

PALABRAS EN BOCA DE MUJERES. LA RAFFAELLA DE ALESSANDRO PICCOLOMINI*

(Words in the mouths of women. Alessandro Piccolomini's *Raffaella*)

Eva Moreno-Lago**

Universidad de Sevilla

Caterina Duraccio***

Universidad Pablo de Olavide

Abstract: This article analyses the use and value of the words spoken by the protagonists of Alessandro Piccolomini's *Dialogo della bella creanza delle donne* (1539). Margherita and Raffaella engage in a lively conversation on a variety of topics ranging from housekeeping and beauty potions to the tricks of having a discreet lover. Raffaella shows herself to be a consummate master of rhetoric who disobeys the rules of language and conduct, disregarding the virtues of modesty and chastity. Both women are guilty of *peccata linguae* by uttering words that contain the seeds of dishonour, they make an illicit, vain and idle use of words, which far from being edifying becomes frivolous, corrupting and sinful from a moral point of view, but also jocular and hilarious from the point of view of an entertainment that seeks complicity with the ladies of the Sieneese aristocracy, to whom Piccolomini addresses his text.

Keywords: Alessandro Piccolomini, La Raffaella, female rhetoric, Renaissance dialogue.

Resumen: Este artículo analiza el uso y el valor de las palabras pronunciadas por las protagonistas del *Dialogo della bella creanza delle donne* (1539) de Alessandro Piccolomini. Margarita y Raffaella sostienen una animada conversación en torno a diferentes temas que van pasando del gobierno de la casa y las pócimas de belleza a las tretas para tener un amante discreto. Raffaella se muestra como una consumada maestra de retórica que desobedece las reglas lingüísticas y de conducta, desatendiendo las virtudes de la modestia y la castidad. Ambas mujeres son culpables del *peccata linguae* al pronunciar palabras que

* Esta investigación ha sido posible gracias a la ayuda recibida por el Ministerio de Ciencia e Innovación para el proyecto MenForWomen, Voces Masculinas en la Querrela de las Mujeres. (ref. PID2019-104004GB-I00)

** **Dirección para correspondencia:** Eva Moreno-Lago (emoreno3@us.es)

*** Caterina Duraccio (cduraccio@gmail.com)

encierran la semilla del deshonor, hacen un uso ilícito, vano y ocioso de la palabra, que, lejos de ser edificante, se convierte en frívola, corruptora y pecaminosa desde un punto de vista moral, pero también jocosa e hilarante desde el punto de vista de un entretenimiento que busca complicidad con las damas de la aristocracia de Siena, a quienes Piccolomini dirige su texto.

Palabras Claves: Alessandro Piccolomini, La Raffaella, retórica femenina, diálogo renacentista.

1. Un diálogo indecente y divertido

El *Dialogo della bella creanza delle donne*, más conocido como *La Raffaella*, de Alessandro Piccolomini a lo largo de los siglos ha sido calificado como obsceno, inmoral, e incluso, manual práctico de adulterio (Montelatici 1750). Benedetto Croce lo denomina “comedia de la corrupción” (Croce 1930: 21), señalando su carácter cómico pero licencioso¹.

Si estamos a la *intentio auctoris*, Piccolomini declara que escribe esta obra “de broma y por juego” (Piccolomini, 1542), siguiendo la tendencia de la literatura que se produce en la Academia de los Intronati de Siena, de la que es fundador. En las palabras de Raffaella encuentra eco un *divertissement* literario que se adapta al espíritu jocoso que caracteriza la Academia: “orare, studere, gaudere, neminem laedere, nemini credere, de mundo non curare” (Cox 2012).

Raffaella y Margarita mantienen una conversación llena de equívocos, dobles sentidos y despropósitos dentro de la retórica de la *reductio ad absurdum*, con la que Raffaella argumenta filosóficamente para convencer a Margarita de que el adulterio es solo un “pecatuzo”, procediendo a través de argumentos estafalarios: solo se puede llevar a cabo mientras se es joven y, si no se produce, se incurre en el “pecado” mayor de arrepentimiento cuando se llega a la vejez.

Si la dialéctica y la lógica son los instrumentos a través de los cuales es posible distinguir lo verdadero y lo falso, lo correcto y lo incorrecto, como sostiene Piccolomini en otras obras², parece claro que Raffaella procede con una retórica donde los conceptos son contradictorios e irracionales, precisamente para confundir a Margarita:

MARGARITA. M'avete detto poco fa, monna Raffaella, che il marito e la casa sua ha da esser la prima cosa che una donna ami in questo mondo, ed or par che vogliate il contrario: cioè che l'amor de l'amante passi ogni cosa.

RAFFAELLA. T'ho detto ch'ella si ha da portar in modo ch'egli sei pensi e sei dia ad intendere che sia cosí, ma nel cuor poi l'animo sia allogato dov'egli sta molto meglio (Piccolomini 2020: 44).

1 Concuerdan en esta interpretación cómica y satírica del *Dialogo* los estudios críticos de Ann Lizbeth Langston (1998), Andrea Baldi (2001) y Sandra Plastina (2006).

2 Piccolomini esboza en pocas palabras el núcleo de lo que sería su gran concepción de la lógica, retomando ideas que ya había desarrollado Speroni. La lógica no es realmente una ciencia, sino un método, un medio para adquirir cualquier ciencia: la lógica es la servidora de toda ciencia. En el caso de Raffaella, de la ciencia del amor.

Desde un punto de vista lingüístico, el diálogo rompe con el código de la “buena conversación” (Lakoff 1972) porque ni lo que se comunica por parte de Raffaella es verdadero, ni tampoco hay claridad en lo que dice. Raffaella busca con su lenguaje una adhesión práctica y emotiva, utiliza el carácter persuasorio del discurso moral para que Margarita y/o los lectores participen emocionalmente en su punto de vista.

La insinceridad, la negación de la evidencia y del sentido común constituyen los elementos humorísticos de este Discurso, que proyecta sus implicaciones más allá de lo dicho. Las palabras de Raffaella crean un mundo alternativo en el que las mujeres tienen libertad de elección y en el que el amor se sitúa por encima de las normas sociales y morales³. Esta utopía, junto con la caracterización de su personaje como alcahueta, colocan a los lectores en la ficción, al mismo tiempo que invalidan su discurso a través del *argumento ad hominem*, es decir, lo reducen a una falacia porque proviene de una persona desacreditada por la cultura para hablar en términos filosóficos o morales.

A lo largo del diálogo, se encuentran una serie de ideas relacionadas con el lenguaje y las mujeres. Es muy significativo que en la introducción Piccolomini haga hincapié sobre la plena capacidad retórica de las mujeres y, por lo tanto, de su protagonista Raffaella, que se presenta como ejemplo de mujer filósofa:

E, se per sorte, donne mie, vi accaderá mai di leggerlo a la presenza di alcuni di questi maligni, i quali, fra le altre bugie che dicano di voi donne, sogliano affermare che ne l'animo de le donne non si posson creare mai gran concetti e sentenzie profonde e di giudicio, ma solamente discorsi frivoli e snervati; e per questo, parendoli questo Dialogo pieno di utilissimi consigli, vorran dire che sia impossibile che sia nato da una donna, chiamata madonna Raffaella, come io lo presupponga: a questi tali, ancor che non meritin risposta, nondimeno voglio esser tanto cortese di offerirvi che voi respondiate a loro, da parte mia, che io ad ogni lor volontà gli vo' provar con moltissime ragioni ed essempli infiniti che s'ingannano di longo, e che le donne posson discorrere e giudicare, consigliare e proveder in qualsivoglia caso d'importanza così ben come gli uomini (Piccolomini 2020: 3).

Ciertamente el discurso de Piccolomini es bastante ambiguo, irónico y lleno de dobles sentidos: los consejos de Raffaella son “utilísimos” tanto para llevar a cabo el adulterio como para hacer una crema de manos y es obvio que gran parte de su parlamento tiene que ver con frivolidades, mientras que la parte más filosófica de sus afirmaciones acerca del amor queda invalidada y carente de juicio al ser pronunciada por una mujer alcahueta, en un ámbito doméstico y al referirse a la validez del adulterio.

2. Raffaella y Margarita, mujeres charlatanas

Raffaella y Margarita se recortan como personajes que se alzan contra las normas que imponen el silencio a las mujeres, mostrándose como mujeres locuaces en un escenario en el que la ausencia de figuras masculinas deja de condicionar el uso que hacen de la palabra,

3 Piccolomini vuelve sobre este tema en otra de sus obras teatrales.

que puede manifestarse en plena libertad, mucho más en una conversación que se presenta como “secreta”. El secretismo se convierte en un concepto clave en su acepción paradójica, puesto que no se hace otra cosa que hablar de ello en el diálogo, que insiste varias veces a los lectores en que no debe ser escuchado por personas ajenas. La ambientación del diálogo en casa de Margarita, lugar privado y a salvo de oídos indiscretos, coloca a esos lectores en la posición de terceros indiscretos que oyen lo que no debieran.

El silencio tiene también un papel versátil en el texto, pero lejos de afectar a las mujeres, se corresponde con la actitud que debe tener el amante de Margarita:

Voglio che sia segretissimo, che a pena si confidi di se medesimo ne le cose che importano, ed abbia avvertenza di tenere non solamente segreto quel che importa, ma ogni minimo favoruzzo, acciochè non vi sia poi sopra fatti i comentì. Guardisi sempre questo tale di non venir con alcuno in ragionamenti di quella donna ch’egli ama; ma, quando pur gli sia forza per qualche caso parlarne (il che se non facesse, darebbe maggior sospetto), parline con quella accortezza che egli piú può, e manco che può. Ma, se gli è possibile, fugga con destrezza tai parlamenti, perchè è pericolosa cosa che, nel ragionare, colui (chè sta male) non gli venga arrossito o impallidito il volto, secondo quello che egli ode o parla; e pensisi sempre che le brigate, che l’odano, cerchino con ogni istanzia di cavargli di bocca qualche cosa, e però pensi ben le parole, inanzi che gli eschino di bocca (Piccolomini 2020: 41).

Piccolomini invierte los roles sexuales, proponiendo un modelo de amante feminizado que no solo debe tener cuidado en no pronunciar palabras sobre su amada, sino también con su lenguaje corporal, que puede delatarlo, con la influencia que el grupo de amigos puede ejercer sobre él. El consejo de Raffaella anima al amante a pensar las palabras antes de pronunciarlas. Esta actitud denota una inconsistencia en el uso del lenguaje, más propia de mujeres que de hombres según la tradición textual. Todo ello muestra una masculinidad caracterizada por la inseguridad y la falta de control. Esta inversión o contraste se hace más visible cuando el consejo va dirigido a la amada que, en cambio, tiene que utilizar la palabra astutamente:

L’altra è metter tutto l’ingegno, ed ogni arte a tenerlo segreto, perchè la segretezza è il nerbo d’amore; e, acciochè questo gli venga fatto, bisogna che ella sia dotta in sapper fingere una cosa per un’altra, e mai non parli de l’amante suo nè in bene nè in male, se gli è possibile, e, se pur per caso è sforzata parlarne qualche parola (chè, noi facendo, fosse per dar maggior sospetto), ricordilo e parline con destrezza, perchè ella ha da pensar sempre che chi gli ne ragioni lo facci per scaltarla e veder ove la si trovi (Piccolomini 2020: 43).

La discreción y el silencio también son necesarios en Margarita con respecto a su relación extramatrimonial: “Ed attenda a le virtù sue ed al modo di viver che abbiamo detto convenirsele, guardandosi sempre che a ragione altri non la possa calunniare e che i secreti suoi stieno sotto terra; e dipoi lassi andare il mondo come vuole, e chi arrabbia arrabbi” (Piccolomini 2020: 45).

Raffaella da por sentado que la mujer adúltera posee dotes de simulación que prevén un uso acertado de la palabra y del discurso a través de los cuales consigue su propósito: vivir una doble vida como esposa y como amante (solo permitida a los hombres) y mantener el secreto. Este dominio del lenguaje, mucho más frágil en su amante, se corresponde con el dominio que mantiene sobre su vida, imponiendo su deseo sobre las reglas sociales.

Raffaella sabe dosificar la palabra y el silencio para alimentar el interés o aumentar la curiosidad de su interlocutora, con la que exhibe todas las técnicas de la retórica de la persuasión, entre ellas la de hacerse de rogar:

MARGARITA. Oh! questo perchè? Ditemei, di grazia.

RAFFAELLA. Bastiti. Io non ti vo' dir altro.

MARGARITA. Vi prego, madonna Raffaella, che me lo diciate. Non mi cominciate mai a dire una cosa, quando non me la volete finire.

RAFFAELLA. È meglio ch'io non tel dica, perchè, in ogni modo, non me ne faresti onore (Piccolomini 2020: 51).

En una sociedad en la que las mujeres se encuentran “custodiadas”, una mujer casada ya lleva grabada “en su propia piel las decisiones de los hombres en materia de honor y deshonor” (Farnetti 2020: 62). Raffaella, en cambio, representa el modelo de mujer que, desafiando las normas del silencio, perturba las normas sociales, éticas y culturales vigentes “con una vida intelectual vivida públicamente y con una realidad afectiva y sexual a la vez explícita y totalmente fuera de las normas” (Zancan 1989: 170).

Raffaella y Margarita son dos mujeres charlatanas. Stefano Guazzo en la *Civil Conversation* (1574) sostiene que en el caso de que una mujer deba hablar, tiene que estar atenta a ser un perfecto ejemplo de equilibrio necesario para poder desafiar el silencio, creando una suave armonía entre:

l'altezza delle parole [...], la soavità della voce et l'honestà de' concetti', affinché i suoi ragionamenti siano 'così aggradevoli [...] che allora cominciate ad attristarvi quando ella finisce di favellare e vorreste ch'ella non fusse così mai stanca di dire come voi non udite mai sazio d'udire" (Guazzo 1574: 112).

En cambio, en el caso de Raffaella, su voz y su forma de hablar revelan los vicios ocultos de su alma y su razonar retorcido con el que aconseja a Margarita aparentar públicamente todas las virtudes que se requieren de una dama honesta, pero en lo privado actuar de acuerdo con sus pasiones. En este sentido, Raffaella encarna los valores cortesanos, en los que se da una continua puesta en escena del arte del disimulo y del culto al decoro. En su discurso, la palabra “fingir” se vuelve clave:

RAFFAELLA. E di tutto questo intendo che una giovane abbia da cercar destrissima occasione, e tale che non si pensi che ella abbia voluto che una tal cosa le intervenghi; perchè in tutte le azzioni ed operazioni e parole di una donna, intendo principalmente che si abbi da conoscere estrema onestà e udicia: perchè, dove non è onestà, non s'apprezza

nè considera in una donna alcuna opera virtuosa; e per lo contrario, dove ella è, ogni altra cosa fiorisce. E però, non solo ha da guardar ne le occasioni, ch'ella ha da pigliare per far quanto ho detto disopra, che altri non s'accorga ch'ella l'abbia fatto avertitamente; ma ha da fingere con rossore, potendo arrossire a sua posta, o con qualche altro finto segno di onestà, d'aver avuto dispiacere che tal cosa le sia avvenuta. Ed ha da por cura che in un medesimo tempo e luogo non le intravenga molte volte una medesima cosa, perchè si suspicerebbe che lo facesse accortamente. E, replicandoti, ti dico che insomma ella ha da aver sempre avvertenza che ogni suo minimo passo o parola o atto sia pieno di quella modestia, che tanto si ricerca a le donne (Piccolomini 2020: 28).

Raffaella personifica la laboriosidad como representante de una clase social pequeño-burguesa que tiene que buscarse la vida y cuyo sustento depende de sus dotes personales, sobre todo, oratorias. Ella encarna un ritmo frenético e intenso y su personalidad se muestra dominante, desde un punto de vista lingüístico, en comparación con Margarita, su interlocutora, que vive una existencia tranquila entre las paredes de su casa y no es muy avispada. Si en los tratados del siglo XVI el silencio en la mujer es sinónimo de respetabilidad, el dominio de la retórica de Raffaella ofrece un retrato humorístico de ella, no solo por lo que dice, sino sobre todo por la inocencia e inexperiencia de la persona a la que se dirige:

MARGARITA. E che se gli convien poi fare in tai luoghi?

RAFFAELLA. Che cosa, ch, che se gli convien fare? A' noccioli? Scioccarella! Tu mi riesci piú scempia ch'io non pensava. Voglio, dico, che, quando sono insieme, sien lontani da ogni finzione, e debbano unirsi con tutto l'animo, col corpo, col pensiero e con quel che piú si può (Piccolomini 2020: 47).

Raffaella hace uso amplio de la palabra mientras que su ahijada hace intervenciones mucho más cortas, como se corresponde a los papeles de consejera-preceptora y de alumna que ocupan. Raffaella utiliza con ella el tono de superioridad que le conceden los años y la experiencia, mientras la juventud de Margarita se delata en titubeos y preguntas constantes. En más de una ocasión Raffaella se dirige a Margarita con imperativos que son más órdenes que consejos. Su seguridad se traduce en la utilización de verbos que manifiestan el ejercicio de su poder, como “voglio” (“quiero”), que se repite cuarenta y cuatro veces en el texto:

E per questo voglio primamente che una giovine non si lassi pigliar dominio adosso da l'ozio, dal sonno, da la pigrizia e dal tedio del viver, come molte fanno, che, per fastidio non san di che e per poltronaria, si stanno fino a mezzogiorno nel letto e lassano andare a brudetto la casa e quel che v'è; e, se il marito le dice mai niente, l'avanzano di voce, tal che egli, dopo poche volte, se ne rimane per abbandonato e sta in casa sempre come un rabbioso. Ma voglio, dico, che ella si levi ordinatamente di letto, assai a buon'ora⁴ (Piccolomini 2020: 30).

4 “Y por eso quiero, en primer lugar, que una joven no se deje dominar por la ociosidad, el sueño, la pereza y el tedio de la vida, como hacen muchas, que, por su propio hastío y ociosidad, se quedan en la cama hasta el mediodía y dejan que la casa y todo lo que hay en ella se eche a perder; y si alguna vez su marido le dice algo, alzan la voz, de modo que después de algunas veces el marido se siente abandonado y está siempre en casa de mal humor”.

La filosofía de Raffaella es aprovechar el tiempo, sea en referencia a las tareas de la casa que en las cuestiones amorosas y gozar lo más posible de la vida, que se presenta como una realidad precaria, inestable y, sobre todo, breve (Mauriello 1971). El espacio doméstico, normalmente lugar hacendoso para las mujeres, decae en sus tareas para volverse lugar de razonamientos y conversación, colocándose irónicamente a la misma altura intelectual que el estudio del humanista o la biblioteca, espacios única y exclusivamente masculinos en los que se produce el saber de forma separada del resto del mundo. Raffaella, siguiendo la línea de Erasmo de Rotterdam y de la tradición humanista, retoma en clave cómica la reinterpretación del saber y de la ciencia, desplazando las convenciones al privilegiar la experiencia de las mujeres.

Las palabras de Raffaella se caracterizan por una fuerte intertextualidad en la que están presentes de forma irónica muchos de los manuales de conducta de su tiempo. La primera parte del *Diálogo* se caracteriza por un uso de la palabra excesiva, ociosa, vana, que se entretiene en detalles irrelevantes. Raffaella instruye a Margarita de acuerdo con el sentido común, el orden, el equilibrio sobre todo lo que concierne la vida pública y mundana, al gobierno de la casa y de la familia. En la segunda parte, sin embargo, se produce un rechazo de la cultura abstracta y académica, no ya las normas, sino el amor y los sentimientos son los que dictan las reglas y, por tanto, el desequilibrio y el mundo invertido se imponen.

Piccolomini, a través de la máscara de Raffaella, retoma la imagen tópica de la vida como espectáculo presente en el *Elogio de la locura* (1511 [2011]) de Erasmo de Rotterdam. Ambos textos se mueven en la dialéctica de la sabiduría y la locura, la virtud y el pecado. Raffaella encarna la sabiduría de los locos y la luz de los iletrados, mostrando los límites de la pedagogía presente en los manuales de comportamiento, que nada pueden decir sobre la felicidad. El diálogo puede considerarse una variante del lugar de lo “maravilloso”, que ejemplifica y hace explícitos deseos inalcanzables en la vida cotidiana. Así, la casa de Margarita se convierte en el utópico lugar donde las mujeres pueden liberarse tanto de los maridos como de las convenciones y reglas sociales.

Raffaella es una mujer “antinatura”, un “monstruo” en el que conviven los discursos contradictorios de la religiosidad y la exaltación de la pasión, la servidumbre al marido y la lealtad al amante. La relación entre las dos protagonistas es precisamente la de la unión entre opuestos, una especularidad-complementariedad: si Raffaella es vieja, experimentada y deslenguada, Margarita es joven, inexperta y tímida. Pero la verdadera colocación opositora es que Raffaella es astuta y aguda mientras que Margarita representa la categoría de los “estultos”, cuya ignorancia necesita ser colmada por las palabras de su maestra. Margarita es lenta para comprender las situaciones que Raffaella le presenta, tanto es así que, con cariño, pero también desesperación por su falta de comprensión, la anciana se dirige a ella llamándola “atontadita” o “simplicilla”.

Por otra parte, Raffaella es un ejemplo del vicio de la *garrulitas*⁵, típicamente femenino. De su palabra incontrolada y peligrosa deriva la ruptura de la castidad y de la fidelidad de Margarita y también la injuria a honor de su marido. La mujer elocuente como mujer casta

5 “Nell’ambito dei trattati rinascimentali che versano sulla questione dell’ubbidienza associata al controllo della parola richiesto alle donne, il peccato di multiloquium è designato anche con i quasi sinonimi di loquacitas, verbositas, linguositas, garrulitas” (Casagrande e Vecchio 1987: 418).

era un *topos* que se había consolidado en la cultura italiana del Renacimiento a través de ejemplos clásicos de oradoras (Hortensia, *in primis*), retomados y adaptados a las *eruditae mulieres* (Cassandra Fedele, Isotta Nogarola, Laura Cereta, etc.) que se habían distinguido por su *eloquio*, y, posteriormente, a las mujeres de la corte. Castiglione en su *Cortegiano* (1528) había convalidado un ideal de mujer oradora que se caracterizaba por su “gracia”, “mesura” y “amabilidad” en consonancia con las ideas neoplatónicas de Marsilio Ficino. En cambio, el personaje de Raffaella no es heredera de ninguna de ellas, sino de una tradición popular de mujeres charlatanas que trasgreden tanto la disciplina de la palabra como la disciplina del cuerpo. Ella misma se presenta como “pecadora” en diferentes partes del diálogo y está claro que la naturaleza de su pecado está relacionada con el oficio que ejerce de alcahueta, a su vez, estrechamente relacionado con el uso del cuerpo y el uso de la palabra: “tutte quelle cose che io ti dirò, le quali ti parrà che pizzichino alquanto di peccatuzzo” (Piccolomini 2020: 10).

Siguiendo la línea de Boccaccio, que sitúa la sexualidad en el centro de la vida, Raffaella es un contrapeso de la cultura oficial, sosteniendo el ideal de un amor que es unión espiritual y carnal, en la línea que defenderá años más tarde Tullia de Aragona en su tratado sobre la *Infinità dell'Amore* (1547). El orden ético-moral se recompone dentro de un nuevo lugar improbable: la relación adúltera, reverso del matrimonio, que también debe seguir sus propias reglas, en primer lugar y paradójicamente, la fidelidad. Siguiendo la hipótesis de Sandra Plastina, podemos considerar que el *Dialogo*, al centrarse en el amor clandestino y la justificación de la infidelidad de las esposas desatendidas por sus maridos, se presenta como una “obra de desmitificación de los rituales amorosos de inspiración cortesana y neoplatónica” (Plastina 2006: 86).

El efecto cómico de las palabras de Raffaella surge precisamente al volver del revés los ideales renacentistas de equilibrio, medida y control⁶. Su uso de la lengua refleja su indecencia y su inmoralidad al introducir en su discurso insultos, obscenidades, y blasfemias. Como sostiene Sanson: “la mujer cristiana es reconocible por sus modales, por sus “creanza” (por utilizar un término de la época), y también por el control de su lengua” (Sanson 2003: 200). Si la conversación de la Cortesana de Castiglione tiene una función civilizadora y mediadora, Raffaella rompe las reglas sociales con sus razonamientos pecaminosos y lascivos.

3. Raffaella: yo femenino con un discurso masculino

Raffaella es un personaje femenino que usa el lenguaje de forma masculina, primero porque se caracteriza por su elocuencia y manejo de la retórica, virtudes que no son asignadas a las mujeres, segundo porque su yo usurpa el lugar de la enunciación masculina adoptando una visión androcéntrica. En la descripción del cuerpo femenino, queda patente una visión “erotizada” de sus diferentes partes, como se presenta en otros autores como en *La Cortigiana* de Aretino (1534).

MARGARITA. Che? Bisogna aver cura a le gambe, non avendo ad esser vedute?

RAFFAELLA. Anzi, che han da esser vedute! Ma con che arte e con che destrezza, ne parleremo un poco dopo (Piccolomini 2020: 17).

6 Como sugiere Sanson, la noción de control de sí ya no es solo prerrogativa de una vida dominada por la vocación religiosa, sino que se extiende como un modelo secular con un ámbito de influencia y aplicación mucho más amplio. El Renacimiento impuso el autocontrol a un número cada vez mayor de personas (Sanson 2005).

En la interpretación que Marie-Françoise Piéjus (1980) proporciona de este texto, las protagonistas de Piccolomini están diseñadas para complacer la libido masculina, pero esto no excluye que también respondan al deseo de sus lectoras de ver representadas mujeres independientes y con posibilidades de acción, aunque sea a través de la ficción o de la paradoja (Plebani 2002). Mientras que contentar al público masculino se da por defecto, precisamente el texto presenta la novedad de que la obra se dirija expresamente a las mujeres y es significativo que Piccolomini les haga una invitación a leer entre líneas y subraye en su prólogo la figura de la lectora como una “electora”:

E, per non notar particolarmente quelle donne, ch'io conosco averne bisogno, io indrizzo il mio Dialogo a tutte voi, donne nobilissime, perch'io so molto bene che quelle, che si sentiran non averne mestieri, potranno stimare che non sia stato mandato a loro; e de le altre poi ciascuna potrà pigliarne quel che li pará che le si convenga, e lassare il resto a le altre di mano in mano (Piccolomini 2020: 3).

También cuando habla del amante ideal Raffaella toma una posición masculina al atribuirse a sí misma la prerrogativa de “elegir” y decretar un canon masculino, que copia el esquema que objetualiza el cuerpo femenino, inventando un eros femenino de contemplación y uso del hombre:

RAFFAELLA. Inanzi che io ti dica le parti che ha d'avere un giovine per meritare di essere elletto da una gentildonna per suo vero innamorato, voglio che noi ragioniamo un poco quai giovini hanno da essere fuggiti, come le serpi, da le donne. Perochè, conoscendo prima questi, assai piú chiaramente si potrà poi mostrare le buone parti che ha da avere uno innamorato. E, fatto questo, si potrà seguire di parlare de la maniera, che la gentildonna ha da usar verso quei che la debbia fuggire, e verso colui che ella ha da seguire (Piccolomini 2020: 37).

El hombre-objeto propiedad de la mujer-sujeto queda subordinado y expuesto a la mirada femenina que descalifica, según la apariencia física o el carácter, aplicando un criterio peyorativo y ofensivo a la mayoría de los pretendientes. Raffaella utiliza elementos retóricos y lingüísticos, como la ironía, la caricatura, lo grotesco y el insulto, para descartarlos. Aunque se presenta a sí misma como una noble decaída e intenta mantenerse en los límites de la cortesía, sus expresiones pintorescas y coloridas delatan su baja extracción social y su origen popular. También Margarita pertenece a una clase social en la que las mujeres aspiran a convertirse en damas. De hecho, Raffaella proporciona sus consejos para que pueda convertirse en una de ellas:

RAFFAELLA. Poichè noi abbiám parlato quanto ne occorre intorno al vestiré d'una giovine, cosí de 'la vaghezza de le fogge, come del garbo e del commodo, e dei movimenti e portatura ed altre avvertenzie che intorno a ciò hanno da avere, voglio che noi ragioniamo ora dei costumi e maniera che ha da tenere una gentildonna ne le cose che accadan tutto 'l giorno; e prima quanto a la cura de la casa sua ed a mantenersi la benivolenzia del marito, la quale, come io t'ho detto disopra e meglio intenderai, è importantissima e neccessaria (Piccolomini 2020: 29).

Ignorando la delicadeza o la decencia, estos insultos directos y groseros suponen un quebrantamiento intencionado de las reglas de la cortesía (Rodríguez-Noriega Guillén 2020). Los jóvenes “huelen todavía a leche”, “su conversación es frívola y pone de los nervios, se ahogarían en un vaso de agua, son soberbios y arrogantes” (Piccolomini 2020: 37); Los viejos son “malas lenguas y envidiosos”, y una mujer joven, como Margarita, no sabría qué hacer con uno “canoso, barbudo, sucio, mocososo, molesto, novelero, con aliento apestoso, y otras mil faltas para hacer vomitar a los perros y hacer penitencia sin pecado” (Piccolomini 2020: 38). Según Raffaella, también hay que huir de “estos charlatanes, fabulistas y fanfarrones, estos afeminados petimetres, que no saben más que perfumarse, alisarse, afeitarse la barba, atarse las medias y presumir” (Piccolomini 2020: 39). Raffaella, o, mejor dicho, Piccolomini a través de ella, construye un pequeño catálogo que encarna una serie de defectos masculinos: “desagradables mentirosos, repugnantes, feos, viles de sangre, malas lenguas, jugadores, blasfemos, tacaños, livianos, caprichosos, desvergonzados, puteros, vagabundos” (Piccolomini 2020: 40-41).

La hostilidad hacia estas figuras forma parte de una sátira social que antes se había dirigido contra las mujeres burguesas de Siena, de las que se hace una serie de retratos caricaturescos. Los anónimos pretendientes se contraponen a las vecinas de Margarita, identificadas con nombres propios: Madonna Andrea, Madonna Cassida, etc. Si la perfección femenina en el habla y los movimientos corporales se ejemplifica, lejos de cualquier manifestación extrema, en un “beato mezzo”, como lo define Bernardo Trotto en sus *Dialoghi del matrimonio e vita vedovile* (1578), las mujeres sienesas descritas por Raffaella se vuelven cómicas sobre todo por el exceso que caracteriza su forma de vestir, peinarse y comportarse en sociedad. Al hacer retratos caricaturescos de sus vecinas, también Raffaella se presenta como una mujer chismosa y calumniadora, culpable de *vaniloquia*, es decir, de la ociosidad de la palabra que la hace pecadora.

Come fa la mia vicina in Camullia, che tu ben m'intendi, la quale ha un capo quanto un cardarino, ed in viso minutissima, e va con un poco di scuffiarella molto scempia, senza punto di berzo, e con un velo semplicissimo, che la pare uno scricciolo” (Piccolomini 2020: 24).

(...)

Oltre che la lordezza de la persona genera spesso cattivo odore in una donna, che è cosa vituperosissima. E poche sere sono ch'io lo provai, dormendo a sorte con la moglie di messer Ulivieri (Piccolomini 2020: 21).

Rossi (1911) anota que el catálogo de los defectos de las conciudadanas sienesas está presentado con más benevolencia, un gesto de galantería para obtener la complicidad de sus lectoras, en contraste con las descripciones de los pretendientes. Sin embargo, el efecto cómico de las palabras de Raffaella se basa más en lo “bajo corpóreo” (Bajtín 1971) en el caso de las mujeres. Si al pretendiente anciano “le huele el aliento”, las medias de Madonna Andrea “olían a pis, que creo que más de una vez se le cayeron del cabezal al orinal” (Piccolomini 2020: 26).

La práctica discursiva de Raffaella reproduce un dominio de poder masculino que construye una falsa “superioridad femenina”, en la que ficticiamente Raffaella y Margarita se presentan con capacidad de elección del amante, cuando, en realidad, sus palabras son las de un autor que aprovecha la máscara de su personaje para descartar otros tipos de mascu-

linidad que no se adecúan al ideal con el que él se identifica. Es significativo que el amante elegido sea también un defensor de las mujeres, es decir, un *alter ego* de Piccolomini y de los miembros de la Academia de los *Intronati*, teniendo en cuenta que:

Egli ha da essere, la prima cosa, tutto il contrario di quelli che noi aviamo ora vituperati. rispettoso generalmente, defensor de l'onor de le donne, e de la sua principalmente; riposato e quieto in ogni suo movimento; faccia sempre profession d'aver in venerazion tutte le donne. e più e manco secondo i meriti loro. Voglio che sia segretissimo, che a pena si confidi di se medesimo ne le cose che importano (Piccolomini 2020: 41).

La fuerza ofensiva del insulto, la caricatura y la ironía se mueven en dos direcciones, una, para atentar contra la imagen de los que se consideran “enemigos” del género femenino, pero también de los *Intronati* y del autor mismo, atacando el prestigio de los adversarios, sus comportamientos y características censurables, sus rasgos físicos con el fin de degradar su imagen social; y otra, para causar una impresión favorable en los destinatarios y destinatarias del texto, obtener su aprobación, mantener y reforzar el prestigio social del autor.

Raffaella utiliza en su retórica el *argumentum ad hominem*, que no atiende a un criterio racional sino que apela a las emociones de Margarita y del auditorio, del que forman parte las expresiones de aprecio reflejadas a través de superlativos que provocan complicidad: “buonissimo testimonio dell'animo mio” (Piccolomini 2020: 2) “Ti intendo benissimo” (39); “ma so che li sai benissimo” (40); “io lo presuppongo fedelissimo” (44); “qualche volta importa assaissimo” (45); “se ci è il rimedio prontissimo” (48); “riuscirà benissimo ogni cosa” (50).

Es relevante notar que en todos los pretendientes descartados se señala la imposibilidad de mantener en secreto la relación con una mujer casada, haciendo recaer sobre los hombres el tópico que atribuyen a las mujeres autores como Juan Luis Vives, quien en su *De institutione feminae christianae* (1524)⁷ afirma que “la mujer no sabe mantener secretos solo puede “callar lo que no sabe” (Vives 1996: 44). Esta incapacidad se extiende a las criadas, es decir a las mujeres de clase social más baja, incapaces, como el resto de las mujeres, de mantener un secreto⁸: “più semplici e novellaie, da scoprire per loro stesse le cose, overo da lasciarse senza accorgersene cavar di bocca, di poi non se le può andar tanto a versi, che per ogni minima cosa non si sdegnano con le padrone, e per vendetta le vituperino” (Piccolomini 2020: 101). Mientras que de los criados se espera mayor capacidad de razonamiento: “si vergognarebbe di far vendette così vigliacche” (Piccolomini 2020: 101). Parece evidente que Piccolomini traza una línea de continuidad entre los pretendientes y las criadas para subrayar su baja condición moral.

7 Lodovico Dolce había traducido en italiano el tratado de Vives con el título *Dialogo della institutione delle donne. Secondo li tre stati che cadono nella vita humana* (Vinegia, Gabriel Giolito de Ferrari), publicado en 1545. El texto en latín *De institutione foeminae christianae* se había publicado en 1524 y la traducción castellana en 1528.

8 Leon Battista Alberti en su *Libri della Famiglia* establece esta incapacidad en las mujeres: “Vuolsi mai, per minimo segreto che io avessi, mai farne parte alia donna ne' a femina alcuna. E troppo mi spiacciono alcuni mariti, i quali si consigliano colle mogli, ne sanno serbarsi dentro al petto secreta alcuno: pazzi, che stimano in ingegno femminile stare alcuna vera prudenza o diritto consiglio, pazzi per certo se credono la moglie ne' fatti del marito piu essere che 'l marito stessi tenace e taciturna. A stolti mariti, quando cianciando con una femmina non vi rammentate che ogni cosa possono le femmine eccetto che tacere. Per questo adunque sempre curai che mio alcuno secreta mai venisse a notizia delle donne” (Alberti 1960: 220).

4. Conclusiones

Si el lenguaje de las mujeres es “subsidiario” (Violi 1986: 35), puesto que se refiere a ámbitos considerados menos importantes como el doméstico y el cotidiano, el uso que de él hacen Raffaella y Margarita es altamente divertido y subversivo. Piccolomini se coloca en la posición de dar voz a experiencias y deseos femeninos que de otra forma quedarían mudos y sin palabras y coloca a sus protagonistas en la condición de sujetos parlantes que persiguen sus propios intereses (Raffaella el dinero y Margarita el amor), en torno a los cuales gira el resto del mundo: maridos, vecinas, amantes, normas sociales, etc. En este contexto las palabras pronunciadas por estas dos mujeres dejan de estar condicionadas por la obediencia o adecuación a su papel social o familiar. Desde su posición de protagonistas con leyes propias se anula por completo el juicio moral que el punto de vista masculino hace recaer sobre la sexualidad femenina, que se afirma de forma independiente al vínculo matrimonial.

Si Raffaella es un personaje cómico que caricaturiza la cultura pedagógica y los manuales de conducta dirigidos a las mujeres, su discurso plantea una ambigüedad entre modelos y contramodelos que se ofrece a la interpretación textual de las lectoras (Mansilla 2006). Los argumentos inmorales de Raffaella no dejan de contener en sí la semilla de una libertad de elección para las mujeres que se coloca en el terreno de las utopías y de los sueños radicalmente contrarios al orden dominante (y acaso imposibles desde todo punto de vista). Por otra parte, la masculinización de las dos protagonistas del *Diálogo* y la feminización de las figuras masculinas apuntan a una concepción más atenuada de las rígidas categorías binarias de lo masculino y femenino y, por lo tanto, a la afirmación de identidades en proceso de construcción y visibilización que se corresponden con la creación de la subjetividad renacentista.

El *Diálogo* contiene una doble sátira social dirigida, en primer lugar, a los “enemigos” de las mujeres que son interpelados directamente en el prólogo por Piccolomini y después representados en el texto como pretendientes que descartar. En segundo lugar, hacia las mujeres de clases sociales más bajas, entre las que se encuentran Raffaella y Margarita, la primera por su condición de alcahueta y la segunda por sus aspiraciones a convertirse en una dama. El diálogo textualiza su mundo y, al mismo tiempo, problematiza su existencia de sujetos situados en coordenadas culturales muy diferentes a las del autor y su público.

El humor en las palabras de Raffaella aparece como resultado de la necesidad de oponer lo serio, entendido como la expresión de la cultura hegemónica, es decir, los argumentos filosóficos, y lo no serio, el mundo de las mujeres y sus conversaciones, como expresión de la cultura popular de la que las protagonistas son representantes. Piccolomini pone de manifiesto la arbitrariedad y los límites de una cultura en la que las palabras contradicen los hechos y donde la experiencia no encuentra cabida en las palabras.

BIBLIOGRAFÍA

- MANSILLA TORRES, Sergio (2006): “Literatura e identidad cultural”. *Estudios filológicos*, (41), 131-143.
- ALBERTI, Leon Battista (1960): *I libri della famiglia, Opere Volgari*, C. Grayson editor, 3 voll. Bari, Laterza.

- ARETINO, Pietro (1994): *La Cortigiana. Tutte Le Commedie*. G. De Sanctis (ed.) (1^oed. 1534). Milano: Mursia.
- BAJTÍN, Mijail (1971): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral Editores.
- BALDI, Andrea (1992): “Alessandro Piccolomini, Tra Impegno Filogino E Parodia”. *Italian Culture*, 10(1), 53–65.
- (1993): “La *Raffaella* di Alessandro Piccolomini: il trattato volto in gioco”, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*. Roma: Salerno editrice.
- (2001): *Tradizione e parodia in Alessandro Piccolomini*. Lucca: Pacini Fazzi.
- CASAGRANDE, Carla e VECCHIO, Silvia (1987): *I peccati della lingua: disciplina e etica della parola nella cultura medievale*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- CASTIGLIONE, Badassare. (1999): *Il cortegiano*. A cura di C. Cordiè. Milano: Mondadori.
- COX, Virginia (2012): “Un microgenere senese: il commento paradossale”, in Danzi, M. E Leporatti, R. (a cura di) *Il poeta e il suo pubblico: lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*. Genova: Droz, 329–356.
- CROCE, Benedetto (1930): “Intorno alla Commedia Italiana del Rinascimento”, *La Critica*, n. 28.
- DE ROTTERDAM, Erasmo (2011): *Elogio de la locura*. Madrid: Editorial JG.
- FARNETTI, Monica (2020): “Le invereconde”. *Archivi delle emozioni*, 1(2), 57-98.
- GUAZZO, Stefano (1574): *La civil conversatione divisa in quattro libri*. Brescia: Tomaso Bozzola per Vincenzo Sabbio.
- RODRÍGUEZ-NORIEGA GUILLÉN, Lucía (2020): “Apuntes para una teoría del insulto”. *Lessico del Comico*, 2, 7-15.
- LAKOFF, Robin (1972): “Language in Context”. *Language*, 48:4, 907-927.
- LANGSTON, Ann Lizbeth (1998): *Gender and the Comic in the Works of Alessandro Piccolomini*. California: University of California.
- MAURIELLO, Adriana (1971): “Cultura e società nella Siena del Cinquecento”, *Filologia e Letteratura*, XVII, n. 1.
- MONTELATICI, Ubaldo (1750): *Dialogo della bella creanza delle Donne composto da un italiano cristiano e confutato nella sua maggior parte da' dialoghi d'un reco gentile*, Firenze: Accademia dei Giorgofili.
- PICCOLOMINI, Alessandro (1542): *Della institutione di tutta la vita dell'huomo nato nobile, et in città libera*. Venetiis: Apud Hieronymum Scotum.
- (2000): *Il dialogo della bella creanza de le donne*. Wikisource. [https://it.wikisource.org/wiki/Dialogo_de_la_bella_creanza_de_le_donne]
- PIÉJUS, Marie-Françoise (1980): “Venus Bifrons: le double idéal féminin dans «La Raffaella» d'Alessandro Piccolomini”, *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes aspirations nouvelles: Castiglione, Piccolomini, Bandelle*, Etudes réunies par André Rochon, Centre de recherche sur la Renaissance italienne. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 81-167.

- PLASTINA, Sandra (2006): “Política amorosa e “governo delle donne” nella Raffaella di Alessandro Piccolomini”, *Bruniana & Campanelliana: ricerche filosofiche e materiali storico-testuali*, XII, 1, 83-94.
(2015): “Tra mollezza della carne e sottigliezza dell’ingegno (negato): la “natura” della donna nel dibattito cinquecentesco”, *I castelli di yale* (online), 2, 1-23.
- PLEBANI, P. (2002): “Tra disciplina e diletto: corpi di lettori, corpi di lettrici”, en N.M. Filippini, T. Plebani e A. Scattigno (ed.), *Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all’età contemporanea*, Roma, 359-372.
- ROSSI, Maria (1911): “Le opere letterarie di Alessandro Piccolomini”, *Bull. Senese di storia patria*, XVII, 3-53.
- SANSON, Helena L. (2003): “Ornamentum mulieri brevilouquentia: donne, silenzi, parole nell’Italia del Cinquecento”, *The Italianist*, 23 (2), 194-244.
(2005): “Donne Che (non) Ridono: Parola e riso nella precettistica femminile del XVI secolo in Italia”, *Italian Studies*, 60 (1), 6-21.
- TROTTO, Bernardo (1578): *Dialoghi del matrimonio e vita vedovile*, Turino: Francesco Dolce.
- VIOLI, Patrizia (1991): *El infinito singular* (Vol. 2). Valencia: Universitat de València.
- VIVES, Juan Luis (1996): *De institutione feminae christianae. Liber primus*. A cura di Fantazzi C. Matheussen C. Leiden, New York: Köln Brill.
- ZANCAN, Marina (1989): “L’intellettualità femminile nel primo Cinquecento: Maria Savorgnan e Gaspara Stampa”, *Annali d’Italianistica*, 7, 42-65.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Eva María Moreno Lago es licenciada en Escenografía por la Escuela Superior de Arte Dramático y Máster Oficial en Artes del Espectáculo. Forma parte del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras (HUM753) y sus líneas de investigación son: el estudio de las artes escénicas con una perspectiva de género, la historia literaria y cultural femenina de principios de siglo XX en España, la literatura autobiográfica de las mujeres intelectuales españolas, literatura del exilio; y, también, literatura lésbica. Ha participado en congresos internacionales y ha formado parte del equipo de trabajo del I+D Ausencias del Mineco (2015-2019) y actualmente del proyecto MenForWomen (2020-2024). También ha editado y coordinado varios libros y capítulos de libros en diversas editoriales que se encuentran en el Q1 del SPI y en revistas científicas. Es presidenta de la Asociación Universitaria Estudios de las Mujeres (AUDEM) desde el 4 de octubre de 2018., y directora/editora de la Revista Internacional de Culturas y Literaturas de la Universidad de Sevilla desde 2017. Actualmente, ejerce como profesora visitante en la Universidad Ateneum de Gdansk (Polonia) y ha ejercido como PSI en el Dpto. de Literatura Española y en el Dpto. de Didáctica de la Lengua y la Literatura (ambos de la U. de Sevilla).

Caterina Duracio realizó su formación académica en la Universidad Federico II de Nápoles, en Lenguas, culturas y literaturas modernas europeas, y el Master en Estudios de

Género y Desarrollo profesional en la Universidad de Sevilla. Desde 2016 forma parte del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras (HUM 753), enfocando sus estudios en la literatura italiana postcolonial y de la inmigración del siglo XX y XXI. Ha formado parte del equipo de trabajo de dos proyectos de I+D (Ausencias II. Escritoras italianas inéditas en la Querella de las Mujeres Siglo XV al XX y actualmente de MenforWomen. Voces masculinas en la Querella de las Mujeres). Su trayectoria investigadora y docente se ha desarrollado en torno a la lengua y la literatura italiana, lo que se refleja en sus publicaciones. Forma parte del comité editorial de la Revista Internacional de Culturas y Literaturas. Actualmente ejerce el cargo de secretaria de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM) desde octubre 2018. Actualmente es profesora en el Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad Pablo de Olavide, impartiendo las asignaturas de Lengua y cultura italiana.

Fecha de recepción: 7/12/2021

Fecha de aceptación: 1/02/2022