

Sátiras

LUDOVICO ARIOSTO

Trad., prólogo y notas de José María Micó

Península, Barcelona, 188 págs.

Edición bilingüe

Sonetos sobre los "XVI modos"

PIETRO ARETINO

José J. de Olañeta, Universitat de les Illes Balears, Mallorca, 188 págs.

Ed. y trad. de Pablo Luis Ávila; introd. de Giancarlo Depretis; preliminar de José Saramago

Del tiempo de Carlos V

Andrés Soria Olmedo

1 junio, 2000

Quizá no sea del todo impertinente acudir al hilván de Carlos V para enlazar estos dos libros compuestos en fechas muy próximas y bajo su larga sombra. Entre 1517 y 1525 compone Ludovico Ariosto sus *Sátiras*, publicadas en 1534. Ese mismo 1525 es el año en que un sicario apuñala a Pietro Aretino por haber compuesto unos sonetos lujuriosos como «pie de foto» de unos grabados de Marcantonio Raimondi sobre dibujos de Giulio Romano, describiendo «16 modos» del coito. Ariosto escolta a Carlos a su paso por el Estado de los Este en Ferrara, y Aretino acabó por recibir una pensión del emperador. Tiziano los pintó a ambos, y no es menor la atención que recibió el vencedor de Mühlberg que el célebre y temido «flagelo de príncipes».

Es cierto que la libertad de las dos obras, aunque muy diferente en carácter y propósitos, corresponde a un mundo que Carlos intentó cortar de raíz al ordenar el saqueo de Roma en 1527. Pero con De Sanctis podemos recordar que en Ariosto y Aretino, junto con Maquiavelo, se condensan las tres formas italianas del tiempo en que los grandes estados de Europa adquirirían «fundamento estable» como «totalidad política». Si en Maquiavelo aparece «un intelecto adulto» que impulsa la razón y la lógica hasta el «escalofrío», en Ariosto la imaginación «serena y artística» se siente pura imaginación y se burla de sí misma hasta desembocar en la ironía, y en Aretino la «disolución moral» sin remordimiento se resuelve en cinismo.

Son signos indudables de lo que llamamos modernidad, y de ahí lo oportuno de los dos volúmenes que comentamos.

Los dos aparecen con los respectivos textos italianos y traducidos por dos estudiosos que además son poetas de reconocida trayectoria.

José María Micó se ciñe a lo estrictamente pertinente en prólogo y notas (no en vano es continuador competente de la línea Riquer-Blecua-Rico: se debe anotar lo que el lector/a de hoy no entiende y si es posible partiendo de la fuente o el modelo que el autor tuvo delante) y emplea su conocimiento del italiano y el español para ajustar unos endecasílabos sueltos, sin tacha, a los tercetos encadenados de Ariosto, pero sobre todo a su lengua, que ya es tan moderna como su cabeza.

En efecto, las *Sátiras* se encuentran en el centro de lo que Claudio Guillén llamó «una coyuntura europea»: poetas de Italia, España, Francia e Inglaterra experimentan con la invención de formas y actitudes que reflejen las clásicas: égloga, elegía, epístola, oda, y aprovechan la nueva riqueza que deriva de la dificultad para establecer fronteras entre los géneros: así la sátira, con su profunda impregnación del modelo horaciano, se desdobra en epístola, puesto que el «yo» que habla se va dibujando en diálogo con un «tú», con un interlocutor real (su hermano Galasso, Pietro Bembo). Todo con un aire de proximidad autobiográfica, de refinado prosaísmo y de tranquila, extraordinaria ironía: «Agora non si puede, et es migliore / che vos torneis a la magnana». Como observa Micó, faltan siglos para Larra, pero no para la costumbre española que Ariosto pone en boca del fámulo de un cardenal

romano.

En suma, todo con ligereza. No en vano fue Italo Calvino uno de los grandes lectores de Ariosto en el siglo XX. Esa ligereza de toque irónico es necesaria porque en el fondo el asunto de las *Sátiras* es la situación de un escritor ante el poder. En el paso de la cortesanía al funcionarismo (Micó) Ariosto se mueve entre la obediencia del cortesano y el orgullo del artista, entre el conocimiento de los usos de corte («Necio del que a su amo contradice, / aunque afirme que ha visto a pleno día / mil estrellas y el sol a medianoche. / Ya decida burlar o ya alabarse, / se oye al instante el coro de las voces / armoniosas de cuantos lo rodean; y el que por cortedad no se decide / a abrir la boca, aplaude con el rostro / y parece decir: «Estoy de acuerdo») y la simple defensa de la vida propia: «Prima la vita, a cui poche o nessuna / cosa ho da preferir, che far piú breve / non voglio che'l ciel voglia o la Fortuna».

El núcleo del volumen de Aretino lo constituye la reproducción facsímil de las páginas conservadas (grabado y soneto) de la única edición conocida del XVI, junto a la edición y traducción, por Pablo Luis Ávila, de los poemas contenidos en estas páginas –a saber, catorce entre los correspondientes a los «dieciséis modos» y dos que se estamparon sin imagen y hacen de epílogo–, y una de las cartas de Aretino, relativa a la composición de los sonetos y situada por el editor como prólogo. (La fidelidad a este texto, el llamado «ejemplar Toscanini», editado por G. Aquilecchia, hace que se pase del soneto 4 al 7, y se echa de menos en la nota al texto alguna referencia a los sonetos que ocuparon los puestos 5 y 6 en otras ediciones, aunque sean facticias).

Este núcleo aparece precedido por un breve ensayo de José Saramago donde compara el noble retrato de Tiziano con la palabra de un hombre que se especializó en «la exhibición pública de los vicios ajenos» y se detiene en la espinosa cuestión de discriminar entre lo erótico y lo pornográfico. A su juicio, el pornografismo de una imagen es susceptible de erotizarse por la observación, y ese puede ser el caso de las imágenes de Giulio Romano, en las que es visible el Eros. En cambio, la palabra de Aretino resiste al proceso de erotización, por haberlo expulsado radicalmente.

Por su parte, Giancarlo Depretis se centra en las novedades de la filología, que han rescatado los textos del avispero de los apócrifos, y de la historiografía, que los han sacado de la clandestinidad, reconstruyendo de paso el mundo apasionante de las prohibiciones, desde los Índices eclesiásticos a los «infiernos» de las bibliotecas, para situarlos, más allá de censuras (De Sanctis) y apologías (los franceses, desde el XVIII a Apollinaire), en el contexto del vivaz anticlasicismo de los nuevos hombres de letras del XVI, humanistas de segundo grado, cercanos a la vida, al mercado, a lo cotidiano, dueños de un lenguaje «policromo, radical, dialógico», mientras Pablo Luis Ávila propone como clave de lectura un «doble nivel significativo en que se aúnan la irónica invectiva social y simultáneamente, la exposición literal, esencialmente desnuda, como correlato de la mirada directa de un nuevo discurso en el que se ha abandonado todo el misticismo de la fase inicial, de Petrarca o Copérnico, para abrir el camino hacia un discurso más autónomo, el de Galileo o Cervantes» y explicita los recursos lingüísticos empleados: parodia, alusiones, lenguaje literal, diálogo sobre todo, que revela entre otras cosas el papel activo de la mujer, todo ello recamado sobre la tradición del petrarquismo y el platonismo renacentista.

El tomo se completa con una extensa «Nota al texto» donde se resumen la discusión sobre la fecha de composición (1524 ó 1525) y se repasan errores de traducción o interpretación de versiones

anteriores, y un índice de nombres propios.

Si en palabras de Claudio Guillén la obscenidad es «la voluntad de expresión total», las de estos sonetos reúnen la función obscena «en cuanto osadía y transgresión [...] pero también erótica, como parte del placer de los amantes»¹. Es decir: «Fottiamci, anima mia, fottiamci presto, / Poi che tutti per fotter nati siamo».

¹. «La expresión total: literatura y obscenidad», en *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 1998, pág. 265.