



IdIHCS | Instituto de Investigaciones en
Humanidades y Ciencias Sociales
Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género

Eje 8

Teorías y producciones artístico-estéticas

Coordinadoras Laura Villasol y Virginia Bonatto

¿De qué se ríen las mujeres? Un análisis de *El cortesano* de Baltasar de Castiglione

Dussaut, Lucía
UBA

...Y entonces ella se reía. Era una risa como sólo quien no habla ríe.
Clarice Lispector, "La mujer más pequeña del mundo"

... propongo después de esto dejar que se retire la flautista que acaba de entrar para que toque para ella misma o, si quiere, para las mujeres que están adentro. Nosotros, en cambio, procederemos a compartir hoy juntos a través de discursos.
Platón, *Banquete*

Estraña cosa es esta (...) que siempre las mujeres se escusen de fatigas, por cierto razón sería procurar de saber a lo ménos la causa desto.
Baltasar de Castiglione, *El cortesano*

La mujer del Renacimiento, advierte Margaret King, se asemeja a un ser sin rostro; mientras un hombre podía ser príncipe o guerrero, artista o humanista, comerciante o clérigo, sabio o aventurero, las mujeres se definían por medio de identidades derivadas únicamente de su "estatus" sexual, es decir, podían ser madres, hijas o viudas, vírgenes o prostitutas, santas o brujas, María, Eva o Amazonas (King, 1999: 261). Para King, la lucha de la mujer en aquella época para redefinir su lugar fue en vano puesto que al final del Renacimiento "la solidez de los papeles femeninos conformados en función del sexo se había reafirmado en la sociedad y en la cultura, y la condición de la mujer no solo no había avanzado, sino que había retrocedido". No obstante, Peter Burke (1998: 68) señala que *El cortesano*⁴² de Baltasar de Castiglione se distingue de la tradición por presentar a las mujeres en un papel distinto del de madre, hija o esposa, es decir, roles derivados del estatus sexual. En este sentido, creemos conveniente anticipar que son justamente las intervenciones e interrupciones de un noble lombardo, Gaspar Pallavicino (quien emite las palabras elegidas como epígrafe), las que permiten entender el rol de "guías o musas de las discusiones" (1999: 295) desempeñado por las mujeres en el libro de Baltasar de Castiglione.

Si "toda la cultura cortesana *cinquecentista* puede ser definida como *productora de escena*, o sea, como un sistema de representación que ofrece un espectáculo que se refleja en sí mismo", debido a que "la Corte es contemporáneamente productora y espectadora" (Sforza, 2008: 26), nuestro objetivo es analizar de qué manera

⁴² Es interesante destacar que si bien fue publicado en 1528 ya había "circulado extensamente a partir del momento en que Vittoria Colonna (...) transcribió el texto sin el permiso del autor." (Burke, 1998: 57).

se lleva a cabo el espectáculo del diálogo y cómo se articula discursivamente su escena, es decir, en las palabras e interacciones de los personajes. Trataremos de pensar cómo opera esta suerte de “teatro de sí” propuesto por Castiglione en un espacio (textual) donde pese a que todos ríen, son las mujeres quienes ordenan -en el sentido de organizar y, a la vez, de mandar, encaminar y dirigir hacia un fin- y proponen; y los hombres, quienes acatan y disponen.

*La constante virtud de saber callar*⁴³

Baltasar de Castiglione podría haber optado por un simple tratado sobre la cortesía, sin embargo eligió el diálogo, un género de extensa tradición y, al mismo tiempo, en boga en esa época en Italia. Asimismo, las producciones de Pietro Bembo proporcionaron el modelo a Castiglione, “quien se apropió de algunos de sus personajes (Federico Fregoso, Giuliano de Médicis y doña Emilia)”, y le dio un lugar al propio Bembo como personaje en su diálogo cortesano (Burke, 1998: 39). Ahora bien, si en el *Banquete* de Platón, como destacamos en la cita a modo de epígrafe, las mujeres son excluidas del debate, en los *Asolani* de Bembo, los tres personajes femeninos, Berenice, Lisa y Sabinetta, pese a no ser precisamente mudas, son relativamente secundarias. No obstante, en el caso del diálogo platónico, por un lado, se aparta a las mujeres del elogio del Amor, se les impide “compartir (...) a través de discursos”, y al mismo tiempo, se le da centralidad a la voz femenina cuando Sócrates apunta que su propia opinión sobre *erôs* fue refutada por una profetisa, Diótima, quien lo instruyó sobre el tema⁴⁴. En efecto, el mismo Sócrates se presenta como trasmisor, como mero portavoz del discurso de la extranjera⁴⁵.

La discrepancia entre la corte de Maquiavelo y la de Castiglione, advierte Burke, puede hacer pensar que el retrato del segundo carecía de realismo, o que en todo caso era realista en la medida en que se ajustaba a pequeñas cortes o aquellas regidas por mujeres. En la corte de Urbino, o su retrato en *El cortesano*, una de las primeras cosas de las cuales se nos informa es que el duque Guidubaldo padece gota -“y así uno de los más hermosos y bien dispuestos cuerpos del mundo quedó en su verde edad desfigurado y perdido” (75)-, la dolencia del duque es la que le impide participar de los encuentros nocturnos con el resto de los cortesanos, reuniones que quedan a cargo de Isabel, acompañada por otra dama, Emilia, joven viuda. Por otro lado, si bien no se explicita directamente, no es un dato menor que ambas mujeres de la “fertilísima” y “abundantísima” Urbino⁴⁶ -así se caracteriza la región en el libro-, “regentes”, para retomar el concepto de Burke, del diálogo escenificado por *El cortesano*, carezcan de descendencia⁴⁷, volveremos sobre este detalle más adelante.

Como preámbulo al Tercer Libro, las señoras, por orden de la duquesa, se levantan y, riendo, arremeten contra Gaspar Pallavicino. La reacción de las mujeres viene a cuento del debate entre Bernardo y Gaspar Pallavicino en el marco del discurso del primero sobre las burlas del cortesano, derivado, al mismo tiempo, de su discurso sobre el decir de las gracias y donaires. Las intervenciones de Bernardo tienen lugar en el Segundo Libro, en donde se afirma que “el fundamento y casi la fuente donde nacen las gracias que hacen reír, consiste en una cierta desproporción o diformidad, (...) porque solamente nos reímos de aquellas cosas que en sí desconviene y parece que están mal, pero realmente no lo están”, es decir, “casi siempre aquello de que nos reímos es una cosa que en sí no conviene, y con todo esto no está mal” (213). Más adelante, en el contexto de una anécdota que Bernardo no termina por no deshonrar a las mujeres allí presentes, Gaspar Pallavicino aduce que “yo de mí os digo que más veces me he puesto colorado por palabras desta calidad que me han dicho mujeres, que por las que me han dicho hombres” (238). Bernardo sugiere que las damas a las que hace referencia su contrincante no son las virtuosas y honradas, estimadas y acatadas de todo el mundo. A lo que Pallavicino responde que “infinitas veces las que parecen mejores son peores” (239). Para Bernardo el cortesano ideal no debe seguir el ejemplo de quienes “por decir un remolque o una agudeza (...) no dejarán de difamar una mujer

⁴³ “¿Y qué me diréis vos de aquella otra que se llamaba Leona por honra de la cual los atenienses pusieron delante de la puerta de la fortaleza una leona de bronce sin lengua, por mostrar en esta mujer la constante virtud del saber callar?” (Castiglione, 1972: 301).

⁴⁴ Recordemos que Diótima es, para empezar, una sacerdotisa y, además, no habla directamente sino a través de Sócrates. Por otra parte, observa David Halperin, “Diótima no es una mujer, sino una ‘mujer’, ya no tiene sentido investigar su sexo. Pues ‘mujer’ resulta ser también un tropo: en la economía de la representación del texto de Platón (como en otra parte), ‘mujer’ es siempre signo de otra cosa” (1999: 79-80).

⁴⁵ “Te voy a contar el relato sobre el Amor que escuché una vez de una mujer de Mantinea, Diótima, que era sabia en estas y muchas otras cosas”, Platón, *Banquete* (2009: 217). En este sentido es interesante la propuesta de Nicole Loreaux sobre el extranjero en Platón como “un operador de heterogeneidad para disolver las opiniones enquistadas” (2007: 181).

⁴⁶ De Castiglione, Baltasar, *El cortesano*, Barcelona: Bruguera, 1972. Todas las citas corresponden a esta edición.

⁴⁷ En la cuarta nota al pie de la edición que manejamos se nos dice “Isabel Gonzaga, mujer sin descendencia”; y de Emilia en la nota octava, “Muy joven quedó viuda de Antonio”.

honrada, lo cual es muy mal hecho y merece ser gravemente castigado, porque en este caso las mujeres van en la cuenta de los miserables, y por eso no deben ser lastimadas, pues no tienen armas para defenderse" (252), y, más adelante, "Mas las burlas del Cortesano (...) hace también de mirar que no sean recias ni pesadas, y sobre todo se ha de tener, así en esto como en todo lo demás, gran respeto y acatamiento a las mujeres, en especial donde se atraviesa la honra dellas" (262). Y Gaspar Pallavicino, interpelado, una vez más, demanda: "Decime, ¿por dónde fundáis vos que hayan de tener los hombres más respeto a ellas que no ellas a los hombres? ¿No os parece que hemos de tener nosotros en tanto nuestra honra como ellas la suya?" (262).

El discurso sobre el perfecto cortesano se "desvía" del propósito original y Bernardo se ve obligado a asumir que "en lo que toca a la honestidad, ellas pueden más libremente mordernos que nosotros a ellas" debido a que "nosotros mismos habemos hecho esta ley que en los hombres no sea deshonra ni tacha vivir deshonestamente, y en las mujeres sea una vergüenza tan recia y una infamia tan extrema, que aquella de quien una vez se habla mal, o sea verdad o mentira, haya de quedar para siempre con mengua" (262). Para Otavián Fregoso el freno de la ley es necesario porque las mujeres son "animales imperfectísimos" y, en algunos casos, incontinentes; por eso, la ley es una forma de acercarlas a la virtud, situación a la que son incapaces de acceder si no es con la vergüenza y el temor de la infamia. De esta manera, la ley criticada por Bernardo quedaría justificada por una condición "natural". Sin embargo, ninguno de los restantes personajes se detiene en ello. En ese momento empieza una discusión sobre las bromas de hombres hacia las mujeres y viceversa a propósito de una obra de Boccaccio, donde las primeras son calificadas por Bernardo como traiciones en oposición a las segundas, que bien pueden mantener su carácter de burla. Para Gaspar Pallavicino, estas supuestas "traiciones" son "buenos medios para alcanzar el hombre lo que desea, porque siempre el que es señor del cuerpo de una mujer lo es del alma" (266). Una vez más, la crítica de Pallavicino alienta otra observación desprendida del plano ideal y es que las mujeres también pueden sacar provecho de los hombres que buscan poseer el cuerpo sin el alma, sin embargo, los amores de "mujeres principales" o "de precio" son tenidos en mucho, "porque parece que no pueden proceder sino de puro amor"; por otra parte, advierte Bernardo, "si las mujeres diesen siempre el alma a quien tiene les tiene el cuerpo, todas amarían más a sus maridos que a ninguna otra persona del mundo; de lo cual se ve por experiencia lo contrario" (267).

Durante toda la escena Emilia y la duquesa no se hacen notar, si bien la duquesa había interrumpido brevemente a Otavián Fregoso es Bernardo el que interpela la serenidad o pasividad de las mujeres allí presentes y las mueve a la acción⁴⁸. Después de la observación de Bernardo, la duquesa da la orden contra Pallavicino mencionada más arriba. En seguida Emilia decide darle la palabra a Julián, "gran protetor de las mujeres" (268), quien propone igualar la situación formando una dama perfecta para demostrar "que las mujeres valen tanto como los hombres". A lo que Emilia responde que las mujeres valen más, debido a "que la virtud perece que es mujer, y el vicio hombre" (269). A qui se percibe algo de lo ya dicho por Bernardo y que podemos parafrasear con una cita de *El astrólogo* (1606) de Della Porta en que Artemisia dice: "Estas leyes se las hicieron los hombres a su modo"; sin embargo, la provocación de Emilia no llega a la radicalidad del personaje de Della Porta, quien agrega "si a nosotras nos tocase, las haríamos al nuestro" (Burucúa, 2001: 240).

En efecto, para Burucúa las intrigas de la mayoría de comedias del *cinquecento* resarcan a las mujeres de su condición de subalterna, sin embargo en pocos casos se alcanza la radicalidad de las denuncias de *El astrólogo* (2001: 239). La observación de Burucúa nos parece atinada para pensar el rol de las mujeres y sus intervenciones en *El cortesano* porque si bien no se trata exclusiva o estrictamente de una comedia, pues no cumple con las preceptivas aristotélicas del género⁴⁹, no obstante, como repone Nora Sforza⁵⁰, se solía llamar comedia a cualquier texto en prosa o en versos que tuviera una estructura dialogada (2008: 47).⁵¹ De ahí que consideremos pertinente volver a la pregunta inicial -¿cómo intervienen las mujeres en tanto sujetos de discurso?- a partir de un breve excursus sobre la protagonista femenina de la *Mandrágora*, de Nicolás Maquiavelo.

En la comedia de Maquiavelo, además de Sóstrata, las dos mujeres que aparecen hablando son Lucrecia y una viuda con quien conversa Fray Timoteo en el inicio de la Escena III, del Acto III. Ninguna de ellas, en condiciones de producir hijos sin deshonorarse, es decir, sin incumplir con la ley. En este sentido, es importante notar que existen semejanzas, aparte del nombre, entre la Lucrecia de Maquiavelo y la de Tito Livio, de su Libro I de la *Historia de Roma*⁵². La Lucrecia de Livio se suicida por haber sido deshonrada con el fin de que

⁴⁸ "Y pues yo veo todas estas señoras estar a esto tan sosegadas y sufrir con tanta paciencia las injurias que les decís, pensaré dende agora ser verdad en parte lo que ha dicho el señor Otavián, que a ellas no se les da nada de cualquier tacha que les pongan, con tal que no las toquen en la bondad" (267).

⁴⁹ Cinco actos, unidad de acción, tiempo y lugar.

⁵⁰ Se trata de una cita de Ulysse, Georges, "La commedia nel Cinquecento".

⁵¹ También Peter Burke concede la posibilidad de pensar *El cortesano* como una obra de teatro y no como un tratado, así, describe escenario y personajes de la comedia. (1998: 42)

⁵² Cuya violación habría puesto fin a la monarquía romana.

ninguna mujer la tome como ejemplo, por su parte, la Lucrecia de M aquiavelo también es deshonrada pero la diferencia es que esta situación es amparada y hasta propiciada por la ley, es decir, por la iglesia, a través de Fray Timoteo, y por el discurso médico (Calímaco disfrazado de médico), abanderados, ambos, con la idea de que el fin justifica siempre los medios. El propósito aquí no es solamente sanar a Calímaco, quien, gracias a su criado consigue un remedio para su mal de amores, sino darle descendencia al esposo de Lucrecia.

Las intervenciones de Lucrecia son pocas y breves pero puntualmente es el único personaje que con astucia desconfía de las artimañas de su esposo, razón por la cual su madre la remite a Fray Timoteo. Lucrecia se siente burlada por Timoteo y teme no llegar viva al día siguiente, sin embargo es su madre quien la presiona diciendo que se deje convencer puesto que “una mujer que no tiene hijos no tiene casa (...) Muerto el marido, se queda como una bestia, abandonada por todos” (A cto III, Escena XI). En un clima de personajes altamente corrompidos (Sforza, 2010: 64), Lucrecia es la única juzgada como “capaz de gobernar un reino” (A cto I, Escena III), además de ser bella, prudente y educada. Asimismo, en el A cto III, Escena IX, Fray Timoteo duda de poder convencer a Lucrecia porque “sabe decir dos palabras seguidas”⁵³ -la duquesa de *El cortesano* observa con respecto a Julián que saber hablar es saber pensar (269), y saber dar razones, es decir, saber argumentar, y por qué no, saber gobernar. Por este motivo, por el dominio discursivo de Lucrecia (su saber decir, por lo tanto, su saber pensar)⁵⁴, su madre responde: “Yo no sé decirte tantas cosas” (A cto III, Escena X), remitiéndola al fraile, alguien que sí “sabrás decir”. Finalmente, la joven aceptará el artilugio, es decir, se acostará con Calímaco, y una vez producido el “milagro” de la concepción, ya no accederemos a sus palabras, sino a través de su “señor, protector, guía (...) padre (...) defensor”⁵⁵ (A cto V, Escena IV), es decir, del mismo Calímaco que repondrá a Ligurio y al público las supuestas palabras de Lucrecia. A hora sí, entonces, podemos preguntarnos: ¿qué significa “saber decir” en *El cortesano*?

La alusión al amor cortés -se debe acatar y servir lo que la dama dispone- tiene lugar en varios momentos del libro de Castiglione. Por otra parte, nos dice el narrador, los cortesanos allí reunidos siguen el estilo y reglas de buenas costumbres y crianza de la duquesa. La declaración es relevante si se considera que estamos ante un tratado en el que confluyen, hasta cierto punto, tres tradiciones vinculadas a los ideales de urbanidad, caballerosidad y cortesía (Burke, 1998: 32), es decir, determinados sistemas de valores, y que los legisladores de estos sistemas normativos son efectivamente los hombres, quienes se van a ocupar no solo de decir cómo tiene que ser el cortesano ideal, sino que también “formarán”, palabra usada en el texto, la dama perfecta.

Pero volvamos al discurso de Emilia. En el Tercer Libro de *El cortesano* el objetivo es formar la dama que reúna las condiciones necesarias para poder ser comparada al cortesano ideal, este “desvío” del debate se da a raíz de la discusión ya mencionada entre Pallavicino y Bernardo. A lo largo de todo este libro el personaje de Pallavicino será una vez más el encargado de poner en cuestión todo, o casi todo, lo que se plantea y, más importante, de la puesta en abismo del propio texto. De esta manera, Pallavicino comenzará su intervención postulando que “las mismas reglas que son para el Cortesano son también para la Dama” (278), a lo que Julián responderá en desacuerdo porque “así como le conviene a él mostrar una cierta gallardía varonil, así en ella parece bien una delicadeza tierna y blanda, con una dulzura mujeril en su gesto, que la haga en el andar, en el estar y en el hablar, siempre parecer mujer, sin ninguna semejanza de hombre” (280). La mujer de corte necesita, sobre todo, “una cierta afabilidad graciosa, con la cual sepa tratar y tener correa con toda suerte de hombres honrados, teniendo con ellos una conversación dulce y honesta, y conforme al tiempo y al lugar y a la calidad de aquella persona con quien hablare” (281). Para Gaspar Pallavicino esta caracterización responde más a un deseo imposible que a otra cosa, por este motivo exige que su contrincante se dedique a cuestiones más particulares, éstas son: que hable de los ejercicios del cuerpo más conformes a ella y, lo que más nos interesa, que refiera “qué manera haya de ser la suya en la conversación que tuviera con los hombres para dejarlos con gusto y con buena opinión de sí” (284). Entre risas y algunas acusaciones, Julián termina postulando que palabras, vestidos y gestualidad, todo debe “tirar a lo alegre”, porque así “sabrás entretener discretamente”, también, es importante la continencia, la grandeza de ánimo, la templanza, la fortaleza y prudencia “no tanto por esta buena conversación (...) cuanto porque sea virtuosa, y porque estas virtudes la hagan tal, que componiendo y ordenando con ellas todas sus obras, sea tenida en mucho (286-287).

Frente a semejante declaración, Pallavicino pregunta con ironía si es posible agregar a todas estas exigencias darle a las mujeres el gobierno de las ciudades y el dictado de las leyes (287), planteo que lleva a una larga

⁵³ Dice Fray Timoteo: “yo, con toda la bondad, la haré caer en la trampa. Y, finalmente, todas las mujeres tienen poco cerebro; y así, cuando se encuentra una que sabe decir dos palabras seguidas, se la elogia porque en el país de los ciegos, el tuerto es rey.” (A cto III, Escena IX).

⁵⁴ “Yo siempre he dudado de que el deseo que tiene *Messer Nicias* de tener hijos no nos haga cometer algún error (...) Pero de todas las cosas que se han intentado, esta me parece la más extraña: tener que someter mi cuerpo a esta infamia, y ser la razón de que un hombre muera por violarme, pues yo no creería, si fuese la única mujer que quedase en el mundo y de mí debiese resurgir la naturaleza humana, que me fuera concedido un tal papel”. (A cto III, Escena XI)

⁵⁵ En alusión a la literatura de los ciclos caballerescos (Sforza, 2010: 64).

disquisición de tintes platónicos sobre la mujer, su lugar, su esencia y definición, su necesidad (Gaspar retoma la definición de Otavian, “animales imperfectos”, y las define como “yerro”, “falta”, “acaso” de la natura, por otro lado, recordemos que la madre de Lucrecia se refería a la mujer sin hijos como “bestia”). “Cómo podeis vos decir que la natura no entiende de producir mujeres, pues sabéis que de ninguna cosa es ella más deseosa que de la conservación del linaje humano, el cual no puede conservarse sin ellas” (291), dice Julián, a lo que luego agregará una vez más y tras una nueva provocación de Pallavicino para quien “generalmente todas las mujeres desean ser hombres por un cierto instinto natural” -es decir, repitiendo la misma dinámica que observamos al final del Segundo Libro y a lo largo de todo el tercero-, que las mujeres no desean ser hombres sino para alcanzar alguna libertad, y huir de “aquel señorío que los hombres malamente se han usurpado contra ellas” (292).

No es casual que llegado este momento del debate Emilia se queje por el rumbo de la conversación y decida intervenir haciéndose eco de algo que palabras atrás había pronunciado Pallavicino⁵⁶:

Dejá ahora (...) esos vuestros términos de materia y forma, y de macho y hembra, y hablá de manera que os entendamos (...) no os entendemos ni alcanzamos las razones que traéis por nuestra parte, así que esto me parece que es casi un salirnos de lo que conviene a nuestra defensión, y no abonarnos contra los argumentos de nuestros enemigos” (293)

“Y entonces nos mueve a risa una cara que parece llevar en sí misma su propia caricatura”⁵⁷

Si la corte renacentista es productora y espectadora de sí misma, podemos postular que estamos ante una pieza -diálogo, tratado y comedia- en la que queda demostrado que este ejercicio de ordenar⁵⁸ y proponer femenino, y acatar y disponer masculino que mencionábamos al comienzo forma parte de un mundo en donde efectivamente las mujeres no pueden salirse de esos roles o identidades derivados de su estatus sexual (King, 1999). Esto se manifiesta más allá de lo que se pretenda en el plano de lo ideal, o mejor, dentro o a propósito de ese plano, ya que, como hemos verificado, es el mismo Julián quien admite que todo en esta excelente dama debe subordinarse a entretener discretamente -las continuas risas de Emilia, la duquesa y las otras señoras allí presentes son bien ilustrativas-, y, más aún, a conservar la especie (la palabra ‘subordinarse’, en este caso, debería entrecomillarse justamente por ser éste el motivo central, para el texto, de que los hombres legislen) . De manera que cuando Pallavicino retome la discusión del Segundo Libro, afirmará que

sabiamente ordenaron ellos que a ellas les fuese lícito sin infamia poder errar en todas las otras cosas, a fin de que pudiesen poner todas sus fuerzas en mantener esta sola virtud de la castidad, sin la cual los hijos serian inciertos, y aquel ñudo que tiene al mundo atado con el deudo de la sangre, y con amar naturalmente cada uno de aquello que ha producido, quedaría suelto; y por eso es muy justo que parezca peor en las mujeres la vida deshonesta que no en los hombres, los cuales no traen en sus cuerpos nueve meses los hijos. (318)

Así, una vez más se repetirá lo indicado hasta el cansancio, que es decisión de los hombres mismos que muchos pecados perdonados y hasta loados en los hombres sean tenidos por gravísimos en las mujeres, sin penas suficientes para castigarlos (319) -recordemos que la Lucrecia de Livio se suicida.

En este mundo que se autorrepresenta como espectáculo de sí mismo en la búsqueda de una realidad sublimada, ennoblecida, exceptuada de ser perecedera y cotidiana, si la mujer es la madre, la que trae en su cuerpo nueve meses los hijos⁵⁹, el hombre, por efecto y castigo, es el legislador⁶⁰. A hora bien, a diferencia de lo que sucede con Lucrecia, quien, como Isabel y Emilia, no ha producido hijos pero que puede producir un discurso -no solo ser contenido y molde, de otros-, y pasar de ser objeto a ser sujeto de acción (Sforza, 2010: 64), y de deseo, un personaje en el que la propia voz⁶¹ puede funcionar como sustituto de la maternidad, las mujeres de *El cortesano* desempeñan a la perfección el espectáculo de sí en tanto objetos de legislación masculina. Limitándonos a la forma en que se representan (la mujer del enfermo y la viuda), circulan y se

⁵⁶ “Yo cierto no querría que nosotros nos metiésemos en tan grandes honduras; porque he miedo que estas señoras no nos entenderán”, dice Pallavicino (291).

⁵⁷ Bergson, Henri, 2009: 28.

⁵⁸ En el sentido de organizar y, a la vez, de mandar, encaminar y dirigir hacia un fin.

⁵⁹ “Ruth El Saffar describe el papel de la mujer aristocrática como una productora incesante de hijos sin consideración a la salud y bienestar psicológico de madres e hijos.” (Bergmann, 1995: 34-35)

⁶⁰ O el padre, recordemos que Valla, al relatar el episodio de plagio, se refiere a sus obras como “hijos”: “Entonces él, aunque cortésmente, me contestó que yo era un mal padre que expulsaba del hogar a los hijos que había engendrado y educado, mientras que él por piedad y amistad hacia mí los había acogido bajo su techo y los educaba como suyos.” (2000: 84)

⁶¹ Recordemos que Fray Timoteo se había manifestado amenazado por la capacidad discursiva de Lucrecia.

mueven estos personajes en el texto, podemos arriesgar que nos encontramos ante cuerpos cuya infertilidad opera y se proyecta en la misma contradicción y, a la vez, confirmación, dada entre lo que se dice -la perfecta dama debe acceder al saber, al conocimiento pero, al mismo tiempo, someterse a las leyes de los hombres-, y lo que se hace -las damas no producen discurso porque, parafraseando a la duquesa (270), al no saber pensar no saben decir y, de esta manera carecen de razones para contradecir lo que señalan los que sí pueden decir, y, entonces, gobernar, a pesar de ser ellas las que se ocupan de "encauzar" las palabras de los hombres en el diálogo.⁶²

"Si quisiéramos, pues, definir aquí lo cómico comparándolo con su contraste, habría que oponerlo a la gracia mejor aún que a la belleza. Lo cómico es más bien rigidez que fealdad", sostiene Henri Bergson en su ensayo sobre la risa (2009: 27). El comentario explica que es justamente el automatismo, su rigidez, por donde nos hace reír una fisonomía, es por esto que el arte del caricaturista consiste en detectar el movimiento y agrandarlo hasta hacerlo visible a todos los ojos. Se trata, en efecto, de adivinar bajo las armonías superficiales de la forma las profundas revueltas de la materia, modelada por un alma infinitamente flexible (2009: 29). Si se nos permite extrapolar este concepto al mundo recreado por Castiglione, a la dinámica entre estas damas que ordenan y proponen y estos cortesanos que acatan, disponen y revelan, diremos que la risa⁶³ compuesta y correctísima tan deseada y explicada por Castiglione (Sforza, 2010: 52), no solo opera como manifestación o instrumento de conservación, sino que también, y a la vez, celebra esas autosubversiones del texto que Burke relaciona principalmente con la forma dialógica explotada por el autor. La risa confirma entonces que la gracia, y no la belleza, es tema central de *El cortesano* (Burke, 1998: 47) porque ella subvierte, por oposición, la rigidez, lo eterno e intemporal, es decir, lo solidificado en una perpetua mueca: la risa.

Bibliografía

- Bergmann, Emilie L., "Mujer y lenguaje en los siglos XVI y XVII: entre humanistas y bárbaros", en *Actas XII* (1995), http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_2_008.pdf.
- Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*, Buenos Aires: Losada, 2009.
- Burke, Peter, *Los avatares de 'El cortesano'*, Barcelona: Gedisa, 1998.
- *El Renacimiento europeo*, Barcelona, Crítica, 1999.
- Burucúa, José E., *Corderos y elefantes. Nuevos aportes sobre la modernidad clásica*, Madrid-Buenos Aires, Miño y Dávila, 2001.
- De Castiglione, Baltasar, *El cortesano*, Barcelona: Bruguera, 1972.
- Halperin, David, *¿Por qué Diótima es una mujer? El erós platónico y la representación de los sexos*, Córdoba: El cuenco de plata, 1999.
- Hauser, Arnold, "Renacimiento", en *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona: Labor, 1978.
- Heller, Agnes, *El hombre del Renacimiento* (1978), Barcelona, Península, 1980.
- Machiavelli, Nicolás, "Mandrágora", en *Textos literarios*, Buenos Aires: Colihue, 2010.
- Nicholson, Eric A., "El teatro: imágenes de ella", en *Historia de las mujeres en occidente - Tomo 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna* (dir. Georges Duby y Michelle Perrot), Madrid: Taurus, 1992.
- King, Margaret L., Capítulo octavo: "La mujer en el Renacimiento", en *El hombre del Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1999.
- Platón, *Banquete*, estudio preliminar de Lucas Soares, Buenos Aires: Miluno Editorial, 2009.
- Sforza, Nora H., *Teatro y poder político en el renacimiento italiano (1480-1542). Entre la corte y la república*, Buenos Aires: Letranómadá, 2008.
- "Introducción" a Nicolás Machiavelli, *Textos literarios*, Buenos Aires: Colihue, 2010, pp. 7-109.
- Valla, Lorenzo, "Las elegancias", en Petrarca, Brunetti, Valla, Pico della Mirandola, Alberti, *Manifiestos del humanismo*, selección, traducción, presentación y epílogo de María Morrás, Barcelona, Península, 2000.

⁶² Tenemos conciencia de que merecería otro trabajo detenerse en las diferencias entre los personajes de la duquesa y Emilia, debido a que aquí nos hemos ocupado de sus características comunes en tanto "gobernadoras" (80) del discurso masculino.

⁶³ Si fuese posible extenderse más, sin duda podríamos ahondar en esto. A modo de esbozo de lo que intentaríamos advertir diremos que llama la atención que este gesto en el Tercer Libro, es decir, en el momento en que se forma la dama y que, a raíz de ello se define la mujer y se insiste sobre su situación en tanto objeto de legislación masculina, disminuye notablemente si comparamos con lo que ocurre en el Segundo.