



JANUS 11 (2022) 474-480

ISSN 2254-7290



Reseña de Adrián J. Sáez, *Desde Italia con amor. Aretino en la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid-Fráncfort, Iberoamericana-Vervuert, (Clásicos Hispánicos, 25), 2021

Guillermo Serés Guillén

<ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8746-1541>>

Universidad Autónoma de Barcelona (España)

guillermo.seres@uab.cat

JANUS 11 (2022)

Fecha recepción: 23/10/22, Fecha de publicación: 15/11/22

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=238>>

<DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20221127>>

Resumen

Reseña del libro de Adrián J. Sáez, *Desde Italia con amor. Aretino en la poesía española del Siglo de Oro*.

Palabras clave

Pietro Aretino; imagen autorial Siglo de Oro; poesía amorosa y satírica

Title

Review of Adrián J. Sáez, *Desde Italia con amor. Aretino en la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid-Fráncfort, Iberoamericana-Vervuert, (Clásicos Hispánicos, 25), 2021

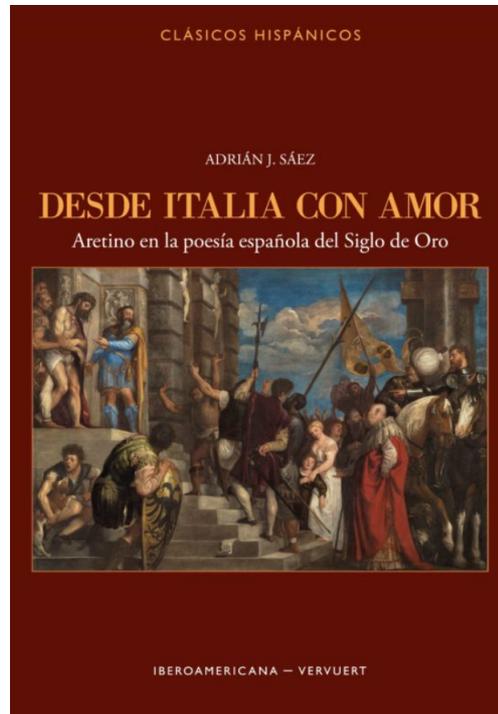
Abstract

Review of the book by Adrián J. Sáez, *Desde Italia con amor. Aretino en la poesía española del Siglo de Oro*.

Keywords

Golden Age; authorial image; love and satirical poetry





¡Pobre Concha! Sobre sus labios perfumados por los rezos, mis labios cantaron los primeros el triunfo del amor y su gloriosa exaltación. Yo tuve que enseñarle toda la lira: verso por verso, todo el rosario de sonetos de Pietro Aretino (Valle-Inclán, *Sonata de otoño*).

La estetizante cita valleinclanesca refleja excelentemente la sesgada recepción de la obra, y de la vida, de Pietro Aretino (1492-1556). A confirmarlo viene el estupendo libro que reseño, porque, como señala con razón en la introducción el autor, faltaba una monografía para completar el “gran mosaico de las ricas relaciones hispano-italianas” (p. 15) y añadir la tesela del Aretino a las de Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Marino, Tansillo o Sannazaro, aparte las prosas de Maquiavelo o los *novellieri*, tan cercanos, por otra parte, al de Arezzo. Y tal ha sido el empeño y el logro, con creces, del joven profesor y excelente investigador Adrián J. Sáez. A la poesía llega en el tercer capítulo, porque, como digo, el verdadero *leitmotiv* del libro es caracterizar su “perfil de ‘profeta’ y sobre todo de ‘secretario del mundo’”, su “función de atalaya de la vida humana”, su vida “de la fama, en el sentido de que es conocido aun a falta de conocimiento

directo” (p. 197). Por ello, “más que la copia directa, quizá el caso del Aretino se entendía en España como un modelo —tan maldito como efectivo— de configuración de la imagen y la trayectoria autoriales” (p. 94). Se centrará, por lo mismo, más en su representación personal autopanegírica y quizá menos en su influencia directa en la literatura española, cuyos creadores lo conocerían muchas veces indirectamente, como señala Sáez ya en la primera página con una cita cervantina. Con la mira puesta en ese objetivo divide el libro en tres partes.

En la primera (“1. Un amor secreto: Aretino y España”) apunta que la tradición literaria nos devuelve la imagen de un “personaje polifacético, capaz de tocar todos los géneros y registros (de la burla mordaz a la tratadística sagrada)” (p. 29), de modo que es “el poeta de las mil caras: un boceto imposible” (1.1), porque “pasa de ser un poeta cortesano *amateur* con tanta fama de satírico mordaz como pocos textos impresos a un polígrafo ejemplar; [...] multiplica los géneros con un poco de todo (comedias, una tragedia, textos picantes, tratados religiosos *in volgare* y epístolas con poemas intercalados)” (p. 39); sin embargo, constata que el conocimiento que se tiene de él en España es superficial y generalmente muy mediatizado. En el siguiente epígrafe (1.2. “Secretario del mundo”: conexiones españolas”) se extiende sobre la amplitud y diversidad de sus relaciones españolas, del emperador abajo: nobles, alto clero, intelectuales, diplomáticos, secretarios como Gonzalo Pérez. Carlos V fue el primer destinatario de sus epístolas e incluso le propuso que escribiese su biografía. En “Relaciones peligrosas: un Aretino español” (1.3) se pregunta qué parte de su obra se conoció en España: la primera entrega de sus *Lettere* (1538) ya se deja rastrear en las *Epístolas familiares* (1539) de Guevara. La inclusión de algunos de su *Ragionamenti* (1534-1538), como el *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa* y otras obras suyas en el primer *Index librorum prohibitorum* supone, asimismo, que únicamente se tradujo el *Coloquio de las damas*, a cargo de Fernán Xuárez (Sevilla, 1547), que se reimprime cuatro veces. Pero la “caccia spietata” de su nombre en las reediciones de los sucesivos *Indices* implica que “Aretino va a desaparecer del mapa casi por completo” (p. 66). En las pp. 67-68 cataloga el corpus del Aretino español, del que se desprende que se le considera el maestro del erotismo (por algunos textos *delle puttane* principalmente); también cita algunas cartas, una parte de su producción dramática (piezas como *La cortesana*, de 1526, o *El hipócrita*, de 1542, que hacen un retrato de los vicios) y de la espiritual, así como los ecos de sus *Sonetos lujuriosos* (1525), de tono erótico y lascivo, que compuso para acompañar los dibujos de Giulio Romano y que recordaba arriba el marqués de Bradomín.

El segundo capítulo (“El centro de la diana: la construcción de una imagen”) alude a su maestría en la invención de la imagen autorial, sea autobiográfica o ficticia, pues en esta faceta podría considerarse una suerte de antecedente de biografías “excesivas” de autores españoles, como las de Lope, Quevedo o Villamediana. En el subepígrafe 2.1 (“‘Yo sé quién soy’: autobiografía y máscaras”) analiza “la imagen de Aretino como poeta de la sencillez, que abraza varios aspectos: desde los orígenes humildes y la ignorancia como *peccata minuta*, se define por el ingenio natural (y un estilo acorde) como rasgo principal de su poética, así como por la inmediatez y la velocidad como clave compositiva” (p. 81). Un poeta (también zumbón) que condena toda pedantería y de lo que hoy llamaríamos esteticismo y pequeño sentimentalismo, que él llama «caccariuole». Aboga por la imitación de la naturaleza, porque, parafraseando a Ovidio, la poesía es el furor, el entusiasmo: “la poesia è un ghiribizzo de la natura ne le sue allegrezze, il qual si sta nel furor proprio, e mancandone il cantar poético diventa un cimbalo senza sonagli e un campanil senza campane” (p. 85). Lo que también se traduce en su odio por lo pequeño y lo inútil, el patetismo gazmoño, la pedantería insulsa, que nace de un sentimiento de naturalidad, que también engendran cierto pesimismo frente a las turbias complicaciones mundanas. Su moral y su poética son una sola cosa, y certifican la sinceridad fundamental del autor, que defenderá a carta cabal la inmediatez y ligereza de la escritura, como si estuviese improvisando, pero siempre con la mira puesta en forjarse una imagen autorial. Lo explicita Sáez en el siguiente apartado (2.2. “Más que mil palabras: galería de retratos”) donde “se ve la progresiva transformación del retrato de Aretino de cortesano y poeta a personaje ilustre con atributos de nobleza. De Pasquino a ‘secretario del mundo’, el arte acompaña la sucesión de máscaras dentro de una estrategia coherente de construcción de la imagen autorial” (p. 110). Para su imagen ideal, con todo, el argumento más firme es su colección de *Lettere*: un género marcado por la naturalidad, “por la *sprezzatura*, ya que se busca dar una sensación de inmediatez” (p. 120), e improvisación, porque parodia, e incluso ridiculiza, los géneros e instituciones de la literatura, y se enfrenta a los mitos culturales de su tiempo: los pedantes. Son páginas amenas, de amor a la vida, a los encantos del invierno, a la naturaleza, al arte, a la amistad; diatribas sobre la guerra y sobre todo lo cotidiano, desde la más acérrima honradez. También se dio a conocer en seguida como autor de sátiras, de textos escandalosos y de feroces pasquines que le hicieron muy popular, entre ellos sus *Pronósticos* (1521-1522), una especie de calendarios de la época, o las *Lettere volanti* (1522), de argumento político. Las cartas familiares, publicadas en seis libros entre 1537 y 1557, en número de unas tres mil, ilustran todo el panorama de su profesión de “secretario del

mundo”: son como una gran revista tragicómica, eventualmente encendida por violencias polémicas y disputas críticas, por paisajes vigorosos, caricaturas rápidas, anécdotas, retratos, cuadros de costumbres; pero especialmente avivadas de admiración por todo cuanto es noble y generoso. Las estudia en el siguiente epígrafe (2.3. “Una vida a gritos: la invención de las epístolas”), para señalar que “el eco en España de las *Lettere* aretinianas fue inmediato: antes incluso del proyecto de traducción de Íñigo Peralta (1542)” (p. 123).

El tercer capítulo (“Una *penna di fuoco*: Aretino y la poesía española”) es el más extenso (pp. 129-201), porque es el del subtítulo del libro; allí analiza, principalmente, la impronta de su poesía en la producción satírica española, algunas reescrituras de los *Orlandos*, los textos parnasianos no estrictamente panegíricos y los poemas sobre la pintura. Así, en el primer epígrafe (3.1. “‘Armato di lettere’: ataques, polémicas y sátiras”) da fe de su influencia en la *Sátira contra la mala poesía* (1569), de Pacheco, quien, con su triple mención de Pasquino (=Aretino) revela una lectura de la sátira del italiano, que sí citará Juan de Espinosa Medrano en su *Apologético en favor de Góngora* (Lima, 1662). La alabanza de Roma, al final del *Persiles*, también parece una réplica a “las sátiras *pasquinate*, popularizadas por Aretino y otras variantes familiares” (p. 135). En 3.2 (“Épica y el giro burlesco: historias de Orlando y compañía”), se extiende sobre “la reutilización de la *Angelica* de Aretino”, que “es dos veces parcial en Barahona de Soto, porque solamente selecciona un lance del poema; [...] se podría decir que Barahona remata el trabajo iniciado por Aretino, con un poema que realmente continúa *el Orlando furioso*” (pp. 142-143). Más notoria es la influencia en Quevedo, que en su *Orlando* asume la perspectiva jocosa general. “En buena lógica, la recepción española del Aretino caballeresco es limitada [...] porque solamente se aprovechan la *Angelica* y el *Orlandino*. [...] Eso sí, frente al eco del puro nombre de Aretino en ámbito satírico, ya hay una pequeña recepción intertextual tanto en serio como en chiste” (p. 147). En el siguiente epígrafe (3.3. “‘Una cesta di corone’: *Il sogno del Parnaso* y los cánones poéticos”) analiza la impronta del sueño del Parnaso, “tanto un nuevo canon (abierto, irónico, moderno) como una atrevida autorrepresentación autorial: es otro Parnaso egocéntrico” (p. 155). Es posible que haya influido en el *Viaje de Sannio*, de Juan de la Cueva, y en el *Viaje del Parnaso*, de Cervantes, pues tanto este último como el italiano “son poetas que se han forjado su ventura: [...] ambos adoptan una estrategia similar de autofiguración desde la periferia” (p. 161). Como sea, “la imaginación parnasiana de Aretino presenta un canon radicalmente moderno y parcial, de acuerdo con una óptica interesada y satírica que persigue la presentación de un autorretrato” (p. 169). Pero en los repertorios

españoles el nombre de Aretino únicamente aparece en seis asientos, ya sea por la citada condena de los índices, ya porque los poetas españoles quisieron levantar un Parnaso nacional propio. Juan de la Cueva lo cita en su *Ejemplar poético*, en una “erudita exposición de algunos defectos y vicios posibles en el difícil arte de componer versos sueltos” (p. 165). En *La vida del pícaro* se nos presenta irónicamente su “gravedad”; en *La restauración de España*, Mesa lo trae para ilustrar las “setas” de los “insignes y humildes poetas”. El tercer ítem (3.4. “‘Ciego ne la pittura’: poesía y arte”) recorre su relación con las artes plásticas, sus retratos, sus ejercicios de écfrasis, porque el arte fue para él “una clave fundamental por cuatro razones mayores: los contactos artísticos, el buen juicio artístico, la participación en dinámicas polémicas y la poética con una fuerte dimensión visual” (p. 170). Señala Sáez que Hurtado de Mendoza, Cetina, Hernando de Acuña, Baltasar del Alcázar y Góngora “toman elementos de la tradición clásica del epigrama: entre otras ideas, se explica cómo Aretino reutiliza un diseño retórico-visual de Petrarca” (p. 185). Muchos poetas conocieron su maestría en este terreno de la relación entre las artes; un círculo de escritores que admitieron la maestría de Aretino en el campo de la poesía pictórica. Mención aparte merece Quevedo que “sigue el patrón ecfástico de Aretino, pues cumple con la organización a partir de marcas visuales (deícticos y verbos *videndi*) y sobre todo la imagen apunta especialmente el *ethos* del personaje” (p. 190). Incide, finalmente, Sáez en que Aretino es un secretario del mundo artístico, “un embajador de primera con todas las credenciales para dar a conocer la pintura y mediar entre los distintos agentes en danza; [...] se vuelve un modelo que alcanza a la poesía española, aunque en la cadena de mediaciones se vuelve poco a poco moneda común y se difuminan las huellas directas: desaparece el nombre, pero queda la invención dentro de la fórmula, que es lo que cuenta” (p. 193).

En el cuarto y epilógico capítulo (“Es de Aretino”: final) parte del aforismo “es de Lope” para señalar que, como este, “Aretino gana la inmortalidad del nombre y de un manojo de tópicos, pero se deja su obra por el camino. Tanto entonces como después, la gran apuesta de Aretino es su imagen, que se convierte en un ejemplo paradigmático de construcción y exhibición pública de un perfil autorial triunfante” (p. 195), aunque muchas veces ese panegírico personalista es sólo el eco de una imagen, la sombra de un nombre de gran simbolismo, apenas un vago recuerdo de su obra, como hemos visto en cita de Valle-Inclán. Pero, recalca, si no tuvieron más proyección sus escritos fue por haber sido censurado, prohibido y perseguido, hasta convertirse en un nombre maldito y sórdido. Con todo, encontramos “asomos aretinos en la poesía satírico-burlesca (con la decisiva inversión antipetrarquista), similitudes en las variaciones eróticas, pequeñas

calas en la épica heroicómica, reflejos en los textos parnasianos y derivaciones paradigmáticas en la poesía artística” (p. 199). En la España del Siglo de Oro no es meramente un reclamo de la poesía erótica, sino que se le lee especialmente como autor satírico, especializado en denunciar enfermedades sociales y pecados poéticos. Pese a todo, acaba siendo “un superviviente que se transforma en un modelo de imagen autorial y hasta en un personaje simbólico” (p. 201), del que queda más su fama que su letra.

La muy pormenorizada información del libro se va decantando desde el rico estado de la cuestión inicial, con muchas interpolaciones parentéticas, al progresivo discurso fluido y a la redacción perspicua, con eventuales *ritornelli* sobre el *leitmotiv* del estudio: la construcción de una autobiografía literaria, la carrera de un escritor supuestamente escandaloso por las cortes de Europa, de quien Carlos V y Francisco I se disputaron los favores de su incisiva pluma. Demuestra Sáez un exhaustivo conocimiento de las fuentes primarias y secundarias, del autor y del contexto histórico, artístico y literario, con el concurso de bastantes ilustraciones, que también suponen un buen ejercicio de éfrasis indirecta, recogida en la iconografía central para analizar los retratos del de Arezzo (pp. 95-117). Treinta y una páginas de una exhaustiva bibliografía cierran el necesario volumen. Bienvenido sea.