

**LA MUJER Y EL ARTE DE LA “DISSIMULAZIONE ONESTA”
EN LA RAFFAELLA OVVERO DELLA BELLA CREANZA DELLE DONNE
(1539) DE PICCOLOMINI: ¿UNA OBRA FILÓGINA?**

**WOMEN AND THE ART OF THE “DISSIMULAZIONE ONESTA”
IN PICCOLOMINI’S LA RAFFAELLA OVVERO DELLA BELLA CREANZA
DELLE DONNE (1539): A PHILOGYNIST WORK?**

MILAGRO MARTÍN-CLAVIJO

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Resumen: El objeto de este artículo es estudiar si el diálogo *La Raffaella ovvero della bella creanza delle donne* (1539) de Alessandro Piccolomini se podría considerar una obra filógina a partir de los elementos relacionados con el arte de la di/simulación aplicado a la esfera más íntima de la mujer. Para el análisis se parte de los tratados del siglo XVI y XVII que tratan completa o parcialmente de este asunto, y en particular en referencia a las mujeres, y en los estudios actuales sobre esta temática.

Parole chiave: Alessandro Piccolomini, *La Raffaella ovvero della bella creanza delle donne*, filoginia, di/simulación, tratados del siglo XVI.

Abstract: The purpose of this article is to study whether Alessandro Piccolomini’s dialogue *La Raffaella ovvero della bella creanza delle donne* (1539) could be thought a work of philogyny, considering the elements related to the art of di/simulation applied to the most intimate sphere of women. The analysis is based on the sixteenth and seventeenth century treatises that deal completely or partially with this subject, and in particular with reference to women and on the current studies on this subject.

Key words: Alessandro Piccolomini, *La Raffaella ovvero della bella creanza delle donne*, Philogyny, Di/simulation, Sixteenth century Treatises.



1. Sobre la di/simulación en el Renacimiento

En la Europa de los siglos XVI y XVII el arte de la di/simulación¹ era un aspecto central de la vida social de las clases dirigentes, interesaba tanto desde el punto de visto teórico como práctico y se revela muy controvertido en algunos aspectos, sobre todo en relación con la moral.²

La conciencia generalizada de ese código de conducta³ dentro de los grupos dirigentes, que participan tanto en la producción como en la recepción de este discurso, queda bien reflejada en el hecho de que en estos siglos nos encontramos con un número muy alto de tratados en toda Europa que, de manera explícita y con profundidad, se acercaban a esta temática (Alessandro Anguissola, *Della dissimulazione*, 1612; Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta*, 1641), pero también otros muchos que la tocaban parcial o tangencialmente, como algunos tratados de conducta (Baldassarre Castiglione, *Il Cortigiano*, 1528; Giovanni Della Casa, *Il Galateo*, 1558; Stefano Guazzo, *La conversazione civile*, 1574), o tratados específicos de política (Machiavelli, *Il Principe*, 1532). En Europa no se puede no mencionar a Francis Bacon, *Of Simulation and Dissimulation*¹⁶²⁵, y a Baltasar Gracián con *Oráculo manual y arte de prudencia*¹⁶⁴⁷. Asistimos entonces a un debate importante sobre la di/simulación que se aborda desde perspectivas muy diferentes e incluso aparentemente contradictorias.

Como señala Snyder (2009: 15), la mayoría de los tratados sobre la di/simulación entre el siglo XVI y XVII en Europa se pueden considerar, por un lado, discursos disciplinario-normativos, es decir, instrumentos de disciplina social aplicados tanto a individuos como grupos y que pueden facilitar la afirmación personal, profesional y social de esas personas y, a la vez, captar el favor de los que detienen el poder. La di/simulación permitiría la adhesión aparente a las

¹ En este estudio se ha optado por utilizar fundamentalmente el neologismo “di/simulación” (Cavaillé, 2002) que englobaría dos términos que, si bien son afines, tienen connotaciones distintas y, de manera especial, de carácter moral: “simular” y “disimular”. Sobre la di/simulación véase Fiorato (1995: 801-845). El arte de la di/simulación tiene que ver directamente con otros dos términos de amplio uso en estos siglos, el de la conveniencia y el decoro, fundamento de las leyes de cortesía. Sobre la conveniencia y sus implicaciones véase Montadon (1995).

² Evidentemente la difícil conciliación entre di/simulación y moral se acentuará a partir del Concilio de Trento y durante la Contrarreforma.

³ La di/simulación implica una constante auto-observación y observación de los demás, practicar la virtud del silencio, disciplinar la lengua y la prudencia; por todo ello, es el arte de la contención, del saber frenar todo exceso, tanto de virtudes como de vicios; significa tener en cuenta siempre por encima de todo qué es lo que queremos conseguir para actuar en consecuencia.

reglas sociales no escritas pero vigentes en la época y, por tanto, darían una normalidad, un orden, una seguridad, una constancia al comportamiento en años de gran inestabilidad, garantizando a la vez el éxito social. Por tanto, en estos tratados se proponen, y también legitiman o denuncian, esos protocolos de conducta que individuos y grupos destacados de la sociedad – cortesanos, aristócratas, príncipes – ya estaban practicando activamente.

Un aspecto importante de estos discursos es que esta élite social va a tratar, por un lado, de legitimar su propio uso de la di/simulación, mientras que, por otro, va a negar a otros grupos el derecho a desplegar estrategias similares (Fiore, 1995: 804). Si no hay adhesión a las leyes no escritas de la sociedad, de la moral y las costumbres uno se convierte en objeto de una sanción inmediata, será considerado ridículo, o más grave, condenado a la exclusión social (Montandon, 1995: 33).

Para poder llevar a cabo esta operación de inclusión/exclusión se va a tener que establecer unos criterios según los cuales la di/simulación puede ser respetable, o, al contrario, moralmente reprensible. La condición social, la situación económica y el sexo se convertirán así en factores fundamentales para discriminar su uso positivo o negativo. De esta manera, se considerará reprensible p.e. la di/simulación practicada por los mendigos o por las prostitutas, pero honorable la ejercida por los príncipes, aristócratas, la alta burguesía y el clero.

Por otro lado, estos tratados que abordan de alguna manera el arte de la di/simulación se van a difundir también fuera de esa élite social que ya lo practica, es decir, esas normas de la cultura del secreto se van a hacer públicas, van a llegar a lectores a los que, en principio, no estaban dirigidas. Estas personas podrán ver en estas indicaciones una guía práctica de comportamiento que les podía resultar también a ellos de utilidad si querían sobrevivir y/o medrar en ese entorno social (Snyder, 2009: 37). El arte de la di/simulación se convierte, como bien se ve en *La conversazione civile* de Guazzo (1574), en una condición indispensable para la vida en sociedad, que permite la participación y garantiza la integración en la vida social: cuánto más alto sea el dominio de la etiqueta, de los buenos modales, de la “conversazione civile” o de la “buona creanza” más se garantiza no solo la participación, sino también la integración social en el orden jerárquico existente y, de consecuencia, se consigue más poder.

2. El diálogo de Alessandro Piccolomini *La Raffaella ovvero della bella creanza delle donne*

*La Raffaella ovvero della bella creanza delle donne*⁴ de Alessandro Piccolomini⁵ (1508-1578) es un tratado dialogado que tiene como protagonistas a dos muje-

⁴ Sobre este tratado, véase Plastina (2006), Ricci (2015), Costa (1995) y fundamentalmente Piéjus (1980).

⁵ Sobre Alessandro Piccolomini en general cfr. Cerreta (1960).

res, Raffaella y Margarita; está precedido por un breve prólogo en el que el autor se dirige a sus destinatarias, las damas de Siena, y donde les explica el contenido de la obra y las razones por las que lo ha escrito. Se trata de un diálogo en el que “si potrà conoscere apertamente la vita e i modi, che si apartengono ad una donna giovane, nobile e bella” (Piccolomini, 1913: 4),⁶ desde cómo ir vestida, peinada, perfumada y maquillada, hasta cómo participar en eventos sociales, cómo llevar la casa, cómo comportarse con el marido y cómo “con destrezza si ellegga uno amante unico in questo modo, ed insieme con esso goda segretissimamente il fin dell’amor suo” (Piccolomini, 1913: 5).⁷

Eje principal del tratado es el arte de la di/simulación, siempre vinculado a la honradez y al honor, pero, y aquí está la originalidad y el aspecto más polémico de esta obra,⁸ se aplica directa y exclusivamente a la mujer y al ámbito de lo más íntimo, las relaciones amorosas.

Un primer aspecto que hay que aclarar es el del particular contexto en el que se escribe y el público al que va destinado originalmente. Se puede considerar que *La Raffaella* supuso todo un éxito editorial con nueve ediciones entre 1539 y 1574. Esta buena aceptación de la obra por parte del público se tiene que situar en un momento y en lugar determinado: años de gran prestigio y actividad de la Accademia degli Intronati de Siena, a la que pertenecía Piccolomini bajo el nombre de Stordito, dedicada al estudio, pero también al placer con la celebración de numerosas fiestas, actividades lúdicas y espectáculos teatrales. Esta obra es claramente fruto de los principios de los académicos sieneses, ampliamente aceptados por la alta sociedad de Siena y, en especial, por las mujeres que participaban directamente en las actividades sociales de la academia y a las que estaban dedicadas casi todas las obras de los Intronati. De hecho, estos intelectuales las consideran sus máximas inspiradoras, alaban su inteligencia y cultura y se ponen explícitamente a su servicio.⁹ Esta sintonía de estos académicos con un público sienés, culto y libre de muchos prejuicios, acostumbrado a los juegos¹⁰ y la continua alusión a personajes, lugares y eventos cercanos presupone una clara complicidad entre académico y público; este último dispondría de toda la información necesaria para interpretar un texto determinado en la dirección pretendida por el autor. En las obras de los Intronati se apuesta, como también lo hace

⁶ “se podrá conocer abiertamente la vida y la manera de comportarse propia de una mujer joven, noble y bella”. Son más todas las traducciones de las citas de la obra de Piccolomini *La Raffaella ovvero della bella creanza delle donne*.

⁷ “con habilidad elija un solo amante de esta manera, y junto a él disfrute en secreto de su amor”.

⁸ Toda una rareza en estos años en los que nos encontramos con pocos tratados que se atreven a ello; el más famoso, *Ragionamenti* de Aretino, amigo de Piccolomini.

⁹ Sobre el público femenino de Siena en este periodo, cfr. Coller (2006).

¹⁰ Véase en este sentido el *Dialogo de’ giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare* de Girolamo Bargagli (1572).

Piccolomini en *la Raffaella*, por la defensa del género débil¹¹ y se exalta el placer, el *carpe diem*, también para las mujeres.

Sin embargo, pocos años después cambiará radicalmente tanto la situación personal de Piccolomini como la política y religiosa en Italia;¹² todos estos nuevos factores llevarán a considerar *La Raffaella* una obra escandalosa, licenciosa, un canto al adulterio femenino que no se puede tolerar desde el punto de vista moral.

3. Di/simulación desde el punto de vista del género en *La Raffaella*

La Raffaella trata la cuestión de la di/simulación aplicada a la esfera íntima de las mujeres. Esta novedad, no privada de polémica, obliga a una primera reflexión sobre esta cuestión: en el siglo XVI y XVII el arte de fingir no solo era un asunto de posición social, sino que también estaba estrechamente vinculado al género. Evidentemente, las mujeres no formaban parte de los grupos dominantes, por lo que se estableció muy pronto una diferencia entre di/simulación ilícita de las mujeres y la prudente de los hombres. Esto significa, por un lado, que si la aplicación de esta práctica permitía a los individuos formar parte activa en la sociedad, las mujeres quedaban técnicamente excluidas de esta integración social. Al quedarse al margen, estas se verán muy a menudo condenadas a la pérdida de prestigio público.

Piccolomini es muy consciente de esta marginación a la que se ven abocadas las mujeres y, teniendo en cuenta que este tratado tiene como destinatarias las damas de Siena, no nos puede extrañar que en él se aborde de forma directa la necesidad de llevar a la vida privada de las aristócratas sienesas el arte de la di/simulación, de la misma manera que lo hacen los hombres, pero adap-

¹¹ Piccolomini dedica a Laudomia Forteguerri, dama de Siena, *La Sfera del Mondo e Le Stelle fisse*, 1540, *De la istituzione di tutta la vita de l'homo nato nobile, e in città libera*, 1542, y *Orazione in lode delle donne*, 1545. Otros miembros de la Academia degli Intronati en estos mismos años también dedican a damas de la alta sociedad de su ciudad sus obras, entre otros: *Ragionamento*, 1538, de Marc'Antonio Piccolomini y *Dialogo de' giuochi* de Girolamo Bargagli.

¹² *La Raffaella* es la última obra que Piccolomini escribe en Siena. Luego se establece en Padua, donde participa en la Academia de los Infiammati, se dedica a estudios más orientados hacia la filosofía y la ciencia y asciende en la carrera eclesíastica. Por otro lado, con el Concilio de Trento y la Contrarreforma en la sociedad se imponen nuevas normas de predominio moral. El respeto al nuevo orden social, basado en la familia fundamentalmente, lleva al autor en *De la istituzione di tutta la vita de l'homo nato nobile, e in città libera* (1542, 1560) a alejarse explícitamente de su obra considerándola una simple diversión fruto de su juventud. A partir de ahora se centrará en la defensa de la familia y en el papel de la mujer como esposa y madre. Sobre las razones de este cambio, tanto personales como sociales, véase Piéjus (1980).

tándolo a su situación particular y, por tanto, haciendo hincapié en la virtud, en la honradez, sin las cuales ellas lo perderían todo. De esta manera, el autor pretende dar a esas damas los instrumentos adecuados para poder superar esa inferioridad natural que les achacan los misóginos e integrarse en la sociedad de una manera satisfactoria.

Por otro lado, el arte de la di/simulación permite al individuo un cierto margen de libertad tanto de pensamiento como de emociones. Esto era un factor importante ya que, en estas décadas el individuo moderno está atrapado en una red de coacción social, cultural y política.¹³ En este mundo tan normalizado se sacrifica, subordinándolo hasta el límite, el elemento subjetivo al social, la identidad a la exterioridad. De esta manera, la identidad del individuo, obligada a expresarse en límites muy estrechos, y a menudo poco afines con la personalidad y orientación de cada uno, haría que este se sintiera completamente sofocado, enjaulado. La única forma de preservar ese mundo íntimo era darle salida de alguna forma a través del arte de fingir. De esta manera, como afirma Fiorato (1995: 823-4), se garantizaría un margen de libertad en el mundo y se preservaría en secreto un espacio interior no permitido, tanto en el ámbito político, como en el religioso o en el privado. El arte de la di/simulación permitiría la autoexpresión, tan necesaria para el bienestar personal, y se podría incluso convertir en un modo de resistencia a las opresivas normas sociales, culturales y religiosas (Snyder, 2009: 51).

Esta posibilidad de libertad de pensamientos y sentimientos en una sociedad tan coercitiva se hacía todavía más necesaria en el caso de la mujer. En este sentido, Piccolomini con sus útiles consejos se pone al servicio de las mujeres, les presenta vías de salida para sobrevivir en un mundo real y recalca, a través de las palabras de Raffaella, la exigencia de tener los pies bien puestos sobre la tierra. Si esa premisa la llevamos al campo de las relaciones amorosas, la consecuencia más clara es la de considerar toda la teoría y literatura sobre el amor neoplatónico, tan en boga en esos años, exclusivamente como una fachada útil para las mujeres de cara a la sociedad, pero completamente ineficaz si se trata de la búsqueda del placer, del amor real y de la felicidad personal. Por lo tanto, como afirma Piéjus (1980: 136-137), Piccolomini se permite una especie de desmitificación del ritual de amor contemporáneo, ya sea de inspiración cortesana o neoplatónica.¹⁴ Sin embargo, el autor es bien consciente de que a las damas solo

¹³ Cfr. *Della dissimulazione onesta* de Torquato Accetto (1997).

¹⁴ Raffaella apela continuamente a estas normas del amor cortés o neoplatónico (amor constante, fiel, ardiente, hasta la muerte), pero fuera del matrimonio, es decir, ante el amor elegido personalmente y no impuesto (Piccolomini, 1913: 51-52, 60-61). Luego, en la realidad de la intimidad, esa “unión espiritual” será también carnal, por tanto, los amantes deben “unirsi con tutto l’animo, col corpo, col pensiero e con quel che piú si può” porque “ove l’animo non si contenta, resta sciapita e non vai niente” (Piccolomini, 1913:

se les presentan las normas de este amor idealizado, casto y puro, por lo que ellas van a necesitar una guía que las oriente en el arte del amor real que, en la mayor parte de los casos, no va de la mano del matrimonio. Por tanto, si esas mujeres quieren conseguir ese amor no idealizado, alguien tendrá que enseñarles a moverse entre esas restricciones que las ahogan. Esta salida es precisamente el arte de la di/simulación, la única que les permite moverse entre dos aguas: aparentemente ellas respetarían esas leyes tiránicas, mientras que, en realidad, las infringirían. De esta manera, aunque sea solo en la esfera más privada, estas damas podrían sobrevivir en esta sociedad tan restrictiva sin tener que anularse como personas y reducirse al papel de esposa y madre ejemplar, a una mujer dedicada exclusivamente al otro y que renuncia por completo a sí misma.

Un aspecto interesante de este diálogo es que Piccolomini parte de la consideración de que las mujeres tienen la capacidad de elegir a la persona a la que aman,¹⁵ les concede, por tanto, la iniciativa en el amor.¹⁶ Si el matrimonio en la élite social es en su gran mayoría de conveniencia –“le mogli e i mariti si pigliono alla cieca, senza aversi mai veduti [...] si debbono congiungere in matrimonio di contraria natura e di diversi costumi” (Piccolomini, 1913: 59)¹⁷ –, la felicidad en el amor solo se podría conseguir fuera del vínculo matrimonial y con la elección afín del amante. De hecho, en este diálogo el autor hace una fuerte crítica a la institución matrimonial¹⁸ y denuncia claramente las consecuencias derivadas para la mujer: la infelicidad y la reclusión en casa. Es verdad que la crítica al matrimonio es bastante habitual en el Renacimiento, pero fundamentalmente desde el punto de vista masculino y, en muchos casos, por parte del clero.¹⁹ De cualquiera de las maneras, esta denuncia de las bases hipócritas del matrimonio viene siempre acompañada en este diálogo de un obligado, pero solo aparente, respeto social a la institución. De ahí también la necesidad de recurrir al arte de la di/simulación. Es imprescindible, y así lo recalca Raffaella, que Margarita res-

56). “unirse con todo el alma, con el cuerpo, con el pensamiento y con todo lo que se pueda porque cuando no se complace al espíritu, este permanece débil y no vale nada”.

¹⁵ Piccolomini también defiende la iniciativa amorosa femenina en sus dos obras de teatro *L'amor costante* y *Alessandro*.

¹⁶ Piéjus (1980: 122) considera que la libertad que reclama el autor para las mujeres sirve a un hedonismo del que los hombres son los primeros en beneficiarse. De esta opinión es también Ricci (2015: 418).

¹⁷ “las mujeres y los maridos se eligen a ciegas, sin haberse visto nunca [...] deben unirse en matrimonio a pesar de ser de naturaleza contraria y tener costumbres diferentes”.

¹⁸ La consideración de que la única posibilidad de amar de verdad se tiene que dar fuera del matrimonio la defiende también Piccolomini en *De la istituzione di tutta la vita de l'omo nato nobile, e in città libera*.

¹⁹ La crítica del matrimonio por parte del clero también aparece en *Dialogo d'amore* de Sperone Speroni.

pete la fachada de buena esposa y ama de casa y que no se ponga en duda la división de tareas entre hombres y mujeres.²⁰ Por encima de todo, Margarita tiene que cumplir con su papel como esposa y, por tanto, satisfacer al marido siempre, aunque sea fingiendo:

ha sempre, in ogni sua azione ed occorrenzia, a mostrare, almeno fingendo, di avere desiderio di compiacere il marito suo in tutto quelle che ella conosca che gli sia a grado (Piccolomini, 1913: 37);²¹

de no ser así, se verá perjudicada en muchos aspectos de su vida, también en los económicos, pero sobre todo en su libertad. Para fingir bien hay que conocer las reglas, ser constante y estar siempre muy atenta, pero, si se hace bien, “tu [Margarita] potrai avere li medesimi sollazzi, ed insieme la pace de la casa con tuo marito” (Piccolomini, 1913: 15).²²

Evidentemente, cuando hablamos de búsqueda activa del amor fuera del matrimonio, no podemos no preguntarnos: ¿este diálogo es un alegato a favor del adulterio femenino? ¿Realmente se podría calificar como un manual práctico de adulterio y coquetería femenina (Piéjus, 1980: 83)? o más bien: ¿el autor simplemente está equiparando el adulterio masculino al femenino? Está claro que en la sociedad del siglo XVI la infidelidad conyugal se ve de manera muy diferente para hombres que para mujeres y las sanciones que reciben unos y otras no son iguales. De nuevo aquí Piccolomini parte de la realidad y no del ideal: para alcanzar una cierta felicidad hay que dejar de lado la moral vigente, eso sí manteniendo un respeto formal a las normas morales y religiosas.²³ Esta obediencia es especialmente obligada en el caso de las damas que deben, al menos, parecer honradas. Es ahí cuando, de nuevo, el arte de la di/simulación se convierte en imprescindible. Lo que podría parecer una contradicción, no lo sería si, como afirma Raffaella, el honor, la honra, es solo cuestión de apariencia:

hai da sapere che l'onore o il biasimo non consiste principalmente nel fare ella una cosa o non la fare, ma nel credersi che la faccia o non credersi; perchè l'onore non è riposto in altro, se non ne la stimazione appresso agli uomini. [...] L'onore de la quale [la donna] non consiste [...] nel fare o non fare (che questo importa poco), ma nel credersi o non credersi. [...]. E per questo una donna ha

²⁰ Sobre la importancia de saber llevar bien la casa y las virtudes de una buena ama de casa véase los consejos de Raffaella (Piccolomini, 1913: 37).

²¹ “tiene siempre, en cada una de las acciones y en cada momento, que mostrar, al menos fingiendo, que tiene el deseo de complacer a su marido en todo lo que sabe que le agrada”.

²² “tú [Margarita] podrás disfrutar de las mismas distracciones y, a la vez, de la paz en la casa con tu marido”.

²³ Sobre la apelación a la religión por parte de Raffaella, cfr. Peajus (1980: 128).

da sapere usare ogni arte, non di non far la cosa, ma di non dar cagione che si abbia da trovare istorie sopra de' casi suoi (Piccolomini, 1913: 42-43).²⁴

De esta manera, Piccolomini, a través de las palabras de Raffaella, entiende el honor en el sentido de velar por la propia reputación y saca a la luz el abismo que hay entre los comportamientos reales de la vida cotidiana y los principios vigentes sobre los que se deberían asentar. El académico sienés aboga por un respeto exclusivamente formal de esas normas sociales si lo que se pretende es conseguir o mantener un lugar privilegiado en la comunidad. De esta manera, si la sociedad actúa de manera hipócrita, no tiene sentido que a las mujeres se les imponga ser siempre sinceras; por tanto, hay que educar a las mujeres en las normas de la di/simulación para que puedan realmente entrar en el juego social y sobrevivir.

4. La Raffaella, ¿una obra filógina o misógina?

La Raffaella se podría muy bien considerar un texto filógino²⁵ en primer lugar porque constata explícitamente ya desde el proemio la inferioridad, no natural, en la que se encuentra la mujer en la sociedad renacentista y trata de remediarlo con numerosos consejos. En este tratado dialógico Piccolomini ha puesto a la mujer en el centro de todo: ella es la destinataria explícita, pero también la protagonista única del diálogo – solo Raffaella y Margarita intervienen – y el objeto exclusivo de este, ya que solo se presentan asuntos de interés para la mujer.²⁶ Esta centralidad de la figura femenina no es ni siquiera habitual en los tratados

²⁴ “debes saber que la honra o la deshonor no consiste principalmente en lo que la mujer haga o deje de hacer, sino en que se crea o no se crea que hace; porque la honra no se basa en otra cosa que en la consideración de los hombres. [...] cuyo honor [el de la mujer] no consiste [...] en hacer o no hacer (lo que tiene poca importancia), sino en que se lo crean o no se lo crean. [...]. Y, por eso, una mujer debe saber utilizar todas las artes, no para no hacer algo, sino para no dar razón a que cuenten historias sobre su vida”.

²⁵ Baldi (2001) y Tsolkas (2009) defienden la valencia filógina de la obra. Sobre una interpretación en la que se pone el acento también en aspectos misóginos de *La Raffaella*, cfr. Piéjus (1980).

²⁶ Piéjus (1980: 144-5) considera que, aunque se hable de cosas de mujeres entre mujeres, eso es solo una ficción: no se trataría de un discurso de mujer, sino sobre la mujer, urdido desde una perspectiva masculina y, por tanto, ellas dicen solo lo que realmente los hombres quieren que digan. De esta manera, la obra se convertiría en toda una crítica de la mujer, una burla de esas damas marionetas que se dejan manipular fácilmente. La estudiosa francesa considera que esta obra presenta un catálogo de defectos de las mujeres y, además, ayuda a perpetuar el estereotipo misógino de la mujer astuta que consigue engañar al hombre a través de su belleza y sus mentiras.

dialogados que muchos intelectuales del Renacimiento escriben en defensa de las mujeres, la mayoría de los cuales presentan como protagonistas exclusivamente a hombres o en los que aparecen raramente mujeres y con papeles secundarios y subordinados al varón.²⁷

Por otro lado, el propio autor se declara un defensor de las mujeres,²⁸ más por su propia naturaleza que por necesidad de ellas de que alguien las defienda, “Perchè già conosco che, con lo scudo de le virtù vostre, sète bastanti a difendervi contra qualsivoglia” (Piccolomini, 1913: 3).²⁹ Explícitamente en el proemio se muestra convencido de que “le donne posson discorrere e giudicare, consigliare e proveder in qualsivoglia caso d’importanza cosí ben come gli uomini” (Piccolomini, 1913: 4).³⁰ El intelectual sienés cree en la perfección de la naturaleza femenina y escribe esta obra “per riparare, s’io posso, ad alcune parti non cosí buone, che, fra molte virtù, veggio indegnamente mescolarsi in alcune di voi” (Piccolomini, 1913: 4).³¹ Lo que propone con este diálogo es ofrecer consejos para las mujeres que son “poco pratiche de le cose del mondo ed avezze fra i gomiccoli e le matasse” (Piccolomini, 1913: 4);³² él se declara al servicio de estas damas en aras de la utilidad.

Desde el principio de este proemio Piccolomini alude, sin ser nunca explícito ni dar detalles, a algún suceso real que haya tenido lugar en Siena en tiempos cercanos a la escritura de la obra y que ha llevado a las malas lenguas a vituperar a una de sus destinatarias. Su tratado es fruto, entonces, de una necesidad real, ayudar a las mujeres a no dar lugar, aunque sea equivocadamente, a rumores y palabrerías sobre su honra que, él mismo confiesa, se entiende de distinta manera para los hombres que para las mujeres:

poiché gli uomini fuor di ogni ragione e tirannicamente hanno ordinato leggi, volendo che una medesima cosa a le donne sia vituperosissima ed a loro sia onore e grandezza (Piccolomini, 1913: 5).³³

²⁷ Entre las excepciones destacan el *Dialogo d’amore* de Sperone Speroni e *Il merito delle donne* de Moderata Fonte.

²⁸ Piccolomini se muestra defensor de las mujeres también en *De la nobiltà et eccellenza de le donne* y en *Orazione in lode delle donne*.

²⁹ “porque ya sé que el escudo de vuestras virtudes os basta para defenderos de todo”.

³⁰ “las mujeres pueden hablar, y juzgar, aconsejar, y participar en cualquier asunto de importancia tan bien como los hombres”.

³¹ “para remediar, si puedo, algunas partes no tan buenas, que, entre muchas virtudes, veo indignamente mezcladas en algunas de vosotras”.

³² “poco familiarizadas con las cosas del mundo y acostumbradas a ovillos y madejas”.

³³ “porque los hombres, más allá de toda razón y con tiranía, han ordenado leyes y han querido que la misma cosa sea lo más denigrante para las mujeres, mientras que a ellos les trae honor y grandezza.”

Y, ya que esos consejos donde le pueden servir más que en cualquier otro campo es en la esfera íntima, hará una decidida defensa del *carpe diem*, del hedonismo tan típicamente renacentista: “il menar gli anni gioveni senza conoscer amore, si può dir che sia il medesimo che star morte sempre” (Piccolomini, 1913: 5).³⁴ De esta manera, el académico de los Intronati con su obra pretende ser no solo útil, sino también guiar a las damas para que consigan también placer en sus relaciones amorosas; evidentemente se trataría siempre de un deleite honrado, en el sentido de no objeto de censura o vituperio. Por todo ello, en la boca de Raffaella están continuamente dos palabras: útil y honra en relación a la mujer.

Sin embargo, Piccolomini es consciente de que unos objetivos como los que él se propone, aunque puedan tener una buena acogida en el lugar y el momento en que escribe la obra, son muy polémicos y se encuentran más allá de lo permitido por la moral y por la conveniencia. Eso le lleva a ponerse un escudo entre las ideas que expone y su propia persona: Raffaella, una mujer noble, pero con serias dificultades económicas, una viuda que no depende de una figura masculina y que tiene que salir adelante sola con su ingenio, lo que la convierte en una auténtica alcahueta y muy convincente, además. Una mujer que conoce y practica el arte de la di/simulación y que, como vemos claramente al final del diálogo, ha urdido toda esta larga conversación con Margarita con un único propósito: convencerla de iniciar una relación amorosa secreta con el joven Aspasio. Para Piéjus (1980: 143) este hecho restaría toda valencia filológica al diálogo ya que Margarita se vería reducida a una marioneta en manos de Raffaella. Por ello, considera que este tratado no sería otra cosa que una estrategia diseñada por y para el hombre y significaría que la mujer, lejos de caminar hacia una autodefinición, pasaría de la autoridad de su marido a la de su amante.

Sin embargo, una cosa es el propósito del autor y otra bien distinta el que mueve a uno de los personajes de su obra: Piccolomini, sirviéndose de los consejos de Raffaella, aporta unos instrumentos y estrategias importantes para la mejora de la situación de muchas mujeres; por su parte, la protagonista, a través de esas mismas recomendaciones, consigue su propósito de satisfacer los deseos de Aspasio y probablemente también de solucionar sus precarias finanzas. Pero los consejos están ahí expuestos con todo lujo de detalles, el juego de la di/simulación deja de estar oculto para ellas, ahora son conscientes de ello; que se sirvan de estas estrategias o no y en qué medida lo hagan queda en sus manos.

Realmente lo que Piccolomini plantea a las mujeres aplicado a la esfera más íntima, la del matrimonio y la del amor, no difiere en nada de las propuestas que se hacen sobre la di/simulación en otros tratados de la época aplicados al hombre, esa separación entre la vida interior de la persona y las apariencias ex-

³⁴ “pasar los años de la juventud sin conocer el amor, puede decirse que es lo mismo que estar muertas”.

teriores, entre la conciencia interior y la conformidad pública.³⁵ Por encima de todo, que sean conscientes de que sin estricto autocontrol sobre la expresión de sus pensamientos, emociones o pasiones las más perjudicadas van a ser siempre ellas. Para ello se requiere, por un lado, una alta capacidad de observación de todo y de todos (“le bisogna aver cento occhi e cento orecchie e una lingua sola, e quella molto savia ed accorta” (Piccolomini, 1913: 45),³⁶ partiendo siempre de la desconfianza que es siempre una buena aliada (“stare accorta e destra in tutti i luoghi dove si ritruova [...]. In tutte queste occorrenze pensi sempre di aver intorno insidatori” (Piccolomini, 1913: 43);³⁷ pero también de un exhaustivo autoanálisis. De esta manera, se podrá gestionar del mejor modo la información que se da dependiendo de los interlocutores con los que se conversa. Las mujeres tienen que aprender que palabras y gestos no dejen transparentar el verdadero estado interior:

Mostri sempre una medesima faccia, e nascosíssimamente cuopra la varietà de’ pensieri suoi, ed i travagli, e mutazioni de l’animo (Piccolomini, 1913: 38).³⁸

El ideal sería el llegar al grado cero de comunicación, pero sin llegar nunca a quedarse al margen de la conversación.

Raffaella hace hincapié también en un prudente uso del silencio y en disciplinar la lengua: “il parlar poco e con accortezza è il meglio che si possa fare” (Piccolomini, 1913: 39).³⁹ En resumidas cuentas, en general el arte de la di/simulación requiere “prudenza ed accortezza e temperanzia” (Piccolomini, 1913: 5).⁴⁰ Y, si de amores se trata, hay que saber moderar las pasiones y tenerlas secretas, “sapper fingere una cosa per un’altra” (Piccolomini, 1913: 53),⁴¹ pero siempre aparentando de todas las maneras posibles ser honradas “perchè,

³⁵ Realmente el retrato que ofrece del amante perfecto que practica con habilidad el arte de la di/simulación (Piccolomini, 1913: 41-42) es prácticamente igual que el que se presenta para la dama (cfr. fundamentalmente Piccolomini, 1913: 43) y muy parecidos son los términos de los que Raffaella se sirve en los dos casos.

³⁶ “debe tener cien ojos y cien orejas y una lengua, y esa muy prudente y sagaz”.

³⁷ “hay que cuidado y ser prudente en todos los lugares en los que te encuentres [...]. En todas estas ocasiones, piensa siempre que estás rodeada de personas que te quieren engañar”.

³⁸ “muestra siempre la misma cara, y oculta todo lo que puedas la variedad de pensamientos, tormentos y cambios de humor que experimenta”.

³⁹ “lo mejor que se puede hacer es hablar poco y con cuidado”.

⁴⁰ “prudencia, cautela y templanza”.

⁴¹ “saber fingir una cosa por otra”.

dove non è onestá, non s'apprezza nè considera in una donna alcuna opera virtuosa" (Piccolomini, 1913: 33).⁴² Por todo ello,

gran giudizio e gran discorso e molt'arte e governo bisogna avere, a governarsi e reggersi intorno a questa parte, e massimamente a una donna, per esser a lei più de importanza il pericolo che le ne segue (Piccolomini, 1913: 45).⁴³

Como podemos comprobar, todo lo que nos encontramos en este diálogo en relación al arte de la di/simulación no es nada nuevo, está teorizado ampliamente para el varón en distintos ámbitos de la vida social y doméstica. Sin embargo, cuando se refiere a la mujer, la moral actúa de una forma mucho más radical, castigándola de forma explícita o convirtiendo estos tratados en escandalosos, licenciosos. La polémica no surge, entonces, por lo que propone, sino porque se plantea a las mujeres de clases sociales altas, a esas damas de Siena destinatarias del diálogo; en este sentido, Raffaella tiene todos los atributos de una alcahueta, pero no por ello deja de pertenecer a una clase alta, aunque en la ruina. Por lo tanto, como otros muchos tratados sobre la di/simulación entre el siglo XVI y XVII este tiene también un valor normativo importante y puede facilitar, si se siguen bien los consejos, la afirmación personal y social de las mujeres. Por todo ello, *La Raffaella ovvero della bella creanza delle donne* podría muy bien considerarse una obra filóloga.

BIBLIOGRAFÍA

- Accetto, Torquato (1997): *Della dissimulazione onesta*. A cura di S. Silvano Nigro. Torino: Einaudi.
- Baldi, Andrea (2001): *Tradizione e parodia in Alessandro Piccolomini*. Lucca: Pacini Fazzi.
- Bargagli, Girolamo (1572): *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*. Siena: Luca Bonetti.
- Cavaillé, Jean-Pierre (2002): *Dis/simulations: Julius-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto: religion, morale et politique au 17. Siècle*. Paris: Honoré Champion.
- Cerreta, Florindo (1960): *Alessandro Piccolomini, letterato e filosofo senese del Cinquecento*. Siena: Accademia senese degli Intronati.

⁴² "Porque donde no hay honradez, no se estima ni considera en una mujer obra virtuosa alguna".

⁴³ "hay que tener mucho criterio y oratoria, y mucho arte y dominio para gobernar y dominar esta materia, y especialmente para una mujer, pues es más importante para ella el peligro que la acecha".

- Coller, Alexandra (2006): "The Sienese Accademia degli Intronati and its female interlocutors". *The Italianist*, 26, 223-246.
- Costa, Daniela (1995): "La Raffaella di Alessandro Piccolomini: un'armonia nella disarmonia?". En Seco, M. L. (ed.), *Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento* (pp. 87-89). Firenze: Franco Cesati.
- Fiorato, Adelin (1995): "Simulation/Dissimulation". En Montadon, A. (dir.), *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre* (pp.801-845). París: Seuil.
- Guazzo, Stefano (1574): *La civil conversatione*. Brescia: Tomaso Bozzola.
- Montadon, Alain (1995): "Bienséances". En Montadon, A. (dir.), *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre* (pp.29-46). París: Seuil.
- Piccolomini, Alessandro (1913): "Dialogo della bella creanza delle donne". En Zonta, G. (a cura di), *Trattati del Cinquecento sulla donna* (pp. 1-69). Bari: Laterza.
- Piccolomini, Alessandro (1543): *De la istituzione di tutta la vita de l'homo nato nobile, e in città libera*. Venecia: Hieronymus Scotus.
- Piéjus, Marie-Françoise (1980): "Venus bifrons: le double idéal féminin dans la *Raffaella* d'Alessandro Piccolomini". En Guidi, J., Piéjus, M.-F. y A.-Ch. Fiorato (ed.): *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles* (pp. 81-165). París: Centre de Recherche sur la Renaissance italienne, Université de la Sorbonne Nouvelle.
- Plastina, Sandra (2006): Política amorosa e "governo delle donne" nella *Raffaella* di Alessandro Piccolomini. *Bruniana & Campanelliana: ricerche filosofiche e materiali storico-testuali* Tomo 12, n.1, 81-94.
- Ricci, Maria Teresa (2015): "Il Dialogo delle bella creanza delle donne (1539) d'Alessandro Piccolomini et le Dialogo dell'istituzione delle donne (1545) de Lodovico Dolce". En *Les États du dialogue à l'âge de l'humanisme* (pp. 417-425). Tours: Presses universitaires François-Rabelais.
- Snyder, Jon R. (2009): *Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe*. Berkeley: University of California Press.
- Tsolkas, Ioannis (2009): "Το μανιφέστο του φεμινισμού της Αναγέννησης. Alessandro Piccolomini". En *Η γυναίκα στην Ιταλική Λογοτεχνία* (pp. 77-83). Atenas: Dipartimento di Lingua e filologia Italiana e spagnola.