

y aproximadamente dos mil hojas aisladas, que organizó en dos volúmenes. Cuando murió Leoni, dos manuscritos llegaron a España y los demás los heredó su yerno Polibio Calchi, quien terminó vendiéndolos al conde Arconati, de Milano. Éste dejó en donación doce volúmenes a la Biblioteca Ambrosiana, que llegó a reunir varios más, perdiéndolos después de la ocupación napoleónica, cuando se fueron todos a la Biblioteca Nacional de París. Otros manuscritos siguieron vías distintas y fueron descubiertos más recientemente: en la actualidad, los escritos de Da Vinci se distribuyen entre bibliotecas italianas (Milano y Torino), francesas, españolas e inglesas.[1] Actualmente están todos organizados en códices: la edición de *Scritti Letterari* a cargo del filólogo Augusto Marinoni, que es la edición de referencia de esta traducción, recopila fragmentos que se encuentran principalmente en los códices *Atlántico, Trivulziano, Arundel, Foster, Hammer, Madrid* y *Sobre el vuelo de los pájaros*. El criterio de selección de Marinoni es justamente el de documentar los escritos con finalidades estéticas y por lo tanto con una búsqueda de estilo literario, en comparación con los que van más dirigidos a la experiencia científica y a la pintura. Cabe destacar que estos fragmentos de carácter literario se encuentran a menudo en los márgenes o en la parte posterior de las hojas en las que el artista realizaba otro tipo de esbozos y anotaciones.

La edición de Marinoni reúne pensamientos, proverbios, fábulas, *facezie* (agudezas), profecías, proemios, traducciones y transcripciones, un bestiario, cartas, discursos y demostraciones y fragmentos icónicamente descriptivos, como el que presento aquí. Estos escritos son fruto de una minuciosa observación de la naturaleza y del hombre: destacan temas como el ser humano y su comportamiento, el alma, la vida, la muerte, los animales y, por supuesto, la observación atenta de la naturaleza en sí misma. Puede notarse que Da Vinci solía usar el símil y la metáfora para hablar de todos estos temas, en especial cuando se refería al mismo ser humano, como se lee en el Bestiario, donde el autor describe atributos o sentimientos humanos —como el amor y la virtud— con comportamientos de animales. En general, en sus escritos se puede notar la mezcla y el experimentalismo que surgió al complementar las artes mecánicas con las liberales.

[1] Augusto Marinoni, "Introduzione. 2. Per una edizione dei manoscritti vinciani", en Leonardo da Vinci, *Scritti letterari.* Milán, Rizzoli, 2001, pp. 31-32.

La figura de este autor ha sido evaluada de forma distinta, y a veces opuesta, por la crítica: si bien algunos consideran su pensamiento como la primera afirmación de una ciencia concreta y positivista *ante litteram*, sin influencias filosóficas, otros, al contrario, subrayan su relación con la filosofía mística, mistérica y ocultista de la Academia neoplatónica ficiniana; una tercera postura considera el pensamiento de Leonardo como influenciado, sí, por elementos propios del Humanismo neoplatónico, pero *a su pesar*, ya que este autor siempre polemizó activamente con sus exponentes.[2]

El fragmento titulado por Marinoni "El monstruo marino"[3] se compone de dos partes, en las cuales se describe una creatura enorme y majestuosa que surca el mar, probablemente a partir de un hallazgo real de huesos —o un esqueleto entero— de ballena. La segunda parte se divide a su vez en tres incisos, que son sutiles variantes de una misma idea. En la primera variante Da Vinci contempla la majestuosidad del monstruo marino, en la segunda se concentra en el movimiento de la creatura y en la tercera acentúa la potencia de este movimiento, resultando así una especie de secuencia de imágenes en las que se desenvuelve el movimiento —grave y potente al mismo tiempo— del monstruo marino. Marinoni destaca que los últimos tres fragmentos se leen en un espacio libre en el manuscrito del que fueron extraídos, en el reverso de la hoja donde se encuentran ejemplos y pruebas del incremento (*accrescimento*) de la tierra, donde además se habla de antiguas ciudades que han sido ocultadas por este incremento. Este fragmento podría representar una reflexión de tono distinto, poético y visionario, sobre este mismo tema, ya que los huesos del monstruo estuvieron ocultos bajo la tierra.[4]

Aquí, como en los demás escritos de Leonardo, se encuentran formas sintácticas que provienen del latín, como el uso del gerundio para crear oraciones subordinadas implícitas: se trata de una forma sintáctica comúnmente utilizada por varios autores del siglo xv sin que esto implicara necesariamente una profunda cultura humanista. En diversas ocasiones observamos que la repetición del gerundio sirve para caracterizar con intensidad descripciones donde se quiere poner en evidencia la simultaneidad de las acciones, como se

[2] André Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, *apud* Remo Ceserani y Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario.* Turín, Loescher, 1995, pp. 134-135.

[3] L. da Vinci, *op. cit.*, pp. 186-187.

[4] *Ibid.*, p. 186, n. 1.

aprecia en el inciso C del segundo fragmento. Una característica formal que sí es propia del estilo de Leonardo es la colocación de los adjetivos antes del sustantivo, lo cual en este fragmento realza aún más las cualidades del gran monstruo marino. Este fragmento, como en general los textos literarios leonardescos, está redactado en una *koiné* toscana contemporánea, sin embargo, aunque el registro de muchos de los escritos de Leonardo es medio-bajo, coloquial y la lengua tiende a ser caracterizada en un sentido local,[5] en este fragmento se manifiesta una búsqueda léxica y estilística, para adecuar el registro a la majestuosiad de un espectáculo de la naturaleza que Leonardo imagina, describiéndolo con asombrada admiración.

En efecto, en el acervo de los códices leonardescos se hallan frecuentes notas de carácter gramatical, sintáctico y léxico, que muestran el esfuerzo del autor para mejorar su propia redacción. Esto implicaba estudiar latín en sí, pero también enfocarse en aquella parte del latín que cada día se filtraba tanto en la estructura morfosintáctica como en el léxico de los escritores que querían ennoblecer su prosa en *volgare*. Marinoni reseña, analiza y en ciertos casos transcribe las anotaciones presentes en los códices *Atlantico* y *Trivulziano*.[6] Pocos años antes otro autor que se sentía lingüísticamente inadecuado para el uso de un registro culto, Luigi Pulci, había tomado notas del mismo tipo que las de Leonardo en un opúsculo titulado *Il Vocabolista*, donde recopila palabras en latín: este opúsculo, junto con la gramática latina de Perotti y la traducción en *volgare* del *De Re Militari* de Roberto Valturio, es la fuente principal de Leonardo.[7]

En esta traducción he decidido privilegiar los aspectos estilísticos del texto de partida que acabo de mencionar, procurando cuidar también el contenido semántico y haciendo reformulaciones sólo de ser realmente necesario, para no forzar la sintaxis y el léxico del texto de llegada.

Conocer los escritos de Leonardo da Vinci nos presenta una nueva perspectiva inclusive sobre su obra pictórica y plástica, pues en sus palabras se refle-

[5] Para un análisis más detallado de lengua y estilo del autor, *cf.* A. Marinoni, "Introduzione 2. Per un'edizione dei manoscritti vinciani", en L. da Vinci, *op. cit.*, pp. 36-47; y A. Marinoni, en "Introduzione 3. Sul contenuto del presente volume", L. da Vinci, *op. cit.*, pp. 48-60.

[6] A. Marinoni, "Appendice. I. Saggio degli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo", en L. da Vinci, *op. cit.,* pp. 227-238.

[7] *Ibid.*, pp. 231-232.

jan simultáneamente distintas maneras de conocer el mundo: desde un punto de vista artístico, científico e inclusive filosófico. En sus textos literarios, aun con su carácter fragmentario, se revela una perspectiva poética y una fuerte exigencia icónica y expresiva para representar el mundo fenoménico en toda su complejidad, como en el caso del fragmento que presento aquí, que llegó a llamar la atención de Italo Calvino en sus *Seis propuestas para un nuevo milenio*.[8] Calvino considera los escritos leonardescos, a partir de su condición de "omo sanza lettere", como un perfecto ejemplo de una lucha en contra de su propia lengua, una lengua "híspida y nudosa" en una constante búsqueda de "la expresión más rica, sutil y precisa",[9] citando como evidencia las tres versiones de la segunda parte del fragmento que aquí propongo.

[8] Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio.* Madrid, Siruela, 2002, pp. 85-88.
[9] *Idem*.

l. (O potente e già animato strumento dell'arteficiosa natura, a te non valendo le tue gran forze, ti convenne abbandonare la tranquilla vita, obbidire alla legge che Dio e 'l tempo diè alla genitrice natura).

A te non valse le ramute e gagliarde ischiene colle quali tu, seguitando la tua pleda, solcavi, col petto aprendo con tempesta, le salse onde.

O quante volte furono vedute le impaurite schiere de' delfini e de' gran tonni fuggire da l'impia tua furia! E tu colle veloci e ramute ali e colla forcelluta coda fu[l] minando generavi nel mare subita tempesta con gran busso e sommersione di navili, con grande ondamento empievi gli scoperti liti degli impauriti e sbigottiti pesci. Togliendosi a te, per lasciato mare rimasi in secco, divenivano superchia e abbondante pleda de' vicini popoli.

O tempo, consumatore delle cose, in te rivolgendole dài alle tratte vite nuove e varie abitazioni.

O tempo, veloce pledatore delle cleate cose, quanti re, quanti popoli hai tu disfatti, e quante mutazioni di stati e vari casi sono seguiti, po' che la maravigliosa forma di questo pesce qui morí!

Per le cavernose e ritorte interiora...

Ora disfatto dal tempo, paz[i]ente diaci in questo chiuso loco.

Colle ispogliate, spolpate e ignude ossa hai fatto armadura e sostegno al sopraposto monte.

2. a) O quante volte fusti tu veduto in fra l'onde del gonfiato e grande oceano, col setoluto e nero dosso, a guisa di montagna e con grave e superbo andamento!

b) E spesse volte eri veduto in fra l'onde del gonfiato e grande oceano, e col superbo e grave moto gir volteggiando in fra le marine acque. E con setoluto e nero dosso, a guisa di montagna, quelle vincere e sopraffare!

c) O quante volte fusti tu veduto in fra l'onde del gonfiato e grande oceano, a guisa di montagna quelle vincere e sopraffare, e col setoluto e nero dosso solcare le marine acque, e con superbo e grave andamento!

1. (Oh potente y antes vivo instrumento de la artificiosa naturaleza, sin valerte tus grandes fuerzas, te convino abandonar la tranquila vida, obedecer la ley que Dios y el tiempo dieron a la generadora natura.)

No te valieron las ramosas y gallardas espaldas con las que tú, al seguir a tu presa, surcabas, con el pecho abriendo con tempestad, las saladas olas.

¡Oh, cuántas veces se vieron las aterradas filas de delfines y de grandes atunes huir de tu impía furia! Y tú con las veloces y ramosas alas y con la ahorquillada cola fulminando generabas en el mar repentina tempestad con gran estruendo y hundimiento de naves, con gran ondulación llenabas los descubiertos litorales de los aterrados y estremecidos peces. Apartándose de ti y huyendo del mar quedaron en seco, volviéndose excesiva y abundante presa de los pueblos vecinos.

Oh tiempo, consumidor de las cosas, revolviéndolas en ti, les das a las vidas que arrancaste nuevas y varias moradas.

¡Oh tiempo, veloz depredador de las creadas cosas, cuántos reyes, cuántos pueblos has tú deshecho, y cuántas mutaciones de estados y diversos accidentes siguieron, luego de que la maravillosa forma de este pez murió aquí!

Por las cavernosas y retorcidas vísceras…

Ahora deshecho por el tiempo, paciente yaces en este cerrado lugar.

Con los despojados, descarnados y desnudos huesos has hecho armadura y sustento al superpuesto monte.

2. a) ¡Oh, cuántas veces se te vio entre las olas del hinchado y grande océano, con el cerdoso y negro dorso en forma de montaña y con grave y soberbio andar!

b) ¡Y frecuentemente se te veía entre las olas del hinchado y grande océano, y con soberbio y grave movimiento ir serpenteando entre las aguas marinas, y con tu cerdoso y negro dorso, en forma de montaña, vencerlas y embestirlas!

c) ¡Oh, cuántas veces se te vio entre las olas del hinchado y grande océano, en forma de montaña vencerlas y embestirlas, y con tu cerdoso y negro dorso surcar las aguas marinas con soberbio y grave andar!

6. Las estratagemas del campesino Campriano

Sabina Longhitano
Universidad Nacional Autónoma de México

La *Storia di Campriano contadino*, de la cual presentamos aquí una selección, es una versión en una vivaz *koiné* toscana de registro popular de finales del siglo xv, anónima, en ochenta octavas reales a menudo irregulares (en particular respecto a la extensión del verso, que a veces es dodecasílabo), de una antigua *novella* o fábula popular. La única edición moderna con la que contamos, que es nuestra edición de referencia, es la del filólogo Albino Zenatti,[1] quien en su erudita introducción identifica sus orígenes en el lejano Oriente —en el extraordinario florecimiento de cuentos de la literatura budista— y muestra su presencia en Europa a partir del cuento tardolatino de Unibos, escrito por un clérigo franco en el siglo x, enlistando todas las trasformaciones de esta figura de *trickster*; a veces un campesino con familia, otras un joven solo, es documentado en el folklore de toda Europa:

> En Alemania, en el siglo xvi se llamaba Einhirn, pero ahora se le dice en un lugar Dummhaus, en otros Kibitz, Hick, Hans, Rutschki; en Lituania se llama Tschutis; en Dinamarca el pequeño Klaus o el pequeño Lars; en Norvegia el pequeño Pedro; en la verde Irlanda el pequeño Fairly o Darby Duly; en Escocia Domhnull; en Borgoña Jean Bête; en Guascoña Capdarmère; en Lorena Jean, o Réné, o Richedeau: y a menudo no tiene nombre. Si queremos encontrarlo, vivo aún, también en nuestra Italia […], en Florencia nuestro hombre se hace llamar Don Furbino o Cecco d'il Ficca, y en Polizzi-Generosa se le conoce como Don Francesco

[1] *Storia di Campriano Contadino* [en línea]. Ed. de Albino Zenatti. Bolonia, Gaetano Romagnoli, 1884.

> Ciudda; pero en Salaparuta deja que le digan Zu Crapianu, y en Pratovecchio retoma del todo su viejo nombre, y es el mismo, Campriano.[2]

Al tratarse de un texto popular producido por un *cantimpanca* o cuentacuentos, destinado más al *performance* oral que a la lectura individual, y difundido poco antes del proceso de canonización de la literatura italiana, las ediciones de esta versión de la historia de Campriano, que fueron muy numerosas, se han dispersado. A pesar de esto, Zenatti enlista catorce de ellas[3] y confirma su gran difusión tanto como cuento oral como por escrito hasta su propia época (dos de estas ediciones son del siglo XIX; las otras están todas publicadas entre el XVI y el XVII: no hay ninguna edición en el clasicista e ilustrado siglo XVIII), y muestra su presencia en autores como Aretino, Folengo y Straparola, además de Giulio Cesare Croce.[4]

En la misma época de Zenatti, un estudio de otro filólogo, Antonio Merlini, se dedica a estudiar el tema de la *satira del villano* en Europa, distinguiendo una veta mayoritaria de representaciones ferozmente satíricas y crueles del campesino, de una, minoritaria sí, pero presente en toda Europa, que representa al campesino como un ser sabio y astuto, capaz de defenderse de los señores: desde el campesino Marcolfo, que se burla del mismísimo rey Salomón en una difundida fábula medieval, a las sutiles astucias del campesino Bertoldo de Giulio Cesare Croce. Sobre el debate al respecto, remito a la Introducción de esta antología: aquí me limito a presentar un resumen de esta fábula, para individuar algunos núcleos temáticos relevantes.

Campriano es un campesino pobre, con seis hijas hembras en edad de casar y la esposa, Lisa, embarazada de una creatura más; decide ir al mercado más cercano para vender su único asno y, en lugar de pagar las únicas cinco mo-

[2] "In Germania, nel secolo XVI egli si chiamava Einhirn, ma ora è detto in un luogo lugar Dummhaus, in altri Kibitz, Hick, Hans, Rutschki; in Lituania si chiama Tschutis; in Dinamarca il piccolo Klaus o il piccolo Lars; in Norvegia il piccolo Pietro; nella verde Erinni il piccolo Fairly o Darby Duly; in Iscozia Domhnull; in Borgoña Jean Bête; in Gusacogna Capdarmère; in Lorena Jean, o Réné, o Richedeau; e spesso non a nome. Se vogliamo scovarlo, vivo tuttora, anche nell'Italia nostra […], a Firenze il nostro uomo si fa chiamare Don Furbino o Cecco d'il Ficca, e a Polizzi-Generosa è conosciuto per Don Francesco Ciudda; ma a Salaparuta si lascia dir Zu Crapianu, e a Pratovecchio riprende del tutto il suo vecchio nome, ed è proprio lui, Campriano" (Albino Zenatti, "Introduzione", *Storia di Campriano contadino*, *op. cit,* sección IV y V, s. p.).

[3] *Ibid.*, sección II, s. p.

[4] *Ibid.*, sección III, s. p.

nedas que tiene al patrón, al cual se las debe, prefiere guardarlas en el cuerpo del asno. De esta manera, arriesgando lo poco que tiene, comenta el narrador, se remite a la fortuna, confiando en su propia astucia.

Al encontrar a dos mercaderes, Campriano, con una actuación muy persuasiva a la cual parece concurrir el asno que, en el momento adecuado, expulsa una de las monedas, los convence estar harto de tener un asno que defeca dinero sin parar y querer venderlo con urgencia, y los mercaderes desembolsan una buena cantidad de dinero para tenerlo (octs. I-XI). Se burla así una primera vez de los mercaderes y seguirá urdiendo planes, junto con Lisa, para seguir engañándolos y salirse con la suya. La primera vez que ellos lo buscan para vengarse de la burla del asno los invita a comer para lograr venderles —con otros engaños y a muy caro precio— un conejo mágico, que según él ha sido sirviente de su familia desde generaciones, y una olla que cuece sin fuego (octs. XII-XXXIII). Y es Lisa quien le sugiere el siguiente engaño: cuando los mercaderes vuelven enfurecidos, ella asume la culpa de todo y Campriano finge matarla. La resucita a petición de los desconcertados mercaderes, con una vieja y oxidada trompeta que naturalmente los mercaderes exigirán comprar, no sin antes asistir a la eficaz actuación de Lisa, quien relata su breve pero intensa estancia en el infierno (octs. XXXIV-LVIII). Los mercaderes experimentan la trompeta con sus propias mujeres, quienes, por supuesto, no resucitan: esta vez el ingenio de la pareja no logra urdir a tiempo un nuevo engaño, por lo que los mercaderes se llevan a Campriano amarrado en un costal para aventarlo al río. Este último aprovecha un descuido de los mercaderes, quienes se alejan para tomar agua en una fuente no lejana, y de la llegada de un pastor con su rebaño. Campriano lo convence de que tome su lugar contándole que lo quieren casar a la fuerza con la hija del rey de España, de la cual él no se siente digno. Naturalmente, el pastor se ofrece a tomar su lugar y a cambio le da su bolsa de dinero y su rebaño (octs. LIX-LXIX). Cuando los mercaderes, después de tirar al pobre pastor al río, encuentran a Campriano, éste les cuenta que en el fondo del río se encuentra el País de Cucaña, del que hace una colorida descripción: sólo ha vuelto para arreglar unos asuntos, y al salir le obsequiaron las ovejas y el dinero. Los mercaderes le suplican tirarlos al río para ir a conocer este país, y es así como Campriano se libera de ellos por siempre y vuelve con su familia como un triunfador, finalmente libre de amenazas y del espectro del hambre (octs. LXX-LXXIX). La narración concluye con una reflexión sobre la necesidad de contar con buena suerte para salir de apuros

(oct. LXXX): una conclusión algo sorpresiva, ya que en esta fábula predomina el tema de la astucia más que el de la fortuna.

Existe una relación estrecha entre el mundo campesino y el imaginario carnavalesco en cuanto reelaboración de imaginarios, creencias y rituales de las antiguas culturas agrarias precristianas: este imaginario está vivo y activo hasta la Contrarreforma, y se encuentran sus huellas aún en la literatura y cultura popular posterior, como por ejemplo en la obra de Giulio Cesare Croce.

Aquí encontramos varios aspectos relacionados con este imaginario: para comenzar, el campesino es sí feo, de cara tosca y de cuerpo deforme, pero también astuto y ocurrente, lo que lo relaciona con una genealogía de monstruos sabios, que incluye al mencionado Marcolfo, pero también a Sócrates y al mago Merlín. Su animal totémico es el asno, que, en esta fábula, se vuelve su cómplice: y en efecto, en numerosos poemas, entre los cuales destaca la *Nativitas rusticorum* del juglar Matazone da Caligano, el campesino nace de la flatulencia de un asno. También el carácter fecal y excretorio del primer engaño de Campriano nos remite a los rituales carnavalescos medievales difundidos en toda Europa, que preveían los desfiles *de los locos*, con camisones blancos manchados de materia fecal, símbolo de la perpetua regeneración de la naturaleza.[5] Es preciso recordar, junto con Camporesi, que la misma etimología de la palabra latina e italiana *anima* la conecta con el aire, con la ventosidad: en el imaginario precristiano, las almas de los difuntos son digeridas y vueltas a expulsar —para entrar en los cuerpos de los recién nacidos— por una divinidad devoradora y regeneradora.[6]

Este tipo de representación se encuentra en los juicios finales medievales, como el de Buonamico Buffalmacco en el Camposanto de Pisa, donde el diablo engulle almas por la boca y las vuelve a expulsar como en un parto continuo. Con este mismo imaginario se relaciona el uso de la trompeta para resucitar a la mujer de Campriano: cabe mencionar que en otras versiones de esta historia una trompeta, o a veces un fuelle, se aplica al ano de la mujer. El engaño del conejo-sirviente nos remite a creencias sobre la relación privilegiada del campesino con el mundo natural, que es la misma que pervive en las leyendas hagiográficas populares como las de San Antonio Abad y su puerquito, que

[5] Piero Camporesi, *Il paese della fame.* Milán, Garzanti, 2000, *passim*.

[6] *Ibid.* En particular el cap. I.

juntos engañan al diablo.[7] Un elemento peculiar es que, al describir la casa de Campriano, se muestra su pobreza con el hecho de que coman sentados en el piso, con una caja como mesa, sin mantel y con humildes vasos de tierra; sin embargo, se subraya la grosería de los mercaderes, quienes comen y beben ávidamente como suelen hacer los campesinos, llenándose la boca y ambas manos al mismo tiempo ("Mangiono e beon, come fanno i villani, / la bocca piena, et amendua le mani", oct. XXVIII, vv. 7-8). Uno de los rasgos típicos del *villano* en la mayoría de los textos satíricos es su hambre desmesurada, su infinita avidez de comida y bebida: este tópico aquí está invertido, mostrando lo poco corteses (es decir lo realmente *villani*) que son los mercaderes, a pesar de su proveniencia.

El mismo imaginario infernal que se presentó en el primer capítulo de esta antología, con sus rasgos horríficos y grotescos, se asoma en la actuación de la mujer de Campriano *resucitada*, quien describe los tormentos infernales de los cuales fue víctima en el breve lapso de su muerte (octs. LV-LVI).

Finalmente, aparece aquí una descripción del País de Cucaña (octs. LXXI-LXXVII), para cuyos detalles remito tanto a la Introducción como al capítulo 10 de esta antología. Aquí cabe mencionar que la primera aparición en Italia de este fabuloso País de la abundancia de comida, bebida y diversiones, nacido en Francia en un ambiente aristocrático y cortés, es en la tercera *novella* de la octava jornada del *Decameron* boccacciano, jornada que está completamente dedicada a los engaños (*beffe*). Dicha *novella* es la primera de una serie (VIII, 3; VIII, 6; VIII, 9; IX, 3; IX, 5) donde aparecen los mismos personajes: dos pintores, Bruno y Buffalmacco, con la ayuda de un astuto y ocurrente joven llamado Maso del Saggio, urden una serie de engaños a costas de otro pintor, Calandrino, para sacar provecho de su ingenuidad. La astucia, las hábiles mentiras y la sutil retórica de los tres burlones enredan a Calandrino en un mundo ficticio del que me importa destacar la descripción del País de Bengodi ("de bien gozar"). Calandrino desea enriquecerse de forma mágica y maravillosa; los tres burlones, en cambio, son los que encuentran el *verdadero* Bengodi, que consiste en aprovecharse de Calandrino para comer, beber y bien vivir a su costa.[8] Otro elemento típico de la readaptación italiana *burguesa* de un tema

[7] Philippe Walter, *Para una arqueología del imaginario medieval*. México, UNAM, 2013, *passim*.

[8] La información sobre Cuccagna es tomada de una excelente tesis de maestría: Andrea Baldan, *L'utopia di Cuccagna*. Venecia, 2017-2018, pp. 125-147, en la cual, sin embargo, no se trata este texto en particular.

nacido en un ambiente cortés de tipo feudal, es la función del dinero. Despreciado en general en las representaciones francesas de la Cocagne, en donde no tiene ninguna función que no sea la de abonar los campos, en la reinterpretación de esta utopía en una Italia bajomedieval precozmente convertida a la economía monetaria nunca falta la referencia al dinero. En el caso de nuestra fábula, Campriano afirma haber recibido diez ducados, además de cien ovejas, como se acostumbra con quienes fueron aventados al río. Tristemente, en la Cuccagna italiana la disponibilidad de mujeres se considera como un lujo más, en contraste con la utopía francesa de Cocagne, que vislumbraba una igualdad edénica y evangélica, una comunión, tanto entre las clases sociales como entre hombres y mujeres.

Más allá de los detalles, aquí me importa subrayar que la función del País de Cucaña en nuestra fábula es en efecto muy similar a la que el Bengodi tiene en la *novella* boccacciana: en todo momento Campriano y Lisa explotan aspectos del imaginario relacionado con el *villano*, con su propio mundo, con sus propias creencias, para urdir un engaño a costa de los mercaderes: citadinos, ricos, poderosos y prepotentes. Y en efecto, en la narración se hace hincapié en la habilidad dialéctica y argumentativa de la pareja, que contrasta con la ingenua avidez de los mercaderes. Tanto aquí como en la *novella* boccacciana la enseñanza moral es que es vano pensar en enriquecerse creyendo en la magia, lo maravilloso, lo sobrenatural (que fácilmente raya en lo diabólico): la verdadera Cucaña consiste en aprender a vivir explotando astutamente, por medio del poder de la palabra, la ingenuidad de los crédulos.[9]

La estructura narrativa se construye por medio de la iteración del mecanismo de la catástrofe, como inversión paradójica que genera comicidad, típica en sí de la cultura carnavalesca, del mundo al revés, como lo describen Camporesi y Bajtín.[10]

Al igual que en los demás casos, en la traducción se trató de mantener la rima y el ritmo del texto original, siempre considerando que no se trata de un texto culto y que sus octavas no siempre son regulares. También se buscó reproducir el registro estilístico genuinamente popular del texto: por eso, en algunos momentos se hizo uso de la reformulación, en particular en el caso

[9] Sobre la función y las formas del engaño en estos cuentos de Boccaccio, *cf. ibid.*, pp. 147-157.

[10] P. Camporesi, *Il paese della fame, op. cit.*; Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento.* Madrid, Alianza, 1987.

de metáforas y lenguaje figurado, para mantener la función de una expresión más que su contenido semántico en sí, que nos resultaría incomprensible. Esto implicó entre otras cosas realizar compensaciones y buscar equivalentes culturales tanto para la palabra *villano* como para los juegos de palabras y dichos populares presentes en la narración.

La versión preliminar de esta traducción estuvo a cargo de Carolina Barrera. Una revisión preliminar estuvo a cargo de Silvia Lechuga y Alejandra Liñán.

Il quale era molto povero et haveva
Sei figliuole da maritare, & con astuzia faceua cacar danari à vn suo Asino, che
gli haueua, & lo vendè ad alcuni Mercanti per cento scudi, & poi vende
loro una Pentola che bolliua senza fuoco, & un Coniglio che por
taua l'ambasciate, & vna Tromba che risuscitaua e morti,
finalmente gettò quelli mercanti in vn fiume.
Con molte altre cose piaceuole & belle.
Composta per un Fiorentino. Nuouamente ristampata, & diligen
temente ricorretta.

In Firenze, MDLXXII.

1

Per dar sollazzo a ciascuno auditore
voglio in rima contarvi una novella
di una industria d'un lavoratore,
che si trovava solo un'asinella:
se voi ascolterete il dicitore,
credo che forse ella vi parrà bella,
e se m'aiuta lo spirito santo
di farvi rider cantando mi vanto.

2

Se la fu vera, fu un caso strano!
L'ho messa in rima, perché 'l tema è bello
del contadino, che cantar abbiàno.
Discreto auditor mio, e' fu da Gello
per nome era chiamato Campriano,
e, come ho detto, avea un'asinello
e sei figliuole, e la donna era grossa,
e la sua casa d'ogni bene scossa.

Historia de Campriano Campesino

Quien era muy pobre y tenía
seis hijas solteras, y con astucia hizo
cagar dinero a un burro que
tenía, el cual vendió a unos mercaderes por cien escudos, y después les vendió
una Cazuela que hervía sin fuego y un
Conejo que llevaba
y traía mensajes, y una Trompeta que resucitaba a los muertos,
al final arrojó a los mercaderes a un río.
Con muchas otras cosas agradables y bellas.
Compuesta por un florentino. Nuevamente
reimpresa y cuidadosamente
revisada.
En Florencia, 1572.

1

Para dar gozo a todo escuchador
quiero en rima contarles la aventura
de la hazaña de un trabajador
que contaba tan sólo con su burra:
al escuchar aquí al declamador,
creo que quizás verán su hermosura,
y si me ayuda el espíritu santo
que reirán yo apuesto con mi canto.

2

Si fue verdad, ¡fue un caso bien extraño!
La puse en rima porque el tema es bello.
Ésta es la historia de un buen aldeano.
Discreto escuchador, era él de Gello
y por nombre llamado era Campriano,
y como les decía, tenía un burrillo,
seis hijas, la mujer embarazada,
y su casa de todo bien privada.

3

Fra sè diceva: —Come debb'io fare?
O ria fortuna, io son pur poveretto!
e sei figliuole ho qui da maritare
senza aver ben nessun sotto 'l mio tetto!
et ho la donna che 'l figliuol ha a fare,
e non ho altro che questo asinetto
e cinque lire, che 'l patron le vuole:
dunque, com'hanno a far le mie figliuole?

4

Vadi a suo modo! io son determinato
veder, se nulla posso guadagnare;
con l'asinetto io voglio ire al mercato
forse qualche contratto i' potrei fare!
Le cinque lire, ch'ho all'oste serbato,
in corpo all'asino i' le vo' cacciare!—.
Fatto il pensiero, così seguitòe:
in corpo all'asin pel cul le cacciòe.

6

Così andando per la via, scontrossi
in certi mercatanti d'un paese;
a ragionar con lor costui fermossi,
e nel parlar tal'parole distese:
—Da casa con quest'asino mi mossi
per venderlo, s'io posso, in questo mese,
ch'ha cacato tanto rame battuto
et argento, ch'a noia mè venuto!—.

7

E' mercatanti beffe si faceva
del parlar che faceva Campriano,
e in bocca l'uno e l'altro si rideva,
dubitando, costui non fosse insano.
In questo mezzo l'asin raccoglieva
le masserizie per mandarle al piano,

3

Y así decía: —¿Cómo le puedo hacer?
¡Oh malvada fortuna, soy muy pobre!
Seis hijas tengo yo que mantener
sin poseer ningún bien que me sobre
y mi mujer un hijo va a tener
y tengo este burrito para que obre
y cinco liras, que el patrón demanda:
¿hijas, se casarán como Dios manda?

4

¡Sea como sea! voy yo determinado
a venderlo, si algo he de obtener;
con el burrito quiero ir al mercado,
¡quizás algún buen trato pueda hacer!
Cinco liras que debo y no he pagado:
¡en el cuerpo del asno he de meter!—.
Al haberlo pensado, así siguió:
por el culo del asno las metió.

6

Andando así en la calle se encontró
a mercaderes de cierto lugar;
a razonar con ellos se paró,
y entonces comenzó así a hablar:
—¡De casa con el burro me salí
quizá lo vendo, pues, en el andar:
tanto cobre forjado ya ha cagado
y plata, que hasta ahora ya me ha hartado!

7

Los mercaderes tanto se burlaron
de lo que estaba diciendo Campriano,
y entre dientes ambos mucho rieron,
pensando que ése no estuviera sano.
Pues bien, en este punto al burro vieron
que cargando los bultos iba al llano,

e senza suo disagio e troppo storpo
la moneta cacò, ch'avea nel corpo.

8

Dissono e' mercatanti al contadino:
—Ricògli la moneta, ch'egli ha fatto!—.
Camprian gli rispose: —Oimè tapino,
a ricorne cotanto son disfatto!
I' n'ho piena la casa et un gran tino!
Lo vorrei vender o farne contratto:
gli ha stracco sì la moglie e le figliuole,
che in casa più nessuno non lo vuole—.

9

E' mercatanti allor si favellorno
ne l'orecchie, volerlo comperare;
e lietamente amendua s'accordorno
voler ciò che chiedeva di quel dare;
e poi a Campriano sì parlorno:
—Quanto ci ha questo asino a costare?—.
Camprian disse: —Cinquanta ducati,
che, cacando, in tre dì son guadagnati.

10

Pareva a' mercatanti questo troppo.
Dissono a lui: —Ha nissun mancamento?—.
—Voi il vederete: il farò ir galoppo,
la bocca mostrerovvi a compimento!
Vedrete che non fia cieco, nè zoppo,
che vale assai ducati più di cento:
se non ch'ho la casa di moneta piena,
non vel darei, se voi mi dessi Siena!—.

11

—Non mi vo' più oltra stender col parlare,
—disse un de' mercatanti a questo tratto—.
—Vien, ch'e' denari ti vogliàn contare—.

sin molestia ni demasiada traba
la moneda del cuerpo bien que caga.

8

Los mercaderes dicen al aldeano:
—¡Recoge la moneda que ha cagado!—.
—¡Pobre de mí! —les contestó Campriano—
¡de tanto recoger estoy cansado!
¡Tengo llena la casa y un gran tinaco!
quiero venderlo o tenerlo rentado:
ya no lo quieren mis hijas y esposa,
que en nuestra casa nadie más reposa.

9

Los mercaderes entre sí hablaron
discretamente, comprarlo querían;
y alegremente entre ellos acordaron
que cuanto pedía aquél, pagar podían;
y después a Campriano le dijeron
—¿Cuánto por tu burrito nos pedías?—.
Campriano dijo: —Cincuenta ducados,
que, cagando, serán multiplicados.

10

Parecioles a aquéllos demasiado.
Y le dijeron: —¿No tiene defecto?—.
—Correr pues lo verán acelerado,
¡sus dientes mostraré para este efecto!
Ciego no es, tampoco está lisiado,
cien ducados ya fuera más correcto
de no ser que la casa tengo llena,
¡no se los doy, aun si me dieran Siena!

11

—Mas no quiero extenderme en el hablar,
—dijo uno de los dos emocionado—.
Ven, que el dinero queremos contar—.

E diérongli i denar quivi di fatto.
Quando costui vedeva numerare,
disse fra sè: —Chi fia più, di noi, matto?—.
Prese i denari, e in pace gli lasciòe,
e inver la casa sua si ritornòe.

12

Giunse alla donna, e disse: —Ci bisogna
adoperare un sacco di cervello,
se non che noi n'arén danno e vergogna!
Quest'è: che ho venduto l'asinello
a certi mercatanti con menzogna;
credo che presto ritorneran quello,
ma, se vogliamo uscir di tal periglio,
sarai accorta a quel che ti consiglio.

13

Fa domattina ti lievi a buon'otta,
e si ammazza un par di buon capponi,
un arrosto et un lesso, in una dotta,
che gli stien bene: e qui l'industria poni;
e come picchio, fa che la sia cotta,
che vo' dar desinare a quei minchioni;
e come sono all'uscio, ponla in mezzo
di casa, che la paia cotta al rezzo—.

16

Levàti e' mercatanti la mattina
per veder l'operazion de l'asinetto,
portorno un sacco in quella stallettina,
credendolo d'empire a lor diletto:
parve gli avessin dato medicina,
tanto e' lenzuoli avea pieni in effetto!
Come lo sciolson, sentirno l'odore
pensa di che, o discreto auditore!

Y diéronle el dinero y al contado.
Cuando cada ducado vio contar,
pensó quién fuera aquí el más chiflado;
tomó el dinero en paz, se despidió,
y de vuelta a su casa se marchó.

12

Llegó con su mujer, y así le dijo:
—¡Tenemos que meterle harto ingenio,
para evitar vergüenza y revoltijo!
Por el burrito llegué a un convenio.
La suerte más que a todos me bendijo;
para engañar mercantes con gran genio.
Regresarán trayéndolo consigo,
para salvarnos, haz lo que te digo.

13

Mañana te levantas de buena hora,
y le das cuello a un buen par de capones,
uno se guisa y el otro se dora,
que queden bien: aquí tu esfuerzo pones;
y haz que estén cocidos a la hora:
daremos de comer a esos cabrones.
Como lleguen, en medio de la casa
que parezcan cocidos sin la brasa.

16

Cada uno por la mañana alzado
para la obra de aquel burro apreciar,
al establo un costal grande ha llevado,
creyéndolo llenar hasta reventar:
parecía que estuviera empachado,
¡aquel trapo tenía que embarrar!
Como desatado, les llegó el olor.
¡Piensa de qué, discreto escuchador!

17

D'erba, ch'avea pasciuto quella sera,
che verdi si potea veder gli umori;
in qualche lato una materia nera
mischiata a cento mila mal colori!
Visto ch'ebbon costor quel che gli era,
d'ira e di stizza accesono i lor cuori,
dicendo: —Sto ribaldo ci ha giuntato,
ma con la morte punirà il peccato!—.

19

Camprian alla vigna se n'andava
con la sua vanga, la zappa e 'l marrone;
duo conigli ch'aveva, un ne portava
seco rinvolto nel suo capperone,
e l'altro a casa a riposar lasciava;
ché ben pensato avea questo fagnone
quel che volessi fare, e ben s'assetta,
per darne a'mercatanti un'altra stretta.

20

Li mercatanti lo viddon nel campo,
e presto inver di lui n'andorno in fretta,
che parve proprio che menassin vampo:
forte n'andavon, come una saetta!
Disse fra sè Camprian: —S'i' ne scampo
di questa impresa, io farò la civetta!—.
Giunsono a lui senza saluto dare;
Camprian li volea pur salutare.

21

—Buon giorno! —disse— Che fate voi avaccio,
con tanta furia e con tanta tempesta?
Parlate presto! Dal timor mi spaccio!
E non tenete più tant'ira in testa!—.
Disse un de' mercatanti: —Ribaldaccio!
tu ci ha' giuntato, et ancor ci fa' festa?

17

Hierba que había pastado aquella tarde,
que verdes se podían ver los humores;
una materia negra ahí, donde arden
revueltos mil inmundos, feos colores.
Y recibieron bien hasta el desborde
su corazón hinchado de furores.
Dijeron: —Ese pícaro ha engañado,
¡pero con muerte pagará el pecado!

19

Campriano a su viñedo se marchaba
llevando azada y pala con barreta;
de dos conejos uno se llevaba
debajo de su capa de cubierta,
y el otro en casa a descansar dejaba;
el muy tramposo estaba bien alerta:
les hace una propuesta bien pensada
para darles a gusto otra apretada.

20

Los mercaderes viéronlo en el campo,
y rápido sobre él fueron deprisa,
y llegáronle encima como un lampo:
¡veloces iban cual flecha improvisa!
Campriano dijo entre sí: —Si me escampo
de ésta, la esquivo con una sonrisa—.
Con él llegaron sin saludo dar,
pero Campriano los quería saludar.

21

—¡Buen día! —dijo—. ¿Qué hacen con urgencia,
con tanta furia y con tal arrebato?
¡Hablen pronto! ¡Liberen mi dolencia!
¡Y no olviden proceder sin recato!—.
Uno habló: —¡Gran bellaco, sin decencia
engañas ¿y hasta nos festejas tanto?

Rendici e' danar, che noi ti diéno,
e tóti l'asin tuo di merda pieno!—.

22

—Avete voi altra stizza che di questo?
—disse allor Camprian— Non vi turbate!
Vostri danar vi renderò qui presto;
ma prima vo' che meco desiniate!—.
Del capperon poi quel coniglio ha desto,
e disse a loro: —I' vo' che voi veggiate!
Va di' a Lisa ch'ammazzi duo cappon tosto,
et un ne faccia lesso e l'altro arrosto!

23

Va ratto —disse— ch'i' non t'abbia a sonare!
e di', che meco io ho dua mercatanti,
che vengano stamane a desinare
con esso meco; e che ponga gli ammanti,
e che pulitamente apparecchiare
faccia, per far onor a tutti quanti!—.
E lasciollo ire: il coniglio n'andò
nel bosco, che mai più si ritrovò!

26

Giunsono in sala tutti e tre di botto,
e la pignatta nel mezzo bolliva.
Disse alla donna Camprian: —È cotto?
Che noi immolliamo un poco la sciliva!—.
La donna fece a'mercatanti un motto;
intanto quel coniglio fuora usciva
d'una panchetta; e' mercanti il vedeano,
e tal'parole all'un l'altro diceano:

27

—Si vuol ch'a questo perdoniam la morte,
e' danar che gli demmo si sien suoi:
ma quel pignatto, che bolle sì forte,

Nos rindes el dinero, que hemos dado,
¡y te quedas tu burro bien cagado!

22

—¿No tienen otra grave bronca o aquejo?
—les dijo Camprïan—. ¡No se atormenten!
Voy a pagarles pa' quedar parejo;
¡mas conmigo yo quiero se alimenten!—.
Y del sombrero despertó al conejo,
y les dijo: —¡Yo quiero que esto observen!
¡Pide a Lisa matar dos gallos, criado,
haga uno asado y el otro bien dorado!

23

Ve rápido, ¡si no te voy a pegar!
Dile que están conmigo dos señores,
que llegarán aquí para almorzar
conmigo mismo; saque los enseres,
y rápido se ponga a preparar,
vamos a honrar así a los mercaderes—.
Y así se fue el conejo: ir lo dejó
al bosque, y nunca más se le encontró.

26

Los tres en casa llegan al ratito
y la cazuela en medio ya hervía.
A su mujer le dijo: —¿Está cocido?
¡La boca se nos llena de agonía!—.
Ella les dijo algún chistecito
en tanto aquel conejo se salía
de la caja: y bien que ellos lo vieron,
tales palabras uno y otro dijeron:

27

—Queremos dispensarte de la muerte,
y que te quedes lo que te pagamos:
y esa piñata que tan fuerte hierve

e quel coniglio, che ci venda a noi!
Non si vuol che usciàn di queste porte,
se non ce 'l vende: ma direnghiel poi!—.
Camprian disse: —Andiamo a desinare,
ch'e' danar vostri vi possa contare!—.

29

Da poi che gli ebbon consumato i polli,
a Campriano un de' mercatanti disse:
—Di quel che parlo, fa che non ti scrolli!—.
e Camprian ciò che vuol gli promisse.
—La pentola colà dove tu bolli
la carne, bisogneria che ci vendisse,
e quel coniglio vogliàm per ragazzo!—.
Guarda se questi ebbon ben del pazzo!

30

E Camprian, che tal' parole sente,
credi tu, gli ridesse l'occhiolino?
E con parole non già rozze o lente
rispose concordante al lor latino
—O mercatante da bene e piacente,
tu non mi pagherai con un fiorino!
De la pentola i' vo' trenta ducati,
che sol di legne li arà guadagnati!

31

Io vi so dire un'altra sua virtù:
che sol di sale un gran risparmio fa!
E quel coniglio, che vedi là su,
per un ragazzo assai servito m'ha:
dell'avolo e bisavolo mio fu!
da'cieli una gran grazia certo egli ha,
che non invecchierà mai per mia fè;
e per trenta ducati il darò a te!

y el conejo nos vendes, y nos vamos.
No queremos salir sin convencerte,
Si no quieres, no sabes qué te haremos—.
Camprian les dijo: —Vamos a almorzar,
¡para poder su dinero contar!

29

Ya tras los pollos haber consumido,
un mercader a Campriano le dijo:
—De lo que digo, ¡hazte bien entendido!—.
Campriano a las promesas dio cobijo:
—La cazuela de allá, donde has hervido
esa carne, que nos vendas te exijo,
¡y aquel conejo queremos por criado!—.
¡Entonces mira bien quién es chiflado!

30

Campriano esas palabras cuando escucha,
¿no ves cómo su ojito es más brillante?
Y con pronta palabra desembucha
contestando a su idioma concordante.
—Oh gran amable mercader que escucha,
¡una moneda no es suficiente!
Por la piñata son treinta ducados,
¡que pues con leña son recuperados!

31

Una más les diré de sus virtudes:
que hasta de sal un buen ahorro hace.
El conejo que ves, al que tú aludes,
como buen joven bien sirve y complace:
¡de mis ancestros fue, nunca lo dudes!
De los cielos la gracia lo subyace,
nunca se va a hacer viejo, por mi fe;
¡y por treinta ducados lo daré!

32

Trenta con trenta si farà sessanta
non leverei di tal prezzo un quattrino!—.
D'averne più trovato ancor si vanta,
per ristorargli ben dell'asinino;
giura e spergiura per la croce santa,
per farlo creder loro, il contadino.
Dar sessanta ducati fur d'accordo,
guarda se questi ebbon del balordo!

34

Or ritorniamo a Camprian dolente,
ch'aspetta pur che la pentola torni:
senza rimedio si trova al presente,
e crede pur questa ragia si scorni.
La donna sua, che lamentar lo sente,
disse: —Non dubitar de' lor ritorni!
Sta a udir quel ch'a questo ho pensato,
e poi, se ti parrà, sia seguitato.

35

Noi abbian quella tromba rugginosa,
ch'è stata là appiccata tanti mesi:
se tornon qua, io vo' la prima cosa
tu dica, che fuss'io che loro offesi,
e fa la faccia tua trista e crucciosa,
fa vista che ti doglia e che ti pesi:
una vescica di sangue al col m'attorta,
poi forirála, et io farò la morta.

36

Suscitar mi potrai con quella tromba:
proprio parrà allor, che 'l vero sia!
e come i' sentirò, che la rimbomba,
mi rizzerò piena di fantasia,
e dirò, ch'i' sia stata in una tomba,
e conterò qualche novella mia,

32

Si me dan treinta y treinta son sesenta
¡Yo no le quitaría ni un centavito!—.
Y de ser generoso aún ostenta,
para así reponer lo del burrito;
jura y perjura por esa cruz santa,
para hacer que le crean, el campesino.
Accedieron a dárselos sin falta.
¡Mira que son tan tontos que te espanta!

34

Volvamos con Campriano muy doliente,
que espera que devuelvan la cazuela:
él sin remedio encuentra su presente,
mas del paso salir no desespera.
Escucha su mujer que él se arrepiente,
dice: —¡Van a volver, ya ponte en vela!
escucha lo que tengo ya pensado,
luego, si te parece, sea trazado.

35

He aquí una vieja, oxidada trompeta,
que tantos meses estuvo colgada:
si regresan, yo la hago de alcahueta
por ti, dices que fui una desgraciada,
hazte el molesto, pon triste tu jeta,
que vean que eso te duele y desagrada:
llevo una ampolla de sangre encubierta,
si tú la picas, yo me haré la muerta.

36

Me puedes revivir con la trompeta:
¡parecerá que es cosa verdadera!
Y cuando escucharé que ella retruena,
despertaré como si nada fuera,
tal así les diré que estuve muerta,
les contaré patrañas cualesquiera,

e verrà poi lor voglia comperare
questa tromba che fa i morti suscitare—.

42

—Questo ribaldo, se ce l'ha appiccata!
E' ce n'ha fatto una, e dua con questa!
Aspetta pur, che la sarà scornata
la ragia sua, ch'i' me l'ho posto in testa!
Andianne a casa sua questa giornata,
che gli vo' fender con mie man la testa!—.
E così a casa di Campriano andorno,
e con grand'ira a dir gli cominciorno:

43

—O trista giuntator, poltron villano,
trovaci presto qua i nostri danari,
se non che del peccato ti puniamo!
E perché un altra volta tu lo impari
a non giuntar…—. Rispose Campriano:
—Non giuntai mai persona, e vostri pari!—.
Risposeno i mercanti a tal bisbiglio:
—Dell'asin, del pignatto e del coniglio!—.

45

Pareva a Campriano or il periglio;
pur cominciò con le parole a dire:
—Non vi maravigliate del coniglio,
che in altra parte egli abbi avuto a gire!
Perché la via non gli insegnasti e 'l miglio,
dove egli avea per voi a rivenire?
Or, che la carne cotta non si sia…
forse scambiata l'ha la donna mia!—.

48

—El vero i' ti dirò, marito mio!
La virtuosa pentola i' la roppi,
mentre che la lavavo! pel mio Dio,

y luego tendrán ganas de comprar
trompeta que hace a muertos reanimar.

42

—¡El bellaco la tuvo bien pensada!
¡Nos la hizo una vez, y dos con ésta!
¡Pero esta vez será bien castigada
su maña: yo por mí le digo basta!
iremos a su casa esta jornada,
¡romperé su cabeza descompuesta!—.
Y con Campriano tal se dirigieron,
y con una gran ira le dijeron:

43

—Vil embustero, rústico haragán,
aquí pronto nos traes nuestro dinero,
¡si no, por tu pecado pagarás!
Vas a aprender, ya que eres traicionero
a no engañar...—. Y Campriano: —Ya verán,
¡nunca he engañado a nadie, y de su vuelo!—.
Y así contestan ellos su bravata:
—¡Del burro, del conejo y la piñata!

45

Ya se veía Campriano en un aprieto;
y dijo las palabras de esta frase:
—¡No se sorprendan por aquel conejo,
que quizá por alguna parte yace!
¿Le enseñaron la ruta o su bosquejo?,
¿pues a dónde querían que él desplace?
Mas si la carne cocida no quedó…
¡seguro mi mujer la intercambió!

48

—¡Esposo mío, la verdad yo te diré!
¡Esa virtuosa cazuela rompí
mientras lavaba, por Dios no miré,

io non ne sentì altro che gli scoppi!
e per fuggir il suon del baston rio,
e per non dar nella quercia gl'intoppi,
detti lor quella che gli hanno portata:
ma prego, che ti sia raccomandata!—.

49

—Son questi degli onor, che tu mi fai?
Poltrona, manigolda, sciagurata!
Dè, va pur là che te ne pentirai
nanzi che passi ancor questa giornata!—.
—Fa ciò che vuoi, tu non la troverai,
se ben per questo m'aràì bastonata!—.
Camprian disse: —Tu rispondi ancora?—.
Corsegli addosso, e la vescica fora.

50

La donna allor si gettava per terra,
e atti proprio faceva di morire.
I mercatanti la veggono in terra;
sì cominciorno l'uno all'altro a dire:
—Vedi pur che Campriano non erra!
Ma non vorrei, che s'avesse a sentire,
come costei per nostro amor sia morta!—.
E ciascun Campriano sì conforta:

51

—Di questo caso e' ci rincresce e duole!
non vorremmo tal' cose aver vedute!
Come faranno queste tue figliuole?
Converrà che da Dio sian provvedute!—.
Camprian disse: —Le vostre parole
mostron, che voi stimate mia salute!
Se voi volete, la susciteròe
per amor vostro i' gli perdoneròe—.

sólo escuché cuando la destruí!
Para evitar gran paliza, callé,
por no embrollar el caso decidí
a éstos darles la que se han llevado:
¡te ruego que mi ser sea encomendado!

49

—¿Son así los honores que me haces?
¡Haragana, canalla, desgraciada!
¡Tú pagarás por tus mañas audaces
antes de que termine esta jornada!—.
—¡De recobrarla no serán capaces,
aunque yo sea por ti bien apaleada!—.
Campriano dijo: —¿Qué dirás ahora?—.
Se le abalanza y la ampolla perfora.

50

Entonces la mujer se tiró al piso,
y se portaba como que moría.
Los mercaderes la vieron al piso;
y el uno al otro así bien le decía:
—¡Ves que no erra Campriano campesino!
Mas yo pienso que mal la tomaría,
¡que ella por nosotros está muerta!—.
Y ambos dos a Campriano confortan:

51

—¡Nos duele que este caso sufrirán!
¡No queremos desgracias confluidas!
¿Aquellas hijas tuyas cómo le harán?
¡Dios quiera que, ojalá, sean protegidas!—.
Dijo Campriano: —¡Palabras probarán
si dicen estimar bien nuestras vidas!
Si eso quieren, la resucitaré,
por complacerles yo la excusaré.

52

—Come risuscitar? sarestu mai
Cristo o San Pier, ch'e' morti suscitava?—.
—Cristo non son, nè San Pier; ma vedrai
cosa, che non parrà già trista o prava,
come la tromba sonar sentirai,
ch'è là appiccata!—. E poi la dispiccava.
Ciascun mercante si fe' maraviglia,
e con parole l'un l'altro consiglia:

53

—Se suscita costei con questa tromba,
in ogni modo a comperar la piglio!
Questa ha a cavar e' morti della tomba?—.
Camprian disse: —Quando di Dio il figlio
verráli a suscitar, che la rimbomba,
a chi darà letizia e a chi scompiglio:
di sua man propria sì la fece Adamo,
e con essa ogni morto suscitiamo—.

54

Disse un mercante: —I' lo vorre' vedere!
Or suona un poco!—. E Camprian sonava:
la donna si rizzò su da giacere,
mostrando loro che resuscitava;
e stata alquanto a drieto col tacere,
poi nel parlare così cominciava,
per dare a 'ntender lor d'essere stata
giù nell'inferno, come alma dannata.

55

—Io ho veduto nello inferno il diavolo
e la Versier', moglie di Satanasso:
a me facevon come il verme al cavolo:
così rodieno ogni mio membro lasso!
Volea fuggir, e chiamava San Paolo,
e tutta via andava giù a basso

52

—¿Resucitarla? ni que fueras Cristo
o San Pedro, que muertos despertaban—.
—No soy Cristo, o San Pedro; mas insisto,
no verán nada cruel como pensaban,
¡cuando oigan la trompeta estén bien listos,
que allá cuelga!—. Después la descolgaba.
Cada mercante se maravillaba,
y con estas palabras razonaba:

53

—Si resucita a ésa con trompeta,
¡yo de cualquier manera sí la elijo!
¿Podrá sacar al muerto de gaveta?—.
Y Campriano: —Cuando de Dios el hijo
revivirlos verán con la trompeta,
que les va a dar congoja o regocijo:
por las manos de Adán esa fue hecha,
y toda alma revive satisfecha.

54

Un mercader le dijo: —¡Quiero ver!
¡Tócale un poco!—. Y Campriano tocaba:
Lisa se alzó de donde fue a caer,
mostrándoles que sí resucitaba;
estuvo muda y atenta en su mover,
luego a decir palabras comenzaba,
pa' que creyeran que se había quedado
en el infierno con los condenados.

55

—Juro que he visto en el infierno al diablo
y a la Versiera, mujer de Satanás:
tal me hicieron cual larvas al retablo:
¡roían todo mi cuerpo y nada más!
¡Yo quería huirme, y llamaba a San Pablo,
mas continuaba yo yendo pa' trás,

fra serpe, botte, tarantole e ramarri,
che non li tirerebbe mille carri!

56

Come sentì el suon celestïale
di questa tromba, el diavol mi lasciò;
e parve proprio che mettesse l'ale,
con tanta fretta l'anima tornò
a riposar nel corpo ch'è mortale!
E sempre e' mia peccati piangerò!
Lo inferno è più amaro che l'assenzio!—.
E detto questo pose poi silenzio.

57

Onde i mercanti disson a Campriano
—Dè, stà a udir quel, ch'or qui ti distendo!
Questa tromba da te noi la vogliano,
che volentier drento e' danar ci spendo:
dimanda quanto vuoi che noi ti diamo,
perché d'averla in gran voglia m'attendo!—.
—Dar ve la vo' per cinquanta ducati,
perché voi siate da me ristorati—.

58

Parve a costoro averne buon mercato:
mill'anni parve a loro di pagarla!
Tolson la tromba, et ognun s'è avviato
inverso casa, e fra loro si ciarla:
—E come i' giungo a casa, i' ho pensato
di voler questa tromba anch'io provarla:
ammazzar la mia moglie, e tu la tua,
e poi susciterenle d'amendua!—.

60

E poi che più nessuna non fiatava,
e' volson dar principio a suscitarle;
e fortemente la tromba suonava,

entre serpientes, sapos y lagartos,
que no los sacarían: hay retehartos!

56

Al escucharse el celestial sonido
de la trompeta, el diablo me soltó;
¡mi alma pareció haber huido
con alas, tan deprisa regresó
a reposar en mi mortal cuerpito!,
¡la pena del pecado me arrasó!
¡Qué amargo infierno más que el ajenjo!—.
Después de platicar, guardó silencio.

57

A Campriano esos hombres le dijeron:
—¡Escucha bien lo que te ofrecemos!
La trompeta queremos, refirieron,
el dinero con gusto pagaremos:
¿cuánto quieres que demos? —le dijeron—.
¡Pues de tenerla ganas ya tenemos!—.
—Se las daré por cincuenta ducados,
para que sean por mí bien compensados.

58

Éstos creían hacer un muy buen trato:
¡se morían de las ganas de pagarla!
La tomaron y fueron de inmediato
a casa y hablaban de querer tocarla:
—¡Y al llegar a la casa, lo he pensado,
voy a usar esa trompeta, voy a probarla:
¡yo a mi mujer, tú a tu mujer matemos,
después a ambas las resucitaremos!

60

Luego de que ninguna respiraba,
ellos deseaban pues resucitarlas;
y fuerte la trompeta ya sonaba,

credendo pur costor certo destarle:
suona e risuona, e niuna non levava!
Veggon che fa bisogno sotterrarle.
Un de' mercanti disse: —Oimè, che scoppio!
Questo è pure stato scorno doppio!

61

E' ci bisogna in ogni mo' arrischiare,
se noi non vogliàn perdere la vita!
Ma ci convien Campriano ammazzare,
e poi faren di qui presto partita—.
Dice quell'altro: —I' ti vo' consigliare,
acciò che nostra voglia sia adempita:
andremo a casa sua, lo piglieremo,
dentro d'un sacco poi lo metteremo—.

63

Gli era di notte ben forse tre ore,
quando costor Camprian si trovorno,
ch'appunto della casa uscito è fuore;
e costor ben accorti l'appostorno:
corsongli addosso con un gran furore,
et in quel sacco presto lo legorno,
et un di lor se 'l pose in su le spalle
per portarlo là giù in quella valle.

64

Camprian non poteva favellare:
par ch'abbia gustato l'onde di Lete,
che fanno a chi ne bee dimenticare!
Ma alfin prestamente voi vedrete
costui, che Dio sì lo vuol aiutare:
fece venire a' mercatanti sete,
e l'uno a l'altro cominciò a parlare:
—E' ci convien costui un po' posare!

creían que fueran ya por despertarlas:
¡y toca y toca: ellas no despertaban!
Ya vieron que tenían que sepultarlas.
Uno dijo: —¡Ay de mí, qué decepción!
¡Y tal asunto es doble humillación!

61

¡Necesitamos aquí todo arriesgarlo,
si no queremos ya perder la vida!
Pero a Campriano bien hay que matarlo,
para de esto tener ya una salida—.
Dice el otro: —Quisiera aconsejarlos,
pa' que nuestra elección ya sea cumplida,
vamos con él, y bien lo atraparemos,
y dentro de un costal lo meteremos.

63

Pasaron las tres horas de la noche,
cuando éstos a Campriano se encontraron,
pues él salió de casa ya bien noche;
y ellos abusados lo acecharon:
encima se le fueron con reproche,
bien amarrado al saco lo metieron,
luego uno se lo echó sobre la espalda
para llevarlo abajo en la cañada.

64

Ya no podía Campriano más hablar:
¡parecía que bebiera agua del Lete,
que si la tomas puedes olvidar!
Y rápido verán lo que acomete
aquél, pues el buen Dios lo va a ayudar:
provoca sed en ese y aquel mercante,
entre ellos dos se ponen a charlar:
—Nos convendría bajarlo y descansar.

65

In su quel poggio ce n'andren pian piano,
che d'acqua chiara v'è una fontana;
tanto beren, che sete ci caviano:
or poserenlo qui in questa piana—.
Posorno quivi adunque Campriano,
che la fatica a lor sì non è sana;
partonsi adunque, e vanno alla fonte,
che era posta appunto a mezzo il monte.

66

Dov'era Campriano un pecoraro
passò, che andava verso la maremma.
Camprian lo sentì, e disse: —Caro
fratel! —gridando con una gran tema—.
—Io non la voglio! —con un pianto amaro—
ché a me non stà bene una tal gemma!—.
Il pecoraro disse: —Chi è qua giù?
Che cosa è questa che tu non vuo', tu?—.

67

—I' ti dirò, fratello, el caso rio!
Di Spagna son venuti duo mercanti
dicon, che hanno ispirazion da Dio
e da certe altre stelle e certi santi,
ch'alla figlia del Re per isposo io
sie dato! I' non son uso a tali ammanti!
Voglion per forza menarmi in Ispagna,
e son costor a bere alla montagna—.

68

El pecoraro disse: —Tu se' matto
a rifiutare, certo, una tal posta!
Se vuoi ch'i' vi vadi io, farotti un patto:
un dì t'arricchirò, senza far sosta!—.
Camprian disse: —Scioglimi ad un tratto!—.
Onde che gli ubbidì a suo proposta:

65

Despacio subiremos esta loma,
pues de agua clara hay una buena fuente;
para tomar, pues bien la sed se doma:
lo vamos a dejar aquí enfrente—.
Lo recostaron al pie de la loma,
no quieren fatigar inutilmente;
entonces a la fuente se marcharon,
y luego un largo tramo caminaron.

66

Por donde estaba Campriano un pastor
pasó, a jalar directo pa' la loma.
Oye Campriano y dice: —¡Valedor,
hermano! —pues gritando se desploma—
¡Yo no la quiero! —con llanto y clamor—
¡Para mí no diviso una tal gema!—.
Dice el pastor: —¿Quién anda por ahí?
¿Qué es lo que tú no quieres para ti?

67

—¡Te diré, hermano, ésta es la situación!
Desde España arribaron dos mercantes.
Dicen que Dios les dio la inspiración,
de las estrellas y de ciertos santos,
¡que a la hija del Rey por su señor
sea dado yo! ¡No gusto tal amante!
A fuerza quieren llevarme pa' España,
son los que beben allá en la montaña.

68

El pastor dijo: —¡Tú estás bien chiflado
por rechazar semejante propuesta!
Iré si aceptas un pacto firmado:
¡te voy a enriquecer un día, sin resta!—.
Dijo Campriano: —¡Suéltame seguido!—.
Y el otro no tardó en su respuesta:

el pecorar gli dette el suo bestiame
e dieci fiorin d'oro, e sei di rame.

69

E poi si fe' legare in questo sacco,
e Camprian molto bene il legò
gli stava cheto proprio com'un bracco!
Intanto Camprian sì se n'andò
con quel bestiame, che pareva un Caco!
Intanto i mercatanti ritornò:
messonsi il sacco costor alle spalle,
andorno e sì 'l gittorno in quella valle.

70

Poi inverso casa presono il cammino
per voler rassettar le lor faccende.
Dè, state attenti a questo mio latino,
ch'a questo tratto ogni cosa si spende!
Trovorno Camprian da un mulino,
che col bestiame inver casa si stende:
vedendolo così lor si segnorno,
s'egli era Camprian gli domandorno.

71

E' si rivolse con un lieto volto,
e disse: —Sì, non mi vedete voi?
Voi mi credesti far, certo, mal molto.
ma voi restati sete come buoi!
Voi mi gittasti giù in quel fiume involto:
noi non abbiamo un paese tra noi,
che' sia sì bel, come gli è quel nel fondo;
di certo che mi parve un altro mondo!

72

Io andai giù, e 'ntrai in un bel giardino:
con salsiccie le vigne son legate;
un fiume v'è, ch'è d'un perfetto vino!

el pastor su ganado le ofreció,
y seis monedas de oro le donó.

69

Y así se hizo amarrar en el saco,
y allí Campriano bien que lo amarró,
¡quieto quedó como perfecto braco!
Mientras tanto, Camprian se retiró
con el ganado y parecía un caco!
En tanto el mercader ya regresó:
cargando en hombros el grave costal,
Llegando al valle avientan al mortal.

70

Luego a su casa tomaron camino
para poder así arreglar sus cosas.
Y pongan atención a mi latino,
¡que en esta vida se pagan las cosas!
Toparon con Campriano en un molino,
iba a su casa con muchas cabezas:
viéndolo así, ellos se persignaron
y si Campriano él era preguntaron.

71

Él les repuso con rostro encantado,
y dijo: —Claro, ¿acaso no me ven?
¡Querían dejarme en males apretado
y a ustedes como bueyes los dejé!
Me tiraron al río bien amarrado:
tal como aquel país ni el mismo Edén
es, creo, tan bello, como ése del fondo;
¡que en verdad me parece de otro mundo!

72

Al ir pa' abajo en un jardín me hallé:
las viñas se sujetan con salchichas;
Un río de rico vino me encontré.

Io n'ho bevuto certe corpacciate!
E cappon cotti van per quel confino;
montagne v'è di cacio grattugiate,
et una donna che fa maccheroni,
e favvisi la giù di gran bocconi!

73

Et in sul pal delle vite v'è un tordo
cotto, con una arancia sotto el piè;
e un bicchier di cristal, s'i' mi ricordo,
di malvagia pieno certo v'è;
e i letti sprimacciati, che balordo
istetti un pezzo, per la pura fè!
migliacci bianchi, torte e marzapani,
e pinocchiati acconci in modi strani.

74

Et èvvi ancora di molte zitelle,
che seco stanno sempre a sollazzare,
che non vedesti mai forse più belle!
I' so che vi farian maravigliare
con loro acconciature, e con gonnelle
che in quel paese l'uson di portare,
con baci e gentilezze che ti fanno,
da non partirsi da lor di quest'anno!

75

Come tu giungi ti lavono e' piedi
con un gentile e prezioso cotto,
e poi ti rizzi et a tavola siedi,
e ti pongon innanzi pan biscotto,
tortole e quaglie; e questo ve' che credi,
che là non vi si paga poi lo scotto!
Cappon, starne, piccion grossi e bastardi
a porti innanzi le non son mai tardi!

¡Yo lo bebí en vasijas bien repletas!
De pollos bien asados les diré,
y de queso rallado unas montañas
y una mujer que hace macarrones,
¡por todos lados se traga a montones!

73

Y en cada rama de vid está un tordo
guisado, una naranja bajo el pie;
una copa de cristal, si bien recuerdo,
llena de malvasía allá encontré
y en camas suavecitas yo, bien flojo,
quedé un buen rato, ¡por mi santa fe!
Pasteles blancos, tartas, mazapanes,
turrones y manjares especiales.

74

También encuentras muchas señoritas,
que se la pasan siempre retozando.
¡Tú nunca has visto a unas tan bonitas!
Yo sé que quedarías muy sorprendido!
Con sus peinados, sus lindas falditas,
como acostumbran en aquel condado,
los besos y caricias que te hacen,
pa' que no quieras irte te complacen.

75

En cuanto llegues, lavarán tus pies
en un hermoso y precioso plato.
Y cuando acaben, te sientas a comer,
y te ofrecen muy gratos alimentos:
tórtolas y perdices, ¿tú me crees?
¡Allá no pagarás nunca un centavo!
Estarnas y palomos bien gorditos.
Nunca te faltaran en este sitio.

76

Non vi potrei contar poi ne' dì neri,
come il venerdì e 'l sabato mattina
storïon grossi proprio come ceri
vi sono acconci, dico, in gelatina,
e gli erbolati corron pe' sentieri,
di uova fresche e' v'è piene le tina,
e tinche, lucci e muggini e lamprede
et altri pesci ancor cotti si vede!

77

Io mi partì', et all'uscir del fiume
e' mi fu dato a me dieci ducati,
perché là giù se l'hanno per costume
di darli a chi nel fiume son gettati;
questo bestiame con lor veli e piume,
cento capi di bestie, mi fur dati!
Ménole a casa, e poi vi vo' tornare
a starvi anche otto giorni a trionfare—.

78

Contrafaceano e' mercatanti i Magi,
e inginocchioni a Camprian diceno:
—Se tu potessi farci aver questi agi
in quel luogo, che dì', ch'è tanto ameno,
noi fuggiremo li mortal disagi
per abitare un luogo sì sereno:
dè, Campriano, gettaci in quel fiume,
che noi gustiam un po' di quel bel lume!—.

79

—Per piacer farvi, io tornerò a dietro!—.
Con una fune amendua li legò
(or per abbrevïare il nostro metro)
et in quel fiume amendua li gittò;
e mosso il suo viaggio col suo scetro
inverso casa sua si ritornò,

76

De la Cuaresma no les voy a contar.
Y los viernes y días de penitencia:
lampreas enormes verás cocinar
y prepararlas frías con una salsa.
Los panecillos andan por doquier,
de huevos frescos hay gran abundancia.
¡Tencas y lucios, truchas y esturiones
salen cocidos de los callejones!

77

¡Cuando yo a la ribera iba saliendo
hasta me dieron a mí diez ducados,
que por costumbre dan según entiendo
a todos los que al río son aventados;
bellos, brutos, velludos y emplumados,
cien animales me fueron donados!
Los llevo a casa pa' luego volver
y allí pasarme ocho días de placer.

78

Como los reyes Magos los mercantes
A Camprian de rodillas suplicaron:
—Queremos los placeres abundantes
de aquel país, donde te compensaron.
No dejes que la vida nos quebrante,
para vivir en paz —así indicaron—.
¡Oh, Camprïan! Arrójanos al río,
¡pa' que experimentemos de aquel brío!

79

—¡Por hacer un favor yo lo perpetro!—.
Con una cuerda a ambos amarró
(para abreviar ahora nuestro metro)
a ambos en el río los arrojó;
echando a andar su viaje, en mano el cetro
el campesino a casa regresó

e trionfò co' figli e con la moglie,
e di denti mai più non sentì doglie.

80

Io mi partì' di poi ch'io ebbi visto,
ch'al mondo ci bisogna buona sorte,
ché, se pure e' ti vuole aiutar Cristo,
tu esci d'ogni impresa dura e forte.
Costui che volteggiandosi s'è visto
a parecchi pericoli di morte,
e' si vuol aver proprio qualche stella!
Finita al vostro onore è la novella.

Il fine

y triunfó con las hijas y la esposa,
y nunca más sintió el hambre dañosa.

80

Me retiré después de que había visto
que en el mundo hace falta mucha suerte,
dado que si te quiere ayudar Cristo,
de toda dura gesta saldrás fuerte.
Aquel que envuelto en muchos líos se ha visto
y se ha encontrado en peligro de muerte,
¡necesita tener muy buena estrella!
Terminada en su honor nuestra novela.

Fin

7. La campesina y el cura, o el ingenio contra la prepotencia

Juan Diego Tapia Perea
Universidad Nacional Autónoma de México

Poeta, calígrafo, grabador, Eustachio Celebrino nace en Udine a finales del siglo xv. Luigi Servolini[1] y Gian Giuseppe Liruti[2] le atribuyen unos poco probables estudios en filosofía y medicina en la Università di Padova. Tomando como referencia una paráfrasis dantesca, "al mezzo del cammin della sua vita", presente en la *Dechiaratione per che non è venuto il diluvio del* MDXXIIII, publicada entre ése y el siguiente año, Liruti fecha en 1480 su nacimiento. Sin embargo, si se consideran la edad de 35 años a la que se refiere comúnmente con esta cita y la fecha de publicación de la *Dechiaratione*, su nacimiento habría tenido lugar alrededor de 1490.[3]

La biografía de este polifacético personaje no ha podido ser reconstruida en su totalidad: gran parte de los datos que se conocen sobre él provienen de documentos notariales y contratos, así como de algunas de sus obras, cuya fecha y lugar de publicación ofrecen información sobre sus frecuentes viajes a las grandes ciudades del norte de Italia de la época, representando así uno de los pocos puntos firmes de su biografía. El editor de la *Novella* que aquí presento, Danilo Romei, observa que "la suya era una elección consciente, extravagante y anticonformista. Todo su trabajo, por otra parte —de grabado, caligráfico, literario— conservará esta impronta",[4] y de este carácter anticonformista el *poemetto* narrativo que aquí presento es quizá el ejemplo más claro. Un poco

[1] Luigi Servolini, "Eustachio Celebrino da Udine intagliatore, calligrafo, poligrafo ed editore del sec. xvi", en *Gutenberg Jahrbuch*, xix-xxiv, 1944-1949, pp. 179-189.

[2] Gian Giuseppe Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, t. iv. Venecia, Tipografia Alvisopoli, 1830, pp. 33-34.

[3] Danilo Romei, "Introduzione", en Eustachio Celebrino, *Novella di uno prete il qual per voler far le corne a un contadino se ritrovò in la merda lui e il chierico.* Ed. de Danilo Romei [en línea]. Banca Dati "Nuovo Rinascimento", 7 de diciembre, 2014, p. 4.

[4] "La sua era una scelta consapevole, estrosa e anticonformista. Tutto il suo lavoro, del resto —incisorio, calligrafico, letterario— conserverà questa impronta" (*ibid.*, p. 8).

más tarde de la publicación del controversial opúsculo, Celebrino se traslada a Cesena con el tipógrafo Girolamo Soncino: el año de la publicación de la *Novella*, 1535, es en la actualidad la última fecha en su biografía de la que se tiene algún registro.[5]

El cuento en versos titulado *Novella di uno prete il qual per voler far le corne a un contadino se ritrovò in la merda lui e il chierico*, una selección del cual presento aquí en traducción, narra en 119 octavas reales —con el argumento inicial en forma de soneto— en una *koiné* véneta semiculta y con un registro fuertemente cómico y grotesco, las peripecias de Nina y Trifago, una pareja de campesinos quienes, buscando refugio de la noche y de una inminente tormenta, caen en las manos de Garbinel di Masso, un sacerdote que buscará tomar provecho de la mala fortuna de sus huéspedes y, en los términos de la literatura caballeresca, *cogliere la rosa* de la joven y hermosa Nina: por esto se pone de acuerdo con su sacristán para poner un poderoso laxante en la sopa de Trifago ("el que come tres veces"), quien, al querer salir para satisfacer sus necesidades, será encerrado fuera de la puerta, dejando a su esposa sola a la merced del lujurioso y malintencionado cura. Será la astucia de Nina la que invertirá la situación y les permitirá a ambos salir bien librados, dejando al cura embadurnado con las copiosísimas y hediondas deyecciones de Trifago.

Para introducir el tema del *villano* en la literatura europea e italiana en particular, remito tanto a la Introducción como al capítulo 6 de esta antología, sin repetir lo que allí se ha escrito.

La moraleja del engañador engañado por un sujeto débil e ingenioso —en este caso dos veces débil, por género y por clase social— se desarrolla con tintes fuertemente grotescos y carnavalescos dados por la materia fecal[6] que, instrumento inicial del engaño del cura, se retorcerá hiperbólicamente en su contra gracias a la astucia de la campesina. El tema maquiavélico de la *fortuna* y la *virtù* se conjuga aquí como un díptico. Si bien el cura Garbinel quiere valerse de una *occasione* que se le presenta, es decir de la *fortuna*, le falta la *virtù*, que en términos maquiavélicos consiste en la capacidad de considerar con inteligencia la situación (lo que Guicciardini llamaría *discrezione*) para planear acciones eficaces. Por otro lado, Nina, quien se halla en peligro y desventaja,

[5] *Idem*.

[6] Sobre la relación del *villano* con lo flatulento y lo fecal y la simbología asociada con estos elementos, protagónicos en los rituales carnavalescos, *cf.* Piero Camporesi, *Il paese della fame.* Milán, Garzanti, 2000, pp. 25-56.

aprovecha la *fortuna* de escuchar las intenciones que el cura revela imprudentemente al sacristán y no le falta la *discrezione* para pensar en un contrataque eficaz y así salvarse junto con su esposo (quien por su parte piensa sólo en comer y obedecer sus órdenes), vengándose al mismo tiempo del cura vicioso.

De este texto se preservan tres ejemplares: uno en la Biblioteca Vaticana, uno en la Biblioteca di Scienze della storia e della documentazione storica de la Università degli studi di Milano y uno en la Bayerische Staatsbibliotheck, cuya edición, introducida y anotada por Danilo Romei,[7] disponible en línea, es mi referencia.

En la nota al texto, Romei puntualiza que todos los aspectos de formato como tipografía, distancia y división de palabras, uso de mayúsculas y apóstrofes, fueron normalizados según los estándares modernos, modificando también según el uso actual algunos usos gráficos de la época, como la falta de distinción entre las letras 'u' y 'v' y la presencia de la 'h' etimológica. En cambio, todos los elementos estilísticos y modificaciones de palabras con finalidades métricas o fonéticas son reportados fielmente.

En mi traducción busco mantener la rima, el estilo y el registro lingüístico. Sin embargo, tratándose de un texto con cierta carga dialectal y cuya variante diacrónica corresponde, por un lado, al léxico de la fenomenología amorosa de la tradición petrarquista y, por el otro, a la lengua poética *popolaresca* del siglo xv, inevitablemente hubo pérdidas ya que, entre elegir alguna variante del castellano de la época o realizar una actualización del lenguaje, siempre se encuentran ventajas y desventajas. Decidí mantener una postura neutra priorizando ritmo y rima, buscando un léxico que se acercara lo más posible al que encontramos en el texto de partida, y evitando lo más posible palabras de una variante diacrónica marcadamente actual.

[7] Eustachio Celebrino, *Novella di uno prete il qual per voler far le corne a un contadino se ritrovò in la merda lui e il chierico* [en línea]. Ed. de Danilo Romei. Banca Dati "Nuovo Rinascimento", 7 de diciembre, 2014.

Novella di uno prete il qual per voler far le corne a un contadino se ritrovò in la merda lui e il chierico

Eustachio Celebrino da Udene a li lettori

Leggi, lettor, se vòi diletto e spasso
Aver d'un prete che un vilano aloggia
Con la moglie, ivi spinto d'aspra pioggia,
Molle ciascuno affaticato e lasso.

Il prete, che sa far d'ogni erba fasso,
L'occhio in un tratto a quella donna apoggia,
Pensando far con lei l'usata foggia
Qual forsi ha fatto ad altre a simil passo.

Ma quella, astuta, accortasi de l'atto,
Per far che l'onor suo qui non si perda,
Trova al suo scampo un rimedio di fatto.

Al prete e al chierco fa una beffa lerda,
Ch'ambidui se ritrovano in un tratto
A l'improviso involti nella merda

3
Stavan quivi ambidui col capo basso
fingendo salmi dir qual santi padri,
mostrando un volto ognuno afflitto e lasso
acciò che altrui malizia in lor non squadri.
Del prete il nome è Garbinel di Masso,
scudo di barri, giocatori e ladri.
El chierico se adimanda Mandolina,
che avria rubato l'uovo alla gallina.

6
Dil che la donna timida e pensosa
disse al marito: —I' veggio il ciel cambiarsi.

Historia de un cura quien por querer ponerle el cuerno a un campesino se encontró en la mierda él mismo y el sacristán

Eustachio Celebrino de Udine a los lectores

Lee, mi lector, si quieres risa y gozo
Tener del cura que a un aldeano alberga
Con su esposa ido ahí por lluvia amarga,
Mojados ambos, cansados y rotos.

El cura sabe echar todo a su cazo
Y el ojo en la mujer raudo se posa,
Pensando hacer con ella habitual cosa
Como quizás a otras hizo al paso.

Pero ella, astuta, intuyendo el acto,
Para hacer que su honor aquí no pierda,
Halla para escapar remedio facto.

De cura y sacristán se burla lerda,
Pues entrambos se encuentran de repente
De improviso embarrados en la mierda.

3

Estaban ambos pues muy cabizbajos:
fingen salmos rezar cual santos padres
pesar mostrando, rostros fatigosos
que nadie pueda malicia achacarles
Del cura el nombre es Garbinel de Masso,
escudo de tahúres y ladrones.
El sacristán se llama Mandolina:
le robaría el huevo a la gallina.

6

Ahí la mujer tímida y penosa
al hombre dice: —El cielo va a moverse.

Noi siam gionti in questa ampla e spaziosa
campagna, ove non è dove occultarsi.
Veggio fortuna in ver di noi sdegnosa,
tanto che arem fatica di salvarsi,
che l'acqua non ci gionga, aguazzi e bagni
dalla cima del capo alli calcagni—.

7

Disse il marito: —Nina, datte pace,
—che così nome avea e lui Trifago—;
e Dio vorà tal cosa, anche a me piace,
che d'ogni suo voler lieto mi apago.
La vita e morte nostra in lui sol giace:
lui fila, ordisce e tronca il vital spago.
Camina pur, mentre il terreno è asciutto,
che forse trovarem qualche ridutto—.

8

Ma ben fòr le parole terminate
che el parve s'abissasse l'universo;
tanta pioggia, tempesta e oscuritate
incominciò che ognun di lor fu perso.
Nina seque Trifago alle pedate,
qual va per un sentier falso a traverso;
così qual ciechi un guida l'altro al fosso
fin ch'el guidato cade all'altro adosso.

15

Disse Trifago: —Dolce il mio fratello,
Idio ci ha per sua grazia a te guidati
e credo che sii l'angel Gabriello
e non pastor, qual mostri, in questi prati,
che in questo tempo furibondo e fello
èrimo persi e tu ci hai liberati
col tuo consiglio grazioso e buono,
dil che obligato in eterno ti sono—.

Hemos llegado a vasta y espaciosa
campiña, y no hay aquí donde cubrirse.
Fortuna de nosotros desdeñosa,
cualquiera penaría para librarse
ay que este chaparrón no nos atrape
y de pies a cabeza nos empape.

7

Dice el marido: —Nina, estate calma
—ella así se llamaba y él Trifago—,
si Dios lo quiere, disponga de mi alma
que a su designio, alegre yo me apago.
Mi vida y muerte yacen en su palma:
urde y trunca, del hilo vital mago.
Sigue mientras el suelo quede adusto
quizás hallemos dónde estar a gusto.

8

No fueron las palabras pronunciadas
que pareció hundirse el universo,
gran lluvia y tempestades no acabadas
hubo que el caminar tornase adverso.
Nina a Trifago sigue en sus zancadas
como quien va por camino disperso;
cual ciego guía al otro hacia el hoyo
hasta que ambos terminan sin apoyo.

15

Dice Trifago: —Dulce amigo fiel
Dios por su gracia a ti nos ha guiado
te asemejas al arcángel Gabriel
no pareces pastor en este prado
que en este tiempo furibundo y cruel
perdidos fuimos: nos has liberado
con tu consejo gracioso y fraterno
que en deuda estamos contigo en eterno.

19

Trifago il bon consiglio non rifiuta,
ma con grato saluto è intrato drento;
il prete di bon cuor lo risaluta
né mai fo alla sua vita più contento;
vede la preda in le sue man venuta
e pensa solazzarsi al suo talento
né scia che con vergogna e grave danno
sopra l'ingannator verrà l'inganno.

24

—Non ricordate più l'ample campagne
poi che a l'albergo mio siete ridutti.
Va', Mandolina, e fa' delle lasagne,
ch'io voglio che cenamo insieme tutti.
Poi dopo pasto arem delle castagne,
mandole, fichi, pomi ed altri frutti
e s'io non vi potrò dar cena intiera
arete almen da me gioconda cera—.

29

Il chierco presto leva le lasagne
e quelle a menestrar porta in cucina;
il prete il segue per tender le aragne,
che voglia ha d'abbracciar la bella Nina.
Lei, ch'è piena d'astuzie e di magagne,
va piano drieto il prete e Mandolina
e pon l'orecchio a l'uscio e sente ed ode
e scuopre d'ambidoi l'inganni e frode.

30

Sente ch'el bon messer comanda al zago
e dice: —Fa' che ponghi in la scudella
qual porgerai al contadin Trifago
polver ch'el caghi insino le budella,
ch'io son inamorato di quel vago

19

Trifago el buen consejo no rechaza
y dentro entrado con saludo atento
el cura de buen modo lo alabanza
en su vida fue nunca tan contento
de tener de una presa tal bonanza;
él piensa solazarse a su talento
supiera cómo con vergüenza y daño
sobre el engañador caerá el engaño.

24

—No piensen más en su larga hazaña
en esta casa ya están protegidos.
Ve, Mandolina, y haz una lasaña
pues hoy quiero que estemos bien comidos.
Después de cenar postre de castaña,
manzanas, peras, almendras, e higos
si un gran banquete no les voy a dar
un buen cobijo van a disfrutar.

29

El sacristán prepara la lasaña
y a cocer se dispone en la cocina;
tras él va el cura urdiendo telaraña,
pues ganas tiene de abrazar a Nina.
Tan llena ella de astucia y magaña,
lenta va tras el cura y Mandolina,
pone en la puerta el oído a la escucha:
las trampas oye y desencapucha.

30

Oye que el buen señor manda al monago
y dice: —Mete en la vasija aquella
que tú darás al agreste Trifago
ese polvo pa' que cague una centella,
que enamorado estoy de ese tan vago

viso della sua moglie ornata e bella,
ch'io moro, mi consumo, strugo e sfaccio
se questa notte seco non mi abbraccio.

31

Perché se piglia la preditta polvere
gli farà movimento al culendario;
faragli el pasto in liquido disciolvere
che gir gli sarà forza al necessario;
in questo tempo mi potrò dissolvere,
né creder[e] ch'io stia sopra il breviario,
che como sia fuor chiuso il contadino
la moglie affrontarò da paladino—.

48

Poi dette a ciascadun con lieto guardo
la bona notte e ancor soggionse appresso:
—Non abbiate, vi prego, alcun riguardo
chiamarmi sù se andar voleti al cesso,
ch'io non sarò a levar pigro né tardo,
né senza me l'andar vi sia concesso,
che chiuse son le porte con la chiave;
però il chiamarmi sù non vi sia grave.

52

Intanto assalirò quel vago aspetto,
che d'amoroso fuoco il cor m'abbonda
con cui spero appressar petto con petto,
s'el ciel vòl che al desir mio corrisponda—.
Rispose il chierco: —Va' senza sospetto,
che alla parte di qua lei giace in sponda,
da l'altra parte è posto il suo marito;
tu che sei savio ormai piglia il partito—.

rostro de su mujer linda y muy bella.
Yo muero y me deshago en una llama
si no me acuesto con ella en la cama.

31

Porque si este polvito va a comer
movimiento le hará en el culendario;
le hará la cena en agua disolver
salir le será a fuerza necesario;
y entonces me podré yo aparecer,
no te creas que esté yo sobre el breviario,
en cuanto habrá salido el campesino
la esposa afrontaré muy paladino.

48

Luego les dio con jubiloso aguardo
la buena noche, y dijo de buen grado:
—Ruego no tengan ya ningún reguardo.
Llamen si quieren ir al escusado
que a levantarme yo no seré tardo,
ni sin mí el salir les sea otorgado,
que cerrada la puerta está con llave
y el despertarme no les sea grave.

52

Voy yo a acometer el vago hecho,
que amor y fuego el corazón me inunda
y espero hoy reunir pecho con pecho,
quiera el cielo que a mi deseo responda—.
Y dice el sacristán: —Ve sin sospecho,
en esta orilla es donde Nina ronda,
y en la otra parte duerme su marido
tan sabio que eres, tomarás partido.

53

Così el prete col chierco ambidoi furo
posti in ascolto per gabbar l'amico;
qual rimanendo con la moglie al scuro,
quella gli disse: —Ascolta quel ch'io dico.
Marito, giunti siam fra l'uscio e 'l muro,
né pur sol de l'onor mio qui suspíco,
che col tacer d'onor veggio privarmi,
de l'altra il parlar mio te spinge all'armi—.

89

La camisa si volse in su le rene,
poi giù se abbassa netto a culbusone
e con il fiato gonfiando le vene
in legerirsi ogni sua forza pone;
e fe' il servizio il contadin sì bene
che per la casa sona ogni cantone;
poi disse: —Moglie mia, se altro vòi, chiedi,
che tutto il letto ho pien dal capo a' piedi.

90

Mi par de aver avuto il mal del flusso
sì francamente ho fatto un bel caccare
e tanto sento aver votato il gusso
che in balanza sto in piedi per cascare—.
Così dicendo fu accostato a l'usso,
sendo vestito, e cominciò a picchiare
con colpi gravi, smesurati e forti,
ma il prete e il chierco stan qual fussi morti.

98

Como fu appresso a quel fatto vicino
e che l'odor di merda ebbe sentito,
disse pian piano: —O viso pelegrino,
credo che abbi caccato il tuo marito.
Non ti turbar di me, che al tuo domíno
Amor m'ha sugiugato e m'ha ferito

53

El sacristán y el cura en conjuro
a embaucar van, muy atentos al amigo;
estando él con la esposa en lo oscuro,
ella le dice: —Escucha lo que digo.
Estamos hoy entre la espada y el muro
no sólo es por mi honor que yo me intrigo,
pues callando de honor me veo privada
y hablando yo la acción será azuzada.

89

La camisa se levanta sin penas
luego diestro se agacha y se dispone
ínflale el empujar todas las venas
para aliviarse sus esfuerzos pone;
y tanto esmero pone en las faenas
que no hay rincón ni uno que no abone;
y dice: —Esposa pide si algo quieres,
que la cama llené cuanto no vieres.

90

Moviome adentro, pareció una oleada
hice en verdad tan grande cagadero
que haber vaciado siento una amasada
de pie apenas puedo estar ligero—.
Así diciendo se acercó a la entrada
y aún él vestido comenzó un ruidero
fuertes y graves golpes, desmedidos
pero están ambos cual desfallecidos.

98

En cuanto estuvo al lecho ya en camino
hubo de mierda el hedor percibido
quedito dice: —Mi ángel peregrino
bien me creo que ha cagado tu marido.
Nada temas de mí, que a tu destino
Amor me ha encadenado y mal herido

sì crudelmente che per un tuo sguardo
tutto mi lequefaccio, avampo ed ardo.

99

Amor mi guida, Amor mi fa la scorta,
però ti prego, dammi alquanto luoco;
egli è il marito tuo fòr della porta
serrato e non saprà di questo gioco.
Respondi, Nina mia, or mi conforta,
ch'el tuo tacer m'accende al cor gran foco.
El chierco dorme ed io son qui soletto,
deh fammi appresso a te luoco nel letto—.

100

Poi ch'ebbe il prete assai piacevolmente
ivi d'amor formato il suo processo
e che risponder nulla al suo dir sente,
disse: —Ragion mi muove a girli appresso:
la donna col tacer sempre consente,
dunque certo il suo amor mi fia concesso
e se lei dorme e non m'abbi sentito
crederà certo ch'io sia il suo marito—.

101

E senza altro parlar più nulla guarda
ma sul banchetto ha già firmato il pede,
poi sopra il letto salta alla gagliarda,
che d'abbracciar la donna pensa e crede,
ma involto si trovò tutto in la farda.
Al naso la cognosce e non la vede
né può chieder soccorso in quello impazo
perch'ha di merda pien tutto il mostazo.

108

—L'acqua ti porto, ma non veggio tanta
luce che scerner possa ove tu siedi—.

tan cruelmente que con una mirada
hace que entero me derrita y arda.

99

Amor me guía, Amor me da su alerta,
hazme un poco de espacio, te lo ruego
que tu marido ya pasó la puerta
y afuera nada sabrá de este juego.
Responde, Nina mía, tú me confortas,
que tu callar me enciende todo en fuego.
Y duerme el sacristán y estoy solito,
a tu lado en la cama hazme un campito.

100

Habiendo el cura tan jocosamente
de amor ornado todo su proceso
respuesta alguna de Nina no siente.
Dice: —Razón me impulsa al embeleso:
callando la mujer siempre consiente,
su amor por tanto me sea confeso
y si duerme y que no me haya sentido
creerá pues que sea yo su marido.

101

Y sin nada decir, nada no tarda
que veloz en el banco clava el pie
y a la cama se lanza a la goliarda
pues abrazar a la mujer él cree,
pero envuelto se encontró en la juarda.
El olor reconoce mas no ve
ni auxilio va a tener en el empacho
pues lleno tiene de mierda el mostacho.

108

—Agua te traigo mas no veo tanta
luz que saber yo pueda dónde estés—.

Rispose lui: —Col secchio in man ti pianta
contra la voce mia, se non mi vedi,
e al dritto gitta l'acqua tutta quanta,
che tutto merda son dal capo ai piedi—.
Il chierco con la merda l'ebbe colto,
nel trar che fece, proprio a meggio il volto.

109

Nel viso il colse drittamente aponto
como se fosse il ciel lucido stato;
poi disse a quello: —Credo avervi gionto
nel luoco che bisogna esser lavato—.
Il prete sta qual fusse un uom defunto,
ch'el colpo quasi l'ha privo del fiato;
pur quando puote fece la risposta
e disse: —Merda hai sopra merda posta—.

113

Morbida e calda era ancor[a] la farda,
però non la cognosce e non si schiva;
cerca con man per tutto alla gagliarda,
sperando aver qualche favilla viva,
ma quando al fin pur se n'accorge e guarda,
vede che gli ha la man di merda stiva;
qual presto a sé ritira, annasa e sente
e truova che l'è merda finalmente.

117

Como fu al suo poter fatto pulito,
senza tardar dal letto scese in terra
e fu de' panni suoi presto vestito,
poi per calzarsi un stivaletto afferra,
nel qual ponendo il piede ebbe sentito
il liquido liquor che in quel si serra,
qual per la bocca del calzar si spande
como piena caldaia a un foco grande.

Responde aquél: —Con la cubeta chanta
hacia donde mi voz si no me ves
y hacia mí lanza toda el agua santa,
que mierda soy de cabeza a los pies—.
El sacristán con la mierda le atina,
y de embarrarlo así todo termina.

109

Diole directo al rostro justo al punto
como si azul el cielo hubiera estado:
—Yo creo que le atiné justo en el punto
donde era menester el ser lavado—.
El cura está cual fuera hombre difunto,
del aire el golpe casi lo ha privado;
y cuando al fin dar pudo una respuesta:
—Pues mierda sobre mierda tú has puesto.

113

Caliente y suave estaba aún la mierda
mas no la reconoce y no la esquiva;
con mano tienta y busca a la goliarda,
esperando encontrar la brasa viva,
y cuando al fin comprende no retarda,
de mierda ve que su mano es estiba;
tan pronto a oler la trae, percibe y siente
que es mierda ya comprende finalmente.

117

A duras penas se quitó el fluido,
del lecho sin tardarse tocó tierra
y su ropa veloz se hubo vestido
para calzarse una bota él aferra,
donde al ponerle el pie hubo sentido
el líquido licor que aquella encierra,
cual por la boca del botín se expande
como caldera con fuego bien grande.

118

Le man di merda, le gambe e' zenocchi
tutti eran pieni e non sa che si faccia.
L'odor l'ingombra d'altro che finocchi
e per dolore al ciel leva la faccia;
la notte oscura il fa cieco degli occhi
né può più del villan seguir la traccia
e pensa che ragion vuol per espresso
che non doglia d'altrui ma di se stesso.

118

Manos de mierda, piernas y cerrojos
manchado todo y ni quién lo salvara.
Dulce no es el olor como de hinojos
al cielo de dolor alza la cara;
la noche oscura obnubila sus ojos
no alcanza del aldeano la pisada
y piensa que razón es pragmatismo
que otro culpable no hay más que sí mismo.

8. Desdichas y amores del campesino Ruzzante

Éric Manuel Benjamín Sánchez Barragán
Universidad Nacional Autónoma de México

El *Dialogo facetissimo e ridiculosissimo di Ruzzante* es una obra teatral[1] escrita por el actor y comediógrafo de Padova, Angelo Beolco (1496-1542), mejor conocido como Ruzzante (o Ruzante).[2] La obra se escenifica en 1528[3] durante una *battuta di caccia*, una cacería, en el territorio de Loreo, en provincia de Rovigo, en la región de Veneto, y se caracteriza por estar ambientada en el trasfondo de la trágica hambruna de ese mismo año. Este texto pertenece a la parte central de la producción ruzantesca, toda destinada a la *performance* teatral y escrita para ser actuada por su mismo autor, conformada por: *La Pastoral* y *La Betía*, piezas teatrales escritas en verso; *Moscheta*, *Fiorina*, *Piovana*, *Vaccaria* y *Anconitana*, inspiradas en las comedias de Plauto; *Parlamento de Ruzante che iera vegnú de campo*, *Bilóra* y *Dialogo facetissimo e ridiculosissimo*, diálogos escritos en prosa; *Prima* e *Seconda Orazione*, textos encomiásticos en los que se parodian distintos tipos de discursos de la época, como las prédicas de los sacerdotes.

La obra de Ruzzante se caracteriza por una lengua literaria basada en una versión muy rústica del dialecto pavano, la lengua hablada en Padova y sus alrededores, muy distinta de una *koiné* más o menos cercana a la lengua canónica. Se trata de una elección consciente del autor, que a la lengua canónica sobre la cual se debatía en estos mismos años contrapone sin más el uso del dialecto, es decir, una mímesis de la lengua hablada, anticipando una tenden-

[1] El título de la *editio princeps*, impresa por Stefano di Alessi en 1554, es: "DIALOGO | FACETISSIMO ET | RIDICVLOSISSIMO DI | RVZZANTE. |Recitato à fosson alla caccia, | l'anno della carestia. | 1528". El título no lo puso el autor, sino el editor, quien decidió denominarlo de esta manera como una táctica publicitaria.

[2] En su obra *Anconitana* Beolco se llama a sí mismo Ruzzante, apodo obsceno típico de la tradición juglaresca que se refiere a pastores y campesinos que copulan con sus animales.

[3] Es importante tener en consideración que Angelo Beolco no publicó por su cuenta ninguna de sus obras; de hecho, éstas comenzaron a ser publicadas después de su muerte en 1542.

cia del teatro cómico que quedará estable casi hasta nuestros días: baste con pensar en la gran producción cómica de Carlo Goldoni en el dialecto de Venezia en el siglo XVIII. Toda la obra de Ruzzante está marcada por un fuerte anticlasicismo y en especial un antibembismo desde el punto de vista tanto lingüístico como temático, que marca claramente la postura de radical alteridad del autor con respecto al canon literario. Desde el punto de vista del género, este autor aprovecha y retoma todas las innovaciones que al género de la comedia se habían aportado a comienzos del siglo XVI por parte de autores como Nicolò Machiavelli, quien también se caracteriza por rechazar la propuesta bembiana y utilizar para sus comedias un sabroso vernáculo florentino; Ludovico Ariosto, cuyas comedias a cambio están escritas en la lengua canónica de Bembo, y finalmente el autor *best seller* del anticlasicismo *programático* Pietro Aretino, quien en sus comedias une un perfecto conocimiento de los cánones clasicistas y petrarquistas con un espíritu sacrílego irreverente e inclusive blasfemo, que le valdrá una ambigua notoriedad internacional.

En el *Dialogo facetissimo e ridiculosissimo di Ruzzante*, Menego y Duozzo, dos campesinos originarios de Padova, sufren a consecuencia de la terrible hambruna que asola la región. Un día, mientras ambos se encuentran charlando, Duozzo le comenta a Menego que un hombre llamado Nale está pretendiendo a su novia Gnua, y que ella no le es del todo indiferente. Menego desestima las advertencias de su compadre y lo invita al hogar de su novia para que pueda constatar por sí mismo cuán errado está; sin embargo, mientras ambos se encuentran en la casa de Gnua, ésta es raptada por Nale, quien, hiriendo la mano de Menego, huye con la mujer. Triste y desamparado, Menego se lamenta por su gran desgracia, retorciéndose de dolor en el suelo. Cuando Menego contempla su herida, piensa que ha llegado su hora de morir; sin embargo, Duozzo lo anima y le dice que no se desespere, pues él conoce a un nigromante que puede sanar su mano. Mientras Duozzo va en búsqueda del curandero, comienza el "Monologo del suicidio", en el que Menego planea su muerte por autofagia. Cuando parece que todo está perdido, Duozzo regresa acompañado por el nigromante, quien, inmediatamente, cura la herida de Menego. Tras curar al campesino, el nigromante realiza una serie de encantamientos con los que logra reunir a Gnua y Menego. La obra finaliza con una escena de baile en la que los personajes danzan junto a otras parejas de jóvenes.

Los elementos temáticos que caracterizan toda la obra dialectal de Beolco corresponden con las trágicas condiciones de la Italia del primer cuarto del siglo XVI y más allá. Éstas son determinadas por las guerras, a causa de las frecuentes invasiones de ejércitos extranjeros y de los repentinos cambios de bando de los señoríos italianos, que culminan con el saqueo de Roma de 1527 por mano de las tropas mercenarias (los temidos y odiados *lanzichenecchi*) del emperador Carlos V. Su destructivo regreso después del saqueo provoca la carestía y la hambruna que hace de trasfondo a esta comedia en particular. Las invasiones siempre traen consigo el despojo, la destrucción de los cultivos y la carestía, cuya consecuencia es el hambre desmesurada del pueblo de toda Italia y de los más pobres en particular. Los campesinos, que se ven así obligados a enlistarse en los ejércitos de los señores italianos con la esperanza de comer y que, a su regreso, no tienen más nada, empiezan a vagar, transformándose en pícaros. Y sin duda es el hambre la gran protagonista de la literatura picaresca europea, de la cual Ruzzante es en muchos sentidos un genial precursor.[4] No es casual entonces que la muerte que Menego planea sea justo por autofagia: en efecto, el tema de un hambre tan terrible que desemboca en un delirio de autofagia comenzará a formar parte del repertorio de personajes como Zanni, Arlecchino o Pulcinella en la *Commedia dell'arte*.[5]

Desde el punto de vista estilístico, esta obra presenta algunas de las principales características de la obra dialectal de Beolco, que innova y reinterpreta los elementos marcados por el género: la disposición de *gags* en la escena, el juego de diálogos de doble sentido y el fuerte y muy expresivo uso de monólogos dentro de la estructura de la trama.

Con la finalidad de dar a conocer algunos de estos elementos, en el presente trabajo he decidido enfocarme en la traducción del monólogo, muy representativo de la visión cómico-carnavalesca del autor. Este pasaje se ubica en la quinta escena de la representación y, aunque no posee un título en particular, se le refiere como "Monologo del suicidio". Para mi traducción he tomado como base la edición crítica de Federico Baricci,[6] que cuenta con un

[4] Páginas muy elocuentes e ilustrativas del papel del hambre en la literatura popular europea se encuentran en Piero Camporesi, *Il paese della fame.* Milán, Garzanti, 2000, *passim*.

[5] Dario Fo, *Manuale Minimo dell'attore.* Turín, Einaudi, 1987, pp. 92-100.

[6] Federico Baricci, "Per una nuova edizione critica del *Dialogo Facetissimo di Ruzante*", en Michele Ciliberto, ed., *Rinascimento*, vol. LV. Florencia, Leo S. Olschki, 2015, pp. 178-184.

amplio y actualizado estudio lingüístico que permite entender y apreciar el sentido cómico y el valor literario del texto.

La elección del dialecto es adecuada para el registro bajo de la comedia en general y de ésta en particular y busca recrear —con una consciente mímesis literaria— la lengua hablada por los campesinos paduanos. La lengua se caracteriza por la presencia de fenómenos fonológicos como el lambdacismo (*carestia* > *calestia*), el uso enfático y expresivo de interjecciones (*Poh*, *oh*), y el uso recurrente de frases coloquiales ("E po Dio sa s'el è vero"). Estos rasgos hacen que este monólogo sea uno de los textos que dan inicio a la tradición de la *commedia dialettale*, representando asimismo un excelente ejemplo de ese expresionismo lingüístico que caracterizó una parte no escasa de la literatura italiana del *Cinquecento*.

Como menciona Antonio Corsaro, "Ruzante es el resultado de un proyecto lingüístico extendido y coherente: código no espontáneo, desde luego, sino principalmente literario, fundado en la 'reconstrucción' de una oralidad y no en su mímesis natural".[7] Por ello, en este trabajo hice un esfuerzo por mantener la intención literaria del autor por medio de marcas orales (jue, mesmo, quero) que recuerdan el modo de hablar de las zonas rurales de nuestro país. A su vez, conservé el tono local del texto, empleando muletillas (pos), figuras de dicción (carestía > calestía) y construcciones verbales (Y va a ser más mejor, pos me comeré a mí mesmo) con un marcado acento popular y vernáculo.

La materia del texto está estrechamente relacionada con el mundo cómico carnavalesco, y gira, como vimos, alrededor del tema del hambre y de su inalcanzable opuesto: por ello, observamos continuamente expresiones vinculadas al mundo material y corporal. Decidí traducir los diálogos usando términos y expresiones que reproducen la expresividad y la creatividad lingüística del texto. Por ejemplo, al traducir la palabra *Stòttene* —término polisémico que hace alusión tanto al filósofo Aristóteles como a una especie de ave que era considerada símbolo de la estupidez—, decidí traducir el término como

[7] "Ruzante è la risultante di un progetto linguistico esteso e coerente: codice non spontaneo, beninteso, anzi precipuamente letterario, fondato sulla 'ricostruzione' di un parlato e non sulla sua mimèsi naturale" (Antonio Corsaro, "Per una storia del comico nel Cinquecento", en Simone Magherini, Anna Nozzoli y Gino Tellini, eds., *Associazione degli Italianisti XXI Congresso Nazionale Le forme del comico Atti delle sessioni plenarie*. Florencia, Società Editrice Fiorentina, 2019, p. 77).

Guajolotóteles. Al unir el nombre de Aristóteles con el del guajolote —animal típicamente asociado con la idiotez en México—, se mantiene la misma función ambivalentemente cómica que le asigna el autor, recreando así la imagen propuesta por Beolco.

[Scena quinta]
Duozzo se parte e Menego, rimaso sollo, in terra, dice:

Menego: Meisì, st'omo no vegnerà mè pì, ello, sì è-lo longo! E po l'ha bell'e cattò quelù ch'el dise! E po Dio sa s'el è vero. E po, se ben el foesse a ca' e ch'el lo cattasse, fuossi no vorà-lo vegnire. E quando ben el vegne, el ghe vorà del bon a guarirme de sta man che a' no romagne sturpiò. A' cherzo che Stòttene no me guarirae, mi. Poh, oh, a' romagnerè sturpiò fremamen! A che muo' bruscherègie mè pì? Mesì, a' son deruinò del mondo, mi. Chi me vorà mè pì a uuòvera? A' guagnerè ben mo' le rèmole! Sì, a' guagnerè el cancaro che me magne!

Che ghe he, an? Che, selomè bagie? Agno puo' de cuore ch'aesse abbù, el no me dasea! A' son stò sempre un poltron, el besogna che a' muora intel me' mestiero. Poh, mo a' lla indevino a morir st'anno, perqué se a' no morìa da ste ferì, a' morìa da fame, con sta calestia. Se Diè m'aî, l'è an' mieggio che a' me desbratte presto e che a' me amazze. El dego-ge fare o no 'l dego-ge fare? Un cuore me dise: "Falo, Menego, che int'ogno muo' te si' morto, e se ben te no morirè per questo, te morirè da fame". E l'altro cuore me dise: "No 'l fare, che te guarirè". E quel primo me dise: "Mo int'ogni muo' te morirè da fame", e l'altro dise: "Mo el no te mancherà mè andar cercanto, siando sturpiò". L'altro dise: "Mo te no arè pì la Gnua, fallo!". Sì che a' no sè a senno de qual cancaro de cuore a' dega fare.

Mo int'agno muo' a' 'l vuoggio fare per far vendetta de quel can traittore che m'ha così decipò, ché, s'a' me amazzo, l'andarà in bando, el traittore. Poh, oh, a' 'l vuogio fare int'ogne muo'! Oh, cancaro te magne, poltron! T'andarè pure in bando, a' farè pure la mia vendetta! Chi se penserae mè che a' m'aesse ammazzò da me' posta? I te la butterà adosso de ti, compagnon!

Poh, oh, l'è fatta: a' me vuo' ammazzare. Mo con che me ammazzerè-gie, che a' n'he gnan la storta? Deh, compare, cancaro ve magne! Mo a' si' pure la mia deroina: adesso che la storta me besognava, a' l'aì portà via. Doh, cancaro me magne, mi che a' ve l'he dà! Mo int'agno muo' a' me ammazzerè senza. E sì serà an miegio, ché a' me magnerè da mia posta e così a' morirè pur passù, a despetto de la calestia! E negun no se 'l penserà gnan mè, mo i dirà che quelù m'arà ammazò e che i can me arà magnò, e per questo el no starà de andare in bando. Te andarè pure in bando, poltron!

[Escena quinta]
Duozzo se marcha y Menego, que se quedó solo, en el suelo, dice:

Menego: Pos sí, este hombre no va a volver nunca más, ¡tan lento es él! ¡Y luego, bien que lo jue a encontrar al mentado ése! Y luego, sepa Dios si es verdad. Y luego, aunque esté en su casa y él lo halle, tal vez no va a querer venir. Y aun cuando él venga, hace falta un milagro que me remiende esta mano pa' no quedar chueco. A que a mí no me remienda ni el mesmo Guajolotóteles. ¡Chingao, seguro me quedo chueco! ¿Ora cómo voy a hacerle pa' podar? Pos sí, ¡ya me chingué! ¿Quién me va a dar trabajo? ¡Ora nomás voy a ganar los puros rastrojos! ¡Pos sí, mi paga será que se me retuerzan las tripas!

¿Qué tengo, eh? ¿Qué, si no puras chingaderas? ¡Con que hubiera tenido algo más de corazón, él no me habría golpeado! Siempre jui un collón, y me he de morir en este oficio. Chingá, se me hace que igual me moría este año, porque si no me mataban estas heridas, me mataba el hambre, con la calestía esta. Que Dios me ampare, mejor que me saque de broncas y que me mate. ¿Lo hago o no lo hago? Una corazonada me dice: "Hazlo, Menego, igual ya'tás muerto, y si no te mueres por esto, te mueres de hambre". Y otra corazonada me dice: "No lo hagas, que sí te compones". Y la primera me dice: "Igual te mueres de hambre", y la otra me dice: "Pero tando chueco, podrás dedicarte a la limosneada". Y la otra me dice: "Pero nunca más tendrás a la Gnua, ¡hazlo!". Así que yo no sé con cuál de las dos pinches corazonadas jalar.

Igual quero hacerlo pa' vengarme de ese perro traidor que me dejó tan molido, porque, si me mato, va a ser desterrado, el traidor. ¡Chingao, quero hacerlo a como dé lugar! ¡Jijo, ojalá que se te retuerzan las tripas, güevón! Te van a desterrar, ¡pos cumpliré mi venganza! ¿Quién podría pensar que me maté a mí mesmo? ¡Te van a echar la culpa a ti, compañero!

Chingao, pos ya'tá: me quero matar. Pero ¿ora cómo le hago pa' matarme, si ya no tengo la espada? Jíjole, compadre, ¡ojalá que se le retuerzan las tripas! Eres mi ruina: ora que ocupaba la espada, te la has llevado. ¡Jijo, se me retuercen las tripas por habérsela dado! Igual me mataré sin ella. Y va a ser más mejor, pos me comeré a mí mesmo y así hasta morir con la panza llena, ¡a pesar de la calestía! Y naiden sospechará que jui yo, en vez de eso dirán que ése me mató y que los perros me comieron, y así él no podrá evitar ser desterrado. ¡Te van a desterrar, güevón!

Mo ten a mente che a' no 'l porè gnan fare, per amor de me' compare. Deh, compare, mo a' me dé pure el bel fastibio. Besà que a' no 'l porè fare, perqué se a' me ammazzo quel giotton dirà che a' sarì stò vu, compare, perqué negun no ha vezù a darme. E tanto pì che vu aì la mia storta! Poh, oh, l'è fatta: andarì vu in bando, compare, senza cason. Mo perdonéme, compare: o bando o no bando, a' me vuo' ammazzare. Abbié mo passintia, compare. La storta a' ve la dono.

Doh, scarpe, mo a' sarì pur stè alla morte de uno che arà fatta una morte rabbosa, ch'el no se gh'in' catè mè pì una sì fatta, che uno se magnasse da so posta. L'è pure an' el bel peccò, se Diè m'aĭ, che a' muore sì zovene. Doh, Gnua, a' no te verè mè pì. O Domenedio, perdoname, ché int'ogne muo' a' no farè mè pì male. A' me confesso che a' he robò, mo a' 'l fiè per vivere. Altro male a' n'he mo' fatto. A' vuogio pur dire un pattanostro. E sì a' no me vuo' gnan magnare, che a' me stentera' massa, mo a' me vuo' strangollare.

Pero ten en mente que no voy a poder hacerlo, por amor a mi compadre. Jíjole, compadre, qué bien friega. Pos claro que no voy a poder hacerlo, porque si me mato, ese cabrón va a decir que jue asté, compadre, pos naiden vio cuando me golpeaba. ¡Y con hartesma razón, pos asté tiene mi espada! Chingao, pos ya'tá: lo van a desterrar, compadre, sin ningún motivo. Perdóneme, compadre: lo destierren o no, me quero matar. Aguante, compadre. La espada se la dejo.

Híjole, huaraches, astedes van a ser testigos de uno que se petateó de muerte violenta, que jamás jue vista una igual, de uno que se comió a sí mesmo. Y bien que es un gran pecado, Dios me ampare, que yo muera tan joven. Híjole, Gnua, ya no te veré nunca más. Ay Diosito, perdóname, total, ya no haré más maldades. Yo confieso que he robado, pero lo hice pa' sobrevivir. Otro pecado no he cometido. Hasta me quero echar un padrenuestro. Y ya no me quero comer, pos penaría reteharto, en vez de eso me quero ahorcar.

9. Subversiones carnavalescas y deleites del puerco

Rodrigo Jardón Herrera
Universidad Nacional Autónoma de México

L'eccellenza e trionfo del Porco es una parodia de tratado erudito y forma parte del amplísimo *corpus* de la obra del escritor Giulio Cesare Croce, quien compuso más de cuatrocientos cincuenta textos en los más diversos géneros literarios. Sin embargo, este notable polígrafo es recordado casi únicamente por las piezas cómicas *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* y *Le piacevoli e ridicolose simplicità di Bertoldino*. Desde 2006, gracias a un proyecto de la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio de la Università di Bologna, contamos con la digitalización de sus obras.[1]

Para esta traducción consulté ese repositorio y cotejé el texto a partir de la edición crítica de las obras en prosa de Croce realizada por Monique Rouch y Franco Bacchelli.[2] Estos dos ejemplos dan cuenta del redescubrimiento y de la difusión de su obra en la actualidad, más allá de los diálogos bertoldescos. Todo esto refleja el carácter marginal que su obra tuvo por siglos en el marco de la literatura italiana. En gran medida fue gracias al magisterio de Piero Camporesi en la Università di Bologna, y en particular a su libro *La maschera di Bertoldo*,[3] que ahora la obra de este autor, además de suscitar nuevas interpretaciones, también comienza a circular con nuevas ediciones.

En el caso específico del texto elegido para esta antología, la decisión de la editorial Pendragon de publicar este tratado de manera independiente —algo que no había sucedido luego de su primera impresión en tiempos del autor—

[1] *Gli opusculi di Giulio Cesare Croce* [en línea]. Bolonia, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 21 de julio, 2016, pant. 1.

[2] Giulio Cesare Croce, *L'eccellenza e trionfo del Porco e altre opere in prosa*. Ed. de Monique Rouch y Franco Bacchelli. Bolonia, Pendragon, 2006.

[3] Piero Camporesi, *La maschera di Bertoldo.* Milán, Garzanti, 1993, *passim.*

confirma la importancia que este texto tiene dentro de ese vastísimo *corpus* y nos permite dar a conocer otra faceta del legado picaresco de su autor.

Este tratado fue impreso por primera vez en 1594 en Ferrara y está compuesto por un proemio, cinco capítulos donde se argumenta sobre las cualidades del puerco y un capítulo final donde se invoca a las musas para la celebración de las bondades porcinas. Para nuestra antología decidí incluir únicamente el primer capítulo, dedicado a dos objetivos: la explicación etimológica de la palabra puerco y la descripción de la multiplicidad de usos que tenía este animal. Cabe resaltar que el puerco es una figura central en la cultura popular de la época y, gracias al recurso de la parodia, esa parte de la tradición carnavalesca se funde con la forma textual que fue el bastión del pensamiento humanista, perteneciente a la *élite* cultural italiana.

En los archivos digitalizados del Archiginnasio se puede constatar que este texto forma parte de los encomios al puerco y a todos los embutidos que se producen con su carne, que fueron especialmente populares durante el siglo XVII.[4] Estas parodias de discursos eruditos son ejemplos claros de los grandes cambios que la tradición carnavalesca tuvo durante el Barroco. Piero Camporesi rastreó una gran cantidad de textos y en algunos de sus libros describió el desarrollo de esta abundante tradición que surgió al margen del canon. En *Il paese della fame* este crítico analiza la trasformación de la utopía campesina del país de Cucaña, de la que el puerco es uno de los más connotados personajes, a un tema predilecto de las academias, que le imprimieron rasgos pedantescos. Por otra parte, la carga subversiva también vino en detrimento:

> Se alejan en un horizonte ahora confuso e inerte las perspectivas de las tierras no cercadas, de la propiedad comunitaria; la expulsión de los barones y los duques y la eliminación de la lógica parasitaria y asfixiante de las clases ricas; el sueño de la inocencia del cuerpo, desnudo y feliz; el deseo de la salud física y la anhelada victoria sobre la enfermedad,

[4] Alessandro Molinari Pradelli, "Sua maestà il porco", en *Pane e Salame. Immagini gastronomiche bolognesi dalle raccolte dell'Archiginnasio* [en línea]. Bolonia, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 16 de febrero, 2020, pant. 1.

sobre el hambre y el frío: la liberación de la brutalidad del trabajo colectivo e inhumano.[5]

En esta nueva encarnación del Carnaval, las preparaciones del puerco implican el dominio de un arte total, que contrasta fuertemente con un contexto marcado por una carestía atroz. Camporesi narra a detalle la aparición de muchos personajes picarescos que frente a la escasez recorrieron ciudades y caminos rurales en busca de un anhelado bocado de puerco.

Giulio Cesare Croce nació en San Giovanni in Persiceto en 1550 y murió en 1609 en la ciudad de Bologna. En su trayectoria se mezclan la sabiduría popular de la Emilia-Romagna con el conocimiento de la cultura hegemónica: fue el hijo de un herrero, oficio que también él practicó y sus inquietudes intelectuales lo llevaron a estudiar de forma autodidacta un sinfín de temáticas. La redacción de su tratado coincide con la terrible crisis de la última década del siglo XVI. Su encomio del puerco es parte de su extensa producción literaria dedicada a describir el paisaje de deleites ilimitados del país de Cucaña, que de forma libresca proyecta fantasías de glotonería muy lejanas al hambre que azotaba la Italia de su tiempo.

Ahora bien, el eclecticismo crocesco, señala Andrea Battistini, refleja lo inventiva que podía ser la acumulación caótica de materiales durante el Barroco.[6] De esta manera, se entrecruzan en la argumentación un divertido repertorio de falsas autoridades (como el Académico Apetitoso, personaje con el que Croce solía enmascararse) con conocimientos provenientes de la filosofía, la medicina, la astronomía o las ciencias naturales. En el espacio exuberante de esta ficción crocesca el puerco se prepara en la cocina, que desplaza el banquete popular con el refinamiento propio de los platillos aristocráticos. Ahora los placeres privados, como apunta Camporesi, sustituyen la algarabía de la fiesta popular. El nuevo rey es el cocinero, que se encarga de orquestar un ritual con todas las partes del puerco:

[5] Piero Camporesi, *El país del hambre*. Buenos Aires, FCE, 2006, p. 69.

[6] Andrea Battistini, "Un amabile e 'ben creato' verseggiatore", en Giulio Cesare Croce, *Opere dialettali e italiane. Il mondo visto dal basso*. Ed. de Vladimir Fava e Ilaria Chia. Roma, Carocci, 2009, pp. 11-18.

> La cocina aparece en cambio como antro mágico, lugar cerrado y reservado, oscura y cálida caverna de contornos indefinidos e inquietantes como el laboratorio del alquimista, espacio aromatizado y narcotizante donde se practican, en una atmósfera grávida de densos olores y de espesos secretos de laboratorio, elaboradas manipulaciones, destilaciones complicadas, decocciones estudiadas, hechizos razonados: problemática como un experimento de alquimista, está vedada a los profanos, y también a los simples aficionados o curiosos no iniciados en los secretos del "arte", hermética y hostilmente cerrada a las turbas hambrientas.[7]

Por otra parte, Monique Rouch explica que toda la variedad de lecturas del autor es palpable en las páginas de su tratado, en el que podemos apreciar de qué manera la cultura escrita en general y la pedantesca en particular son observadas bajo la lente de una visión cómico-burlesca que las recorre y las reelabora para crear efectos estéticos notables, además de proponer nuevos significados que se contraponen con la cultura "alta". Ese particular enciclopedismo destaca en el texto que aquí presentamos por la inclusión de una lista de pintores, que van desde la Antigüedad hasta el periodo en el que vivió Croce, donde podemos conocer su propia versión de la historia del arte y en especial de su desarrollo en la región emiliana.[8]

Por último, cabe señalar que Croce practicó el arte de los *cantastorie*, esos artistas que iban por las calles recitando el repertorio folclórico. Por esa razón nuestro autor dominaba los ricos juegos de palabras que se cantaban en las plazas emilianas. Esto nos explica la gran cantidad de proverbios, dichos, bromas, entre muchas otras peripecias verbales, que encontramos en sus textos. Los retos más difíciles de la traducción consistieron en buscar las equivalencias al español de esa manera gozosa de enfrentarse al lenguaje típica del experimentalismo lingüístico de la época. Esta cuestión la podemos constatar desde el primer párrafo, en el que la complejidad radica en poder conservar las diversas formas con las que analiza la palabra 'puerco' para deleitarnos con la invención de etimologías absurdas.

Camporesi apuntó que, si bien en la obra de Croce la matriz carnavalesca por momentos se ve ofuscada por el gris moralismo de la Contrarreforma, en

[7] P. Camporesi, *El país del hambre*, *op. cit.,* p. 73.

[8] Monique Rouch, "Introduzione", en Giulio Cesare Croce, *L'eccellenza e trionfo del Porco e altre opere in prosa, op. cit.,* pp. XXXII-XLI.

sus páginas también perviven los despropósitos pertenecientes al mundo cómico popular, con sus héroes grotescos y ridículos, que recitan las bufonerías del mundo al revés: esas subversivas *diableries* que las autoridades solamente permitían decir públicamente en los días previos a la Cuaresma.[9]

[9] P. Camporesi, *La maschera di Bertoldo*, *op. cit.,* pp. 156-157.

Ethimologia del nome e utilità del Porco

L'ethimologia del nome del Porco, nobilissimi ascoltatori, io non so a dirlo alla libera dov'ella si venghi, ma mi vado immaginando così da me stesso che la madre Natura, havendo prodotto tutto questo bestiame e vedendo che tutti havevano qualche mancamento e qualche difetto, per che, chi era amaro, ch'insipido, chi aspro, chi dolce e, in conclusione, non ve n'era alcuno che fosse compitamente perfetto, credo che per provvedere a questo disordine ella elegesse questo gentile animale e ch'ella dicesse con questo vedrò *porci* rimedio, cioè con la grassezza e l'altre bontà di questo verrò a temperare la stemperata natura degli altri; e perché ella disse *porci*, presero il nome i Porci. Ma più mi piace l'auttorità di un altro mio amico il quale scrive, ma non mi ricordo dove, che quei che diedero da principio il nome a tutte le bestie qua in Italia, ignorando il nome dell'altre nationi, le fecero entrare tutte in uno serraglio e, chiamandole ad una ad una, fecero scrivere il lor nome, acciò non se lo scordassero; e soggiunge questo galant'huomo che quando furono giunti al Porco, vedendolo così grasso e tondo e quasi di figura sferica, li diedero nome di *Corpo*, come quello che ha più conformità naturale con il corpo umano che altro animale che si sia, che non vi è quasi differenza (come vogliono gli anatomisti) dalle sue interiori alle nostre, e perciò lo chiamarono *Corpo*. Ma colui che lo scrisse, equivocando il nome, e pose il *P* in luogo del *C*, ed il *C* dove andava posto il *P*, in guisa che in cambio di *Corpo* fu detto *Porco*, e per tal nome è poi sempre stato chiamato. E questa ragione assai mi quadra, poiché si vede che in esso risuonano l'istesse lettere che vanno a esprimere *Corpo*. Ma in quanto poi alla più valida e vera opinione che sia, io tengo che *Porco* sia stato chiamato per l'utilissimo significato ch'ei tiene in sé, perché se partiamo il suo nome in due parti, cioè *por* e *co*, vedremo che altro non vuol inferire *por* se non ch'ei *por*ta grandissima utilità al mondo, e *co* ch'ei *co*sta poco a rispetto del suo gran valore; *por* ancora vuol dire ch'ei *por*ge gran nutrimento a chi ne mangia, e *co* ch'esso *co*nforta i sensi, lubrica il corpo e dà grandissima consolatione alle budella; e per ultima conclusione, *por* vuol dire ch'egli è da *por*re in tutti i conviti, in tutte le vivande, e *co* come quello che condisce tutti i cibi e gli fa saporitissimi e delicatissimi, e questo sia a bastanza del suo nome. Se l'ethimologia vi piace accettatela, se ella non vi piace trovatela voi, ch'io non ne voglio altro fastidio, e in questo mentre me ne vengo alla utilità.

Etimología del nombre y utilidad del Puerco

La etimología del nombre del Puerco, nobilísimo público, no sé a bien de dónde proviene, pero me imagino que la Madre Naturaleza, al haber producido todo este ganado y advirtiendo que todos carecían de algo y tenían algún defecto, unos eran amargos, unos insípidos, unos ásperos, unos dulces y, en conclusión, no había ninguno que fuera del todo perfecto, creo que para solucionar este desorden ella eligió este gentil animal y dijo, con esto pondré un *puerco* remedio; es decir, con la gordura y las otras bondades de éste podré equilibrar la desequilibrada naturaleza de los demás y porque ella dijo *puerco*, recibieron el nombre Puerco. Pero me gusta más la autoridad de otro amigo mío, quien escribe, aunque no recuerdo dónde, que quienes fueron los primeros en asignarle un nombre a todas las bestias en Italia, ignorando cómo se llamaban éstas en otras naciones, las metieron a todas en un corral y, llamándolas una por una, escribieron sus nombres para que no se les olvidara; y, agrega este gentil hombre que cuando llegaron al Puerco, viéndolo tan gordo, rechoncho y casi de figura esférica, le pusieron el nombre de *Cuerpo*, debido a que de todos era el que tenía mayor semejanza con el cuerpo humano, casi no hay ninguna diferencia (como quieren los anatomistas) entre sus entrañas y las nuestras, y por eso lo llamaron *Cuerpo*. Pero quien lo escribió, equivocándose de nombre, puso una *P* en lugar de la *C* y la *C* donde debía estar la *P*, de tal forma que en vez de *Cuerpo* le pusieron *Puerco*, y con ese nombre siempre se le ha llamado. Y esta explicación me cuadra bastante, pues en ese nombre resuenan las mismas letras que expresan *Cuerpo*. Pero considero que hay una explicación aún más válida y verdadera, el *Puerco* fue llamado así a causa del utilísimo significado que la palabra tiene en sí, porque si dividimos su nombre en dos partes, es decir *por*, del latín *porcus*, y *co*, veremos que *por* no puede referirse a otra cosa sino que *por*ta grandísima utilidad al mundo, y *co* que no es *co*stoso en relación a su gran valor; *por* también quiere decir que a*por*ta gran nutrimento a quien lo come, y *co* que *co*nforta los sentidos, lubrica el cuerpo, le da un grandísimo *co*nsuelo a las tripas; y, *por* último, concluyo que *por* quiere decir que lo pro*por*cionan en todos los banquetes, en todos los platillos, y *co* que *co*ndimenta todos los alimentos y los vuelve sabrosísimos y refinadísimos, y no se diga más de su nombre. Si la etimología les gusta, acéptenla, de no gustarles, consíganse una, pues no quiero otro fastidio, y ahora hablemos sobre su utilidad.

Se bene mi ricordo, ho udito dire che ci sono quattro animali delli quali uno è buono vivo e non morto, e questo è l'Asino. Un altro è buono vivo e morto, e questo è il Bue. Un altro non è buono né vivo né morto, e questo è il Lupo. L'altro non è buono vivo ma morto, e questo è il Porco, il quale in vita non porge utile nissuno, ma dopo morte se ne cava tanto utile che in questo non pure aguaglia, ma supera tutti gli altri animali. E per rifarmi da questo canto ad entrare con le vele spiegate nell'ampio mare delle sue lodi, vo' che spinghiamo il legno nell'arcipelago delle sue virtù, poiché fin ad hora siamo andati costeggiando il lito del suo nome, e diciamo il Porco solo essere quello che dà compimento e perfettione a tutte le vivande, e sia pur che carne si voglia dura e selvatica, esso la fa comparire domestica e saporita talmente, che ogn'uno se ne lecca le dita, onde viene ad essere in tanta protettione appresso le persone ch'ei viene nominato con la berretta in mano e con una riverenza grandissima Onde l'Academico Apetitoso scrivendo, della sua eccellenza, dice:

Questo è la sua grandezza e l'eccellenza,
che chi lo noma, stando scappellato
dice: il Porco Signor, con riverenza.
L'Hebreo che sempre fu così ostinato
non è degno mangiar sì buona carne
che dalla legge sua gli fu vietato.
E se volasser come fan le Starne,
altro non si farìa che tender reti
e l'huom farìa ogni sforzo per pigliarne.

E veramente (come afferma Mastro Grillo) se questo animale volasse, o ve ne fusse manco copia, l'huomo venderia il proprio letto per comperarne; ma la Natura ha fatto la sua specie tanto feconda, che per la grande abbondanza non è tenuto in quella stima che si converrebbe; e questo è più chiaro che il cristallo, che in quella casa dove s'amazza il Porco si sguazza tutto l'anno, e io ho sempre udito dire questo proverbio:

Vuoi tu star bene una sera, fa' una torta.
Vuoi tu star bene un giorno, fa' pane.
Vuoi tu star bene una settimana, lavati il capo.
Vuoi tu star bene un mese, va' alla stufa.
Vuoi tu star bene tutto l'anno, ammazza il Porco.

Si bien me acuerdo, escuché decir que hay cuatro animales de los cuales uno es bueno vivo y malo muerto, y éste es el Asno. Hay otro que es bueno vivo y muerto, y éste es el Buey. Hay otro que no es bueno ni vivo ni muerto, y éste es el Lobo. Otro no es bueno si está vivo, pero sí muerto, y éste es el Puerco, que de vivo no tiene ninguna utilidad, pero ya muerto se obtienen tantos beneficios de él que en esto ninguno lo iguala, pues supera a todos los demás animales. Y para prepararme, a partir de este canto, a surcar con las velas desplegadas el amplio mar de sus alabanzas, quiero que dirijamos el navío al archipiélago de sus virtudes, pues hasta ahora hemos costeado el litoral de su nombre, y afirmamos del Puerco el ser el único que complementa y da perfección a todas la viandas, y no importando que se trate de una carne dura y rústica, él hace que se vuelva familiar y tan sabrosa, que todos se chupan los dedos, es tan apreciado por las personas que se le nombra con el sombrero en mano y con grandísima reverencia. Por ello el Académico Apetitoso, al escribir sobre su excelencia, dice:

Es ésta su grandeza y excelencia
que quien lo nombra, se quita el sombrero,
dice: Puerco Señor, con reverencia.
El judío que siempre fue tan terco
carne tan buena de comer no es digno
pues por su ley le fue vedado el puerco.
Y si volara como un Estornino,
no se haría más que de redes un cerco,
para atrapar a todos con buen tino.

Y verdaderamente (como afirma el Grillo Maestro) si este animal volara, o si fuera menos abundante, el hombre vendería su propia cama para comprarlos; pero la Naturaleza hizo su especie tan fecunda, que debido a la gran abundancia no se le estima como se debería; y esto es más claro que el cristal: en la casa donde matan un Puerco se regodea todo el año, y yo siempre he escuchado decir este proverbio:

Quieres estar bien una noche, haz un pastel.
Quieres estar bien un día, haz pan.
Quieres estar bien una semana, lávate la cabeza.
Quieres estar bien un mes, ve al fogón.
Quieres estar bien todo el año, mata al Puerco.

Perché ogni cosa s'unge, ogni cosa risplende, ognuno giubila, ogn'uno canta, ogn'uno gode; e la sua carne si conserva come s'ella fusse imbalsamata e sempre se ne può mangiare da i giorni prohi<bi>ti in poi; e del suo corpo si cava tutte le susseguenti cose, le quali sono parte mangiative, parte medicinali. E, perdonatemi, ve le voglio dire:

Brisole, Cotica, Denti, Grasso, Lombi, Mascelle, Orecchie, Pelle, Salami, Sangue, Setole

Coste, Coda, Distrutto, Gole, Lonze, Mezzene, Pancette, Pelo, Sterco, Sanguinacci, Unghie

Cervelli, Cossetti, Fegato, Gambuzzi, Lardi, Mortadelle, Persutti, Rognoni, Salcicie, Songia, Vescica,

Corazón, Cervellati, Grugno, Lingua, Milza, Occhi, Polmone, Rete, Salcicioni, Sevo, Zampetti.

Qual animale dunque si ritrova che si pareggi al Porco, poi che di tutte l'infrascrite cose nulla si getta via, ma ogni cosa ha la sua proprietà e la sua virtù, come scrive il Gobbin d'Agubbio, nel secondo libro della cucina, a carte novecento novanta nove millia, dove dice in proposito del soggetto:

Il Porco è ghiotto e tiene in allegrezza
la casa tutta, e quanto egli è più grasso
tanto più ciaschedun l'ama ed apprezza.
Tutto va in opra, e qui di dir non lasso
che sopra ogni animale il vanto porta,
e lo scrive Avicena ed Hipocrasso.
Egli è morbido e tondo, e ne la porta
dov'egli entra ogni gaudio seco mena,
e de' golosi è duce, guida e scorta.
Mangiar si può il Porchetto a pranzo, a cena,
in potaggio, in soffritto, a rosto e a lesso,
secondo che tal'hor l'huomo è di vena.
Ma chi vuol ben goderlo, cerchi appresso
havere il fiasco col liquor di Bacco

Porque todo se engrasa, todo resplandece, todos están alegres, todos cantan, todos gozan; y su carne se conserva como si estuviera embalsamada y siempre la podemos comer, de la Cuaresma en adelante; y de su cuerpo obtenemos todas las siguientes cosas, que en parte son comestibles y en parte medicinales. Y, discúlpenme, se las quiero decir:

Chuleta, Chicharrón, Dientes, Grasa, Lomos, Mandíbulas, Orejas, Cuerito, Salamis, Sangre, Cerdas.

Costillas, Rabo, Manteca, Cachete, Filetes, la Canal, Panceta, Pelo, Estiércol, Morcillas, Pezuñas.

Sesos, Piernas, Hígado, Chamorro, Lardos, Mortadelas, Jamón, Riñones, Salchichas, Manteca, Vejiga.

Corazón, Chorizo, Trompa, Lengua, Bazo, Ojos, Bofe, Redaño, Salchichones, Sebo, Manitas.

Qué otro animal se compara con el Puerco, pues ninguna de las susodichas cosas se desperdicia, pues cada una tiene su atributo y su virtud, como escribe don Encorvadito de Córdoba, en el segundo libro de la cocina, en la página novecientos noventa y nueve mil, a propósito del tema:

En alegría el Puerco glotón tiene
toda la casa, y cuanto más es gordo
más estima y amor él obtïene.
Todo se usa, con esto el tema abordo
del resto tiene la supremacía,
y lo dicen Avicena e Hipogordo.
Él es suave, rechoncho: la alegría
en donde ponga el pie lleva consigo,
Señor de los golosos, guardia y guía.
En comida y cena lo persigo.
En caldo, frito, asado y a la braza,
según lo que se antoja, pues prosigo.
Para gozarlo encuentra, luego abraza
bien la botella del licor de Baco,

Da poter ben sonar la piva spesso,
perché la sete a naso come il Bracco
lo segue, onde bisogna, come ho detto,
star in cantina e giocar spesso a scacco,
voglio dir col bicchier darsi diletto,
perch'ei cava la sete e dà buon bere,
onde causan due cause un solo effetto.

Questo ultimo terzetto pare più tosto in enigma che altro, dicendo ch'ei cava la sete e dà buon bere. Ma non sanno che chi mangia del Porco, le Signorie Vostre, bisogna spesso dare di mano al boccale e massime quando la carne è salata o si mangia salame o mortadella o altro che va conservato col sale? Ma per diziserarvi la cosa vi dirò come può stare che la carne salata cavi la sete e dia buon bere, per non parere, come disse il Mantovano, un coriandolo da mezza coverta. Dice adunque quel gran Calabufami, parlando sopra questo punto, che la sete sta nel polmone il quale per il continuo alitare si viene a seccare, onde ha bisogno molto di refrescamento. Però colui che mangia brasuola o altro di salato viene a cavare quella siccità dal polmone e a tirarla alla somità de i labbri, dove giunta a quella estremità bisogna soccorrerla, *idest* bisogna bere, e bevendo gusta un diletto soavissimo, onde si può dire ch'ella cavi la sete e dia buon bere, cavando la sete dal polmone, come ho detto, e tirandola di sopra, e poi porgere un bere tanto gustevole e delicato com'ella fa; ed ecco decisa la questione. Chi la vuole più chiara legga Buovo d'Antona, *De arte bibendi*, fuora de i cartoni, la prima facciata, capitolo nescio.

Hora, se vogliamo discorrere sopra tutte le cose che si cavano di questo fertilissimo bestiolo, cominciamo alle panzette, che ogn'uno sa di quanta bontà elle siano e quanto sono saporite da mangiare allesso nella pignatta ed anco tagliate in brasuole; e che ciò sia il vero lo conferma il Piovano Arlotto con un suo terzetto fatto a quattro canti, dove dice:

Chi vuol cosa mangiare che gli dilette,
e far bella la carne e ber con gusto,
sera e mattina dia nelle panzette.

Il persciutto, over prosciutto, vuol dire che egli fa *pro* a chi lo mangia, e *sciutto* ch'egli tiene asciutto dove egli entra; e però chi ne mangia una fettuccia la mattina, bevendole poi dietro un buon bicchiero di tribbiano, ha tutto il

harto chupando al ritmo de la danza.
Como un Sabueso siempre yo sonsaco
la sed con la nariz, ya que debemos
a la cantina ir y ser bellacos,
con la copa gozar hasta al extremo,
la sed extingue y da buena bebida:
dos causas de un efecto ya tenemos.

Este último terceto parece más que nada un enigma, al decir que él la sed extingue y da buena bebida. ¿Pero no saben que quien come del Puerco, vuestras señorías, debe tener cerca una botella y sobre todo cuando la carne es salada o se come salami o mortadela o cualquier otro curado en sal? Pero para revelarles el asunto les diré cómo es que la carne salada la sed extingue y da buena bebida, para no dejar, como dijo el Mantuano, el arroz a medio cocer. El gran Quitahambredul dice, al hablar de este asunto, que la sed proviene del pulmón que de tanto respirar se seca, por lo que es necesario refrescarlo bastante. Sin embargo, quien come chuleta u otro curado en sal toma la sequedad de los pulmones y la lleva hasta los labios, al llegar a esa extremidad hace falta socorrerla, *idest* es necesario beber, y al beber se obtiene un delicadísimo gozo, por lo que se puede afirmar que esa carne la sed extingue y da buena bebida, al quitar la sed del pulmón, como ya dije, llevándola a los labios, para que al beber se sienta un enorme y delicado placer; y no se diga más del asunto. Quien quiera profundizar en el tema, que lea a Palmerín de Inglaterra, *De arte bibendi*, la edición inédita, la primera página, capítulo desconocido.

Ahora bien, si queremos discurrir acerca de todo lo que se obtiene de esta fertilísima bestia, comencemos por las pancetas, porque todos sabemos lo buenas que son y cuán sabrosas son en estofado y también rebanadas en chuletas; y que esto es verdad lo confirma el Piovano Arlotto con un terceto, hecho a cuatro cantos, donde dice:

Quien busca deleitarse en la comida,
la carne adornar, beber con gusto,
noche y día las pancetas no olvida.

El jamón quiere decir que *ja*más tiene hambre quien lo come, y trae ar*moní*a donde él entra; y, sin embargo, quien se come una rebanadita en la mañana, acompañándola con una copa de vino Trebbiano, todo el día tiene

giorno un fiato odorifero quanto un moscato; ed è ottimo da cuocer con l'altre carni e la sua proprietà è di svegliare l'apetito, tagliar le flemme e far saporito il bere. Onde il Poeta Flemmatico dice:

Quel giorno ch'io non mangio del persciutto
non mi venghi nissuno a commandare,
Ché da me non potrà cavar construtto.

E un altro, più goloso di lui, dice:

La carne del Porchetto piace a tutti,
o almeno a la più parte, ma a me pare
Che sia un buon lavorar dietro a i persciutti.

E certo questo galant'huomo non s'inganna, che'l persciutto è una vivanda da Prencipe e chiù, disse il Napolitano.

Le mezene si salvano tutto l'anno e s'adoprano a fare delle brasuole e delle frittate rognose, e servono quando non si può havere carne fresca da far da mangiare in più maniere, e danno gran nutrimento, come dice il Gobbo di Rialto parlando con la Torre de gli Asinelli in questo proposito:

Danno sostanza grande le mezene
e fanno la minestra saporita
e di buon sangue gonfiano le vene.

Che dirò io sopra le mortadelle, salami, salcizzoni, salcicie, cervellati, sanguinazzi, ciambudelli e tante altre cose che si cavano della carne di questo animale, le quali tutte sono preciose e rare e massime le mortadelle e i salami, i quali sono cibi da Principi e da Signori; e di questo la città di Bologna porta il vanto, per farle con tutte le preminenze ch'elle vanno. E anchora Ferrara è eccellentissima, e se ne mandano ogn'anno a diversi Signori e personaggi d'importanza, e sono tenuti in grandissima stima per tutte le città, come per la Lombardia quelle di Cremona.

Le lonze io le vorrei vicine e non longi, perché elle sono tanto buone che quasi ogn'huomo concorrerà nell'humor mio affermando ch'elle sono bocconi da ghiotti; e parmi un bello esercitio quello di colui che volta lo spiedo, ma bisogna havere il boccale appresso e ad ogni quattro voltate bere una volta, e

un aliento fragante como el del vino Moscato; y es ideal para cocinarse junto a otras carnes y tiene la cualidad de despertar el apetito, cortar las flemas y aderezar las bebidas. Por eso el Poeta Flemático dice:

Si jamón yo no como en todo el día,
que no venga nadie a comandarme
pues de mí no obtendrá lo que quería.

Y otro, más goloso que él, dice:

Gusta a todos la carne del Puerquito,
o a muchos, cuando menos: y te juro
de los jamones yo nunca me quito.

Y ciertamente este gentil hombre no se engaña, pues el jamón es una vianda de Príncipes y pa' arriba y palreal, como dijo el Napolitano.

La canal se conserva todo el año y se usa para hacer chuletas y aderezar huevo con machaca, y se sirve cuando no se tiene carne fresca para cocinarse de diversas maneras y es muy nutritiva, como dice don Jorobado de Rialto hablando con las Torres de Bolonia sobre este tema:

Del puerco su canal es nutritiva
a cada caldo da mucho sabor,
y la circulación mantiene activa.

Qué diré sobre las mortadelas, salamis, salchichones, salchichas, chorizos, morcillas, tripas y tantas otras cosas que se obtienen de la carne de este animal, que todas son hermosas y particulares, en especial las mortadelas y los salamis, que son alimentos dignos de Príncipes y Señores; y de esto la ciudad de Bolonia es aventajada, por prepararlos con todo el debido cuidado. Y también Ferrara es excelentísima, y los mandan cada año a diversos Señores y personajes importantes, y en todas las ciudades son apreciados, como para la Lombardía son los de Cremona.

Los filetes yo los quisiera cercanos y no lejanos, porque son tan sabrosos que casi todos estarán de acuerdo conmigo al afirmar que son un bocado de cardenal; y me parece un gran ejercicio mover la manilla del asador, pero es necesario tener cerca una botella y cada cuatro vueltas darle un sorbo, y como se

come s'ha bene bagnato il becco, cantare *La bella Franceschina* a tutto bordone, e cancaro a chi vuole andare alla guerra, perché dice la glossa:

Melium est stare a casa voltare l'arostum
Che andare alla guerra contra picca et scopetum.

Il distrutto è grasso disfatto il qual viene candidissimo come la pomata, e così unito insieme si conserva tutto l'anno e s'adopra a ungere torte, pasticci, fare brolardelli e altri infiniti condimenti.

Al lardo starebbe meglio nome di ladro, perché egli ruba l'honore a tutti gli altri grassi e senza esso i banchetti non valerebbono cosa alcuna, poich'egli dà la perfettione a tutte l'altre carni che si cuocono e s'adopra a inlardarle, impillottarle e percottarle, dandogli odore, colore e sapore. E anchora che siano in gran pregio il Fagiano, la Starna, il Pavone e simili uccellami, nondimeno se non sono accompagnati dal lardo di Porco vagliano poco, anzi quasi nulla all'appetito e al gusto.

La carne della gola è saporitissima e si coce allesso, ed è veramente boccone da galant'huomo.

Il fegato si sa quanto egli sia honorato ne i conviti, perché a guisa di poeta comparisce cinto di lauro; e i contadini del nostro paese non mangiarìano un fegato di porco in desgratia, come quelli a i quali non pare esserne degni, ma tutti gli portano a donare a gli loro amici e padroni.

Cuore, rognoni, cervello, brisaro, milza, polmone, orecchie, code e grugni sono bonissimi da mangiare, come si sa, e hanno molte altre virtù.

La lingua fresca è molto saporita, ma salata è poi saporitissima, e se acconcia a guisa di mortadelle ed in molte altre fogge, ed è cibo da Re.

Il sevo s'adopra a varie cose ma sopra tutto a far candele, onde viene ad essere lume de' studenti mentre nel profondo silentio della notte scorrono per lo spatioso mare delle scienze; però si può dire ch'egli sia chiaro splendore de' letterati, essendo quello che serve a gli spiriti elevati e virtuosi, i quali la notte vanno chimerizzando sopra varie professioni; ed è più nobile dell'oglio ed il suo lume più limpido e chiaro, ed è adoperato a fare lume alle mense de' Signori, de' cittadini e de' mercanti e, in conclusione, da tutti comunemente viene usato.

La pelle s'adopra a fare de' crivelli da crivellare il grano.

Le scettole hanno infinite virtù, e primamente s'adoprano a cucire scarpe, stivali, colletti, selle, coscinetti, staffili, cingie e altri fornimenti da caval-

tiene bien aceitado el pico, cantar *La bella Franceschina* a todo pulmón, y que se le retuerzan las tripas a quien quiere ir a la guerra, porque dice el proverbio:

Melium est stare en casa volteare l'arostum
Que ad guerra adire contra pica et escopetum.

La manteca es una grasa que es blanquísima como la pomada, y puede conservarse todo el año y se usa para untarse en pasteles de carne, lasañas, jugo de carne y otros infinitos condimentos.

Al lardo le iría mejor el nombre de ladrón, porque le roba el honor al resto de las grasas y sin él los banquetes no valdrían nada, ya que le da perfección a todas las demás carnes que se cocinan con éste, y se usa para enlardar, enmantecar y engrasar, dándoles aroma, color y sabor. Y aunque sean muy preciados el Faisán, el Estornino, el Pavo y las aves de ese tipo, si no estuviesen acompañados por el lardo de Puerco valdrían poco, de hecho, casi nada, para el apetito y el gusto.

La carne del cachete es sabrosísima y se cuece a las brasas, y verdaderamente es un bocado de cardenal.

Se sabe lo respetado que es el hígado en los banquetes, porque al igual que los poetas asiste con su corona de laurel, y los campesinos de nuestro país no comerían hígado de Puerco en un momento de desgracia, como quien no lo considerara digno de sí, sino que todos los obsequian a sus amigos y patrones.

Corazón, riñones, sesos, vísceras, bazo, bofe, orejas, rabo y trompa son riquísimos de comer, como se sabe, y tienen muchas otras virtudes.

La lengua fresca es muy sabrosa, pero curada en sal es sabrosísima, y la usan para las mortadelas y de muchas otras formas, y es una comida de Reyes.

El sebo se emplea de varias maneras pero sobre todo sirve para hacer velas, por lo que se convierte en la luz de los estudiantes, mientras en el profundo silencio de la noche, se mueven por el espacioso mar de las ciencias; por eso, se puede decir que es el claro esplendor de los literatos, siendo aquel que auxilia a los espíritus elevados y virtuosos, quienes en la noche andan fantaseando sobre varias empresas; y es más noble que el aceite y su luz más límpida y clara, y lo emplean para iluminar los comedores de los Señores, de los ciudadanos y de los comerciantes y, en conclusión, por todos es comúnmente usado.

El pellejo se usa para hacer el cedazo para cernir los granos.

Las cerdas tienen infinitas virtudes, y ante todo se usan para cocer los zapatos, las botas, la silla, el asiento, el fuete y otros aditamentos para cabalgar.

care. E se ne fanno pennelli da dipingere, in modo che possiamo dire che se non fossero state loro non si nominarìano Apelle, Zeusi, Prassitele, Timante, Timagora, Parasio, Polignoto, Giotto Fiorentino, Michel'Agnolo, Raffaele, il Correggio, Titiano, il Parmegianino, il Francia, il Mantegna, Giambellino, il Trevigi, Leonardo da Vinci, Giorgio Vasari, i duo Dossi, Hercole da Ferrara, Alberto Duro, Innocentio da Imola, il Bassano imitatore della natura, Federico Zuccaro, Federico Barroccio, Lorenzino, il Sammachino, il Passarotto divino nel disegnare in penna, Prospero Fontana, Bagnacavallo, il Tintoretto, Camillo Percaccino, il Cesi, i Carracci, l'Aretusi, il Morina, il Paccini, il Scarsella, il Mona e Lavinia Fontana stupendissima pittrice, e tanti altri illustri ed eccellentissimi pittori i quali con il pennello hanno fatto cose eccelse e miracolose, come ne può far fede il gran Vaticano, il qual mostra la grandezza e il valore della pitura, dove concorrono gli primi huomini del mondo per mirare l'opere di tanti famosissimi pittori; né solo nell'alma città di Roma, ma in Napoli, in Venetia, Ferrara, Fiorenza, Bologna, Milano, Genova e tante altre città d'Italia. E aventurato chi può non solo haver l'originale, ma le coppie di esse, e sono pagate le migliaia de scudi e sono tenute più in prezzo che l'oro e le gemme: e pur senza il Porco non si sarìano potute fare. Consideri dunque ogn'uno l'eccellenza e grandezza del Porco, poi che da lui dipendono opre tanto eccelse e maravigliose.

Le mascelle del Porco servono a coloro che fanno carte da giocare, perché con esse fregandole le danno il lustro e le fanno più domestiche da maneggiare, onde per elle ricevono maggior agilità ne i giuochi.

I denti s'adoprano a strisciare o lisciare i lavori che si fanno con l'ago, acciò siano più sottili e più lustri, e tutte quelle che fanno prefessione di cuscire ne tengono uno o due sempre nella canestra per tale effetto; anchora vengono adoprati da coloro che indorano libri, e a molte altre honorate fatture.

La sonza, detta dagli antichi assungia perché con essa ungevano l'asse del carro come ancho adesso le sale de' cocchi e delle carozze, è molto medicinale, come si dirà al suo luoco, e senza quella l'huomo non si potrìa vestire né calciare né fare altri infiniti negocii, perché li lavoratori di canepa l'adoperano a fare il gargiolo del quale poi si fanno camisce, lenzuoli, tovaglie, mantili ed altra biancaria. Di più se ne fanno le vele delle navi, le quali, gonfiate hora dall'Ostro hora da Sirocco, solcano i larghi campi del padre Oceano e si circonda atorno atorno l'hemispero, tornando carchi di ricche merci e cose pretiose; s'adopra anchora a ungere le moli o ruote d'affilare i ferri, da brunir l'arme, da macinare il grano e da ongere i stivali. Con la songia ancora si fa il filo dello spago con

Y con éstas se hacen pinceles, de modo que podríamos decir que sin éstos no podríamos hablar de Apeles, Zeuxis, Praxíteles, Timantes, Timágoras, Parrasio, Polignoto, Giotto Fiorentino, Miguel Ángel, Rafael, Correggio, Tiziano, Parmigianino, Francia, Mantegna, Giambellino, Trevigi, Leonardo da Vinci, Giorgio Vasari, Dosso Dossi, Ercole da Ferrara, Alberto Durero, Innocenzo Francucci da Imola, Bassano imitador de la naturaleza, Federico Zuccaro, Federico Barroccio, Lorenzino, Sammachino, Passarotto divino al dibujar a lápiz, Prospero Fontana, Bagnacavallo, Tintoretto, Camillo Procaccini, Bartolomeo Cesi, los Carracci, Cesare Aretusi, Giulio Morina, Biagio di Francesco Paccini, Scarsellino, Domenico Mona y Lavinia Fontana estupendísima pintora, y muchos otros ilustres y excelentísimos pintores que con el pincel han hecho cosas excelsas y milagrosas, como puede dar fe el gran Vaticano, que exhibe la grandeza y el valor de la pintura, que visitan los más doctos del mundo para admirar las obras de tantos famosos pintores; no solamente en el alma de la ciudad de Roma, sino también en Nápoles, Venecia, Ferrara, Florencia, Bolonia, Milán, Génova y muchas otras ciudades de Italia. Y afortunado quien no solamente puede tener el original, sino también las copias de estas pinturas, por las que se pagan miles de escudos y son consideradas más valiosas que el oro y las gemas: y, no obstante, sin el Puerco no se habrían podido hacer. Por ello cada uno considere la excelencia y la grandeza del Puerco, pues de éste dependen obras tan excelsas y maravillosas.

La mandíbula del Puerco es útil para los que hacen cartas de juego, porque frotándolas con ellas quedan más brillantes y cómodas para barajearlas, por lo que hacen más ágiles las partidas.

Los dientes se usan para raspar o alisar los trabajos que se hacen con la aguja, para que queden más delicados y lustrosos, y todas las costureras siempre tienen uno o dos en la canasta para ese uso; también los usan quienes doran los libros, y para muchas otras honrosas confecciones.

La manteca, llamada en la antigüedad axungia porque la usaban para aceitar el eje de la rueda, como se sigue haciendo ahora en los carros y las carrozas, es muy medicinal, como lo indicaremos en su momento, y sin ella el hombre no se podría vestir ni calzar ni hacer muchas otras actividades, porque los tejedores de cáñamo la usan para hacer la tela con la que después se hacen camisas, sábanas, manteles, paño y otros blancos. También se hacen las velas de los barcos que, infladas ahora por el Ostro ahora por el Siroco, surcan los amplios campos del enorme Padre Océano y circundan de polo a polo el hemisferio, para regresar colmados de ricas mercancías y tesoros; también se

il quale si cuciono le selle, le valigi, i porta barrette, i borzacchini, i coscini da cavalcare, i cieli delle carozzie, i fornimenti da cavalli, i zaini, le bolgie, le palle, i palloni, ed altre varie cose.

La rete s'adopra a vestire i fegatelli, che senza lei serìano durissimi e senza sapore; però ella li tien morbidi e grassi e gli serve per camiscia finché son messi a letto nella conca de' nostri stomachi.

Che dirò ultimamente della vescica, la quale ha tante virtù: la prima è che ella serve a' tignosi per scuffia, perché viene a fare tre effetti in una volta, cioè unge il male, copre il capo e difende dalle mosche, e non aggrava di niente, essendo sottilissima e leggiera. L'adoprano i villani del nostro paese a portare dell'oglio perché sono più atte e più agevoli da portare che i vasi di terra. Chi attacca una vescica di Porco alla coda a un cane con quattro fagioli dentro, lo farà correre dieci miglia che mai si fermerà, anzi, fin ch'ella non gli è distaccata correrà sempre con quel tomo di dietro.

Finalmente se ne servono i putti per giocare al pallone, gonfiandola e gittandosela l'uno l'altro, e se ben coglie nel capo non offende né amacca, e ne cavano un spasso grandissimo. Di più quel giorno che s'ammazza il Porchetto ogn'uno si rallegra: chi lava le budelle, chi pesta la carne, chi taglia brasuole, chi sala le mezzene, chi fa salami, chi mortadelle, chi salcicce, chi pela il grugno, chi tira la coda, chi fa una cosa chi un'altra; in somma, ogn'uno s'unge il mostaccio, le mani e, come si suol dire, le braccia fin a i gombiti.

Ogni cosa va in giubilo, ogn'uno ride, ogn'uno balla e, in conclusione, ogn'uno è matto quel giorno, perché se 'l proverbio vuole *chi è contento sia matto*, quel giorno ogn'uno è contento; diremo per conseguenza ogn'uno è matto quel dì particolare.

Hor che ve ne pare di questo galante bestiolo? Parvi che la madre Natura l'habbia adornato di tutte quelle belle qualità che dare si possono un altro animale irragionevole? Veramente sì, ma finiamo questo primo discorso e veniamo all'altro.

usa para engrasar las ruedas del molino o las ruedas para afilar cuchillos, para bruñir las armas, para moler el grano o para bolear las botas. Con la manteca también se hace la rafia que sirve para cocer las sillas de montar, las valijas, los barbiquejos, los botines, los cojines para montura, los techos de los carruajes, los arreos del caballo, las bolsas, los morrales, las pelotas, grandes y pequeñas, y otras muchas cosas.

El omento se emplea para recubrir los hígados, que sin éste serían durísimos y no tendrían sabor; sin embargo, esta víscera los mantiene suaves y grasosos, les sirve de cobija hasta que los ponemos a dormir en la cavidad de nuestros estómagos.

Finalmente, ¿qué puedo decir de la vejiga? Tiene muchas virtudes: la primera es que la usan los roñosos como cofia, porque realiza tres efectos a la vez, es decir, unge el mal, cubre la cabeza y protege de las moscas, y no pesa nada, al ser sutilísima y ligera. La usan los campesinos de nuestro país para acarrear el aceite porque es más apta y fácil de transportar que los envases de barro. Quien amarra una vejiga de Puerco a la cola de un perro, con cuatro frijoles adentro, lo hará correr más de diez mil metros y nunca se detendrá, de hecho, hasta que no se le zafe, no dejará de correr con ese bulto amarrado atrás.

Por último, también la usan los niños para jugar a la pelota, inflándola y lanzándosela entre sí, y si se les cae en la cabeza no lastima ni abolla, y se divierten un montón. Es más, el día que se mata un Puerquito todos se alegran: unos lavan las tripas, otros machacan la carne, otros preparan las chuletas, otros ponen a curar la canal; otros preparan los salamis, las mortadelas y las salchichas; otros pelan la trompa, otros le arrancan el rabo, cada uno hace algo; en fin, todos se embarran los bigotes, las manos y, como suele decirse, los brazos hasta los codos.

Todo se toma en broma, todos ríen, todos bailan y, en conclusión, ese día todos enloquecen, porque si es verdadero el proverbio *Si quieres vivir feliz, no te importe que te crean tonto*, ese día todos están contentos; en consecuencia, afirmamos que todos se vuelven locos ese día particular.

¿Ahora qué piensan de este galante animalito? ¿No les parece que la Madre Naturaleza lo haya aderezado de todas esas bellas cualidades que se le podrían dar a otro animal irracional? La verdad es que sí, pero demos por concluido este primer capítulo, y pasemos a otro.

10. Sueño y evasión: una visión de Cucaña

Sabina Longhitano
Universidad Nacional Autónoma de México

Del hasta ahora poco estudiado *Capitolo nel quale di descriuono le marauiglio-se cose che si trouano nel paese di Cuccagna, dove chi più dorme più guadagna, & a chi parla di lauorare li sono rotte le braccia* contamos finalmente con una edición reciente y un estudio introductorio en una tesis de maestría en Filología italiana, a cargo de Andrea Baldan, a la que debemos la mayoría de la información contenida en esta introducción.[1] Hace poco tiempo la única edición de este texto (sin estudio introductorio ni notas explicativas) era la de Albino Zenatti, en apéndice a la *Storia di Campriano contadino*:[2] se basaba en un opúsculo impreso en Siena en 1581 y recopilado en un códice misceláneo (Misc. Aless. XIII, a. 58) de la Biblioteca Universitaria Alessandrina de Roma (otro ejemplar de este mismo opúsculo se conserva en la Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena).[3] La edición de Baldan, en cambio, se basa en una impresión recopilada en un códice misceláneo (Misc. 2213) de la Biblioteca Nazionale Marciana de Venezia, que no presenta fecha, lugar ni nombre del tipógrafo y se coloca entre 1550 y 1560,[4] siendo así probablemente la más antigua de las tres ediciones con las que se cuenta, cuya conservación es una evidencia de la gran difusión del texto.[5]

[1] Andrea Baldan, *L'utopia di Cuccagna.* Venecia, 2017-2018, pp. 4-5 y 158-212. Tesis, Università Ca' Foscari. La edición del texto se encuentra en las pp. 169-175.

[2] *Storia di Campriano contadino* [en línea]. Ed. de Albino Zenatti. Bolonia, Gaetano Romagnoli, 1884.

[3] La tercera mencionada por Baldan está impresa en Carmagnola en 1601 y se conserva en la Biblioteca Norberto Bobbio dell'Università degli Studi di Torino (A. Baldan, *op. cit.*, p. 5).

[4] Max Sander, *Le livre a figures italien depuis 1467 jusqu'a 1530,* vol. II, Milán, Hoepli, 1969, p. 748, *apud* A. Baldan, *op. cit.*, p. 158.

[5] Martine Boiteux, "Voyage au Pays de Cocagne", en *Voyager à la Renaissance,* Actes du colloque de Tours, 30 de junio-13 de julio de 1983, p. 564, *apud* A. Baldan, *op. cit.*, p. 5.

Se trata de un *capitolo*, es decir, un poema narrativo en tercetos de endecasílabos encadenados ABABCBCDCD, etcétera, no siempre regulares en extensión y rimas, con una frecuente intención de sátira en el sentido originario —horaciano— de la definición, que implica temas cotidianos y estilo medio-bajo. Consta de ciento ochenta y dos versos: los últimos diez tienen un distinto esquema métrico, que retoma la octava real con esquema ABABABCC, y le agrega dos versos pareados DD.

El tema es un viaje al país de Cucaña, para cuyos caracteres generales remito a la Introducción de esta antología: se narra un viaje a un fabuloso país de abundancia alimentaria donde está prohibido trabajar. Los edificios están hechos de deliciosos manjares, los frutos de la tierra y los animales son de un tamaño descomunal, el vino fluye directamente de los granos de uva, el aceite brota de las aceitunas y la ropa aparece ya lista, sin necesidad de hilar o tejer. Los animales que viven ahí son hiperbólicamente grandes. El dinero es abundante y tiene un enorme poder adquisitivo. Hay abundancia de mujeres, con las que cada uno puede satisfacer libremente sus deseos. No existen privilegios ni privilegiados, ya que los aristócratas no pueden entrar. El mismo narrador, sin embargo, advierte a sus escuchas sobre el carácter ficcional de este país, que se alcanza sólo en los sueños.

El texto se atribuye a un otrora desconocido Mariano de Patrica (una ciudad del sur de la región de Lazio), apodado Tocadiglia, *improvisatore* (improvisador), "lo que implica la idea de una actuación no inalterable y no determinada con rigidez por un texto fijo".[6] Se puede suponer que inicialmente fue difundido de forma oral y fijado por escrito sólo en un momento sucesivo: "no se trata de un texto culto. Mucho menos está dirigido a un público culto. Probablemente estaba compuesto para la plaza y para provocar una risa de carácter popular",[7] como lo muestran las irregularidades de la lengua, el ritmo y la rima y su carácter fuertemente cómico, en un sentido hiperbólico y carnavalesco.

El análisis lingüístico de Baldan detalla dinámicas de transición tanto entre oralidad y escritura como entre una variante y otra, más prestigiosa; esto,

[6] "Implicando l'idea della recitazione non inalterabile e non irrigidita da un testo compiuto e fisso" (A. Baldan, *op. cit.*, p. 166)

[7] "Non si tratta di un testo colto. Tanto meno è diretto ad un pubblico colto. Probabilmente era composto per la piazza e per scatenare un riso di carattere popolare" (*ibid.*, p. 167).

junto con los aspectos temáticos, hace de este texto un ejemplo precioso para nuestra antología.

Si bien la calidad de la lengua escrita responde prevalentemente al uso de una *koiné* toscana de nivel medio-bajo, el texto presenta una gran cantidad (y una distribución relevante) de fenómenos lingüísticos relacionados con la transcripción de la fonética de variantes que caracterizaban el *romanesco di prima fase*, es decir, el dialecto de Roma hasta el siglo xv.[8] La influencia del romanesco, lengua materna del autor, plantea Baldan, pertenece fundamentalmente a la esfera de la oralidad y nos hace pensar que la adopción del toscano fuera una decisión intencional y no espontánea: no siempre el autor respeta coherentemente la norma toscana, y a veces muestra no conocer algunos fenómenos léxicos y sintácticos. Por lo tanto, la suya es una lengua híbrida.

Un análisis filológico[9] permite plantear que el texto podría haber sido compuesto en Roma en los treinta años sucesivos a su repoblación, que comienza en 1529, después de la tremenda catástrofe del *Sacco* (Saqueo) de 1527. En este lapso, a la par de un proceso de progresiva *toscanización* del romanesco escrito de nivel medio-bajo (como el de los edictos y proclamas), que se observa a partir de la mitad del siglo anterior y produce un *romanesco medio*, se registra una presencia mayoritaria de toscanos entre los repobladores de una ciudad cuyos habitantes habían sido masacrados o desplazados en 1527.[10] La alternancia de formas toscanas con formas del *romanesco*, concluye Baldan, responde a las exigencias de un público popular que ya conocía un toscano de nivel medio-bajo, y es coherente con el proceso de *toscanización* de la lengua, en curso en Roma.[11]

> Una audiencia de toscanos en Toscana probablemente no habría tolerado la calidad espuria de la fonética de la lengua de Mariano. Si el

[8] Para esta definición, *cf*. Maurizio Trifone, "Lingua d'uso nella Roma di fine Quattrocento", en Maurizio Dardano, Paolo d'Achille, Claudio Giovanardi y Antonia G. Mocciaro, eds., *Roma e il suo territorio. Lingua, dialetto e società.* Roma, Bulzoni, 1999, pp. 53-74, *apud* A. Baldan, *op. cit.*, p. 165. El autor observa que el *romanesco di prima fase* ya en el siglo xv se diferencia entre un nivel popular y un nivel medio, ambos caracterizados por una progresiva *toscanización*, que es más marcada en la segunda variante.

[9] A. Baldan, *op. cit.*, pp. 160-164.

[10] Pietro Trifone, *Storia linguistica di Roma*. Roma, Carocci, 2008, *passim*, *apud* A. Baldan, *op. cit.*, pp. 160-168.

[11] A. Baldan, *op. cit.*, p. 165.

> *Capitolo* hubiera sido difundido primero en esta región, su cualidad lingüística, presumiblemente, habría sido más orientada en un sentido *toscanizante* (como acontece en la impresión de Siena de 1581 publicada por Albino Zenatti, cuyo aspecto lingüístico es mucho más toscano que la edición de Venecia).[12]

Desde el punto de vista del estilo, que es cómico, popular y bajo, todo el texto se basa en la figura retórica de la hipérbole, que, conjugándose frecuentemente en un sistema de oposiciones, crea un mundo grotesco y surreal fuertemente cómico, un mundo al revés típico del imaginario carnavalesco.

El motivo de la alimentación es predominante y ocupa casi la mitad del poema; todo es sobreabundante, surreal y excepcional: los edificios están hechos de queso y techados con salchichas y jamones, y esto vale también para las prisiones, en las que sólo se aprehenden quienes transgredan la única ley del lugar: la prohibición de trabajar. Se trata de un país únicamente para los pobres, la aristocracia no tiene cabida, pero se dice que allí todo el mundo quiere vivir como un conde. El ocio y el parasitismo típicos de los aristócratas parecen representar la máxima aspiración para quienes trabajan duramente: esto no cuestiona la división en clases sociales.[13] Si bien se observan elementos de crítica social —como el rechazo explícito a los tributos y gabelas impuestos por la aristocracia—,[14] esto no desemboca en una representación propiamente utópica, porque no presenta propuestas de un ordenamiento social ideal, o cuando menos más justo.[15]

Los deseos que se proyectan en esta narración son puros deseos materiales: los manjares de los ricos, el dinero, la juventud, vivir sin trabajar, tener sexo libremente con mujeres, cuya disponibilidad en el país se describe como la de un bien más e inclusive hace pensar en prostitutas: parece un paraíso sólo para hombres.[16] Baldan observa que se pierden las proyecciones ideales edénicas y

[12] "Un pubblico toscano in Toscana probabilmente non avrebbe tollerato la qualità spuria della fonetica della lingua di Mariano. Se il Capitolo avesse conosciuto una prima diffusione in tale regione la veste linguistica del testo sarebbe stata presumibilmente più orientata in senso toscaneggiante (fatto accertato dalla stampa senese del 1581 edita da Albino Zenatti, la cui *facies* linguistica è molto più toscana della stampa conservata a Venezia)" (*idem*).

[13] A. Baldan, *op. cit.*, pp. 180-181.

[14] *Ibid.*, p. 183.

[15] *Ibid.*, pp. 224-226.

[16] *Ibid.*, p. 179.

evangélicas de igualdad social, que implica la abolición de la propiedad privada, del dinero, de las clases sociales y de la discriminación sexual, que hacen de la Cocagne francesa, originaria del siglo XIII, una verdadera proyección utópica de lo maravilloso cristiano.[17]

Esta representación de Cuccagna, con sus elementos surreales y absurdos de marca carnavalesca que contrastan brutalmente con una realidad muy distinta, no busca lo verosímil, sino sólo provocar la risa, la risa catártica de quien renuncia a proyectar en el espacio narrativo una realidad *posible*. La hipérbole, aunada a mecanismos de la inversión caricaturesca de la realidad, produce efectos cómicos basados en lo surreal y lo absurdo: esta "exageración marca la ruptura entre el mundo imaginario y la realidad".[18] Esto es evidente por ejemplo en las descripciones de los vegetales y animales gigantes, que alcanzan el vértice de lo carnavalesco con la descripción del narrador que primero es maltratado por un enorme gallo y después es tragado, digerido y defecado en tan sólo media hora por una rana gigante. La insistencia en el tema de la defecación en varios momentos de la narración es otro índice de la voluntad cómico-carnavalesca del autor.[19] La inversión carnavalesca es, como nos recuerda Camporesi, una inversión ritual del mundo, que implica fundamentalmente la aceptación de lo mismo que se subvierte.[20] En la Cuccagna descrita en este capítulo, la subversión entre los de arriba y los de abajo se describe como una evasión temporal, además de carácter onírico. El caracter de evasión de esta representación ficticia se confirma en los llamados del narrador a los escuchas a ser *discreti*, que implica entender claramente la distinción entre verdad y mentira; finalmente, este país sólo se alcanza en sueños, no puede existir sino en la imaginación.[21] El hecho de que el carácter de ficción de la representación de Cuccagna sea tan explícito la aleja de representaciones utópicas como la Cocagne francesa y le confiere el carácter de una tierra exótica, un lugar de *vacaciones* de una dura pero incuestionable realidad.[22]

El tópico de la Cucaña es multifuncional, en cuanto los significados que tiene cambian según la cultura que la reinterpreta: "Seguramente no se puede

[17] *Ibid.*, p. 178.

[18] "L'esagerazione compie la rottura tra il mondo immaginario e la realtà" (*ibid.*, p. 179).

[19] *Ibid.*, p. 203.

[20] Piero Camporesi, *Il paese della fame*. Milán, Garzanti, 2000, *passim.*

[21] A. Baldan, *op. cit.*, p. 189.

[22] M. Boiteux, *op. cit.*, *apud* A. Baldan, *op. cit.*, p. 9.

asemejar la narración francesa de Cocagne, fundamentalmente relacionada con Dios, con el *Capitolo* italiano, en el cual la presencia divina nunca se considera".[23]

El encuentro con América, su riqueza cultural y su absoluta *novedad* produjo descripciones en términos del imaginario del país de Cucaña. La opulencia de la naturaleza, la impresionante traza y arquitectura de las grandes ciudades precoloniales, junto al esplendor político-social hicieron que Francisco Pizarro describiera la recién conquistada ciudad de Jauja en Perú como un país de Cucaña. Este imaginario se difundió al punto de establecer Jauja como sinónimo de Cucaña e inspirar a los artistas plásticos: tanto Pieter Brueghel "el Viejo" como Francisco Goya pintaron el *País de Jauja*, respectivamente en 1567 y 1787.

La complejidad de traducir este poema radicó en construir rimas o asonancias para conservar en general su ritmo sin caer en la tentación de *mejorar* el original, que a veces presenta imperfecciones métricas. La alternancia entre formas toscanas y *romanesche* en el texto se pierde necesariamente en la traducción: por otro lado, buscamos mantener el registro bajo, vivazmente cómico y genuinamente popular, en el léxico y la sintaxis. La ortografía original del texto se mantuvo sólo en el título.

La traducción preliminar de este texto estuvo a cargo de un equipo conformado por Estefanía Escobar Chávez, Rafael Hernández Aguilar y Éric Manuel Benjamín Sánchez Barragán.

[23] "Non si può certamente accostare il racconto francese di Cocagne, fondamentalmente legato a Dio, con il Capitolo italiano, nel quale la presenza divina non viene mai contemplata" (A. Baldan, *op. cit.*, p. 6).

Cuccagna capitolo nel quale di descriuono le marauigliose cose che si trouano nel paese di Cuccagna

Doue s'intendono le marauigliose cose che si fanno in quel paese, doue che chi piu dorme piu guadagna.
Et à chi parla di lauorare, li son rotte le braccia

Son stato nel paese di Cuccagna,
o quante belle usanze son fra loro
quello che più ci dorme più guadagna.
Io ci dormì sei mesi, o sette foro,
solo per arricchire in quel paese.
Pensate, io guadagnai un gran tesoro.
Per arrivarci stei per strada un mese
con meco io me portai sei chiavarini
e per la via mi feci buone spese.
O quanta bella grascia o buoni vini,
starne, fasani, e carne di porcelli,
grechi, varnaccie, malvasia, e latini.
Se battono con le pertiche l'ucelli,
e poi si danno alli porci a magnare
e le civette cacano mantelli.
Lo grano non bisogna macinare
grosso è lo vaco più che nullo monte,
con zappa la farina poi cavare.
Non ci è signore, né duca, né conte,
ognun ci vive alla sua libertade,
o che bello paese, o bella fonte.
Ci son le spine ch'hanno dignitate
e sono carche di mele e di manna
di mandole, e confetti inzuccarate.
In quel paese ci trovi la canna
che d'un cannello la botte poi fare,
quanto fai lo coccone da una banna.
E l'uva non bisogna di pistare
grosso è lo vaco et è chiaro lo vino,
or metti la cannella e lassa stare.

Cucaña capítulo donde se describen las maravillas que hay en el país de Cucaña

Donde se muestran las cosas maravillosas que se hacen en aquel lugar, donde el que más duerme es el que más apaña. Y a quien habla de trabajar, se le rompen los brazos

Estuve en el país de la Cucaña:
¡oh qué hermosas costumbres ellos tienen!
el que más duerme es el que más apaña.
Dormí yo allí seis meses, quizás siete
nomás pa' harto ganar en ese lar:
piensen, ¡yo me gané un buen billete!
Un mes anduve para allí llegar.
Sólo llevé conmigo seis centavos,
y en el camino bien pude comprar.
¡Oh, qué gran abundancia y buenos vinos,
codornices, faisanes, y puerquitos,
griegos, vernaccia, malvasía, latinos!
De a montón se cosechan pajaritos,
y a los puercos se los dan de comer
y las lechuzas cagan mantelitos.
El trigo no precisa de moler,
en pilas altas más que ningún monte,
y con palas la harina hay que coger.
No hay ni duque, ni señor, ni conde.
Todos viven según su voluntad:
¡Oh, qué bello país, qué bello ambiente!
Hasta las zarzas tienen dignidad:
están cargadas de peras y maná,
de almendras confitadas de verdad.
Si encuentras por aquel sitio una caña,
puedes de un brote una barrica armar,
puedes sacar un tonel de una banda.
Cada racimo de uva no se aplasta:
El grano es grande y claro brota el vino:
se sirve solo y no se va a acabar.

Ci si trova tal vaco di lupino
che è grosso come pietra di montano,
e ci è gran copia di pepe e cimino.
O lo bello ario grazioso e sano,
non ci vedi altro se non festeggiare
non si pagano colte o compra grano.
Là non ci parlar de lavorare
che subito te metteno in pregioni
un anno dentro te ci fanno stare.
Sapete de che sonno le pregioni?
De caso parmesano son le mura
e le ferrate sonno de cialdoni.
Vedete come son da poco le persone
de quelle ferate non ne sanno scappare,
e lì in pregione se lassano morire.
Lo lino non bisogna di filare
solo lo vaco nasce in quel paese
altra fatica non bisogna fare.
Spiega quel vaco senza farci spese
trovi camise, lenzuola e tovaglie,
cento braccia di panno allo tornese.
Ci son tante pernici et tante quaglie
che dalla casa non le poi scacciare
se stai a magnar a tavola t'assaglie
Le case belle vi voglio contare
di caso pecorino son le mura
e di ricotta le fanno imbiancare.
Ad ogni casa ci è la tempiatura
di salsicce, persutti et ventresche
se tu ci vai fa' che vi ponghi cura.
Li fondamenti fonti d'acque fresche.
O Dio, chi si volesse mai partire,
belle ci son cerase romanesche.
Le donne belle io vi voglio anco dire:
io le vedeva con tanto splendore
per forza mi facevan sbigottire.
Sono belle e piacevoli allo amore,

Han encontrado granos de lupino
tan gruesos como piedras de Vulcano,
mucha pimienta tienen, y comino.
La hermosa granja, muy bonita y sana,
no se hace nada más que festejar;
no se pagan forrajes, ni los granos.
Jamás hables allá de trabajar,
que rápido te mandan a prisión,
un año adentro te hacen estar.
¿Ya saben cómo es esta prisión?
de queso parmesano son los muros,
y los barrotes son de macarrón.
Verán lo inútil que son las personas
que de allí no se logran escapar,
y en la prisión se dejan ya morir.
Y no hace falta ponerse a hilar:
hilado el lino nace en esta tierra,
poco trabajo, que no hay que sudar.
Abres su grano: en éste ya se encierran
tantas camisas, casi sin gastar,
cientos de paños, sábanas, mantillas.
Hay tantas codornices y faisanes,
que de la casa no las vas a echar:
te atacan en la mesa cuando comes.
De bellas casas les voy a contar:
de queso pecorino son los muros,
con requesón los mandan barnizar.
Y en cada casa el tiempo es oportuno
para salchichas, jamones, ventrescas:
si vas ahí puedes entrarle duro.
Las fuentes manantiales de aguas frescas:
Por Dios, y si tú piensas en partir,
bellas son las cerezas romanescas.
De bellas damas quiero aún decir;
me parecieron con tanto esplendor,
y claro que cachondo me sentí.
Son bellas y agradables al amor;

ognuno l'ha alla sua libertate,
fanno le voglie dello servitore.
O quanti belli letti incortinati,
coperte di velluto cremisino
che mai si vidde tanta dignitate.
O quanti belli scudi trapolini,
ognun ne porta piena la scarsella,
Et se n'ha un rubbio per tre bolognini.
Ma voglio che sappiate una novella,
che chi vuol levar dallo paese
per un ne paga diece di gabella.
Ma quella gente nobile e cortese
sempre ti danno ciò che li dimande,
non sanno dir di no in quel paese.
Fra l'altre cose ci son due montagne
e tutte due di solfo, e di pece,
per gire in cima ci vuole sette anni.
E là in cima ci è un piè di cece
che pare che lo ciel voglia toccare
ben abbia quello mondo e chi lo fece.
Le olive belle vi voglio contare,
grosso è lo vaco come lo mellone,
l'oglio se n'esce senza macinare.
Lo piede non si zappa, non si pone,
altra fatica far non ci voleva,
menano i frutti suoi d'ogni stagione.
Pera, persica, e noce io ci vedeva
erano grosse fuor d'ogni misura
che più di sei un mul non ne poteva.
Vidi una vacca pascere alla pastura,
ch'aveva fatto quattordici vitelli,
ci è l'erba longa infino alla cintura.
Per quelli piani tanti li porcelli
grassi e sfoggiati a chinca ne voleva
or giamoci tutti quanti o poverelli.
Tante cocozze e nullo non le ponea
erano longhe, grosse e smisurate,

cada quien a su antojo las disfruta:
placer le dan a todo servidor.
¡Oh, cuántos lechos bien encortinados,
de terciopelo carmesí cubiertos,
que en tales lujos nadie los disputa!
¡Oh, cuántos buenos soles y florines!
bien llena la sacocha todos llevan,
te dan un peso por tres centavitos.
Más quiero que se enteren de la nueva,
quien quiera algo llevarse del país,
bien pagará por uno diez gabelas.
Empero aquella gente tan cortés,
siempre te da lo que tú le demandas;
nadie se niega a nada en el país.
También se encuentran un par de montañas,
ambas son hechas de azufre y de brea:
pa' llegar a la cima son siete años.
Y en la cima hay un árbol de habichuelas
tal parece querer tocar el cielo.
¡Alabado este mundo y quien lo hizo!
De las bellas olivas contar quiero,
que grandísimas son como un melón:
solo sale el aceite sin mortero.
Las plantas no requieren azadón.
Ni otro trabajo más se necesita:
abundan frutos en toda estación.
Peras veía, cerezas infinitas:
eran más grandes de cualquier grandura,
con una mula cargas tres solitas.
Y vi una vaca pastando pastura,
parido había catorce becerritos,
largo es el pasto: llega a la cintura.
Por los prados van gordos lechoncitos
al alcance de todos los que quieran:
¡corriendo vamos todos, pobrecitos!
Pipianas que cortar nadie pudiera,
tan gruesas son desmesuradas, largas:

vidi uno che fece una galea.
Tanti meloni e tante le melate
che d'una fetta ne poi fare un ponte
d'ogni gran fiume. Voglio che sappiate,
ognuno in quel paese pare un conte;
vanno vestiti d'una foggia nova
de l'arte liberale di Caronte.
Più bello paese di questo non si trova;
è così degno, nobile e perfetto,
le bufale d'aprile ci covan l'ova.
De là ci è tanto mosco, e tanto zietto
reobarbaro, zenzeuro, e cannella,
chi ci va vecchio torna giovinetto.
Chi vuol cavalli intendi sta novella
per tre quatrini te lo poi capare,
con briglia, con li sproni e con la sella.
Tanta è la grascia io non potria contare
che a dirlo non mi par la veritate,
altro non vedi il dì si non ballare.
Un piede di lattuca ci ho trovate
e sotto ci ho veduto gran pazzia
tre milia pecore stavi amoriate.
Un piè di cavoli che niuno omo saria
che con l'accetta un dì tagliar lo potesse;
tale arbore non vidi mai in fede mia.
Tanto lo pesce che, chi lo sapesse
che ogni omo a pescar ci giria
non saria iusto che a fiume pescar volesse.
Là ce metti la rezza in una via,
lo pesce, che va a pascere a una montagna,
là te ne poi carcare a voglia tia.
Ci ho visto tal piede di castagna
che fa ducento miglia di meriana,
li porci non la vonno, or chi la magna?
Ci sono le pecore ch'han longa la lana
che pare che sian code di cavallo,
e sotto terra lor si fan la tana.

¡un tal con una hizo una galera!
Tantos melones, tantas confituras,
con una rebanada haces un puente
sobre un gran río, cuando te dé la gana.
Aquí cualquiera parece noble y conde;
la gente viste aquí de un modo nuevo
del arte liberal del gran Caronte.
No encontrarás país que sea más bello,
es tan digno, tan noble y tan perfecto:
las vacas en abril ponen el huevo.
Hay tanto almizcle y musgo en el trayecto,
el ruibarbo, el jengibre y la canela,
quien se va viejo vuelve sin defecto.
Quien un caballo quiera, oiga esta nueva:
por tres cuatrines lo puedes llevar
con brida, con montura y con espuela.
Tanta abundancia no podría contar,
al decirlo parece exagerado,
en todo el día no paran de bailar.
Un tronco de lechuga me he encontrado,
debajo de ella vi una fantasía:
tres mil borregos muy amontonados.
El rabo de una col, ¡no lo creerían
que un hacha un día cortarla no pudiese!
Jamás vi un árbol así en vida mía.
Hay tantos peces que quien lo supiese,
todo el tiempo a pescar ahí andaría,
pero no se valdría que trabajase.
Allá pones la red en una vía
el pez que va a pastar a la montaña,
llevar cuanto te plazca tú podrías.
Me encontré con tal tronco de castaña,
cien millas largo de meridïana;
los cerdos no la quieren: ¿quién la apaña?
Ovejas hay que van con larga lana,
parece que son colas de caballo,
y se hacen una cueva subterránea.

Andando a spasso un dì trovai un gallo:
io non lo potì uccider tanto era grosso,
li dette sette colpi con un maglio;
al fin mi si cacciò e misse adosso
con l'ogne e con li pizzichi mi stracciò,
mi fece dirupar dentro a un fosso.
Cadendo una ranocchia mi pigliò
e sano mi si ingiottì in un boccone,
in manco di meza ora mi cacò.
E così mi venne in mano uno bastone
e for di quello fosso mi ne uscivi,
ci persi la berretta e lo gioppone.
Per quelli piani correr ci vedevi
tante lumache e tante tartaruche
che nullo cane gionger li potevi.
Ci son li ricci che han longhe le puche
che ci si fanno l'aste delle corsesche;
se ce arrivo volete ve ne aduche?
Ci sono di genar le fiche fresche
belle e mature con la camisa rotta,
le pere moscatelle e gentilesche.
Andando a spasso ci trovai una grotta,
io, per vederla, dentro volse gire,
appresso sento: —Serra volta, volta—.
Per la paura io mi messi a fuggire
che mai mi rivoltai a capo drieto,
in sette settimane non potì uscire.
Così creder lo poi se sei discreto
che senza veritade è gran bugia,
per ridere l'ha fatto lo poeto
e per spassar la mala fantasia.
Cari fratelli io mi voglio partire
volete qualche cosa commandare?
Se qualcuno in Cuccagna vuol venire
con le bagaglie si debba acconciare;
ma non ci venga chi non puòl dormire
che ti so dir che morirà di fame.

Un día al andar me topé con un gallo,
no lo pude matar, era tan gordo
que le di siete golpes con un mallo.
Finalmente se me lanzó con todo,
con uñas y pellizcos me rasgó,
aventándome a un hoyo de gran lodo.
Cayendo una ranota me atrapó,
y entero me tragó de un buen bocado,
y en casi media hora me cagó.
Y me llegó a la mano un buen cayado,
y fuera de esa zanja yo salía,
y el gorro y el abrigo ya no he hallado.
Por esos llanos correr se veían
cientos de caracoles y tortugas,
mil perros alcanzarlos no podían.
Hay erizos que tienen largas púas,
y sirven de astas para las corcescas:
si alguna encuentro, ¿quieren que les traiga?
En enero hay mucha fruta fresca,
bella, madura y cada una explota,
peras al moscatel y pintorescas.
Dando un paseo yo me encontré una gruta:
pa' mejor verla, ahí dentro quise ir,
y luego escucho: —¡Cierra, da la vuelta!—.
De tanto miedo lejos quise huir,
que nunca más pensé en mirar atrás,
no pude en siete semanas salir.
Si eres discreto pues te la creerás,
que sin verdad es una embustería:
para reír la compuso el poeta
y deleitar la mala fantasía.
Caros hermanos, me tengo que ir,
¿quieren ustedes algo encargarme?
Si alguno quiere a Cucaña venir,
con las valijas debe aprestarse.
¡Que no venga el que no puede dormir,
ya que un hambre terrible va a pasarse!

Questo si costuma in la Cuccagna
quello che più dorme più guadagna.
Così vi dico, cari miei fratelli
là le civette cacano mantelli.

Composta per M. Mariano de Patrica improvisatore, alias Tocadiglia

Fini

Pues esto se acostumbra en la Cucaña:
que el que más duerme, es el que más apaña.
Por eso digo yo, mis hermanitos,
ahí cagan las lechuzas mantelitos.

Compuesta por M. Mariano de Patrica improvisador, alias Tocadiglia

Fin

230

11. De orinales y escapistas: el antipetrarquismo de Berni

David Hazael Rodríguez Berea
El Colegio de México

De las ciudades italianas que en los siglos xv y xvi fueron escenario para el Renacimiento, a Francesco Berni hay que colocarlo en la Roma de Adriano VI y Clemente VII. Eran los tiempos en los que Carlos V vencía en territorio italiano a Francisco I para llevarlo prisionero de Pavia hasta Madrid en 1525. Liberado el monarca en 1526, la alianza de los franceses con Roma se consolidó por medio de la Liga de Cognac. Al año siguiente las tropas imperiales saquearon la ciudad eterna y, tras la Paz de Cambrai de 1529, Clemente VII ungía como emperador a Carlos V en Bologna en 1530. Berni, que había nacido en Lamporecchio entre 1496 y 1497, morirá cinco años después a los 38 años, tras haber servido —desde 1518— en la curia papal a cardenales como Bernardo Dovizi da Bibbiena, el célebre autor de *La Calandria*, e Ippolito de' Medici, sobrino de Clemente VII.

Habiendo visto de primera mano todos estos acontecimientos, Berni, siempre político, se burló del recibimiento de Carlos V en Bologna para su coronación. En aquel capítulo cuyo primer verso dice "Gualterotto de' Bianchi", el poeta toscano escribió una suerte de catálogo de las naves con el que ridiculiza la entrada del rey de los romanos. Escribió también contra la hipocresía y comportamientos lascivos de los sacerdotes en el soneto "Godete, preti, poi ch' el vostro Cristo", donde no falta alguna mención irónica a la providencia divina frente a la guerra contra el Imperio turco de Solimán el Magnífico, que desde 1529 tocaba a las puertas de Europa al poner asedio a Viena. Asimismo, al igual que Pietro Aretino, criticó la elección de Adriano VI por su origen neerlandés en el soneto "Se di tedesca tigna avevi brama". El verdadero motivo de su furiosa composición "O infelici, o poveri cortigiani" fue el exilio al que este papa lo relegó en Abruzzo, hasta antes de su regreso con Clemente VII. Contra éste escribió "Un papato composto di rispetti", luego del Saco de Roma

de 1527, si bien más tarde lo defendiera de Aretino con el soneto "Tu ne dirai e farai tante e tante" luego de que este último hiciera circular la pasquinata "Pax vobis brigata".

Tan importante para el teatro italiano como lo fue el primer protector de Berni fue también Machiavelli con su *Mandragola* (1518). En estos mismos años, Castiglione publicaba *Il cortigiano* (1528) y el *Orlando furioso* de Ariosto ya circulaba en sus primeras versiones. Francesco Berni, un par de décadas más joven que estos protagonistas del siglo XVI italiano, ideaba para entonces *La Catrina. Atto scenico rusticale* y su reescritura del *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo, amén de sus célebres sonetos, cuya redacción no es ajena a la aparición de *Le prose della volgar lingua* (1525) de Pietro Bembo ni de las lecciones de Burchiello.

La poesía bernesca, tan deudora del experimentalismo burchiellesco, pero tan cercana justamente en modo de parodia al canon bembiano y al clasicismo romano, conoció dos formas principales. La primera de ellas fue el capítulo, composición en tercetos —metro elegido para sustituir al hexámetro de Horacio y Juvenal para hablar de temas cotidianos—, en los que la narración se alterna con la descripción. Vale la pena recordar los capítulos de los duraznos ("Tutte le frutte, in tutte le stagioni"), el orinal ("Chi non ha molto ben del naturale") y la aguja ("Tra tutte le scïenze e tutte l'arti"), donde el doble sentido gira en torno al culo, el ano y el falo, respectivamente. Por otro lado, hay que mencionar el soneto con estrambote que, en composiciones como "Signor, io ho trovato una badia", llega a ampliarse hasta los treinta y cinco versos.

Su soneto más famoso es "Chiome d'argento, fine, irte e attorte", en el que Berni desmitifica, por medio de la enumeración, la imagen de la Laura petrarquista. Donde Petrarca decía estaban los cabellos de oro esparcidos al viento ("Erano i capei d'oro a l'aura sparsi")[1] en el verso primero del soneto XC, Pietro Bembo describió cabellos de oro crespo y de ámbar tersa y pura ("Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura"), que apareció en sus *Rime* de 1530.[2]

Siguiendo el modelo propuesto por Bembo a la luz de Petrarca, Berni habla de cabellos de plata (propios de una mujer vieja), finos (por la debilidad de los mismos) y erizados, casi espinosos. Y es que si por "attorte" puede entenderse algo así como "ensortijados", el sentido es distinto, pues los cabellos de la mujer

[1] Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Ed. de Paola Vecchi Galli. Milán, Rizzoli, 2012. Las traducciones de los versos citados son mías.

[2] *Poesia italiana. Cinquecento.* Ed. de Giulio Ferroni. Milán, Garzanti, 1978, p. 7.

bernesca son más bien retorcidos, mal peinados. La palabra "crespo" de uso petrarquista para describir esos cabellos rubios que envuelven al corazón del amante aparece en Berni, pero referida a la frente en el verso tercero de este mismo soneto: "frente arrugada que si miro empalidezco" ("fronte crespa, u' mirando io mi scoloro").

De esta manera se observa que, si el vocabulario e imágenes contenidas en los *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca se habían revitalizado y potenciado por medio de la imitación de los poetas serios del siglo XVI, en Berni el juego paródico de correspondencias entre la mujer y sus cualidades físicas son la clave de la burla más acentuada en contra de ese modelo, impulsado y codificado por Bembo en sus *Prose della volgar lingua*.

La innovación bernesca no supuso solamente un cambio de los mecanismos del léxico petrarquista, sino también un uso distinto de las imágenes misóginas tan presentes en la poesía latina. Si ya Horacio había cantado con saña los defectos físicos de la mujer envejecida en dos de sus epodos (VIII y XII) e incluso en una de sus odas:

Áspero sobrevuela secos robles,
puesto que entonces huye
tus amarillos dientes, feas arrugas
y esos cabellos canos que deturpan.[3]

Berni le da una nueva vuelta de tuerca al blanco de los feroces dardos del venosino al cerrar el ya mencionado soneto con un terceto que anticipa la ironía de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* de Lope de Vega. Y es que la enumeración de tantos defectos físicos no produce el mismo asco a Berni que a Horacio. De hecho, el italiano cierra el soneto con un irónico terceto que denota cierto orgullo de poeta enamorado, en contra de todo estereotipo de belleza dictado por la costumbre.

Además de la revitalización de la lírica horaciana, hay que mencionar también la modernización de la sátira latina en otras composiciones bernescas,

[3] "Inportunus enim transvolat aridas / quercus et refugit te quia luridi / dentes, te quia rugae / turpant et capitis nives", Horacio, Odas IV, 13. vv. 9-12, trad. de Sabina Longhitano (Orazio, *Tutte le opere. Odi, Epodi, Carme secolare, Satire, Epistole, Arte poetica*. Ed. de Marco Scaffidi Abbate y Renato Ghiotto. Roma, Newton Compton, 2006).

como el "Capitolo del Prete de Povigliano", en el que resuenan los personajes fanfarrones de la sátira novena del venosino y las situaciones incómodas y desagradables de la quinta. El cinismo de un Ariosto que en su sátira primera se regocija de no haber acompañado a su señor al frío de la Europa septentrional contrasta con esa queja de Berni que fuera de Roma sufre el ataque de mosquitos, chinches y piojos durante toda su estancia en Povigliano.

La cuestión del canon y Francesco Berni es algo controvertido, pues es uno de esos autores cuya relevancia ha disminuido a lo largo de los años. Ya Francesco de Sanctis lo relegaba a unas cuantas menciones, frente a los extensos capítulos que dedicó a otros autores de carácter similar, como Teofilo Folengo y Pietro Aretino. La crítica decimonónica sin duda lo redujo a un componente más de ese gran universo poético que representó la Italia del siglo XVI.[4] No obstante, no siempre fue así. La poesía de Berni, como la de Folengo y sus múltiples heterónimos, instituyó un canon antipetrarquista, es decir, un modelo de imitación paródica que traspasó los mares y montañas que circundan a la península italiana. Sus equívocos sexuales, juegos verbales y un sinfín de representaciones de lo grotesco configuran una poética de la burla por medio de la parodia del petrarquismo. Ya en el siglo XVII Giambattista Marino lo citaba en sus epístolas y Francisco de Quevedo lo imitó en su poesía misógina. Fue Francesco Berni quien, junto a Ariosto y al autor de *Los sueños*, mejor pudo seguir al gran satírico, de acuerdo con el clasicismo imperante que Petrarca iniciara con la imitación de algunas de las composiciones amorosas de éste, así como de Tibulo y Propercio.

Dada la importancia que Berni tiene en otros autores de los siglos XVI y XVII y de la poca atención que hoy se le presta, en esta antología se ofrecen dos muestras de su poesía. No he querido elegir las composiciones que hoy —al menos entre los manuales escolares y las historias de la literatura— se presentan como las más célebres, sino aquellas que son más representativas de los temas y formas que anteriormente he mencionado. Un capítulo lleno de albures y un soneto con estrambote de corte misógino quizá puedan ilustrar a un hombre cuya lección poética —independientemente del cristal con que se mire en la actualidad— es imprescindible en el mundo hispánico.

[4] Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*. Ed. de René Wellek y Grazia Maria Fioravanti. Milán, Rizzoli, 2017 [1870-1871].

En el caso del capítulo, he elegido el que lleva por tema el orinal (que en México llamamos coloquialmente "pato"), pues representa muy bien ese mundo renacentista que, fascinado por Plauto, Horacio y Juvenal, no tuvo reparos en hablar de sexo, ya sea de una manera explícita o de una extremadamente sugerente (tan sólo véase el caso de la disfunción eréctil en el canto octavo del *Orlando furioso*).[5] Por su forma y función Berni habla del orinal para hablar del ano y de la sodomía.

Debido al constante doble sentido empleado por el autor, los chistes son complejos, por lo cual he reforzado ciertas imágenes por medio de expansiones. Esto con el objetivo de hacer patente el juego de Berni, a partir de dilogías que sólo se entenderían en italiano, pero no tendrían sentido en nuestra lengua. Por ejemplo, en el terceto:

questo lo sa ognun che sa murare
e che s'intende de l'architettura
che insegna altrui le cose misurare.

Berni dice que para los que saben "murare", es decir construir, la arquitectura es esencial, pues enseña a otros a medir las cosas. La palabra "murare" es oscura en muchos de los poemas del italiano, pues sugiere, quizá, la construcción de aquellas posiciones sexuales que Aretino explota en sus sonetos lujuriosos. En español no hay traducción posible para eso, por lo cual se perdería el sentido al cerrar la estrofa con "medir otras cosas", por ello he optado por cargar el albur en el último verso a raíz del concepto de la construcción, la arquitectura y las medidas:

lo sabe quien alzar un muro sabe
y quien se entiende de la arquitectura
que enseña a mensurar la ajena trabe.

En el caso del soneto, no sólo he tomado en cuenta la peculiaridad formal del estrambote o la importancia del tema misógino en la poesía burlesca del Renacimiento. Con la traducción del "Sonetto contro la moglie", he buscado

[5] Ludovico Ariosto, *Orlando furioso.* Ed. de Lanfranco Caretti. Turín, Einaudi, 2014, VIII, octs. 48-50.

restituir a la lengua española la traducción literal de un soneto que llegó hasta la España de los Austrias por conducto de Luis de Góngora.

Este soneto atribuido al Cisne cordobés lleva por título "Las penalidades y disgustos de un hombre casado". Más que de una traducción hay que hablar de una traslación o imitación, ya que las penalidades enumeradas no corresponden del todo con las del soneto de Berni; amén de que la peculiaridad formal del estrambote no está presente:

Comer salchichas y hallar sin gota
el frasco por haberse derramado;
llegar a tomar postas muy cansado
y daros una que tropieza y trota;
calzaros con gran premio una bota
y romperse la otra en lo picado;
ir a primera, habiéndoos descartado
del rey de bastos, y acudir la sota;
servir a una dama que no dando toma
deber a genoveses puntüales;
cabalgar sin gualdrapa habiendo lodos;
tener familia que no sirva y coma…
Añada quien quisiere otros mil males,
que el ser casado es el mayor de todos.[6]

El soneto de Góngora está muy bien logrado. En él aparecen imágenes muy típicas de la poesía de los Siglos de Oro, como la de los juegos de cartas (rey y sota) o la de los galanes de las comedias de capa y espada. Asimismo, están presentes los prejuicios contra los banqueros genoveses que Quevedo usa magníficamente en su letrilla de don Dinero.

La traducción que se ofrece en esta antología busca que el estudioso de la literatura italiana, y renacentista en general, así como el curioso lector, pueda acercarse a Francesco Berni de manera directa. He tomado en cuenta la importancia de la tradición hispánica común a todos los hispanohablantes que han de leer esta antología por las causas que sean. Qué mejor que ofrecer,

[6] Luis de Góngora, *Sonetos*. Ed. de Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2012.

junto con la de Góngora, la traducción de un soneto de Berni que ayude al estudioso del Siglo de Oro español a tejer redes entre dos tradiciones literarias que deben leerse muchas veces en conjunto para un mejor estudio de las letras renacentistas y barrocas.

La edición de Francesco Berni que uso es la de Danilo Romei.[7]

[7] Francesco Berni, *Rime*. Ed. de Danilo Romei. Milán, Mursia, 1985.

Capitolo dell'orinale

Chi non ha molto ben del naturale
et un gran pezzo di conoscimento
non può saper che cosa è l'orinale,

né quante cose vi si faccin drento
(dico senza il sevigio dell'orina),
che sono ad ogni modo presso a cento;

e se fusse un dottor di medicina
che le volesse tutte quante dire
arìa facende insino a domattina

Pur chi qualcosa ne volesse udire,
io sono contento, per fargli piacere,
tutto quel che io ne so di diffinire.

E prima innanzi tratto è da sapere
che l'orinale è a quel modo tondo
acciò che possa più cosa tenere:

è propio come è fatto il mondo,
che per aver la forma circulare
voglion dir che non ha fin nè fondo;

questo lo sa ognun che sa murare
e che s'intende de l'architettura
che insegna altrui le cose misurare.

Ha gran profondità la sua natura
ma più profonda considerazione
la vesta e quel cotal con che si tura.

Quella dà tutta la reputazione,
diversamente, a tutti gli orinali,
come danno anche e panni alle persone:

Capítulo del orinal

Quien no tiene muy bien lo natural
y un grande trozo de conocimiento
saber no puede qué es el orinal,

ni cuántas cosas se hacen allá dentro
(y no hablo del empeño de la orina)
que son, de cualquier modo, casi ciento;

y si hubiese un doctor en medicina
que de enunciarlas todas terminase
lo alcanzaría el alba matutina.

Mas, quien un poco oír de esto desease,
yo soy contento, para darle gusto,
de definirle cuánto demandase.

Y antes de todo, aclarar es justo
que el orinal destaca en lo redondo
para que en contener no haya disgusto:

es como el mundo desde lo más hondo
pues un círculo es donde fin no cabe:
se estima que no tiene fin ni fondo;

lo sabe quien alzar un muro sabe
y quien se entiende de la arquitectura
que enseña a mensurar la ajena trabe.

De gran profundidad es su natura,
pero aun más profunda la alta estima
del vestido de aquel que lo satura.

Éste lo dota de importancia prima,
diferente a la de otros orinales,
como el vestido a las personas lima:

la bianca è da brigate dozzinali;
quella d'altro colore è da signori;
quella che è rossa è sol da cardinali,

che vi vogliono a torno que' lavori,
ciò è frangie, fettuccie e reticelle,
che gli fanno parer più bei di fuori.

Vale altrui l'orinal per tre scarselle
et ha più ripostigli e più secreti
che le bisacce delle bagatelle.

Adopranlo ordinariamente i preti
e tengonlo la notte appresso al letto,
drieto a' panni di razzo ed a' tappeti;

e dicon che si fa per buon rispetto,
che s'e' si avessin a levar la notte,
verrebbe lor la punta o 'l mal di petto

e forse ad un bisogno anche le gotte,
ma sopra d'ogni cosa il mal franzese,
c'ha già molte persone mal condotte.

Io l'ho veduto già nel mio paese
esser adoperato per lanterna
e starvi sotto le candele accese;

e chi l'ha adoperato per lucerna,
e chi se n'è servito per bicchieri,
ben che questa sia cosa da taverna,

Io v'ho fatto già su mille pensieri,
avutovi di strane fantasie
e da non dirle così di leggieri.

E s'io dicessi, non direi bugie,

el blanco es de rufianes marginales,
ésta de otro color para señores;
la roja sólo para cardenales

que visten otras más finas labores,
hechas de bandas, franjas y cintillas,
y así embellecen sus alrededores.

Para unos vale lo de tres fundillas,
un orinal que tiene más secretos
que las alforjas lúdicas sencillas.

Es de uso entre prelados y prefectos
y de noche lo ponen junto al lecho
detrás del paño, estera u otro objeto;

dicen que la cautela es su derecho:
si el apuro los para y alborota
a mitad de la noche duele el pecho

y ante el aprieto aun también la gota,
pero ante toda cosa el mal de Francia
que tiene a mucha gente muy malrota.

Ya he visto en mi país con qué eficacia
se emplea el orinal como linterna:
la vela entrando por la baja instancia.

También lo vi emplearse por lucerna,
y a quien tal como un tarro se lo empina,
aunque éste es un asunto de taberna.

Ya he expuesto mil juicios sin doctrina,
obtenidos de extrañas fantasías
que no hay que repetir sin disciplina.

Y así digo, mentir nunca me oirías,

ch'io me ne son servito sempre mai
in tutte quante l'occorrenzie mie;

et ogni volta ch'io l'adoperai
per mia necessità, sempre vi messi
tutto quello ch'io aveva, o poco o assai;

e non lo ruppi mai né mai lo fessi
che si potesse dir per mio difetto,
ciò è che poca cura vi mettessi.

Bisogna l'orinal tenerlo netto
e ch'egli abbia buon nerbo e buona schiena
e darvi drento poi senza rispetto;

che se 'l cristallo è di cattiva vena
chi crepa e chi si schianta e chi si fende,
et è proprio un fastidio et una pena.

E tutte queste prefate facende
dell'orinale e parecchie altre appresso,
conosce molto ben chi se ne intende;

e chi v'ha drento punto d'interesso
giudicherà, com'io, che l'orinale
è vaso da scherzar sempre con esso,
come fanno i tedeschi col boccale.

que de éste en todo instante me he servido
en todas estas ocurrencias mías;

y que en cada ocasión que yo he podido
por mi necesidad, lo que me es dado,
o poco o mucho, allí lo he escondido;

y no lo he roto ni agujerado
dentro de lo que cabe por mi estado,
y me refiero a no poner cuidado.

Debe estar siempre el orinal aseado
que tenga buen soporte y buena base
y cuidarse sin mucho haber pensado

que si el cristal no es de una buena clase
la cual se rompe, quiebra y se truena,
aquella es desazón que mal pesase.

Y las mentadas, hasta aquí, faenas
del orinal y algunas que dijera
comprende quien entiende más que apenas;

y el que algo de interés dentro tuviera
creerá que el orinal, tal cual lo narro,
es vaso con el cual se complaciera
como hacen los tudescos con el jarro.

Sonetto contro la moglie

Cancheri e beccafichi magri arrosto,
e magnar carne salsa senza bere;
essere stracco e non poter sedere;
avere il fuoco appresso e 'l vin discosto;

riscuoter a bell'agio e pagar tosto,
e dar ad altri per dover avere;
esser ad una festa e non vedere,
e da gennar sudar come d'agosto;

aver un sassolin nella scarpetta
et una pulce drento ad un calza,
che vadi in su in giù per istaffetta

una mano imbrattata ed una netta;
una gamba calzata ed una scalza;
esser fatto aspettar ed aver fretta:

chi più n'ha più ne metta
e conti tutti i dispetti e le doglie,
ché la peggior di tutte è l'aver moglie.

Soneto contra el ser casado

Asado de avechuchos, yo ulcerado,
comer carne salada sin bebida;
estar cansado y no encontrar salida;
con fuego encima, y del vino alejado;

cobrar dinero estando ya endeudado,
y dar para tener algo en la vida;
estar de fiesta, la vista prohibida,
y en enero y agosto estar sudado.

Tener la bota de piedras colmada
y una pulga por dentro de la calza,
que va de arriba a abajo muy deprisa

una mano bien limpia, otra embarrada
una pierna calzada, otra descalza;
ser forzado a esperar y tener prisa.

Mejor dejo esta misa;
cuenta cuanto destruya nuestra dicha,
que el ser casado es la peor desdicha.

Bibliografía

Alighieri, Dante, *De Vulgari Eloquentia*. Milán-Nápoles, Ricciardi, 1979.

Antonelli, Giuseppe y Marcello Ravesi, "La questione della lingua nel Cinquecento", en Sergio Luzzatto y Gabriele Pedullà, dirs., *Atlante della letteratura italiana I. Dalle origini al Rinascimento*. Ed. de Amedeo de Vincentiis. Turín, Einaudi, 2010, pp. 739-749.

Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*. Ed. de Lanfranco Caretti. Turín, Einaudi, 2014.

Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Trad. de Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza, 1987.

Baldan, Andrea, *L'utopia di Cuccagna*. Venecia, 2017-2018. Tesis, Università Ca' Foscari.

Baranski, Zygmunt G., "Lettura dei Sonetti I-XXX", *Letture Classensi*, XXII, 1992, pp. 13-35.

Baricci, Federico, "Per una nuova edizione critica del *Dialogo Facetissimo di Ruzante*", en Michele Ciliberto, ed., *Rinascimento*, vol. LV. Florencia, Leo S. Olschki, 2015, pp. 178-184.

Battistini, Andrea, "Un amabile e 'ben creato' verseggiatore", en Giulio Cesare Croce, *Opere dialettali e italiane. Il mondo visto dal basso*. Ed. de Vladimir Fava e Ilaria Chia. Roma, Carocci, 2009.

Berni, Francesco, *Rime*. Ed. de Danilo Romei. Milán, Mursia, 1985.

Boiteux, Martine, "Voyage au Pays de Cocagne", en *Voyager à la Renaissance,* Actes du colloque de Tours, 30 de junio-13 de julio de 1983. París, Maisonneuve et Larose, 1987, pp. 557-580.

Boschetto, Luca, "Burchiello e il suo ambiente sociale: esplorazioni d'archivio sugli anni fiorentini", en Michelangelo Zaccarello, ed., *La fantasia fuor de' confini. Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999)*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

Burchiello, *I sonetti del Burchiello*. Ed. crítica de la *vulgata quattrocentesca* a cargo de Michelangelo Zaccarello. Bolonia, Commissione per i testi di lingua, 2000.
Burchiello, *I Sonetti del Burchiello*. Ed. de Michelangelo Zaccarello. Turín, Einaudi, 2004.
Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Nota preliminar de Esther Calvino. Ed. de César Palma. Trad. de Aurora Bernárdez y César Palma. Madrid, Siruela, 1998.
Calvino, Italo, *De fábula*. Pról. de Italo Calvino. Trad. de César Palma y Carlos Gardini. Madrid, Siruela, 2002.
Camporesi, Piero, *Il paese della fame.* Milán, Garzanti, 2000. [*El país del hambre*. Trad. de Roberto Raschella. Buenos Aires, FCE, 2006.]
Camporesi, Piero, *La maschera di Bertoldo*. Milán, Garzanti, 1993.
Celebrino, Eustachio, *Novella di uno prete il qual per voler far le corne a un contadino se ritrovò in la merda lui e il chierico* [en línea]. Ed. de Danilo Romei. Banca Dati "Nuovo Rinascimento", 7 de diciembre, 2014. <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/celebrino/novella.pdf>. [Consulta: 23 de mayo, 2021.]
Celenza, Cristopher S., *Il rinascimento perduto. La letteratura latina nella cultura italiana del Quattrocento*. Roma, Carocci, 2014.
Ceserani, Remo y Lidia de Federicis, *Il materiale e l'immaginario. La societá signorile, Quattrocento e Cinquecento,* vol. 2. Turín, Loescher, 1995.
Chastel, André, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*. Turín, Einaudi, 1964.
Contini, Gianfranco, ed., *Poeti del Duecento I. La letteratura italiana. Storia e testi 2.1.* Roma-Nápoles, Ricciardi, 1960.
Contini, Gianfranco, ed., *Poeti del Duecento II. La letteratura italiana. Storia e testi 2.2.* Roma-Nápoles, Ricciardi, 1965.
Corsaro, Antonio, "Per una storia del comico nel Cinquecento", en Simone Magherini, Anna Nozzoli y Gino Tellini, eds., *Associazione degli Italianisti XXI Congresso Nazionale Le forme del comico Atti delle sessioni plenarie*. Florencia, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 73-91.
Croce, Giulio Cesare, *L'eccellenza e trionfo del Porco e altre opere in prosa*. Ed. de Monique Rouch y Franco Bacchelli. Bolonia, Pendragon, 2006.
Croce, Giulio Cesare y Adriano Banchieri, *Historia de la vida, hechos y astucias de Bertoldo, la de su hijo Bertoldino y la de su nieto Cacaseno*. Trad.

de Juan Justo Uguet. Barcelona, Sociedad Editorial La Maravilla / Madrid, Librería Española, 1864.
De Sanctis, Francesco, *Storia della letteratura italiana*. Ed. de René Wellek y Grazia Maria Fioravanti. Milán, Rizzoli, 2017 [1870-1871].
De Santis, Francesca "Burchiello fuente de un soneto castellano del siglo XVII", *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispanística de Literatura Medieval* Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005, vol. 1. León, Universidad de León, 2007, pp. 1021-27.
Della Croce [*sic*], Giulio Cesare, *Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno*. Trad. del italiano por el Bachiller Sansón Carrasco [seud. de Francisco Zea]. Barcelona, Maucci, 1898.
Di Giovanni, Domenico, detto Il Burchiello, *Le poesie autentiche*. Ed. de Antonio Lanza. Roma, Aracne, 2010.
Dionisotti, Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*. Turín, Einaudi, 1999 [1967].
Eco, Umberto, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Milán, Bompiani, 1987.
Enciclopedia dantesca [en línea]. Roma, Treccani. <https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca>. [Consulta: 19 de marzo, 2022.]
Fo, Dario, *Manuale Minimo dell'attore*. Turín, Einaudi, 1987.
Forenza, Eleonora, "Dalla parte delle invisibili: uno sguardo differente sul problema del canone e della crisi della critica", *Indagini e perlustrazioni critiche*. Bari, Graphis, 2007 (Quaderni del Dottorato di Italianistica dell'Università di Bari), pp. 254-271.
Fucilla, Joseph, "Variations of a Spanish Adaptation of a Burchiello Sonnet", *Romance Notes* 1, 2, 1960, pp. 146-150.
Garavelli, Enrico, "Rassegna de *I sonetti del Burchiello* (2000) a cura di Michelangelo Zaccarello", en *Neuphilologische Mitteilungen*, 102, 4, 2001, pp. 487-490.
Giunta, Claudio, *Versi a un destinatario: Saggi sulla poesia italiana del Medioevo*. Bolonia, Il Mulino, 2002.
Gli opusculi di Giulio Cesare Croce [en línea]. Bolonia, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 21 de julio, 2016. <http://badigit.comune.bologna.it/GCCroce/>. [Consulta: 4 de enero, 2022.]
Góngora, Luis de, *Sonetos*. Ed. de Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2012.

Leclercq, Jean, "Visio Tugdali", en *Enciclopedia dantesca* [en línea]. Roma, Treccani. <https://www.treccani.it/enciclopedia/visio-tugdali_%28Enciclopedia-Dantesca%29/>. [Consulta: 19 de marzo de 2022.]
Ledda, Giuseppe, "An Ethical and Political Bestiary in the First Canto of Dante's Comedy", en Giulia Gaimari y Catherine Keen, eds., *Ethics, Politics and Justice in Dante*. Londres, UCL Press, 2019, pp. 46-62.
Le Goff, Jacques, *Ritter, Einhorn, Troubadoure, Helden und Wunder des Mittelalters*. Trad. de Annette Lallemand. Múnich, Beck, 2005.
Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*. Ed. de Augusto Marinoni. Milán, Rizzoli, 2001.
Liruti, Gian Giuseppe, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, t. IV. Venecia, Tipografia Alvisopoli, 1830.
Lucía Megías, José Manuel, "Naturaleza textual y naturaleza codicológica: a vueltas (de nuevo) sobre los primeros testimonios románicos", en Fernando Sánchez Miret y Max Niemeyer Verlag, eds., *Actas del XXIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica, Sección 6: Retórica, poética y teoría literaria, Salamanca 2001*, vol. IV. Tübingen, 2003, pp. 187-202.
Luzzatto, Sergio, "L'età di Torino. 1815-1861", en Sergio Luzzatto y Gabriele Pedullà, dirs., *Atlante della letteratura italiana III. Dal Romanticismo a oggi*. Ed. de Domenico Scarpa. Turín, Einaudi, 2012, pp. 2-5.
May, Esther Isopel, *The "De Jerusalem celesti" and "De Babilonia infernali" of fra Giacomino da Verona*. Londres-Florencia, Le Monnier, 1930.
Merlini, Domenico, *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano* [en línea]. Turín, Loescher, 1894, <https://www.gutenberg.org/files/63058/63058-h/63058-h.htm>. [Consulta: 11 de agosto de 2022.]
Milan, Gabriella, "Giacomino da Verona", en *Dizionario Biografico degli italiani* [en línea]. Roma, Treccani. <https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomino-da-verona_%28Dizionario-Biografico%29>. [Consulta: 19 de marzo de 2022.]
Molinari Pradelli, Alessandro, "Sua maestà il porco", en *Pane e Salame. Immagini gastronomiche bolognesi dalle raccolte dell'Archiginnasio* [en línea]. Bolonia, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 16 de febrero, 2020. <http://bimu.comune.bologna.it/biblioweb/pane-salame/sua-maesta-il-maiale>. [Consulta: 4 de enero, 2022.]
Monaci, Ernesto, *Crestomazia italiana dei primi secoli: con prospetto delle flessioni grammaticali e glossario*. vol. I. Città di Castello, S. Lapi, 1889.

Morini, Luigina, "Testi arcaici", en Cesare Segre y Carlo Ossola, dirs., *Antologia della poesia italiana*, *Duecento-Trecento*. Turín, Einaudi, 1997, pp. 29-32.
Orazio, *Tutte le opere. Odi, Epodi, Carme secolare, Satire, Epistole, Arte poetica*. Ed. de Marco Scaffidi Abbate y Renato Ghiotto. Roma, Newton Compton, 2006.
Orvieto, Paolo, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*. Roma, Salerno, 2017.
Pagliaro, Antonio, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla divina commedia*. Florencia-Mesina, D'Anna, 1967.
Pérez Medrano, Alan Joaquín, "'Dice Bernardo a Cristo que un Portero al Papa': Indagaciones Multi-Autorales a partir de la reescritura hispánica de un soneto de Burchiello en un manuscrito florentino", en Nanette Rißler-Pipka, ed., *Theorien von Autorschaft und Stil in Bewegung: Stilistik und Stilometrie in der Romania*. Múnich, AVM, 2019, pp. 35-47.
Petrarca, Francesco, *Canzoniere*. Ed. de Paola Vecchi Galli. Milán, Rizzoli, 2012.
Picone, Michelangelo "Giullari d'Italia: una lettura del *Detto del gatto lupesco*", en *Versants*, 28, 1995, pp. 73-98.
Poesia italiana. Cinquecento. Ed. de Giulio Ferroni. Milán, Garzanti, 1978.
Pulci, Luigi, *Morgante*. Introd. y notas de Giuliano Dego. Milán, Rizzoli, 2013.
Ragni, Eugenio, "Giacomino da Verona", en *Enciclopedia dantesca* [en línea]. Roma, Treccani. <https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomino-da-verona_%28Enciclopedia-Dantesca%29/>. [Consulta: 19 de marzo de 2022.]
Ribani, Filippo, *Il villano fra le righe. Per una storia del mondo contadino in letteratura*. Bolonia, 2014-2015. Tesis, Alma Mater Studiorum.
Romei, Danilo, "Introduzione", en Eustachio Celebrino, *Novella di uno prete il qual per voler far le corne a un contadino se ritrovò in la merda lui e il chierico*. Ed. de Danilo Romei [en línea]. Banca Dati "Nuovo Rinascimento", 7 de diciembre, 2014. <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/celebrino/novella.pdf>. [Consulta: 23 de mayo, 2021.]
Ronchetti, Alessia y Maria Serena Sapegno, eds., *Dentro/Fuori Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*. Rávena, Longo, 2007.
Rouch, Monique, "Introduzione", en Giulio Cesare Croce, *L'eccellenza e trionfo del Porco e altre opere in prosa*. Ed. de Monique Rouch y Franco Bacchelli. Bolonia, Pendragon, 2006.
Ruini, Daniele, "Poesia narrativa, didattica, allegorica", en *Storia della civiltà europea* [en línea]. Roma, Treccani. <https://www.treccani.it/enciclope-

dia/poesia-narrativa-didattica-allegorica_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/>. [Consulta: 19 de marzo, 2022.]
Saffioti, Tito, *I giullari in Italia*. Milán, Xenia, 1990.
Sander, Max, *Le livre a figures italien depuis 1467 jusqu'a 1530*, vol. II. Milán, Hoepli, 1969.
Segre, Cesare y Carlo Ossola, dirs.*, Antologia della poesia italiana*, *Duecento-Trecento*. Turín, Einaudi, 1997.
Servolini, Luigi, "Eustachio Celebrino da Udine intagliatore, calligrafo, poligrafo ed editore del sec. XVI", en *Gutenberg Jahrbuch*, XIX-XXIV (1944-1949), pp. 179-189.
Spitzer, Leo, "Zur Nachwirkung von Burchiellos Priameldichtung", *Zeitschrift fur romanische Philologie*, LII (1932), pp. 484-489.
Storia di Campriano contadino. Ed. de Albino Zenatti. Bolonia, Gaetano Romagnoli, 1884 [en línea]. < https://archive.org/details/storiadicampria00zenagoog/page/n3/mode/2up?view=theater>. [Consulta: 19 de marzo, 2022.]
Tomasoni, Piera, "Poesia didattica del Nord", en Cesare Segre y Carlo Ossola, dirs., *Antologia della poesia italiana*, *Duecento-Trecento*. Turín, Einaudi, 1997, pp. 191-195.
Tomasoni, Piera, "Poesia didattica dell'Italia centrale", en Cesare Segre y Carlo Ossola, dirs., *Antologia della poesia italiana*, *Duecento-Trecento*. Turín, Einaudi, 1997, pp. 262-266.
Trifone, Maurizio, "Lingua d'uso nella Roma di fine Quattrocento", en Maurizio Dardano, Paolo d'Achille, Claudio Giovanardi y Antonia G. Mocciaro, eds., *Roma e il suo territorio. Lingua, dialetto e società*. Roma, Bulzoni, 1999, pp. 53-74.
Trifone, Pietro, *Storia linguistica di Roma*. Roma, Carocci, 2008.
Trousselard, Sylvain**,** "Le *Detto del Gatto lupesco*: traduire l'intraduisible?", en *Cahiers d'études italiennes* [en línea]. OpenEdition Journals, 1 de mayo, 2015. <https://journals.openedition.org/cei/1332>. [Consulta: 19 de marzo, 2022.]
Walter, Philippe, *Para una arqueología del imaginario medieval*. Ed. y trad. de Cristina Azuela. México, UNAM, 2013.
Zaccarello, Michelangelo, "Introduzione", en Burchiello, *I Sonetti del Burchiello*. Ed. de Michelangelo Zaccarello. Turín, Einaudi, 2004.
Zaccarello, Michelangelo, "Domenico di Giovanni detto il Burchiello", en *Dizionario biblico della letteratura italiana*. Dir. de Marco Ballarini. Milán, IPL, 2018, pp. 333-338.

Zaccarello, Michelangelo, "Una forma istituzionale della poesia burchiellesca: la ricetta medica, cosmetica, culinaria tra parodia e non sense", en Giuseppe Antonelli y Chiara Chiummo, eds., *Nominativi fritti e Mappamondi: il non sense nella letteratura italiana*, actas del Congreso de Cassino, 9-10 de octubre. Roma, Salerno, 2009, pp. 47-65.

Zaccarello, Michelangelo, "Premessa", en Burchiello, *I Sonetti del Burchiello*. Ed. crítica de la *vulgata quattrocentesca* a cargo de Michelangelo Zaccarello. Bolonia, Commissione per i testi di lingua, 2000.

Zaccarello, Michelangelo, "Premessa", en Michelangelo Zaccarello, ed., *La fantasia fuor de' confini. Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999)*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. IX-XVI.

Índice

Introducción 9
Sabina Longhitano

1. Un infierno antes de Dante 35
Sabina Longhitano

2. El viaje del gato lobesco 53
Silvia Lechuga Guerrero

3. Dos sonetos del Burchiello 67
Alan Joaquín Pérez Medrano

4. El monólogo de Margutte 83
Rafael Hernández Aguilar y Sabina Longhitano

5. El monstruo marino de Leonardo 109
Alejandra Liñán Vargas

6. Las estratagemas del campesino Campriano 117
Sabina Longhitano

7. La campesina y el cura, o el ingenio contra la prepotencia 161
Juan Diego Tapia Perea

8. Desdichas y amores del campesino Ruzzante 181
Éric Manuel Benjamín Sánchez Barragán

9. Subversiones carnavalescas y deleites del puerco 191
Rodrigo Jardón Herrera

10. Sueño y evasión: una visión de Cucaña. 213
Sabina Longhitano

11. De orinales y escapistas: el antipetrarquismo de Berni. 231
David Hazael Rodríguez Berea

Bibliografía 247

Al margen del canon. Antología bilingüe de textos marginales de la literatura italiana (siglos XIII-XVI) fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se terminó de producir en octubre de 2022. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida, exclusivo de la colección HEÚRESIS así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición, realizada por José Sefami Misraje (Paso de Gato Ediciones), la familia tipográfica Devaganari en diferentes puntaje y adaptaciones. El diseño de la cubierta, los recursos electrónicos y la conversión fueron elaborados igualmente por Paso de Gato Ediciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. Cuidó la edición Leticia García Urriza. Supervisó la edición Juan Carlos H. Vera.

RODRIGO JARDÓN HERRERA

Doctorando y Maestro en Literatura comparada por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Italianas) por la misma institución. Ha traducido autores como Luigi Pirandello e Italo Svevo. Sus líneas de investigación son la teoría del ensayo, la historia del ensayo italiano y la crítica de la traducción. Es profesor de asignatura de Literatura Italiana en la UNAM, con cursos sobre el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. En 2014 ganó el premio Alaíde Foppa a mejor tesis de licenciatura.

SABINA LONGHITANO

Doctora en Filosofía del Lenguaje y Maestra en Lingüística Aplicada, ambos por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y enfocados en pragmática, y Licenciada en Letras Clásicas, con especialidad en latín medieval. Es traductora de autores como Machiavelli y entre sus líneas de investigación están la literatura italiana medieval, renacentista y del siglo XX, la pragmática y la crítica de la traducción. Es profesora titular de Literatura Italiana en la UNAM, con cursos sobre la historia literaria de los Orígenes y del Renacimiento, seminarios sobre el poema caballeresco, en particular sobre el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, y sobre textos no canónicos de la literatura italiana.

Montagnie
d'Oro
Miniere di Scudi
e Cechini.
Naue, e Galere
Mercadole, e
Cariche di
Saladi
Saline di pani di Zucha
fini
Lago di polvere, e figatelli
Quest Erba produce sorte
et pastici.
Pianure di mez'rapent
e confetioni
Argieri di mortatelle e carate
le Vache in questo paese ogni
mese partoriusse un Vitello.
Fiume di Vino di Spagna
lago di fritele
vari li Canoni
pieta fiaschi
di moscato