

ÍNDICE

EL PRECIO DE LA FAMA: INTRODUCCIÓN	13
1. UN AMOR SECRETO: ARETINO Y ESPAÑA.....	29
1.1. El poeta de las mil caras: un boceto imposible	30
1.2. «Secretario del mundo»: conexiones españolas	49
1.3. Relaciones peligrosas: un Aretino español	59
2. EL CENTRO DE LA DIANA: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN.....	69
2.1. «Yo sé quién soy»: autobiografía y máscaras	70
2.2. Más que mil palabras: galería de retratos.....	94
2.3. Una vida a gritos: la invención de las epístolas	117
3. UNA «PENNA DI FUOCO»: ARETINO Y LA POESÍA ESPAÑOLA	127
3.1. «Armato di lettere»: ataques, polémicas y sátiras	128
3.2. Épica y el giro burlesco: historias de Orlando y compañía	135
3.3. «Una cesta di corone»: «Il sogno del Parnaso» y los cánones poéticos	147
3.4. «Cieco ne la pittura»: poesía y arte.....	169
4. «ÈS DE ARETINO»: FINAL	195
BIBLIOGRAFÍA	203

sea poca cosa, el guiño —redondeado con la continuación bernesa— revela un conocimiento de Aretino que sirve tanto de pequeña pista como de invitación a la presente exploración sobre la huella del ingenio italiano en la poesía española del Siglo de Oro.

El ejemplo viene de perilla por al menos otras tres razones: además de dar la temperatura del momento porque Cervantes se las sabía todas, muestra la mínima presencia de Aretino como golondrina suelta en toda su obra y de su imagen típica como crítico mordaz, una ausencia —más que un olvido— que se extiende a la crítica, pues de las relaciones aretinesco-cervantinas se sabe poco (a excepción del caso del *Viaje del Parnaso*, la novelita atribuida de *La tía fingida* y alguna cosa en torno al maldiciente Clodio y a la cortesana Hipólita del *Persiles*) (Lamberti, 2015; Sáez, 2018b: 58-67, 2020a y cap. 3.3)³.

No es cuestión de echar culpas como Aristarcos trasnochados, ya que en realidad la cuestión se mueve entre sombras que dificultan la tarea: para decirlo en plata, Aretino es una fuerza de la naturaleza que irrumpe con energía en el panorama europeo del siglo XVI, se divierte en construirse una imagen polémica que lo catapulta a la fama como «possibly the best-known living author» (Waddington, 2013a: 73) y acaba sufriendo una persecución furiosa que lo convierte en proscrito durante mucho tiempo y lo arrincona en la frontera del olvido, toda vez que —para ser justos— se trataba de un prestigio como personaje público donde la obra era poco más que un apéndice (Procaccioli, 2011: 230). Mucho tiempo después daba en el blanco Apollinaire (*L'Arétin*, 1922 [1912]: 5) cuando definía a Aretino como «une des figures les plus attachantes du XVI^e siècle» y «en même temps une des plus mal connues», un poco como ocurre con el marqués de Sade, dos figuras polémicas que suscitan rechazo y fascinación a partes iguales (o casi), fruto de una confusión entre vida y obra que deriva en una cierta leyenda negra. La comparación puede parecer caprichosa y maliciosa (como Chasles, 1834: 754, para disgusto de Innamorati, 1957: 35, n. 51), pero lo cierto es que Aretino sobrevive de cierta forma en comparaciones con otros autores, figuras históricas o personajes de ficción, lo que refleja —aunque muchas veces en negativo— tanto las transformaciones de este Proteo de las letras como el éxito en la creación de una imagen *di se*: es «le Voltaire de son siècle» (Balzac, 1870 [1828]: 368, sobre una insinuación de Chasles, 1834: 767), «Lazarillo de Tormes» (Graf, 1886: 12), «il Cesare Borgia della letteratura» (en Bertani, 1901: 113-114), el «Vanni Fucci del XVI secolo» (Salza, 1904: 91, por un famoso condenado del

³ Con algo de broma, un caso similar se da en el *Volpone* (1606) de Johnson (Waddington, 2013d). Chevalier (1966: 443) señala un paralelismo general más entre los caballeros del *Orlando* de Aretino y *La Casa de los Celos* de Cervantes, que se desafían constantemente sin llegar a luchar (ver cap. 3.2). Poco o nada tiene de relación directa la desmitificación en el *Quijote* que apunta Pueyo Casaus (2002).

infierno dantesco, 24, vv. 122-126), «an Italian Gargantua» (Barolsky, 1991: 84), «una sorta di Henry Miller pre-moderno» (Waddington, 2009b [2004]: 18), *e così via*. Tirando de paradoja, se podría decir que el precio —o el premio— de la fama es el olvido.

Entre las consecuencias de la cosa, la fortuna literaria de Aretino en la España del Siglo de Oro es bastante limitada y desigual: su nombre parece esconderse por varios motivos (mala fama, difusión reducida, etc.), apenas tiene una traducción parcial coetánea (de los *Ragionamenti* saca Fernán Xuárez el *Coloquio de las damas*, 1547) y durante mucho tiempo solo se conoce una pequeña parte de su producción (textos *delle puttane* y algunas epístolas), por lo que las más de las veces únicamente se puede plantear un contacto hipotético —y acaso mediado— que tiene mucho que ver con el rechazo iniciado en Italia, mas tampoco queda en nada. Si se quiere, Aretino es más un amor de oídas que un amor de vista y tiende a llevarse con discreción; en otras palabras: como todo buen amor secreto —o vicio— que se precie, Aretino en España vive entre asomos, disimulaciones y escondites, pero sin desaparecer jamás por completo, de acuerdo con la «presenza inquietante» (Marini, 1995) que tenía en Italia y se proyecta en Europa.

Otro motivo mayor para este estado de cosas es que dentro del gran mosaico de las ricas relaciones hispano-italianas (Farinelli, 1929; Fucilla, 1953; Gargano, 2012a [1993]; Capllonch, Pezzini, Ponce Cárdenas y Poggi, 2013) se ha prestado atención preferentemente a las piezas de Petrarca como el padre de la cosa (Fucilla, 1960; Navarrete, 1997 [1994]), Ariosto (Chevalier, 1966), Tasso (Arce, 1973), Marino (Rozas, 1978; Ponce Cárdenas, 2017), Tansillo (González Miguel, 1975 y 1979; Trambaioli 1999), Sannazaro (Alatorre, 1988; Morros 2014), Dante y una camada de poetas burlescos (Cacho Casal, 2003a y 2003b) y otros tantos que dejó fuera, así como el reverso con las etapas italianas de algunos ingenios como Garcilaso (Fosalba, 2019) y Quevedo (Juárez, 1990; Cappelli, 2017), más el impulso itálico de Ponce Cárdenas (2007, 2012a, 2012b, 2013a y 2013b) para el caso de Góngora. Frente a esta galería *de illustri poeti*, es la hora de Aretino.

Y es que en verdad se puede encontrar a Aretino de tanto en tanto por todas partes, como unos pocos botones de muestra sacados de aquí y allá pueden probar: hay muchos asomos en Francia (Sozzi, 1989; Conconi, 2010, 2011, 2019 y 2020), todavía más en Inglaterra (Lothian, 1930; Corradini Ruggiero, 1976; Cairns, 1991; Beecher, 1995; Hendrix, 2000; Flynn, 2002; Ryzhik, 2013; Waddington, 2013d; Giola, 2014, etc.) y algo menos en Holanda (Grootes, 2011) gracias en muchas ocasiones al siempre significativo apoyo de otros poetas (Molière, Corneille, Shakespeare, Ben Jonson, el ya citado Apollinaire, John Donne, etc.), pero la fuerte red de relaciones hispano-italianas justifica de antemano la entrada de Aretino en España (Icaza, 1925: 22-24; Rhodes, 1989;

Calvo Rigual, 2000 y 2001), que desgraciadamente se suele contemplar solo a partir de las traducciones y con toda una serie de problemas adicionales de por medio (censura, intermediarios, etc.) que examinaré en su momento. Porque, si «el estudio de las influencias internacionales es tarea erizada de obstáculos, trampas y malentendidos posibles» según advertía Guillén (2005: 283), la dificultad se multiplica en el caso de Aretino.

Con un salto, abre boca la enumeración de ingenios modernos que ve el duque de Sessa dentro de la Morada de la Inmortalidad en el *Carlo Famoso* (Valencia, Joan Mey, 1566) de Luis de Zapata:

No podré decir cuántos por la mano
vio excelentes aquí, o de ingenio claro:
Virgilio, Varo, Horacio, Ennio y Lucano,
Juvenal, y Marcial y Ovidio raro;
Fracastorio, Luis Vives y Pontano,
Dante, Petrarca, Ariosto y Sanazaro,
Castellón, Pietro Bembo, el Peregrino,
Paulo Jovio, Tansilo, Aretino
(canto XLVII, 21).

Junto a otras autoridades clásicas algo más atrás (Alcibíades, Demóstenes, Homero, 18) y muchas patrias posteriores (el marqués de Santillana, Ausías March, Juan de Mena, 36-37), la presencia de Aretino como cierre de este pequeño canon es significativa: sí, sale como el último de la fila, pero se trata de un lugar de honor se mire como se mire.

Más todavía porque no es un copia y pega del primer espaldarazo, que *stricto sensu* sería el elogio de Ariosto en el *Orlando furioso* (edición de 1532, XLVI, 14, vv. 3-4), pronto traducido por Jerónimo de Urrea (Amberes, Martín Nucio, 1549):

Ecco altri duo Alessandri in quel drappello,
dagli Orologi l'un, l'altro il Guarino;
ecco Mario d'Olvito, ecco il flagello
de' principi, il divin Pietro Aretino;
due Ieromini veggo, l'uno è quello
di Veritade, e l'altro il Cittadino;
veggo il Mainardo, veggo il Leoniceno,
il Pannizzato, e Celio e il Teocreno.

Dos Alexandres vienen sin recelo,
uno Orologio, el otro es el Guarino;
Mario d'Olvito junto, y el flagelo
de príncipes, el gran Pedro Aretino.
Dos Jerónimos veo venir a vuelo,
uno Verdad y otro Ciudadino;
veo el Mainardo, y veo el Leoniceno,
el Panizado, Celio y el Teocreno.

La vida de Aretino en los parnasos de nombres propios se extiende hasta la segunda parte del *Remedia amoris* («Respondiendo a un amigo que, a persuasión suya, se había retirado de un galanteo y deseaba darse al estudio», en *Ocios*,

Amberes, Officina Plantiniana, 1650) del conde de Rebolledo, que lo considera como autoridad de asuntos cortesanos y morales dentro de una propuesta de plan de lecturas:

Bajar de grado en grado se podría
 por Eutropio, Vopisco, Marcelino,
 a las guerras de Italia y de Suria;
 el Sabélico, Bembo y Aretino.
 el Mauroceno, Corio, Justiniano,
 Jovio, Dávila, Franqui, Gichardino,
 la institución moral, el cortesano,
 y, si Su Santidad os lo concede,
 los impíos Maquiavelo y el Polano
 (vv. 184-192).

Al lado, hay otros ejemplos más jugosos, en los que Aretino es fuente de noticias, como esta descripción de la Roma viciada de Gonzalo Fernández de Oviedo (*Batallas y quinquagenas*, 1535-1556, manuscrito), que puede remitir a las *pasquinates* satíricas o a otras críticas sueltas:

Ninguna del mundo hay más que Rroma en ese caso, porque concurren la ocasión, la ynorancia, el fraude, la auaricia, la prodigalidad, la arrogancia, el odio, el fauor, la concupisçiença, la adulación, la embidia, la mentira, la ingratitud, la injuria, la mentira, la disimulación, la inestabilidad, la calupnia, e la poca vergüença e ningún temor de Dios, en que se incluyen todos los males del mundo. Bien dize Pedro Aretino todo lo ques dicho y añade que en los milites de Christo está la perfiçión, la nesçesidad, el peligro, la sospecha, el themor, el dolor, el llanto, la malenconía, el lamento, la vergüença, el fastidio, el afán, la fatiga, la enemistad, con todo el resto de las miserias (III, 71).

Todavía más interesante es el saludo cuento sobre un bibliómano de tres al cuarto recogido en el *Libro de chistes (Liber facetiarum et similitudinum*, 1550, Mss/6960 de la BNE) de Luis de Pinedo, que prueba el impacto de Aretino en la cultura popular, por mucho que haya quedado en forma manuscrita:

El duque de Nájera y el conde de Benavente tienen estrecha amistad entre sí, y el conde de Benavente, aunque no es hombre sabio ni leído, ha dado, solo por curiosidad, en hacer librería, y no ha oído decir del libro nuevo cuando le merca y le pone en su librería. El duque de Nájera, por hacerle una burla, estando con él en Benavente, acordó de hacerla desta manera: que hace una carta fingida con una memoria de libros nunca oídos ni vistos ni que se verán, los cuales enviaba Pedro Aretino, italiano residente en Venecia, el cual, por ser tan mordaz y satírico, tiene

salario del pontífice, emperador, rey de Francia y otros príncipes y grandes, y en llegando el tiempo de la paga, si no viene luego, hace una sátira o comedia o otra obra que sepa a esto contra el tal.

Esta carta y memoria de libros venía por mano de un mercader de Burgos, en la cual carta decía que en recompensa de tan buena obra como a su señoría había hecho Pedro Aretino, que sería bien enviarle algún presente, pues ya sabía quién era y cuán maldiciente. La carta se dio al conde, y la memoria, y como la leyese y no entendiese la facultad de los libros, ni aun el autor, mostróla al duque como a hombre más leído y visto, el cual comienza a ensalzar la excelencia de las obras, y que luego ponga por obra de gratificar tan buen beneficio a Pedro Aretino, que es muy justo. El conde le preguntó que qué le parecía se le debía enviar. El duque respondió que cosa de camisas ricas, lenzuolos, toallas, guantes aderezados y cosas de conserva y otras cosas de este jaez. En fin, el duque señalaba lo que más a su propósito hacía, como quien se había de aprovechar de ello más que Pedro Aretino. El dónde puso luego por la obra el hacer del presente, que tardaron más de un mes la condesa y sus damas y monasterios y otros partes, y hecho todo, enviólo a hacer saber al duque, y dase orden que se lleve a Burgos, para que desde allí se encamine a Barcelona y a Venecia, y trayan los libros de la memoria; la cual orden dio después mejor el duque, que lo hizo encaminar a su casa y recámara. Y andando el tiempo, vino a saber el conde, y estuvo el más congojado y desabrído del mundo con la burla del duque, esperando sazón para hacerle otra para satisfacción de la recibida. La cual, procurando y poniendo por obra, se vino a hacer así, creyendo la hacía al duque. Y fue desta manera que a la sazón que este humor reinaba en el conde contra el duque (fols. 10r-11r).

Cada una a su modo, las dos anécdotas remiten a otros tantos rasgos de la imagen típica de Aretino: su agudeza satírica, su constante búsqueda de mercedes y su carácter tan chistoso como orgulloso, que dan fe de su entrada en el imaginario popular, como una figura legendaria desligada de su obra. De ahí que pueda llegar a ganar fuerza como personaje en el *Deleite y amargura de las dos cortes, celestial y terrena* (Madrid, Juan Sánchez, 1642) de José Micheli Márquez, donde hace las veces de consultor del dios Momo.

Tirando del hilo de las historietas se llega a la *Plaza universal de todas ciencias y artes* (Madrid, Luis Sánchez, 1615) de Cristóbal Suárez de Figueroa, traducción muy libre de la obra casi homónima de Tommaso Garzoni (*Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, Giovanni Battista Somasco, 1585), representante de las misceláneas de curiosidades y saberes que parece haber tenido un papel en la entrada de Aretino en España. Es la impresión que se tiene, porque Suárez de Figueroa recoge con mínimas variaciones las dos noticias del texto italiano sobre Aretino en el discurso sobre «de los que componen libros y sus mecenas y protectores» y en la sección acerca de los maldicientes («maldicenti, detrattori e murmuratori» en Garzoni): primero, lo tiene por

poeta doblemente vicioso («a veces demasiado deshonesto, como son en común las obras del Aretino» y «a veces demasiado satírico, como Nicolás Franco y su maestro», etc., discurso 32, fol. 127v) con apenas un pequeño recorte redundante («altre volte troppo sporco e dishonesto, come son l'opere dell'Aretino» y «alle volte troppo satirico, come Nicolò Franco insieme col suo maestro», 33, 293-294); segundo, se recuerdan los castigos sufridos por Aretino y Nicolò Franco por su discurso afilado («Casi en nuestros días, ¿no recibió Aretino mil chirlos y oprobrios por su lengua, y el Franco no fue ahorcado por semejante ocasión?», 82, fol. 300r), en un pasaje que añade algo más de distancia temporal y suprime a Pasquino como tercero en disputa («Al tempo nostro l'Aretino per la sua lingua non ha ricevuto mille sfrisi? Il Franco non è stato imeso? Pasquino non è tutto il dì stroppiato?», 88, 674-675).

Junto a estos tres rasgos típicos y tópicos, Suárez de Figueroa elimina otra referencia a la indecencia y completa el texto de Garzoni con una historia más de Aretino a propósito de poetas y mecenas⁴:

Cuanto al premio, es cosa vergonzosa ver su escaseza, porque si dan es poco, y esto con modestas dilaciones y en libranzas casi inciertas: cuán diferente de lo que usó la Antigüedad, donde los césares y mayores príncipes honraban y premiaban pródigamente a los doctos profesores de letras, haciéndoles comer en sus mesas, llevándolos en sus carros triunfales. El inconveniente dio motivo a que Pedro Aretino, satirizando tan vil abuso como el de hoy, dirigiese un libro a un mono que tenía en su casa, diciendo en la dedicatoria: «Bien sé yo, mona mía, harás desta obra que te ofrezco lo mismo que el más ilustre titular: cuanto en lo primero, hallando en ti corta aceptación, la tomarás en la mano; no la entenderás, romperasla o la dejarás caer detrás de algún cofre, olvidando la obligación que te corre de amparar a su dueño que te inmortalizó con sus escritos» (discurso 32, fol. 128r-v).

Y, frente al repertorio folclórico habitual, en esta ocasión procede de primera mano de la dedicatoria «Al suo monicchio» del *Ragionamento della Nanna e della Antonia* (1534, o acaso de la reescritura en la carta al animal, I, 302), que se reproduce casi a la letra⁵:

⁴ Quizás este pasaje se elimina por repetitivo: «Non son quelli c'hanno facultà d'alzare e abbassare chiunque gli pare con le rime loro, mentre o lodano o vituperano le persone a lor piacere? [...] Onde è nato che quell'empio dell'Aretino fu detto flagello de' principi, quel ribaldo del Franco fu sí caro compagno di Marforio e di Pasquino, e quel iniquo e sporco Bernia col Burchiello non furon differenti da Bavio e Mevio» (discurso 154, «De' poeti in generale, e de' formatori d'epitaffi e pasquinate in particolare», 941).

⁵ Directamente porque, además del calco, este prefacio no se encuentra en el *Coloquio de las damas*.

Ora, altissimo Bagattino (che così si dice ai gran maestri degni di cotal dignità come tu), piglia le mie carte e squarciale: che ancora i gran maestri non pure squarciano le cose che si gli indirizzano, ma se ne forbiscono poco meno ch'io non te lo dissi, a laude e gloria delle coglione muse che, per correr dietro a panni alzati ai gran maestri, sono da essi apprezzate come le apprezzati tu, che vorresti forse, per il dire che farà la Nanna delle moniche, che io fussi tenuto della buccia della tua malignità (26-27).

Más allá del detalle intertextual, que testimonia la posible circulación internacional de textos de Aretino, interesa ver el predominio de simples menciones a cuestiones que se dan por sentado, acaso por una recepción indirecta de la imagen de Aretino más que a otra cosa.

Efectivamente, prevalecen los comentarios fugaces a veces adornados del recuerdo de algún texto, que pueden comenzar con la *Comedia erudita* (1567) de Sepúlveda: «¿Y qué diremos de Pietro Aretino, a quien por la excelencia de su juicio tiene por epíteto en su nombre el Divino? Pues notorio es que lo principal de sus obras son las comedias que hizo» («Prólogo», 10). Haciendo honor al retrato plural de Aretino, en ocasiones los apuntes juegan con su imagen conocida, como la cómica mención sobre la gravedad de Aretino (v. 19) en *La vida del pícaro* (Valencia, Molino de Rovella, 1601) de autoría discutida entre Liñán de Rianza, Quevedo y algún otro⁶.

Dejando aparte la tentación de poner a Aretino frente al espejo del pícaro pese a ciertos rasgos comunes (servicio a varios amos, evolución hasta la buena fortuna, etc.) y el desfile de menciones de pasada como norma, las apariciones españolas de Aretino prosiguen de otra forma por el camino de las relaciones intertextuales de toda suerte (genéricas, métricas, temáticas, tópicas, etc.) para alcanzar de distintos modos a poetas como tres espadas mayores como Lope de Vega, Quevedo y Góngora, gracias a la buena mediación de Hurtado de Mendoza, embajador tanto político como poético.

En todo caso, luego se verá que Aretino gustaba de presentarse como un hombre de cultura que llega a presidir una suerte de «Academia Aretina» en palabras de Doni (*LSA*, II, 410), pero en cambio no tiene una propia y verdadera escuela de seguidores: por lo menos no a gran escala, ya que después de una primera hornada de colaboradores que imitaron y mataron al padre, su particular leyenda negra era demasiado oscura, se tiende a esconder su nombre y apenas se puede considerar un modelo en el arte erótico, siempre en el cruce claroscuro de imagen y obra. Así pues, Aretino parece vivir en el margen, como una figura casi folclórica conocida por su vida y hazañas más que por textos (comedias y

⁶ Otros resultados sacados del CORDE se pueden ver en el apéndice de Calvo Rigual (2001: 152-154).

sátiras principalmente) recordados de modo muy general, pero —aunque pueda sorprender— siempre acaba por sobrevivir. Y no es moco de pavo en medio de todos los golpes recibidos.

De hecho, se puede extender la mirada en el tiempo. Hasta Feijoo, que no tenía mucho de italiano, le dedica un burlesco «Epitafio del Aretino, poeta satírico e impío, traducido de otro italiano», en referencia traicionera a otro atribuido a Paolo Giovio («Qui giace l’Aretin, poeta tosc...») (Olay Valdés, 2019: 753-754), dentro de la corona de poemas a su muerte:

Aquí yace el que de todos
habló mal, si no de Dios,
y se excusa con decir
que jamás le conoció.

De otro modo

Si no del Supremo, habla
muy mal de los reyes todos:
si le hacen cargo, responde:
«A ese Señor no conozco»

Con otro salto y con el rescate de los sonetos eróticos como empuje, el siglo xx recupera a Aretino fundamentalmente a través de un manojillo de traducciones de los textos de siempre, que perpetúan su imagen de gran sátiro y maestro de la lujuria a la espera de versiones del resto de su obra (cartas, algunas comedias, poemas caballerescos, tragedia, etc.) (Calvo Rigual, 2001: 147) que completen y maten su perfil⁷.

Y algo más, pues junto a ser personaje de algunas películas italianas de poca monta (de *I giochi proibiti de l’Aretino*, 1972, de Piero Regnoli, a *I mestiere delle armi*, 2001, de Ermanno Olmi), Aretino llega a América como personaje de *Bommarzo* (1962) de Mujica Láinez, con una pequeña biografía trufada de tópicos que vale como resumen de la imagen canónica aretiniana:

Pietro Aretino, grueso, barbado, sofocada la cabeza de sileno por las pieles lujosas, solía visitarme y me entretenía con la enumeración de los regalos principescos que sin cesar le mandaban de las cortes remotas de Italia, y de Francia y de Alemania, para sosegar su ironía aniquiladora, y de los tributos que le pagaban los piratas

⁷ Comedias en castellano se encuentran solamente la *Comedia del herrador (La Cortigiana)* en versión de López Barbadillo (1908) y *La comedia de la corte (La Cortigiana)* y *El caballero (Il Marescalco)* en traducción de Chiclana (1989), con títulos poco fieles.

bereberes y el bajá de Argel, como si fuera un soberano temible. Simpático cuando quería, feroz cuando quería también, chantajista incomparable, periodista sin escrúpulos y sin cansancio, multiplicaba las cartas y los impresos, y el oro manaba hacia él para escapar en seguida de sus manos pródigas. Cuando perseguía a alguno, el veneno de sus flechas lo agotaba. Bastante lo supo mi abuelo Franciotto, que se negó a pagar su cuota y sufrió la carcoma de sus pasquines. Aretino, con el pretexto de las funciones de supervisor de las cacerías de León X, desempeñadas por el cardenal, y de comprador de halcones y lebreles exorbitantes para el séquito pontificio, lo acosó con sus sátiras. A mí ese detalle no me fastidió lo más mínimo. Yo había tenido la elemental precaución de enviar a Silvio a adquirir para el poeta una cadena de oro, y, como Cerbero con las tortas de miel, Aretino —que por lo demás reverenciaba a mi tío Valerio— cesó de gruñir y me besó la diestra. Al proceder así no hice más que imitar a Francisco I y a Carlos Quinto, que le regalaban collares preciosos, o al duque de Mantua, que hacía las paces con él gracias a jubones de terciopelo y a camisas de brocado, o al sultán, que le obsequiaba una esclava de rara hermosura y de técnicos sensualismos eficaces. Vivía, desde tres años atrás, en el palacio Bolani, que había alquilado frente al Rialto, y recibía allí en pleno desorden el homenaje de los turcos, judíos, italianos, españoles, alemanes y franceses, quienes lo tenían por un oráculo, fueran señores, estudiantes, soldados o frailes. Poseía un harén, compuesto por cinco o seis mujeres a quienes apodaban *las Aretinas*. Además se susurraba (y hasta fue acusado de ello públicamente) que su ejercicio amoroso no se detenía en los límites del sexo femenino, y se llegó a citar dudosamente su vínculo con un caballero tan cabal como el capitán Juan de las Bandas Negras, héroe de Italia y espejo de *condottieri*. Quizás esa doble actividad —si existió— habrá cooperado a afianzar los lazos que lo unían a Valerio Orsini. Era el hombre a la moda y lo usufructuaba, sahumado de satisfacción. Todo se llamaba *Aretino* entonces en Venecia, desde una raza de caballos hasta un tipo de vidrios, desde el canal vecino de su casa hasta un estilo literario y hasta esas mujeres a quienes gozaba con fruición equiparable a la de Tiziano, su gran amigo y asociado en negocios de arte. Y la imagen de Pietro, hijo de una buscona y de un zapatero remendón, nacido en un hospital de Arezzo, lacayo del banquero Chigi y bufón del papa León de Médicis, andaba pintada en platos de cerámica, estampada en mangos de espejos y en estuches de peines, acuñada en medallas de oro, de plata y de cobre, y esculpida en las fachadas de los palacios. A mí me hizo olvidar más de una vez mis dolores, con el relato pantagruélico de las montañas de almendras, cerezas, fresas, limas, higos, albaricoques, melones y ciruelas, que descargaban en el palacio Bolani, con destino a su mesa de goloso invencible; o con el de sus pleitos con el duque de Mantua, por el poema *Marfisa*, nunca acabado, que ensalzaría la gloria de los Gonzaga, y cuyo manuscrito empeñaba cada tanto tiempo, para procurarse algún dinerillo; o con el de sus relaciones con el *dux* Gritti, a quien había ofrecido su alma, porque lo había redimido Venecia; o con el de la confesión pública que hizo en un templo en el que había tan escasa luz que apenas pudo leer el texto borroneado con sus lágrimas teatrales. Sí, Aretino era un truhan inteligente, capaz de recrear como ninguno si ponía en acción su genial desenfado, y le debo momentos prodigiosos, sobre todo

cuando, en mitad de una anécdota, se echaba a reír estruendosamente, sacudido el corpachón, tomándose el vientre con ambas manos y haciendo sonar los eslabones y dijes que le cruzaban el fornido pecho —de un acceso de risa así dicen que murió, porque perdió el equilibrio y cayó al suelo, desnucándose—, pero, con ser tanta y tan enjundiosa la diversión que le adeudo a su turbulencia imaginativa, ella no se compara con el recuerdo que he conservado de Paracelso. Paracelso ha sido uno de los hombres que más influencia ejercieron en el desarrollo de mi vida extraña (1964 [1962]: VI, 316-317).

Para rematar, en la poesía española contemporánea se tiene noticia de un inédito soneto juvenil (en castellano antiguo macarrónico y dodecasílabos monorrimos) escrito a cuatro manos entre Luis Alberto de Cuenca y Luis Antonio de Villena en uno de esos desafíos repentistas que tanto les gustaban en sus primeros tiempos (parejo al caso del díptico sobre Dánae a partir del cuadro de Klimt), pero que se ha traspapelado y del que —buena memoria de artista— los poetas recuerdan el comienzo:

Aqueste que vides noble cauallero,
 en artes eróticas diestro feçiçero,
 es don Aretino, assaz plaçentero,
 amico de donas, galante e sinçero.
 Aqueste es amigo del gran Bradomín.
 Se aprende en sus versos luxuria sin fin...

Baste por el momento de moverse en el tiempo. Hay, pues, buenas razones para hincarle el diente a la cara española de Aretino. Eso sí, con dos advertencias de antemano (una metodológica y otra argumental): si es de Pero Grullo que se trata de un trabajo entre dos aguas (la filología hispánica y su hermana italiana) con una perspectiva comparatística, quede claro que se trata de la incursión de un hispanista —con el corazón italófilo—, por lo que interesa fundamentalmente la imagen y la recepción española del poeta; asimismo, tampoco se piense que hay detrás una campaña pro-Aretino que busque darle una mano de pintura a este infame universal que tanto hubiera gustado a Borges, sino más bien acercarse a la estrategia de construcción de una imagen que mezcla varios Aretinos (el hombre, el personaje y la leyenda), según una calculada proyección omnipresente en su obra. En este sentido, es de ley destacar algunos modelos fundamentales que me han llevado de la mano: si desde siempre los acercamientos italo-españoles de Cacho Casal (2003a, 2003b, 2003c) y Ponce Cárdenas (2012 y mucho más) han sido verdaderas brújulas para navegar entre dos mundos hermanos, la entrada en el poliédrico universo de Aretino ha contado con la fortuna

de la prodigiosa guía de Procaccioli (de 1987 a 2021), con un desfile de perfectas muestras de *delectare aut prodesse*.

Habiendo tocado tantos palos de la baraja, son muchos los temas que se abren al tratar de la influencia de Aretino en la cultura española, que tal vez venga bien presentar a modo de pequeña cartografía de trabajo, que —para poner orden— se puede dividir en cuatro puntos que ya han merecido atención: 1) a la cabeza de la fila está el pequeño panorama de las traducciones (Calvo Rigual, 2000 y 2001); 2) en este marco se encuentra el caso estrella de los *Ragionamenti* españolizados por Xuárez (*Coloquio de damas*) (Guidotti, 1986; Gagliardi, 2009a, 2013, 2015 y 2018); 3) le siguen otras prosas, que comprenden el maestrazgo del arte *puttanesimo* de Aretino en *La Celestina*, Torres Naharro y *La Lozana andaluza* (Giannone, 1985 [1979]; Giordano Gramigna, 1986; Imperiale, 1997; Gernert, 1999; Joset y Gernert, 2007: LXXX-LXXXIV; Gesiot, 2016: 217-218; Jiménez, 2017), hasta otros contactos con *El Crotalón* (h. 1556), los *Colloquios* (1581) de Collazos (Vian Herrero, 1997-1998, 2003 y 2005; Sánchez Bellido 2014), *La Dorotea* de Lope (Lara Alberola, 2010: 126-128) y *La tía fingida* atribuida a Cervantes (de Icaza, 1916: 17-32, a Sáez, 2018b: 58-67); 4) y también algún que otro lazo menor apuntado en la comedia *El honrado hermano* de Lope (Gatto y Lettieri, 1997, que desmonta Sánchez Jiménez, 2021) y otras piezas teatrales (Sberlati, 2021).

Sin embargo, Aretino no solo es un as de la carne y la *puttaneria* sino mucho más, como se va a intentar de demostrar. En este contexto de cruces, el presente trabajo se centra en el impacto de Aretino en la poesía española del Siglo de Oro, una parcela tradicionalmente esquinada fuera de cuatro cuestiones que también se van a tener en consideración: la impronta en la poesía erótica (Díez, 2003: 70-73 y 2021; Gherardi, 2021) y en el esquema efrástico de los poemas pictóricos (Ponce Cárdenas, 2012; Sáez, 2015a), la reescritura de Barahona de Soto (Molinero, 1955) y ciertos contactos sueltos con Quevedo a propósito de la común reescritura burlesca del *Orlando* (Malfatti 1964: 14 e 22-25; Rubio Áquez 2016), algunas imágenes de *La Cortigiana* en *El Buscón* (Halpine 1994) y especialmente el arsenal de juegos burlescos (Cacho Casal 2003a: 131-132 y 2003c: 231-233), que habrá que repasar en su momento⁸.

Más en detalle, mi examen se organiza en cuatro etapas que avanzan progresivamente desde el personaje a los textos: se comienza con un boceto del marco de las relaciones entre Aretino y España (cap. 1), que, luego de una veloz presentación de este *joker* de las letras, tiene en cuenta las conexiones españolas

⁸ Gernert (1999: 159) señala otro posible vínculo en la presentación de personajes sifilíticos: ver al respecto Sáez (2020d). Al margen está el diálogo con el «Càntich de amors» de Pere Serafi (Alegret, 1991).

tanto de su agenda como de algunos de sus escritos (de un ramillete de epístolas a ciertos poemas) y el panorama de la recepción y las traducciones en los siglos XVI y XVII; a continuación, se centra la mirada en la estrategia de autoconstrucción de un perfil autorial (cap. 2), que enlaza con el diseño de una imagen pública en retratos (y otros medios) y la genial invención de las epístolas, en un careo de las apuestas de Aretino con ciertos ejemplos españoles (de Lope de Vega a Quevedo); seguidamente, se entra en el verdadero corazón del libro con el posible alcance de Aretino como modelo intertextual —en sentido amplio— para la poesía española del Siglo de Oro (cap. 3), que se organiza en tres puntos dedicados a otros tantos asuntos (la familia marginal de la sátira, las derivaciones épico-burlescas, el diseño de un parnaso y la galería de ejemplos picto-poéticos); finalmente, en el cierre (cap. 4, conclusiones) se busca calibrar el alcance de la recepción española de Aretino en los siglos XVI y XVII, para intentar bosquejar con cierto detalle el mapa de relaciones poéticas hispano-aretinescas y rematar con algunas propuestas adicionales de trabajo porque no están todos los que son, pero son todos los que están.

Por fin, la imagen que vale de pórtico tiene toda la razón de ser del mundo: se trata del *Ecce Homo* (1543) de Tiziano, en cuyo ángulo superior izquierdo se encuentra retratado Aretino como Pilatos, una atrevida presentación como *defensor fidei* que es el único retrato de cuerpo entero del poeta, un homenaje entre amigos, una prueba más de la hermandad picto-poética, una sanción de su papel de narrador (y ecfraste) y otra muestra del lavado de cara dentro de la nueva imagen seria de Aretino desde la década de 1530 (Gentili, 1995; Waddington, 2009a, 2009b [2004]: 251 y 2018: 32-38; Marini, 2019d: 53), pero que puede ampliarse a una más general representación del poeta como mediador cultural y político, dentro de su afán de protagonismo y su portentoso ascenso social⁹. A fin de cuentas, Aretino era un personaje polifacético que parece hacer bueno el lema de Terencio («*humani nihil a me alienum puto*»), pero siempre consigo mismo en el centro.

* * *

Este trabajo se enmarca en el proyecto *Canone, poetica e pittura: Aretino nella poesia spagnola dei secoli XVI e XVII* (Programma di reclutamento di giovani ricercatori «Rita Levi Montalcini» del Bando 2016 del Ministero dell'Istruzione,

⁹ La identidad se descubre ya en *Le meraviglie dell'arte* (Venezia, Giovan Battista Sgava, 1648) de Carlo Ridolfi: «Nella figura di Pilato haveva ritratto Partenio» (I, 155), anagrama de Aretino.

dell'Università e della Ricerca de Italia, settembre 2018-2021), que hace juego con el congreso internacional *Aretino e la Spagna: un mondo di relazioni culturali e intertestuali* (8-9 de julio de 2021) y el volumen posterior (Sáez, 2021)¹⁰. Especialmente se trata de mi libro más italiano, 100% veneciano: escrito en Venecia, por Venecia (en su 1600 cumpleaños), sobre Venecia y, de cierto modo, para Venecia y los venecianos, mi nueva familia, así como —todo hay que decirlo— un poco contra Venecia y sus muchas tentaciones. En este sentido, he contado con la complicidad de Ignacio Arroyo Hernández (mi Nacho de Bizancio y Roma), *The Fantastic Four* (el *berserker* Massimiliano Bampi, el zar Alessandro Bruni Fóskarov y mi vecino Stefano Ercolino), el bardo Shaul Bassi, la *meravigliosa* Francesca Bernardi, mi *bionda* Laura Brigante, Luna Delmonte, Alice Girotto de Pessoa, Borjita Gómez Iglesias y doña Valle Ojeda Calvo (*felix* culpable de toda la historia veneciana, que Dios se lo perdone), amén de la familia D'Este (Ste, Martina, Ciope, Emma y los *nonni* Carlo y Marina), la *squadra di corsa* del Running Club Venezia (con *il re* Antonio, Cristiano *Kapo*, Federica, Gigi, *l'avvocato* Lo Scalzo, Pierpaolo, Sigi, Silvia y demás), los 4 *moschettieri* (*mon semblable* GP Cremonini, SuperSteve Lindauer y Giuly Zanchi) y los *venexiani* DOC de *Ai Pugni* y otros lugares de perdición (Marco Bergamasco, la *dolce* Federica, Fede Ferrara, Ricky, Massimo Sambissimo, Marco Scarpa e *il maestro dionisiaco* Andrea Lorenzon de Al Covino, con la cara Giada). Pero, aunque no lo parezca, fuera de la laguna hay mundo (*anca se tutta campagna fora del PDL*) y debo dar las gracias también a un puñado de colegas de los buenos que han contribuido a mejorar —en la medida de lo posible— este Aretino *spagnolo*: el divino capitán Adalid Nieves Rojas, Julio Alonso Asenjo, Emilio Blanco de Guevara, Gianluca Briguglia, el genial Rodrigo Cacho Casal (verdadero *quinto evangelista* italiano), José Ramón Carriazo, Juan Carlos D'Amico, Ignacio García Aguilar de Córdoba, Donatella Gagliardi (dama aretiniana *in bonam partem*), Gaspar Garrote Bernal, la sirenita Flavia Gherardi, Maite Irarceburu, Cipriano López Lorenzo (mi *Cip*), Clara

¹⁰ También se relaciona con los proyectos *SILEM II: Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor* (RTI2018-095664-B-C21 del MINECO) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y *VIES II: Vida y escritura II: entre historia y ficción en la Edad Moderna* (PID2019-104069GB-I00) dirigido por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva). Algunas ideas se han presentado de manera preliminar en el *XX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Jerusalén, 7-12 julio 2019), el congreso internacional *La poesía española en la década de 1620: el contexto de «La Filomena» (1621), de Lope de Vega* (Neuchâtel, 2-3 septiembre 2019), el *XII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Neuchâtel, 2-6 noviembre 2020), el primer encuentro del grupo interdisciplinar *Hybride Gattungen – proteische Figuren: Europäisches Drama der Frühen Neuzeit* (23 febrero 2021) y una conferencia invitada del ciclo *Lecciones palermitanas de Hispanismo en línea* del Instituto Cervantes de Palermo (15 abril 2021).

Márías, José Manuel Martín Morán (*aka* JM3), el artista Daniel Migueláñez, el sabio encantador Alberto Montaner, mi hermano Valentín Núñez Rivera (de los Vázquez de Sevilla), el artista Rodrigo Olay Valdés, mi aliado Fernando Plata, Jesús Rodríguez Velasco, Marcial Rubio Árquez (*marchese di Pescara*), el guía Pedro Ruiz Pérez, el príncipe napolitano Gáldrick de la Torre Ávalos, Jesús M. Usunáriz, la sabia Mar a José Vega, el ilustre Julio Vélez-Sainz, la alegre muchachada cervantina (Paco Cuevas, María Fernández Ferreiro, Sarah Malfatti y Alfredo Moro) y los otros dos vértices del triángulo calavera (el príncipe de Salerno Daniele Crivellari y Eugenio Maggi di Bologna), así como a mis *compari* itálicos (Antonella Camarda, Marco Faini, Harald Hendrix desde el norte, Paolo Marini, Amedeo Quondam, Ilaria Resta, Paola Ugolini, Pier Mario Vescovo y el maestro Paolo Procaccioli en especial), los variados locos amenos del encuentro aretinesco (Johannes Bartuschat, Júlía Benavent, J. Ignacio Díez, Antonio Gargano, Folke Gernert, Álvaro S. Octavio de Toledo y Huerta, Jesús Ponce Cárdenas y Francesco Sberlati) y, claro está, el equipo de alumnas formado por Alessandra Criscuolo, Laura Ferro, Laura Mattioli, Elena Strazza y Silvia Trapa, que han afrontado mil y una fatigas aretinianas, quevedescas y congresiles. Y, *last but not least*, sobre todo —y todos— están mis cuatro ángeles de la guarda: don Luis Alberto de Cuenca (poeta de poetas), mi padrastro Luis Gómez Canseco (maestro de elección), la estupenda Patricia Marín Cepeda (dama perfecta) y mi padrino Antonio Sánchez Jiménez (Virgilio para mi fortuna «ballarinesca»).

Adrián J. Sáez
Venezia, Ca' Lindauer,
25 abril 2021,
con san Marco.