

61
LOS VERSOS DE CORDELIA

Sonetos Lujuriosos



Primera edición en LOS VERSOS DE CORDELIA, septiembre de 2021

Edita: Reino de Cordelia

www.reinodecordelia.es



  @reinodecordelia  facebook.com/reinodecordelia

Derechos exclusivos de esta edición en lengua española

© Reino de Cordelia, S.L.

C/Agustín de Betancourt, 25 - 5º pta. 24

28003 Madrid

 El papel utilizado para la impresión de este libro, fabricado a partir de madera procedente de bosques
 y plantaciones sostenibles, es cien por cien libre de cloro y está calificado como papel reciclable



Libro publicado con la subvención del proyecto *Canone, poetica e pittura: Aretino nella poesia spagnola dei secoli XVI e XVII* del Programma «Rita Levi Montalcini» (MIUR, Italia, 2018-2021).

Traducción: © Luis Alberto de Cuenca y Prado, 2021 y Adrián J. Sáez, 2021

Cubierta: *Pareja volando*, fresco de Pompeya

IBIC: DCF

ISBN: 978-84-18141-62-1

Depósito legal: M-17630-2021

Diseño y maquetación: Jesús Egido

Corrección de pruebas: María Robledano

Imprime: Técnica Digital Press

Impreso en la Unión Europea

Printed in E. U.

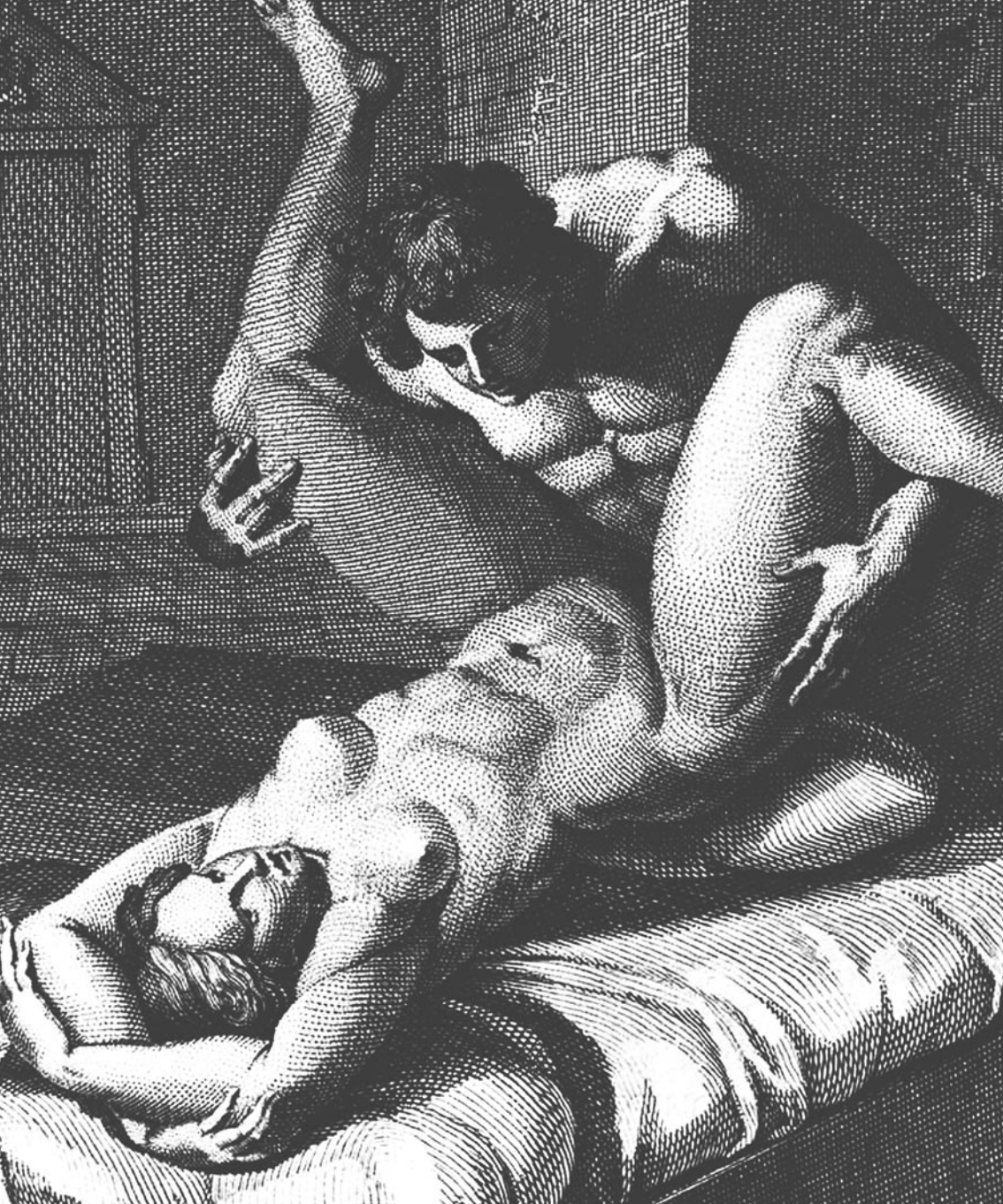
Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Sonetos Lujuriosos

Pietro Aretino

Edición bilingüe y prólogo de
Luis Alberto de Cuenca y Adrián J. Sáez







Índice

INTRODUCCIÓN: Una bomba poética	7
1. <i>Wanted</i> : una historia escandalosa	7
2. El poder de las imágenes: arte y poesía	20
3. Más que poemas: un nuevo <i>ars amandi</i> en miniatura	24
4. La vida de los textos: notas ecdóticas (y de traducción)	32
🍷 Bibliografía	39

Sonetti lussuriosi / Sonetos lujuriosos 45

1	47
2	51
3	55
4	59

7	63
8	67
9	71
10	75
11	79
12	83
13	87
14	91
15	95
16	99
Epilogo 1	103
Epilogo 2	107

Introducción

Una bomba poética

I. **WANTED: UNA HISTORIA EXPLOSIVA**

«SI ESCRIBES UN POEMA y no es de amor, / más vale que no escribas o que rompas lo escrito», dice Eloy Sánchez Rosillo («Hablo aquí del comienzo», en *La rama verde*, 2020). No parece que Pietro Aretino pudiera haber estado de acuerdo, por mucho que repitiera proclamaciones un tanto elitistas de haber quemado gran parte del poema caballeresco *Marfisa* (dice salvar apenas tres de 3.500-4.000 octavas, según se lee en las *Lettere*, III, 525 y 542): pueden ser verdad en todo o en parte, pero desde luego tienen mucho de *boutade*. Y es que muy al contrario, Aretino era un polígrafo muy amigo de la stampa que gustaba de publicar todos sus textos y darlos a conocer por las cuatro partes del mundo. No se deja casi nada en el cajón y en general le va bien, con una excepción: los *Sonetos lujuriosos* (*Sonetti lussuriosi*), una obra muy problemática que lo pone en el disparadero de la fama, pero que al mismo tiempo le rompieron literalmente en mil pedazos.

Antes de recordar la crónica de una condena anunciada, quizá convenga presentar brevemente a Aretino, un personaje tan atractivo como molesto que no siempre se recuerda y casi nunca para bien¹. De origen humilde (nace el 20 de abril de 1492), sale pronto del hogar en Arezzo para iniciar una etapa de formación en Perugia (ca. 1508-1517/1518), donde realiza sus primeros pinitos como poeta y al parecer como pintor, pues se presenta justamente como «Pietro pictore Arretino» en la *Opera nova* (Venezia, Nicolò Zopino, 1512), un debut libresco que pronto queda en el olvido. Luego de un pequeño paso por Siena, a continuación Aretino se traslada a Roma (1517/1518-1525) y allí logra darse a conocer. En parte porque arranca con buen pie, ya que comienza trabajando como secretario del rico banquero Agostino Chigi y pronto se convierte en partidario de la familia Medici, lo que le permite educarse en materia cortesana y entrar en contacto con los artistas del momento (Rafael, Sebastiano del Pombo, Sodoma, etc.), pero sobre todo ganarse un nombre como Pasquino: esto es, como autor *par excellence* de los panfletos satíricos (*pasquinate*) que se exhibían públicamente en la estatua de Pasquino, sita en una esquina de *palazzo* Orsini, en la plaza de Parione) durante las fiestas del 25 de abril². Se trataba de una tradición previa que Aretino se apropia como una primera máscara autorial y, como ocurre

¹ Ver Mazzuchelli (1741), Larivaille (1997), Sberlati (2018) y la síntesis de Procaccioli (2004).

² Todavía existe la escultura, solo que los lugares se han renombrado respectivamente *palacio* Braschi y plaza de Pasquino. Ver solamente Procaccioli (2006) para estos y otros detalles.

tantas veces, en el triunfo va la derrota: por sus ataques durante las elecciones pontificias que vence Adriano VI (1521-1522) ya tiene que pasar una temporada lejos entre Florencia y Mantua y, aunque regresa con honores con el papa Clemente VII (1523) al que había apoyado, el escándalo de los *Sonetos lujuriosos*, que comentaremos en breve, y otros problemas lo ponen en el blanco, sufre un atentado y tiene que salir corriendo.

Entre necesidades y prisas, Aretino se refugia en un primer momento en Reggio Emilia con su amigo el famoso *condottiero* Giovanni de' Medici y en Mantua (1525-1527) con el marqués Federico Gonzaga, pero realmente la huida continúa hasta que llega a Venecia, su nueva y verdadera casa (1527-1556): «Quasi un simulacro del paradiso» (II, 277), llega a decir. En la república lagunar las cosas le van todavía mejor a Aretino, como parecía anunciar su llegada en el día santo del 25 de marzo (san Marco, patrón de la ciudad): bien acogido por el *doge* Andrea Gritti y varias de las principales familias nobles, Aretino se convierte —en otro giro de los suyos— en un polígrafo que toca todos los géneros y un autor muy exitoso que se gana la vida con sus textos gracias al inteligente aprovechamiento de la industria editorial veneciana (con el taller de Marcolini al frente), así como en «*diplomatico del mondo*» que se relaciona con todos los poderosos de la época y mantiene una estupenda relación de amistad con Tiziano y otros artistas (Sansovino, Tintoretto, Vasari, etc.). Bien asentado en Venecia, Aretino se permite el lujo de moverse

entre Francia y España, escribiéndose tanto con Francisco I como con Carlos V y pasando interesada y oportunísticamente del bando galo a las filas imperiales desde 1536, razón por la que tiene una buena impronta en ámbito hispánico (Sáez, 2021a y 2021b). Claro que hay muchas idas y venidas: ambiciones y proyectos, amores y tragedias, éxitos y polémicas se suceden hasta que Aretino muere de repente el 21 de octubre de 1556 en medio de —según cuenta una maliciosa leyenda— un ataque de risa por las hazañas prostibularias de sus hermanas. Al poco de morir él y su principal protector (el emperador), llega la puntilla: Aretino entra en el *index* de libros prohibidos y pasa de tener vedadas algunas obras (los diálogos de prostitutas, la *Cortigiana*, la *Umanità di Christo* y la *Vita di Maria vergine* en el boceto de 1557) a ser un *auctor damnatus* con toda su obra (*opera omnia*) condenada.

En este apretadísimo —e incompleto— resumen del perfil de Aretino se aprecia ya un rasgo esencial: el extremismo que se ve en los amores y los odios que suscita el poeta, quien posee su particular leyenda negra que lo ha demonizado hasta tiempos muy recientes. Con todo, no se trata de un Dr. Jekyll y Mr. Hyde *avant la lettre* o de un esquizofrénico de manual, como muchas veces se tiende a simplificar las transformaciones sorprendentes de Aretino: es verdad que es un Proteo de las letras que escribe casi a la vez textos putescos (el *Ragionamento* y el *Dialogo*, 1534 y 1536) y obras religiosas (de *L'Umanità di Cristo* a la *Vita di san Tommaso*,

respectivamente 1535 y 1543), se mueve como el mejor pescador en el agua revuelta de la política internacional e intenta aprovechar todas las modas literarias, pero en verdad se trata de diversas caras de una presentación en constante evolución por la que Aretino se define como un escritor total y una suerte de diplomático cultural para todo y para todos. Y lo hace a tumba abierta en la amplia colección de cartas (*Lettere*, 6 volúmenes, 1538-1557, con 3.271 cartas más alguna otra suelta), donde da cuenta de asuntos altos y bajos, mezcla a amigos con enemigos, tan pronto describe pictóricamente el atardecer sobre el Gran Canal (III, 55) como relata en directo un coito mientras escribe (IV, 295), según una estrategia de *self-fashioning* tan ambiciosa como provocadora que constituye —entre otras cosas— uno de los ejemplos más tempranos de autobiografía.

Todavía con más fuerza, los *Sonetos lujuriosos* (*Sonetti lussuriosi*), en realidad nombre popular de los *Sonetos sobre los «XVI Modos»* (*Sonetti sopra i «XVI Modi»*), se sitúan en el centro de la obra de Aretino por dos razones: primero, desde un punto de vista cronológico la serie de poemas están en la mitad del camino de su vida porque se componen en 1524-1525 y se publican posteriormente (en 1527 o 1537, como explicamos dentro de un periquete); segundo, el atrevimiento explosivo de la apuesta de los sonetos picantes marca a fuego la imagen autorial de Aretino como poeta maldito, al modo de una mancha que nunca consigue limpiar pese a los esfuerzos por tratar de mostrar un perfil más serio (Waddington,

2009 [2004]; Ruiz Pérez, en prensa). Y eso que no todo era sexo, sexo y nada más que sexo.

Ahora, lo cierto es que la historia de los orígenes de los *Sonetos lujuriosos* se las trae, pues la serie nace en un ambiente de intrigas cortesanas con facciones en guerra, intereses políticos levantados en armas, amistades y rivalidades personales, artes y poesía, etc. Para empezar, un buen testimonio se encuentra en la segunda edición de las *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Firenze, Giunti, 1568, luego de la primera de 1550) de Giorgio Vasari, con una perspectiva preferentemente moral³:

«Fece dopo queste cose Giulio Romano in venti fogli intagliare da Marcantonio, in quanti diversi modi, attitudini e positure giacciono i disonesti uomini con le donne, e, che fu peggio, a ciascun modo fece messer Pietro Aretino un disonestissimo sonetto, in tanto che io non so qual fosse più, o brutto lo spettacolo de i disegni di Giulio all'occhio, o le parole dell'Aretino agl'orecchi. La quale opera fu da papa Clemente molto biasimata; e se quando ella fu publicata Giulio non fusse già partito per Mantoa, ne sarebbe stato dallo sdegno del papa aspramente castigato. E poi che ne furono trovati di questi disegni in luoghi dove meno si

³ Se cita por las ediciones consignadas en la bibliografía y las traducciones son siempre nuestras.

sarebbe pensato, furono non solamente proibiti, ma preso Marcantonio e messo in prigione; e n'avrebbe avuto il malanno, se il cardinale de' Medici e Baccio Bandinelli, che in Roma serviva il papa, non l'avessero scampato. E nel vero non si dovrebbero i doni di Dio adoperare, come molte volte si fa, in vituperio del mondo et in cose abominevoli del tutto» (II, 200-201)⁴.

A pesar de la autoridad artística de Vasari, se trata de un documento controvertido, porque la cercanía de Vasari con Aretino que da fuerza a sus palabras se compensa para mal con la perspectiva preferentemente moral, la distancia para con los hechos (más de cuarenta años después), la vaguedad del relato, la fusión de eventos separados y hasta algún error de regalo (como la hipérbole que cambia las dieciséis imágenes por veinte).

⁴ «Después de estas cosas, Giulio Romano hizo entallar a Marcantonio en veinte folios en cuantos modos, actitudes y posturas distintas yacen los hombres deshonestos con las mujeres; y lo que fue peor, *misser* Pietro Aretino hizo para cada modo un deshonestísimo soneto, en tanto que yo no sé cuál fuese espectáculo más feo, si los dibujos de Giulio para la vista o las palabras de Aretino al oído. La dicha obra fue muy desaprobada del papa Clemente, y, si cuando fue publicada Giulio no hubiese ya partido para Mantua, hubiese sido severamente castigado por la indignación del papa. Y después que fueron encontrados algunos de estos diseños en lugares donde menos se hubiera pensado, fueron no solamente prohibidos, sino que Marcantonio fue capturado y encarcelado; y hubiera acabado mal, si el cardenal de los Medici y Baccio Bandinelli, que servía al papa en Roma, no lo hubiesen salvado. A decir verdad, no se debería trabajar con los dones de Dios, como muchas veces se hace, en vituperio del mundo y en cosas totalmente abominables».

Otra visión parcialmente diferente la da Lodovico Dolce, el más fiel de los seguidores de Aretino, que añade un pequeño comentario sobre la autoría de las imágenes en su *Dialogo della pittura* (Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557), significativa y simbólicamente bautizado desde el título como *L'Aretino* en un exquisito homenaje *post mortem* (Arroyo Esteban, 2019):

FABRINI. Ma poi che andate ponderando le cose con la severità di Socrate, dimando se egli ancora pare a voi che Raffaello dimostrasse onestà, quando dossegnò in carte e fece intagliare a Marc'Antonio in rame quelle donne et uomini che lascivamente et anco disonestamente si abbracciano.

ARETINO. Io vi potrete rispondere che Raffaello non ne fu inventore, ma Romano suo creato et erede. Ma posto pure ch'egli le avesse o tutto diseguate, non le pubblicò per le piazze né per le chiese, ma vennero esse alle mani di Marc'Antonio, che, per trarne utile, l'intagliò al Baviera. Il quale Marc'Antonio, se non era l'opera mia, sarebbe stato da papa Leone della sua temerità degnamente punito (fol. 44r)⁵.

⁵ «FABRINI. Pero visto que andáis ponderando las cosas con la severidad de Sócrates, os pregunto: ¿todavía os parece a vos que Rafael mostró honestidad cuando dibujó en papel e hizo entallar a Marcantonio en bronce aquellas mujeres y hombres que se abrazaban lasciva e incluso desonestamente?»

ARETINO. Yo os podría responder que Rafael no fue su inventor, sino Romano, su discípulo y heredero. Pero suponiendo que él las hubiese total o parcialmente diseñado, no las publicó por las plazas ni por las iglesias, sino que llegaron a manos de Marcantonio, quien, para sacar

No se sabe cuánto tenga de verdad esta idea, que acaso se pueda explicar como un gancho publicitario para aprovechar el tirón de la fama de Rafael o más sencillamente por el aire de familia de los diseños de Raimondi (Bernasconi, 1987), pero está clara la dimensión colaborativa de la obra. En todo caso, las ambigüedades y los problemas se entienden perfectamente dentro del jaleo que se monta en torno a este ejercicio artístico y poético. Vayamos con orden.

Según parece, todo nace como un novedoso proyecto artístico en 1524-1525 que comienza Giulio Romano, continúa Marcantonio Raimondi (y Baviero de' Craocci, *aka* el Baviera) y remata la jugada Aretino, según cinco episodios⁶:

1. Los dibujos iniciales: Romano, considerado el heredero del gran Rafael, realiza una serie de dieciséis dibujos eróticos de similar composición y formato que se conocen con el sencillo título de *Los Modos (I Modi, «las posturas»)*, porque describen otras tantas formas de copular, y constituyen tanto un gesto de independencia profesional (Talvacchia, 1999: 4) como un experimento (Camarda, 2005: 85)

beneficio, las entalló para Baviera. El dicho Marcantonio, si no hubiese sido por mi intervención, habría sido dignamente castigado por el papa León por su temeridad».

⁶ Seguimos el resumen de Talvacchia (1999: 3-19), pero véase la relectura de Romei (2009: 15-21).

acaso iniciado como un encargo de Federico Gonzaga, marqués de Mantua.

2. La estampa y difusión pública: una vez listas, Romano hace que Raimondi prepare una serie de grabados con la galería de picantes imágenes y acto seguido logra que las imprima el Baviera, un editor especializado en libros artísticos, dando rienda suelta a su circulación.
3. Éxito y persecución: las imágenes se distribuyen por todas partes y causan un escándalo de aúpa que desencadena la furia papal y se traduce en el decomiso y destrucción de las copias, la fuga sin daño de Romano hacia Mantua y el encarcelamiento de Raimondi, dentro de una campaña de persecución y censura que se asegura —y casi logra— que las estampas sean borradas del mapa.
4. El doble pulso de Aretino: si primero interviene ante el papa y obtiene la liberación de Raimondi, algo después en 1525 Aretino va más allá y —por las razones que fuere— compone un manojito de sonetos *caudati* (con un terceto extra a modo de estrambote) para acompañar las imágenes sexuales que se mueven en un librito ilustrado y una amplia familia de manuscritos.
5. El golpe final: era demasiado, así que Aretino —según se decía antes— sufre un intento de asesinato orquestado por Gian Matteo Giberti desde las altas esferas y ejecutado por Achille della Volta durante una noche de verano (28 julio 1525), que lo deja gravemente

herido en la cara, el pecho y las manos (Romano, 1991), mientras a su vez la obra es perseguida, confiscada y destruida en una cacería muy meticulosa (atenta a las matrices, las copias y los dibujos preparatorios) que casi hace desaparecer los *Sonetos lujuriosos* de la faz de la tierra. Por los pelos: apenas se conserva una edición coetánea y un manojuelo de manuscritos (ver cap. 4 de esta introducción).

Restan algunas preguntas en el aire (con la salida de rositas de Romano a la cabeza, que quizá se explique porque el pecado real era la difusión pública de las imágenes eróticas) y quizá esta perspectiva sea demasiado matemática y simplista, pero es que hay muchos elementos en acción: además de la provocación de la materia y la obra, ya de antemano Aretino era un personaje incómodo y polémico que había herido sensibilidades con sus *pasquinate* satíricas, tenía sus más y sus menos con el todopoderoso datario papal Giberti (Procaccioli, 2016) y era un momento de extrema tensión para el papado en el quicio entre el partido francés y el bando español (Simonetta, 2019: 237-238). En medio de todo este fuego cruzado, tanto los *Modos* visuales y literarios como Aretino tienen toda la pinta de ser una suerte de chivo expiatorio que paga las culpas acumuladas en un momento de tensión.

Por si fuera poco, hay un pequeño problema con las fechas de salida de los *Sonetos lujuriosos*: luego de la gestión en 1524-1525, se discute si

los poemas se publican precozmente en 1527 o se recuperan tiempo después en 1537 porque hay argumentos para una y otra. Ambos se encuentran en las primeras *Lettere*: en una de las cartas más tempranas Aretino dice casi de pasada a Cesare Fragoso que le manda «el libro de los sonetos y de las figuras lujuriosas» («*il libro de i sonetti e de le figure lussuriose*», 9 de noviembre de 1527, I, 10); en otra posterior y mucho más jugosa, Aretino realiza todo un ejercicio de justificación —si se prefiere de exculpación— a Battista Zatti (19 de diciembre de 1537, I, 308), sobre la que volveremos en el capitulillo siguiente.

En este contexto, Romei (2018, 2019a y 2019c: 22-) defiende con muy buenas razones una datación tardía del libro de los *Sonetos lujuriosos*: desde un punto de vista autorial, casa mejor dentro del *boom* autorial y editorial de Aretino en la década de 1530, cuando comienza a dominar la industria editorial y realiza una «tamborileante ofensiva» en casi todos los géneros literarios (cartas, diálogos, tratados, etc.), cuando en la propuesta anterior apenas tenía cuatro títulos en su *curriculum* (la esquinada *Opera nova* y tres canciones de elogio cortesano de 1524-1525); en este sentido, cronológicamente los *Sonetos lujuriosos* siguen a las entregas igualmente picantes del *Ragionamento della Nanna e della Antonia* (1534) y el *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa* (1536) como la guinda sobre el pastel; asimismo, el pequeño formato (en octavo, como un libro de bolsillo) y la ingeniosa combinación de texto e imágenes

se explican también mejor a partir de 1530, quizá con la inspiración de la segunda edición del *Emblematum liber* (Augsburg, Heinrich Steyner, 1534) de Alciato, que incorporan viñetas xilográficas después de una primera aparición sin adorno alguno; frente a la tradición, el novedoso patrón ecfrástico de Aretino da la vuelta a la dependencia habitual de las imágenes a partir del texto, haciendo que sus poemas sean una descripción poética de los modos sexuales; asimismo, el pequeño canon de artistas y poetas solo resulta coherente en 1537 porque algunos en 1527 todavía eran unos don nadie; por fin, añadimos que el carácter revolucionario del proyecto acaso adquiere más sentido desde la posición de libertad y prestigio de Venecia. En otras palabras: una jugada maestra en el lugar y el momento oportunos. Eso sí, hay una única salvedad: podría tratarse de dos ediciones —o de dos tiradas— diferentes.

También hay una compensación a todos los pesares, porque el terremoto causado por los *Sonetos lujuriosos* asegura a Aretino una fama inmortal: desde su día hasta hoy, Aretino es principalmente el maestro renacentista del erotismo, un as de la provocación conocido especialmente —o en exclusiva— por la serie de poemitas lascivos, que no tienen mucho eco intertextual (Díez, 2003: 70-73 y en prensa) pero han visto ediciones y traducciones sin cuento con la versión de Guillaume Apollinaire (*Sonnets luxurieux*, dentro de *L'oeuvre du divin Arétin: première partie*, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1909) a la cabeza. Desde luego, no es

la mejor reputación del mundo, pero ya se sabe: que hablen de uno, aunque sea bien.

Sea como fuere, es claro que los *Sonetos lujuriosos* son una verdadera explosión artístico-poética que entremezcla cuestiones estéticas puras y duras con decisiones de carrera y asuntos sociopolíticos. Se puede decir que Aretino se lo había buscado tanto para bien (éxito polémico) como para mal (imagen sucia), pero es que realmente los *Sonetos lujuriosos* encierran mucho más de lo que aparentan: tanto en tan poco libro.

2. EL PODER DE LAS IMÁGENES: ARTE Y POESÍA

LOS *SONETOS LUJURIOSOS* tienen mucho de sexo y más de escándalo, pero constituyen igualmente un buen ejemplo de las relaciones picto-poéticas (*ut pictura poesis*). De hecho, el proyecto de los poemitas está rodeado de arte por todas partes según se ve en la declaración de Aretino, protagonista de la historia, quien —con un tono jocosero— da su propia visión de los hechos en su carta a Zatti: el punto de partida parece ser el puro morbo de ver las imágenes debido al revuelo armado en torno a los *Modos* («*mi venne volontà di veder le figure*») y rápidamente afirma haber sido «poseído por el espíritu que movió Giulio Romano a dibujarlas» («*fu tocco da lo spirito che mosse Giulio Romano a disegnarle*») como un «juguete del ingenio» («*trastullo de l'ingegno*»), recuerda las «cosas las-

civas» vistas en el *palazzo* Chigi («*chisio*»), hace un encomio del sexo como la cosa más normal del mundo («¿Qué mal hay en ver que un hombre monta a una mujer?, «*Che male è il vedere montare un uomo adosso una donna?*») con ejemplos y autoridades de artistas y poetas (de Bembo y Molza a Sansovino y Tiziano), y mantiene que en sus sonetos ha «retratado al natural con los versos las actitudes de los combatientes» («*ho ritratto al naturale co i versi l'attitudini de i giostranti*»), con referencia a una lucha obviamente en sentido sexual.

Arte, arte, arte: Aretino pasa de testigo a mediador y sobre todo comentarista (*ecfraste*). Se ha dicho que los *Sonetos lujuriosos* son una bravata provocadora sin mucho sentido (Innamorati, 1957: 165; Larivaille, 1973: 287), pero en verdad se trata de toda una declaración de intenciones: como bien dice Procaccioli (2019: 16), el lance de los poemitas picantes es una muestra de afinidad y cercanía de Aretino para con los artistas, que —problemas aparte— le hizo ganar el respeto de los artistas para siempre. Tanto por el apoyo con riesgo de la vida como por la labor propiamente literaria, ya que Aretino describe las imágenes de Romano-Raimondi en un grupo de verdaderos minirretratos poéticos.

Así, los *Sonetos lujuriosos* son la primera cala de Aretino en la poesía artística con toda su potencia, que más adelante explota con maestría en una galería de poemas a retratos cortesanos de Tiziano (Sáez, 2021b, cap. 3.4). En la explicación del caso está la amistad de Aretino con

Romano y Raimondi, su pasión artística desde la mocedad, pero sobre todo se tiene que entender como un pronunciamiento personal y poético: de un lado, es un gesto de rebeldía que se contrapone a la prohibición con el arma adicional de la poesía, haciendo una censura del censor y avivando el fuego de la polémica; de otro, es un ejemplo de la poética artística de Aretino, que está marcada por la colaboración (Procaccioli, 2009: 224, 226 y 232). En este orden de cosas, importa el orden de los factores, porque la participación final de Aretino se puede tener por un atenuante (ya que se suma a un proyecto en marcha) o quizá más bien como un agravante (pues dobla la apuesta con la introducción del arte hermana de la poesía).

Sea como fuere, los poemitas de Aretino no plantean una competición con las imágenes ni tampoco son una descripción cien por cien fiel, al revés de la norma al uso: en un escorzo novedoso y muy significativo, los *Sonetos lujuriosos* no son simples poemas descriptivos que podrían sustituir a las estampas, sino un complemento verbal de las escenas que contribuye a la caracterización de un proyecto ya conocido con ampliificaciones y licencias, de modo similar a como más adelante hará con los lienzos de Tiziano. Esto es: no se trata de poemas ilustrados, sino de imágenes con comentarios poéticos; o traducciones con su poco de traición, si se prefiere. Por eso tiene razón Waddington (2009 [2004]:71) al bautizarlas «*speaking pictures*», porque Aretino descarta la écfrasis directa para

apostar por una vivificación poética de las ilustraciones. De hecho, únicamente un caso (soneto 15) echa mano de una invitación visual típicamente ecfástica («Mirad al que...», v. 1), mientras el patrón general se basa en el uso del diálogo y un vocabulario explícito a más no poder⁷.

Se logra así una mágica conjunción entre imagen y palabra, que constituye seguramente la principal explicación de la magia de los *Sonetos lujuriosos*. Y la mejor prueba es que los poemas no pueden vivir solos: así pues, si las imágenes han desaparecido y solo se conservan en un ejemplar único y algunos retazos sueltos en el British Museum, se buscan (como dice hacer con mucho de fantasía y más de mentira el conde Jean-Frédéric-Maximilien de Waldeck en un convento mexicano) o se inventan (según hacen artistas como François-Antoine Gérard, Paul Avril, etc.). Otra cosa es que alguno piense que Aretino ya andaba metido en la preparación de las imágenes (Cairns, 2005: 169) y, en el colmo de los colmos, en la recepción internacional posterior de los *Sonetos lujuriosos* se le atribuya directamente la paternidad de las estampas: por ejemplo, John Donne se refiere a las «*Aretine's pictures*» (*Satire*, IV, v. 70) y Brantôme (o Pierre de Bourdeille) comenta que en París se vendían «*énormes figures de l'Arétin*» (*Vie des dames galantes*, 1875 y 1881) (Larivaille, 1997: 366-367; Ryzhik, 2013). Cosas de la mala fama, quizás.

⁷ En cambio, en el *Ragionamento* y el *Dialogo* se apuesta por el camuflaje metafórico: ver Larivaille (2010).

I



«**F**OTTIAMCI, anima mia, fottiamci presto,
poi che tutti per fopper nati siamo;
e se tu il cazzo adori, io la potta amo:
e saria il mondo un cazzo senza questo;

e se post mortem fopper fuss'onesto,
direi: “Tanto fottiam, che ci moriamo:
per fopper poi de là Eva et Adamo,
che trovaro il morir sì disonesto”».

«Veramente gli è ver, che s'i furfanti
non mangiavan quel pomo traditore,
io so che si sfoiavano gli amanti.

Ma lasciamo ir le ciancie, e in sino al core
ficcami il cazzo, e fà ch'ivi si schianti
l'anima che 'n su 'l cazzo or nasce or more;

e s'è possibil, fore
non mi tener la potta anche i coglioni,
d'ogni piacer fottuto testimoni».

«FOLLEAMOS, alma mía, sin descanso;
todos para follar hemos nacido;
si tú adoras la polla, yo amo el coño:
sin este juego el mundo es una mierda.

Y si follar *post mortem* fuese honesto,
diría: “Tanto follamos, que morimos,
para después joder a Adán y Eva,
que hallaron el morir tan deshonesto”».

«Muy verdad es que si esos dos bribones
no comieran del fruto traicionero,
mejor les habría ido a los amantes.

Basta de parloteo: méteme
la polla hasta muy dentro y que me parta
el alma que en la polla nace o muere;

y, si fuese posible,
introduce en mi coño tus cojones,
testigos del placer de la jodienda».

2



«**M**ETTIMI UN DITO in cul, caro vecchione,
e spingi dentro il cazzo a poco a poco;
alza ben questa gamba e fa' buon gioco,
poi mena senza far reputazione:

che per mia fé questo è miglior boccone
che mangiar il pan unto apresso il foco;
e s'in potta ti spiace, muta loco:
ch'uomo non è, chi non è bugerone»;

«In potta io ve 'l farò questa fiata,
e in cul quest'altra: e 'n potta e 'n culo il cazzo
me farà lieto, e voi lieta e beata;

e chi vòl esser gran maestro è pazzo,
che proprio è un uccel perde-giornata
chi d'altro che di fotter ha solazzo;

e crepi nel palazzo
ser cortigiano, e aspetti che 'l tal moia:
ch'io per me penso sol trarmi la foia».

«**M**ETE EN MI CULO un dedo, vejestorio,
y empuja con tu polla poco a poco;
levanta bien la pierna y haz buen juego,
y luego muévete como un poseso:

mejor bocado es este, por mi fe,
que comer pan untado junto al fuego;
y si el coño te aburre, ve a otro sitio:
que solo si haces trampas eres hombre».

«Te lo haré por el coño en este caso
y por culo en este otro; y en los dos
seré feliz y tú serás feliz;

loco está aquel que quiere ser maestro
y desperdicia el tiempo inútilmente
sin follar, que es lo único que importa;

y muera en el palacio
el señor cortesano en buena hora:
que yo pienso tan solo en desahogarme».

3



«**Q**UESTO CAZZO voglio io, non un tesoro:
quest'è colui che può far felice,
quest'è un cazzo proprio da imperatrice,
questa gemma val piú ch'un pozzo d'oro.

Ohimè, cazzo, aiutami ch'io moro,
e trova ben la foia in la matrice:
in fine un cazzo piccol si disdice
s'in potta osservar vuole il decoro»;

«Patrona mia, voi dite ben il vero,
che chi ha picciol cazzo, e in potta fotte,
meriteria d'aqua fredda un cristero:

chi n'ha poco, in cul fotta dí e notte;
ma chi l'ha, com' io, spietato e fiero,
sbizzariscasi sempre nelle potte»;

«Gli è ver, ma noi siam ghiotte
del cazzo tanto, e tanto ci par lieto,
che terremmo la gugia innanzi e dietro».

«**T**U POLLA es lo que quiero, no un tesoro:
ella es quien me puede hacer feliz,
es polla digna de una emperatriz,
gema que vale más que un pozo de oro.

¡Ay, polla mía, ayúdame, que muero,
y mete más calor en la matriz!:
al final polla mínima no vale
si en coño quiere mantener decoro».

«Señora mía, dices la verdad,
que si mínima polla folla coño,
merece lavativa de agua fría:

quien poco tiene, céntrese en el culo;
pero quien, como yo, la tiene fiera,
dedíquese a los coños sin reposo».

«Los coños siempre estamos deseando
tener dentro la polla y, si es posible,
a la vez por delante y por detrás».

4



«QUEST'È PUR un bel cazzo e lungo e grosso:
deh, se m'hai cara, lasciamme 'l vedere»:
«Vogliam provar se potete tenere
questo cazzo in la potta e me adosso?»;

«Come s'io vo' provar? come s'io posso?
piú tosto questo che mangiar o bere»;
«Ma s'io ci frango poi, stanto a giacere,
farovi mal»; «Tu hai 'l pensier del Rosso;

gèttati pur nel letto o ne lo spazzo
sopra di me, che se Marforio fosse
o un gigante, n'avrò maggior solazzo:

pur che mi tocchi le midolle e l'osse
con questo tuo sí venerabil cazzo
che guarisce le potte da la tosse»;

«Aprite ben le cosse,
che potran de le donne esser vedute
vestite meglio sí, ma non fottute».

«HERMOSA POLLA es esta, grande y gorda:
¡ah, si me aprecias, déjamela ver!».
«¿Quieres probar si puedo yo tener
esta polla en tu coño y a mí encima?».

«¿Que si quiero probar? ¿Qué si tú puedes?
Mucho más que comer o que beber».
«Mas si te rompo luego estando encima
te haré daño». «Tú piensas como el Rojo;

en la cama, en el suelo, donde sea,
cúbreme; mayor gusto no tendría
que si Marforio fuese o un gigante:

basta que con que penetres en mis antros
con esa venerable polla tuya
para que sane el coño de su tos».

«Abre bien esos muslos,
que las damas podrán verlos mejor
vestidos, pero no mejor follados».