

LA SÁTIRA DE LA CABALLERIA EN LOS GRANDES POETAS ITALIANOS

Por CARLO CONSIGLIO

UN problema crítico sobre la poesía caballeresca italiana que me parece estar en íntima conexión con la interpretación del *Quijote* y que por eso puede ofrecer interés para los lectores españoles, es aquel que se propone la determinación del grado de sinceridad de nuestros poetas del Renacimiento cuando cantaban la Caballería: ¿Creían ellos sinceramente en el heroísmo de sus personajes? ¿Eran sus entusiastas o se burlaban de ellos?

No he de profundizar en la investigación hasta los orígenes de la poesía caballeresca, porque hasta que corrió anónima sobre las bocas de los juglares y de los cantantes callejeros, sus características respondían a las exigencias especiales de la poesía popular. Lo que aquí nos interesa es descubrir la posición del escritor —artista—, hombre del Renacimiento, frente a tales leyendas.

Es evidente que aquel que consideramos el primero de los escritores caballerescos italianos, Luigi Pulci, autor del *Morgante*, no creía en las fantasías que narraba, pero se divertía narrándolas, con aquel espíritu cómico que es la característica de su obra y que le venía del espíritu un poco burgués y mercantil de que estaba penetrada la vida de la Florencia de los Médicis. Mas es necesario tener presente que en Pulci hay solamente comicidad y no ironía; que Pulci exagera para hacer reír, pero que no se burla de sus verdaderos héroes, hacia los que todavía siente mucho de aquel entusiasmo que animaba a los anónimos cantores populares que le suministraban la materia para su canto.

Algo diferente es la posición de Mateo María Boyardo, autor del *Orlando innamorato*. Es éste un noble feudal, en el que el sentimiento caballeresco no se ha apagado del todo, pero que, por educación y por cultura, está ya completamente impregnado de aquel sentido renacentista de la poesía que considera el arte como un bello entretenimiento, como la más refinada de las diversiones y pasatiempos.

Por esto, toda su narración oscila, sin ninguna ironía voluntaria, entre el sincero realismo y el tono fabuloso, entre un sentimiento heroico y un sentimiento de mero aficionado al arte de la narración.

Recordemos cómo quedó bruscamente truncado el poema de Boyardo: Carlos VIII, el invasor francés, se asomaba, amenazador, a Italia. Ya no había tiempo para divertirse con pasatiempos poéticos; el que aún se sentía caballero tenía ahora un verdadero deber que cumplir: el de defender el suelo de la Patria. Boyardo, que amaba a sus héroes, que creía en ellos; Boyardo, que era «todo un caballero», dejó la pluma por la espada. Pero la muerte le sorprendió y fué quizá un bien, pues que así no pudo ver hasta qué punto se había desvanecido en Italia el sentimiento heroico, cuando Carlos VIII pudo vanagloriarse de haberla conquistado con el yeso.

Con la brusca interrupción del *Orlando enamorado* por muerte del conde Mateo María Boyardo, parece realmente que la poesía caballeresca haya agotado su fuente de sinceridad y de buena fe.

¿Podía Ludovico Ariosto, ante cuya juventud inquieta se presentaba aquella nueva Italia que en vano trataba de recuperar, valiéndose de sutilezas casuísticas y de disimulos diplomáticos, lo que había perdido por culpa de sus gobernantes y de sus guerreros; podía Ludovico Ariosto creer aún en la Caballería? Y de otra parte, si ya no creía en ella, ¿cómo pudo su poema ser más perfecto, más artístico que los que le precedieron?

La crítica de los siglos XVI al XVIII, empeñada por entero, primero en la polémica de la supremacía de Tasso sobre Ariosto y viceversa, y después en medir minuciosamente todas las obras con

el presunto metro aristotélico, no afrontó este problema. Pero la crítica del siglo XIX, que era tanto más sospechosa de liberalismo cuanto más se afanaba en declararse imparcial, no podía menos de proponerse el peligroso dilema. Sostenían aquellos críticos, o que sólo en épocas de absoluta libertad es posible que surjan grandes poetas, o que sólo los espíritus liberales y rebeldes pueden ser artistas en épocas de esclavitud. Y pues no era posible disfrazar de libertad a la Italia del siglo XVI, no quedaba otro remedio para salvar el arte indiscutible del *Furioso* que dar a Ariosto un espíritu rebelde y heroico. Es esta la interpretación que la crítica liberal nos ofrece de Ariosto. Se cree en la sinceridad de su entusiasmo y, sobre todo, en la de alguno de sus desahogos en las *Sátiras* contra sus señores y se toman a la letra algunas de sus frases que aparecen genéricamente orguñosas:

«Piuttosto ch'esser servo, torrò la povertade con pazienza.»
(Antes que ser siervo, aceptaré con paciencia la pobreza.)

Pero la realidad era bien otra, según nos la proyecta un biógrafo reciente de Ariosto, Mario Bonfantini, cuando escribe que aquél era propiamente un servidor del Cardenal Hipólito de Este, y añade: «y no se quiera pensar con esto que se considerase herido en su amor propio y en un sometimiento humillante, capaz de alimentar desdenes y rencores: la mentalidad y los usos de la época no veían en todas estas misiones de un gentilhombre cerca de su señor nada que no fuese digno...» No es, por consiguiente, de ser «humillado» de lo que se lamentaba Ludovico, ni de ello se lamentó jamás, sino de ser molestado, excesivamente ocupado en demasiados asuntos enojosos y por una remuneración a veces mísera y otras fortuita; distraído de continuo de sus caras fantasías poéticas, de su íntima tranquilidad por un dueño que no tenía necesidad de poetas, sino de gente despierta e ingeniosa, hábil para desempeñar bien cualquier comisión.

Pero ya mucho tiempo antes, un gran crítico que, a pesar de ser liberal y figurar a la cabeza de la escuela crítica romántica, no trocaba jamás su buen sentido y su buen gusto por un concepto

cualquiera previamente establecido, Francesco de Sanctis, en su *Historia de la Literatura*. había entrevisto con bastante claridad la debilidad de la tesis de sus contemporáneos y advertía que los raros arrebatos de indignación del poeta eran «escasas chispas». Aún hay más: De Sanctis ha puesto bien en claro la psicología de Ariosto, cuando dice: «Su ideal es la tranquilidad de la vida, permanecer en casa fantaseando y haciendo versos, vivir y dejar vivir.» ¿No era acaso él quien había proclamado cuando el Cardenal Hipólito le quería llevar consigo a Hungría, que el mejor modo de viajar era, a su parecer, el buscar las tierras sobre el mapa?

«Chi vuole andare a torno, a torno vada;
vegga Inghilterra, Ongheria, Francia e Spagna:
a me piace abitar la mia contrada.»

(Quien quiera viajar, viaje; visite Inglaterra, Hungría, Francia y España: mi placer es morar en mi país.)

Y en cuanto a la ambición, ¿no había declarado que no deseaba honores y que un manjar modesto le parecía más gustoso en su casa que las grandes comidas que se hacían fuera, y que dormía tan bien bajo una colcha de algodón como bajo una de seda o de oro?

«Chi brama onor di sprone e di cappello
serva re, duca, cardinale o papa;
Io no, che poco curo questo e quello.
In casa mia mi sa meglio una rapa
ch'io cuoca, e cotta su'un stecco m'inferco,
e mondo, e spargo poi d'aceto e sapa.
Che all'altrui mensa tordo, starna o porco
selvaggio, e così sotto una vil coltre
come di seta e d'oro, ben mi corco.»

¿Cómo podía Ariosto con estos sentimientos, sin duda sinceros, cantar con verdadero entusiasmo las proezas de los paladines o de los caballeros andantes, gente a quien una gran fe —la Re-

ligión o la Patria—, o un gran sentimiento —la ambición o el Amor—, o también, a veces, un pequeño capricho, empujaba a las más extrañas, a las más locas aventuras, a los viajes más largos y arriesgados? ¿Cómo podía cantar a personas que jamás habían tenido una casa y acostumbraban a dormir siempre completamente vestidos de hierro?

A esta pregunta, el mismo De Sanctis respondía con dos soluciones que no se excluyen, antes se complementan. Por la primera ofrecía una sutil distinción entre «poeta» y «artista», y en la que el poeta —modelo perfecto Dante— cantaría movido principalmente por un contenido subjetivo (y objetivo), por un motivo sentimental y pasional, mientras el artista —modelo perfecto Petrarca— perseguiría solamente el fin del arte por el arte.

«Poiché cantando, il duol si disacerba, canterò» —pues que cantando se endulza el dolor, cantaré— es el lema de Petrarca.

A esta segunda categoría pertenecía precisamente Ariosto, en el que el argumento caballeresco sería, en realidad, la ocasión externa para un juego de fantasía maravilloso y encantador; una especie de magia poética, por la que queda hechizado el poeta aun antes que el lector. Ariosto debió de estar enamorado de sus personajes, de su trama, de su relato, hasta el punto de no tener otra preocupación que la de hacer su poema siempre más bello y maravilloso, clásicamente perfecto.

Se da, en esencia, casi lo mismo que hemos visto en Boyardo: esto es, el espíritu renacentista en virtud del que el poeta se deleita en su argumento, se complace en él, lo acaricia, lo saborea a su placer; el juego de la poesía y del arte a que se dedicaron especialmente los hombres del Renacimiento. La diferencia entre Boyardo y Ariosto, aparte del mayor valor poético del segundo, podría condensarse substancialmente en el hecho de que Boyardo tiene un poco de aficionado a este juego, mientras que Ariosto es un profesional. El primero no se cuida de la perfección de la forma, que es, en cambio, lo que constituye la preocupación fundamental de Ariosto.

Naturalmente que el argumento se presta mucho a ser tratado

a modo de juego con sus fantasías y maravillas, con sus incertidumbres históricas, con la libertad que, por esto precisamente, dejaba al poeta para trabajar a su antojo sobre la trama. Y parece como si el poeta mismo quisiera advertirnoslo en el prelude de su obra («le donne, i cavalier, l'arme, gli, amori, le cortesie, le audaci imprese io canto...»), en el que el heroísmo aparece mezclado con tantas otras materias.

Pero aun otra diferencia, y ésta substancial, podremos encontrar entre Boyardo y Ariosto. Hemos visto que en Boyardo quedaba un algo del espíritu heroico de los paladines, que sentía un cierto entusiasmo por su gesta. Diversos los tiempos, diferente el temperamento del poeta, ¿en qué se cambia este entusiasmo en Ariosto? Y he aquí el segundo descubrimiento hecho por De Sanctis sobre el *Orlando furioso*: la ironía de Ariosto. No podía pasar inadvertido al agudo crítico aquel inefable sentido irónico que aparece de improviso desde los primeros acentos del *Furioso*.

«Orlando, che per amor venne in furore e matto, d'uom che sí saggio era stimato prima.» (Orlando, antes reputado de tan cuerdo, a causa del amor se convirtió en furioso y loco.)

¿Cuándo es ese antes? No sólo antes de enamorarse, sino antes aún, en la concepción caballerésca, cuando Orlando era no más que un guerrero, un verdadero guerrero, que no podía, en modo alguno, dejarse conmover en su función de destrucción y de muerte por los ojos de ninguna mujer, por bella que ésta fuese. Este tipo de la Caballería así transformado, nos advierte De Sanctis, «es ya una concepción irónica». No es posible seguir la ironía a través del *Furioso*, ni tampoco a De Sanctis en toda su demostración; pero nos parece indiscutible que, aparte de alguna exageración, uno de los elementos esenciales del poema ha sido perfectamente puesto de manifiesto por él. Y pensando en esto, ¿cómo podía ser de otro modo, después de cuanto hemos dicho sobre el carácter humano y sobre la psicología de Ariosto? Este hombre tranquilo, sereno, moderado, lleno de pacífico buen sentido, contento de una pequeña, modesta, pero cómoda vida, deseoso de calma y de afectos familiares, sin descomedidas ambiciones en la

época de todas las ambiciones, que declaraba serle de más agrado una modesta comida en su casa que los banquetes en los palacios de los potentados, que no gustaba de viajar sino sobre los mapas, que encerró su vida en su casa «pequeña», pero a propósito para él—«parva, sed apta mihi», ¿cómo podía entusiasmarse con las locas empresas de los paladines, siempre dispuestos a trasladarse de un lugar a otro sólo por amor a las aventuras? Nosotros nos esperamos en lo mejor de su narración, cuando son más heroicas las empresas que relata, verle deponer la pluma y preguntarse: «¿Pero valía verdaderamente la pena que esta gente se afanase y se desviviese tanto por estos fabulosos ideales que la agitaba? ¿Y por qué no se estaban tranquilos en sus casas, disfrutando de lo poco o mucho que el destino les hubiera asignado?» Como se ve, estos son, en el fondo, los razonamientos de tantos personajes del *Quijote* frente al Caballero de la Mancha. Y es que, como ha visto De Sanctis, la ironía y casi la sátira de la Caballería existía, sí, en el Ariosto hombre, pero había ya entrado también en la nueva concepción moral, política y literaria de la vida. No eran ya los tiempos de los grandes ideales, sino de los pactos y acomodamientos; no ya la política de guerras y de heroísmos, sino la de sutilezas y de concesiones; no ya la literatura de los grandes sentimientos religiosos o históricos, sino el pasatiempo de desocupados y el mentido encomio de potentados. Algo del espíritu cómico de Boccacio, del platonismo de Lorenzo de Médicis, del sutil escepticismo hedonista de Poliziano ha llegado hasta Ariosto y ha encontrado en su sentimiento, fértil terreno para fructificar en artística ironía.

Pero la evolución de la sátira de la Caballería no se detiene en él; vendrán después Teófilo Folengo con su *Maccaronea*, en la que la sátira avanza hasta la forma, con aquel su latín peculiar que ha venido a conocerse con la denominación de «macarrónico», y aun después Tassoni, con la *Secchia rapita*, hará la caricatura completa del mundo caballeresco.

Mas no nos preocupemos ahora del sentimiento que pudiera alimentar Tassoni hacia la caballería. En su obra hay, sobre todo, sátira política y, por consiguiente, casi toda la traza de la pos-



tura de los antiguos poetas ha desaparecido. La sátira de la Caballería será de ahora en adelante, incluso en la literatura, un lugar común que sirve para otros fines.

Por esto, es el momento de preguntarnos: ¿qué parte se ha de atribuir a Ariosto en el descrédito que ahora se hace caer sobre la Caballería y los temas caballerescos? (y se entiende que hablo aquí del descrédito literario, no del político, que es debido a causas bien diferentes). Y hemos de responder: muy poco. Aun cuando Ariosto no se entusiasmase con las empresas de los paladines a quienes cantaba, aun cuando salpicase su fama con el polvillo de su ironía, sin embargo, las damas, los caballeros, las armas, los amores que canta, aparecen revestidos de tan espléndidas formas, de tanta belleza poética, que con su poema debieran más bien haber ganado que perdido.

Mejor aún querríamos preguntarnos ¿cuánto contribuyó a aquel descrédito, no sólo en España, sino también en Italia, donde fué conocidísimo, el libro inmortal de Cervantes?

Y henos de nuevo ante una confrontación Cervantes-Ariosto, que es peligrosísima, precisamente por ser tan fácil.

Ambos lanzaron su ironía y su sátira contra la Caballería; el primero, de una manera más velada y con la apariencia de sólo querer cantarla; el segundo, más deliberadamente. Pero estableciendo este facilísimo paralelo: ¿qué difícil resulta avanzar más en el cotejo! Entrambas obras, *El Quijote* y el *Orlando furioso*, lo son de arte, y las obras de arte no llegan a verse nunca completamente realizadas. Todos ven o creen ver en ellas más y mejor y hasta más a fondo que los demás; cada nueva interpretación va añadiendo algo, pero la obra crítica no se completa jamás.

Quien ha querido ver en Ariosto solamente el artista puro, el poeta de la perfecta armonía, acaba por dejar incompleta la interpretación del *Furioso*. Croce, que ha intentado corregir a De Sanctis, se ha visto obligado a recurrir a un inaudito malabarismo verbal para quitar importancia a la ironía ariostesca.

Quien ha querido reducir la obra de Cervantes a una sátira del mundo caballeresco se ha encontrado después en las manos con

porciones de una humanidad doliente que no encajaban en modo alguno en sus designios críticos.

Y esta es la ocasión, y sin que suponga por mi parte el atrevimiento de una nueva interpretación cervantina, de que yo, extranjero en su tierra, me permita indicar una sugestión propia, que ha surgido de esta aproximación Cervantes-Ariosto.

Pero establezcamos primero una diferencia substancial en la posición de los dos artistas frente a la tradición literaria de que se nutren. Ariosto acepta todo aquello que la tradición le ofrece, y si elige, es sólo con un criterio estético, no crítico. Por esto, Pío Rajna, el gran estudioso de Ariosto, ha podido encontrar tantas fuentes en las que el poeta bebe, sin restarle un solo mérito de originalidad. Ariosto admira y ama la leyenda caballeresca por cuanto de gallardo, de vivo, de fantástico, ofrece a su vena de poeta. Cervantes, por el contrario, parte de una crítica de las obras de Caballería; desprecia profundamente, no la leyenda caballeresca, sino la forma en que se había desarrollado al ser tratada literariamente la materia, ya en prosa, ya en verso. Hay por esto en su libro una posición polémica, que, a veces, le obliga a seguir una determinada dirección, que le sirve de continuo llamamiento hacia el deber, dado el caso de que la inspiración quisiera volar demasiado alto.

Mas así establecidas las relaciones de los dos con la tradición literaria que les precede, ¿cuáles son sus respectivas actitudes frente a la Caballería, a la posición ideal del caballero y del paladín? Ariosto, ya lo hemos dicho, fué hombre de paz; la Italia de su tiempo fué espectadora, a menudo indiferente, de guerras libradas entre otros. Cervantes, en cambio, fué guerrero y heroico en su agitadísima vida, y la España de su época estaba en el apogeo de la gloria y el poderío. Sin embargo, Ariosto pretendía exaltar la Caballería; Cervantes, burlarse de ella. ¿Y hemos de maravillarnos si en la exaltación que hace el primero, se insinúa —admitamos que involuntariamente— la ironía que su temperamento humano y la desgraciada posición de Italia no podían menos de sugerir ante la narración de empresas heroicas, que no eran a

aquella sazón más que un recuerdo lejano, tan lejano como para no parecer sino una fábula? ¡Y hemos de maravillarnos si en la ridiculización por parte de Cervantes de *Don Quijote* y los caballeros se insinúa —admitamos también que involuntariamente— un entusiasmo real y sincero por este desventurado héroe, al que una gran llama de fe lanza al encuentro de los peligros y de los infortunios? ¡No debía alentar el espíritu caballeresco en los soldados españoles que con fiero valor combatían en Italia y en Flandes, doquiera la Patria les enviase, y en aquellos otros locos héroes que saltaban los océanos para conquistar desconocidos territorios, para avanzar entre insidias y peligros innumerables sobre la tierra descubierta por Colón y llevar cada vez más lejos la justicia, la cultura y la religión de España? Quizá el hidalgo *Quijote* era loco; pero ¡cuánto más elevada se nos muestra su locura, comparada con la cordura burguesa de un «barbero» cualquiera! Loco, *Orlando*, por amor; loco de pasión heroica *Don Quijote*. He aquí las dos posiciones que señalan bien las fisonomías de las dos naciones de aquel tiempo.

Extraordinarios artistas los dos, Ariosto y Cervantes; quizá el primero más puro como artista, pero más puro el otro como hombre, por aquel reflejo de gloria que la grandeza de su nación proyectaba a su vez sobre su obra inmortal.