

Conversaciones sobre el género en el *Cinquecento* italiano: contrastes y afinidades entre Baldassarre Castiglione y Giulia Bigolina

Nuria Sánchez Madrid

Dialogues on Gender in Italian Cinquecento: Contrasts and Affinities between Baldassarre Castiglione and Giulia Bigolina

Abstract: This paper focuses on the different philogyny approaches that Baldassarre Castiglione and Giulia Bigolina displayed in the Italian *Cinquecento* intellectual space. First, I cast light on the strengths and weaknesses that the conversations of both sexes in the book III of *The Courtier* by Castiglione mean for fostering women's emancipation. Second, I address the novel *Urania* by Giulia Bigolina, the first novel written by a woman in Italian literature, which takes issue with the mainstream paradigm of philogyny in 16th century, insofar as put a courageous woman in the centre of the plot and showcases how she is able to endeavour the actions required to retrieve her lost lover. I especially spotlight the doctrinal lesson ensuing from Urania's adventures about the true and the false love, being the second one generally related to the use of images and thus to an iconological seduction that lacks of the power of real actions. Finally, I draw some conclusions about the disparate methods to claim the virtues of women that Castiglione and Bigolina draw on.

Keywords: *Cinquecento*; Philogyny; Bigolina; *Urania*; Castiglione.

1. Introducción

El mapa intelectual del *Cinquecento* italiano refleja una progresiva intervención de las mujeres de entornos burgueses y aristocráticos como entes autónomos en el espacio intelectual. Con ello se produce un cambio cultural que cabe distinguir de las resistencias académicas para desarrollar su actividad literaria y retórica que por ejemplo habían encontrado en el *Quattrocento* en territorios pertenecientes al noreste de la península italiana figuras recientemente recuperadas y celebradas como la veronesa

* Dpto. De Filosofía y Sociedad UCM/GINEDIS/INSTIFEM (nuriasma@ucm.es; ORCID: 0000-0003-4273-5948).

Isotta Nogarola, la bresciana Laura Cereta y la veneciana Cassandra Fedele¹. Recordemos que el humanista veneciano Guarino Veronese humilló públicamente a Nogarola al no responder primero a una misiva de esta y espetarle después, tras los reproches de ella, que la única manera que veía para que las mujeres se acercaran a las letras pasaba por concebir un hijo que pudiera dedicarse posteriormente a ellas². Frente a las tensiones propias del siglo XV, el siglo XVI ofrece, al menos hasta que se dejen sentir los primeros efectos del Concilio de Trento, una apertura del espacio literario a la voz de la mujer, que en el caso del auténtico *best-seller* de las cortes de la Primera Modernidad europea que supuso *Il Cortegiano* de Baldassarre Castiglione se condensa en la forma de una “honesta conversación [*onesta conversazione*]” entre los sexos, que acoge una diatriba en torno a las cualidades y limitaciones del sexo femenino comparado con el masculino, con el objetivo compartido de conformar a la perfecta “mujer palaciega [donna di palazzo]”³. En el entorno de sociabilidad refinada que se dibuja en esta obra encontramos a damas tan distinguidas como Emilia Pia, viuda de Antonio di Montefeltro, hermano natural del duque de Urbino, Guidobaldo di Montefeltro, esposo a su vez de Elisabetta Gonzaga, duquesa de Urbino, hija de Federico I di Gonzaga, duca di Mantova, otra de las interlocutoras de la obra y cuñada de otro referente femenino del cultivo de las letras en el *Cinquecento* italiano – Elisabetta D’Este –, a su vez esposa de Francesco II Gonzaga. Como puede apreciarse, la pluma de Castiglione permite a mujeres de la corte de Urbino unidas por relaciones de parentesco coincidir con los varones de su familia y los invitados de estos para disertar sobre lo que actualmente calificaríamos como “cuestiones de género”.

¹ El Grupo de Investigación dirigido por Mercedes Arriaga en la Universidad de Sevilla, *Escritoras y escritura* (<https://escritorasyescrituras.com/>), representa una plataforma intelectual de primera magnitud para la recuperación no solo de los discursos literarios y filosóficos producidos por intelectuales mujeres como las mencionadas, sino para ofrecer la primera versión en castellano de muchos de sus escritos. La Red MUSAE (<https://musae.univ-tours.fr/>), con sede en la Universidad de Tours, fundada por las investigadoras Maria Teresa Ricci (Univ. de Tours), Delfina Giovanozzi (ILIESI/CNR), Sandra Plastina (Universidad de Calabria), Mercedes Arriaga (Universidad de Sevilla) y Nuria Sánchez Madrid (Universidad Complutense de Madrid), está centrada asimismo en el estudio de escritos de mujeres de la Modernidad y el Barroco europeos que ofrecen miradas alternativas con respecto a la normatividad dominante, con especial énfasis en la conciencia de la corporalidad y la resistencia ante formas de dominación patriarcal.

² Vd. la anécdota en Rius (1982, 81).

³ Salvo mención expresa, todas las versiones castellanas de los pasajes originales en italiano son mías.

Estas mujeres dedican parte de sus tertulias vespertinas en el palacio de la corte de Urbino a discurrir sobre la conformación del perfecto *cortegiano*, de la mano del bien conocido elogio de la *sprezzatura*, esto es, una suerte de desdén y distancia que distingue al espíritu noble del plebeyo. Asimismo, sus conversaciones analizan la relación que la mujer mantiene con la sociedad de la corte y con el príncipe al que debe servir, contando como interlocutores varones con personajes de la altura de Giuliano de' Medici, Cesare Sforza, Gasparo Pallavicino, Roberto di Bari y Pietro Aretino, que combinan los espacios de las armas y las letras, de los que son entendidos. La mitología y la historia clásica y reciente se convocan en este diálogo polifónico, en el que el personaje que funge como árbitro – “el signor Ottaviano” – cierra las conversaciones de la tercera jornada – la que concentra los argumentos a favor y en contra de las mujeres – señalando a los contertulios que unos han calumniado a las mujeres y otros las han elogiado en exceso, esto es, reprochando así la misoginia y la filoginia de unos y otros e invitando a adoptar en lo siguiente posiciones más mesuradas en relación con la finura dialéctica que se compadece con ellos.

Sin desmerecer el cambio de costumbres que en el ámbito de la corte humanista representa la obra de Castiglione, la novela *Urania* de Giulia Bigolina, editada por primera vez en 2002 por la estudiosa de la Duke University Valeria Finucci, representa uno de los primeros esfuerzos por hacer de la iniciativa de una mujer la clave de su emancipación amorosa, guiada en todo momento por los principios del amor neoplatónico establecidos por Marsilio Ficino en el siglo anterior, materializados en la exaltación de la fidelidad, la castidad y la constancia, a los que se corrige desde la convicción de que la diferencia principal entre varones y mujeres depende de la desigual posición que ocupan en una sociedad marcadamente patriarcal. En contraste con la exposición mediada por el discurso masculino que suministra Castiglione, la protagonista de la novela encuentra en su acción y su propio discurso la mejor arma para recuperar lo que el *eros* sancionado por una sociedad patriarcal arrebató a las mujeres, a saber, su derecho a la afectividad estable y honesta que Ficino había reclamado *in abstracto* en el *Quattrocento*, sin atender suficientemente a la necesidad de transformar el sentido común de su tiempo y, por tanto, de incidir en los prejuicios que la mayoría de los jóvenes asumen sobre el carácter y expectativas de las mujeres con las que posteriormente establecerán relaciones afectivas. Intentaremos, pues, con ayuda de la obra de Castiglione y de Bigolina, dar cuenta de la transición entre los modelos de emancipación y construcción de la subjetividad procedentes del *Cinquecento* italiano. Es menester destacar que el primero se encuentra centrado en la norma civil y en el diseño

del perfecto cortesano, que sirve de marco de los diálogos entre varones y mujeres palaciegos, mientras que en el caso de la novela de Bigolina es la acción ejemplar de una muchacha travestida de varón la que dibuja un recorrido que le permite recuperar la confianza en sus propias capacidades de la mano de la conversación con varones y mujeres y de pruebas sucesivas que evidencian su coraje y honestidad, virtudes que recibirán el premio esperado en el desenlace de la obra. Por tanto, mientras que en Castiglione el protagonismo de la discusión acerca de las virtudes de uno y otro género es compartido por un grupo de varones y mujeres experimentados en la vida cortesana y dotados de autoridad en su pronunciamiento sobre los temas que tratan, Bigolina invierte las coordenadas de la épica clásica para situar en su centro a una mujer como Urania, una decisión en la que cabe apreciar rasgos de la Bradamante que Ludovico Ariosto había dibujado apenas unas décadas antes en el *Orlando Furioso*⁴.

2. Varones que razonan sobre la virtud de las mujeres: algunos puntos ciegos del retrato histórico y filosófico en Castiglione

Un autor considerado ejemplar sobre la construcción del perfecto cortesano del Renacimiento europeo como Baldassarre Castiglione recoge en el libro III de *Il Cortegiano* una serie de discusiones dialécticas entre varones y mujeres que buscan retratar la conversación sobre las virtudes del género femenino propia de la corte de Urbino, que el autor conocía de primera mano. En ese libro se sitúa a las mujeres como piezas algo pasivas de una conversación que convoca fundamentalmente a varones que se distribuyen la tarea de criticar y defender respectivamente a las mujeres, durante tardes que transcurren en el palacio ducal de los Montefeltro y en las que se despliegan “suaves razonamientos y honestas ocurrencias [*soavi ragionamenti e l'oneste facezie*]”. La duquesa Elisabetta Gonzaga, cuyo marido se encuentra indispuerto por enfermedad, reúne a su alrededor a una serie de damas y gentilhombres interesados en las reglas que dirigen la formación del cortesano ideal, que no puede sino estar acompañado por una dama de palacio en consonancia. De ahí procede la legitimación de la conversación sobre este tema. La duquesa representa una posición de frontera, en la que encarna una proximidad inusitada entre lo femenino y el poder, como ha señalado Zancan (Zancan 1983, 24), lo que le permite escanciar con su silencio y sus breves y perentorias intervenciones el decurso de los razona-

⁴ Sobre el personaje de Bradamante y su interés para la teoría feminista, vd. Feinstein (1988, 50-55) y especialmente Finucci (1992, 214-254).

mientos. Castiglione la presenta dotada de unas virtudes de la que “yo no podría expresar ni con la lengua ni con la pluma [*io non potrei né con lingua né con penna esprimere*]”. Su cuñada Emilia Pia, también mujer de “vivo ingenio y juicio [*vivo ingegno e giudizio*]”, se encarga de dar la palabra a los interlocutores masculinos, que desde el planteamiento de la conversación han sido declarados como exponentes del debate, en cuyo telón de fondo advertimos la presencia de otras mujeres silentes y en ocasiones de otras que cantan, bailan, sonríen y muestran su opinión o rechazo en relación con los argumentos pronunciados, componiendo un telón de fondo que confirma que la conversación palaciega representa una pausa en un mundo de la vida en el que todo se mueve a un ritmo no controlado por la razón y el buen juicio. A pesar de la invisibilidad generalizada de las mujeres en el espacio político, cabe recordar la voluntad de Castiglione de hacerlas protagonizar al menos del libro mencionado de su obra principal, cuyo manuscrito original entregó a Vittoria Colonna, descendiente del linaje de los Montefeltro y marquesa de Pescara, con la que mantenía correspondencia regular y a la que el autor atribuye la motivación de escribir su obra⁵.

No faltan en el inicio de la conversación posiciones que consideran impertinente hablar sobre el rol de las mujeres en la corte – como sostiene el Frigio –, proponiendo simplemente que las reglas del cortesano varón se proyecten sobre la mujer, teniendo en cuenta la “imbecilidad [*imbecilità*]” de estas – tal y como sostiene el misógino Gaspar Pallavicino –, a las que se imponen otras contrarias – como la del filólogo Cesare Gonzaga– que estiman que la “interposición” de las mujeres en esos espacios y su integración con el varón aumenta el ornato y el esplendor de la corte palaciega. Por su parte, Giuliano de’ Medici enumera las virtudes de ánimo que deben caracterizar a la perfecta dama de palacio, entre las que se encuentran la nobleza, la falta de afectación, la gracia, las buenas costumbres, el ingenio, la prudencia y la ausencia de soberbia, de envidia, de vanidad o ineptitud. Todas ellas se compadecen con la imagen de una buena esposa y probable madre de familia, cuidadosa con el patrimonio familiar y sobre todo capacitada para “entretener gentilmente [*gentilmente intertenere*]” a toda clase de varón por medio de “cierta afabilidad placentera [*una certa affabilità piacevole*]” (Castiglione 1991, 210) que se despliega en razonamientos “honestos y ajustados al tiempo y lugar de las cualidades de la

⁵ En una carta desde Madrid, Castiglione reconoce el peso de Colonna en la elaboración de *Il Cortigiano* como manual sobre la normatividad existente en la corte de Urbino. Vd. 26-27. Sobre la correspondencia entre Castiglione y Colonna vd. Magalhães (2019, 154-155) y sobre la peripecia del libro de Castiglione vd. Quondam (2000).

persona con que hable [*onesti e accomodati al tempo e loco e dalla qualità di quella persona con cui parlerà*]" (*ibid.*). Se atribuye así a la mujer de palacio la capacidad para calcular los temas sobre los que cabe disertar en cada momento, un saber que la convierte en una suerte de árbitro de un espacio dialéctico que precisa de tales operadores, lo que confirma la inclusión de la mujer como componente de la normatividad cortesana.

Estas dotes dialécticas, propias de una sociabilidad que garantiza el bienestar de los sujetos que habitan o están de paso en el palacio, sumadas a la disciplina endógena de la "continencia" [*continenzia*] marcan asimismo una frontera entre la "mujer de palacio [*donna di palazzo*]" y la cortesana del siglo XVI. Entre estas destacan en el *Cinquecento* poetas como la padovana Gaspara Stampa (1523-1554), autora de apasionados sonetos sobre desgracias amorosas. Curiosamente entre las disciplinas mencionadas en *Il Cortigiano* para aderezar la educación de las mujeres – letras, pintura, música, danza – falta la filosofía, materia de cuyo ejercicio se las excluye tradicionalmente. Si lanzamos una mirada al contexto hispánico del siglo XV y XVI, cabe reconocer en él escritos como *El Jardín de las nobles doncellas* (1468-69) de Fray Martín Alonso de Córdoba, centrado en la legitimación de las dotes de gobierno de mujeres singulares como la futura Isabel la Católica, y *De Institutione feminae christianae* (1523) de Juan Luis Vives, traducido al castellano por el valenciano Juan Justiniano en 1528, compuesto como manual de educación para María, la hija de Catalina de Aragón, reina de Inglaterra, se habían ocupado de la formación de mujeres destinadas al gobierno, pero no ofrecían un ideal de comunidad femenina llamada a completar con sus facultades y habilidades el protagonismo masculino en la vida cortesana. Por el contrario, lo que caracteriza a estas obras es el retrato de la excepcionalidad de ciertas mujeres, destinadas por su linaje a ocupar puestos de gobierno, con vistas a consolidar su ejercicio del poder. No cabe apreciar en estas muestras tintes programáticos que hagan de las mujeres nobles compañeras de los varones cortesanos y, con ello, partícipes en la configuración de una normatividad social que se sabe alejada del vulgo.

Si regresamos al ámbito de la discusión mantenida entre Elisabetta y Emilia Pia y los varones hospedados en la corte de Urbino, llama la atención un momento dialéctico, en el que, tras enumerar las virtudes propias de la mujer palaciega, Giuliano de' Medici inicia una *tenzone*⁶ en prosa con Gaspare Pallavicino en torno al discurso misógino construido sobre la base

⁶ Se trata de un género de poesía lírico de origen provenzal, difundido especialmente en los siglos XII y XIII, en el que dos poetas – es conocido el caso de Dante Alighieri y Forese Donati – mantenían una polémica en verso a través de poemas. Castiglione

de afirmaciones de Aristóteles que identifica a la mujer con la pasividad de la *materia*, sometida por tanto a la función superior desempeñada por la *forma*. El discurso misógino presenta a la mujer como un animal imperfecto, entregado a su emocionalidad de una manera incontrolada, digno de despertar los temores del varón, al que desea secretamente igualar, lo que la vuelve merecedora de continua corrección externa. En resumen, Pallavicino presenta a la mujer como un ser humano necesitado de constante control pedagógico por parte del varón, carente por tanto de autonomía cognitiva y moral. Frente a esta visión subalterna de la mujer, Giuliano de' Medici sostiene que por su sustancia el varón no es más perfecto que la mujer, puntualizando que “la mujer no recibe el ser del hombre, es más, así como ella se perfecciona gracias a él, ella también lo perfecciona” [*la donna non riceve lo essere dall'omo, anzi così come essa è fatta perfetta da lui, essa ancor fa perfetto lui*]⁷. Es más, el ser de “carne muelle [*carne molle*]” vuelve más predispuesta a la mujer para la actividad mental, de la misma manera que su ánimo calmado fomenta una conducta más cauta que la del varón, lo que Giuliano sazona con un panteón histórico nutrido por ejemplos de mujeres que destacaron en la ciencia, la filosofía y las letras, al que se suman pasajes teológicos que conceden a la divinidad rasgos tanto del varón como de la mujer.

En este parlamento filógino aparecerán asimismo observaciones relativas al deseo de emancipación femenina de la dominación masculina. Más allá de peregrinas elucubraciones biológicas, Pallavicino – como representante de la posición filógina – repara en que, si se aprecia en las mujeres una cierta ansiedad mimética del varón, las razones de esta no deben escurriñarse en un sentimiento natural de imperfección, sino en el deseo de adoptar el aspecto del ser humano al que se reconoce capacidad de acción en el ámbito civil y público. Resulta elocuente a este respecto el pasaje en el que se puntualiza que “[l]as pobres no desean ser hombre para volverse más perfectas, sino para tener libertad y huir del dominio que los hombres han impuesto sobre ellas por su propia autoridad” [*l]e meschine non desiderano l'esser omo per farsi più perfette, ma per aver libertà e fuggir quel dominio che gli omini si hanno vendicato sopra esse per sua propria autorità*]⁸. A la luz de estas palabras, parecería que las mujeres desean ser como el hombre no por una secreta imperfección, sino por la intención de adquirir libertad y desprenderse del “dominio” que los varones han construido para ellas desde

estiliza este género expresivo de un conflicto dialéctico, con frecuencia de profundidad filosófica, en la prosa de *Il Cortigiano*.

⁷ Castiglione (1991, 220).

⁸ Castiglione (1991, 220).

el comienzo de la historia. Tales sutiles disquisiciones son interrumpidas de manera cortante por Emilia Pia, que exige a los interlocutores masculinos abandonar sus “materias y formas [*materie e forme*]” para hablar de una manera asequible para todos, toda vez que la dama, que habla en plural en el pasaje, se siente excluida de la disputa filosófica, aun comprendiendo que se trata de una defensa benevolente ante la invectiva elaborada por los señores Ottaviano y Gaspare. Esta intervención de la cuñada de Elisabetta Gonzaga, duquesa de la corte de Urbino, marca una exigencia específica de las mujeres que participan en el debate, a saber, que la discusión resulte comprensible para todos y todas, de manera que no se limite a emplear la terminología técnica de las academias filosóficas. Se trata de una intervención que carecería de sentido en el cosmos armónico diseñado por Marsilio Ficino, Pico della Mirandola o León Hebreo para la convivencia e interacción entre los sexos⁹, toda vez que no parte de una unidad por recuperar, sino que plantea que la relación entre varones y mujeres debe construirse de la mano de su propia acción.

En la línea de las exigencias de Emilia Pia, en la dilatada sección que dibujan los capítulos XIX al L de *Il Cortigiano* la posición filógina de Giuliano de' Medici se sirve de numerosos ejemplos de mujeres del pasado y del presente para consolidar la defensa de la virtud y capacidades intelectuales femeninas desde un instrumento pedagógico más divulgativo, apto para un público no necesariamente culto. En este contexto, la crítica que Pallavicino realiza de Eva como inductora al pecado original propicia el recordatorio de Giuliano de la Virgen María como compensación de ese daño, de suerte que la leyenda de virtudes y vicios que acompaña a cada una de las mujeres mencionadas pueda contrarrestar la perspectiva del interlocutor defensor de una posición contraria¹⁰. Sin embargo, Giuliano no se concentra en mujeres poderosas y privilegiadas socialmente, sino que combina por ejemplo la semblanza elogiosa de Isabel la Católica con el recuerdo de la heroicidad de mujeres anónimas sabinas, espartanas y saguntinas y el lamentable sacrificio de mujeres labriegas, como la “campesinilla de Gazuolo en la comarca de Mantua” [*contadinella di Gazuolo in Mantovana*], que tras ser violada por un desconocido en un hostel decide suicidarse,

⁹ Sobre estas teorías del amor, alternativas a las que cabe advertir en Castiglione y Bigolina, vd. McGinn (1998), Banks (2006) y Chordà (2024).

¹⁰ Posiblemente Castiglione estuviera al corriente del *Libro de las virtuosas y claras mujeres* (1446) del humanista castellano Álvaro de Luna, en el que no solamente se dan cita ejemplos de mujeres excelentes de las Sagradas Escrituras y de la realeza, siguiendo diferentes coordenadas geográficas, sino también “de muchos otros estados”, aunque se encuentran manifiestas discrepancias en los recursos empleados por ambos autores. Vd. la obra de Álvaro de Luna en la edición de Lola Pons (de Luna, 2008).

evocando la desventura ejemplar de la Lucrecia romana. El elenco de estas figuras históricas de virtud femenina será interrumpido por segunda vez por otra mujer del público, Margherita Gonzaga, sobrina de Elisabetta e hija natural de su hermano Francesco, nacida antes del matrimonio de este con Isabella d'Este y criada junto a su tía en la corte de Urbino. La joven Margherita, perteneciente a una generación diferente de la Elisabetta y Emilia Pia, solicita que la conversación ofrezca más detalles de las hazañas realizadas de las mujeres mencionadas¹¹.

La pedagogía de la ejemplificación llega a su fin en el capítulo L con la denuncia por parte de Cesare Gonzaga, primo hermano de Castiglione y miembro insigne de la corte de Guidubaldo di Montefeltro, de las infinitas insidias con que los varones hacen sufrir a las mujeres¹², cuya dilatada tradición literaria se remonta al *Ars Amandi* de Ovidio, hasta el punto de exponer la cesión de la mujer burlada a su amante como una caída mucho más perdonable que los ladronicios, asesinatos y traiciones cometidas por los sujetos que las seducen. Por ello precisamente una de las lecciones que debe darse a las mujeres consiste en “enseñarles a conocer a aquellos que simulan amar y aquellos que aman verdaderamente” [*insegnarle a conoscere quelli che simulano d'amare e quelli che amano veramente*]¹³, al estar el mundo repleto de varones astutos que transmiten demostraciones erróneas, habituados a la disimulación de sus emociones, hasta el punto de que Giuliano sostiene que habría que mandarlos a la Isla Ferma, de manera que se sometieran a la prueba del arco de los leales enamorados del Amadís de Gaula. Hacia el final del libro la dama Emilia Pia, siguiendo la estela señalada por la intervención de Cesare Gonzaga, pone sobre aviso a Bernardo Accolti – interpelado como “el Único Aretino [*l'Unico Aretino*] – de que la dispersión amorosa, tan propia de los varones, no rinde buenos frutos, al debilitar la experiencia amorosa. El discurso de la dama posee una clara analogía sexual entre la promiscuidad sexual y la pérdida de la energía erótica del varón: “el ser demasiado amable ha causado que seáis amado por muchas mujeres, y los grandes ríos divididos en muchas partes se convierten en ríos pequeños; así ocurre con el amor, que, al dividirse en más de un objeto, tiene poca fuerza” [*l'esser troppo amabile ha causato che siete stato amato da molte donne, e i gran fiumi divisi in più parti divengono piccoli rivi; così ancora l'amor, diviso in più che in un obietto, ha poca forza*]¹⁴. En esta misma línea, provoca asimismo la risa de las mujeres presentes en la sala

¹¹ Castiglione (1991, 226).

¹² Castiglione (1991, 260).

¹³ Castiglione (1991, 265).

¹⁴ Castiglione (1991, 273).

una anécdota narrada por Cesare Sforza, según la cual un enamorado – al que todas están de acuerdo en negar el apelativo de “gentilhombre” [*gentilomo*]– habría reclamado a posteriori los gastos de hospedaje a su amada tras haber vuelto a su casa envuelto en lágrimas por tener que separarse de ella. Tales ejemplos ponen de manifiesto la frecuencia con que el varón no cumple con las expectativas que el deseo femenino pone en él, sin dejar de exponer la pasividad de las mujeres en el trato con sus potenciales amantes, que obliga a estas a actuar solo cuando deben defender su honor, hasta el punto de ser común que renuncien a su propia vida. La conversación civil en Castiglione promete promocionar a la mujer en el entorno de la corte, pero no logra presentarla como un personaje capaz de un discurso propio y digno de discusión. Como vimos más arriba, las mujeres cuentan con la intuición necesaria para sentirse agredidas o lisonjeadas por alguien, pero son conscientes de que sus propias acciones no tienen el alcance suficiente como para dotarles de un espacio propio en la corte. Sus relaciones están siempre mediadas y manifiestan una radical dependencia civil, a pesar de que algunos de sus interlocutores las defiendan y enumeren ejemplos históricos y presentes de sus muchas virtudes. Fuera de la corte, la sociedad no es un espacio propicio para las damas de espíritu elevado que toman parte en la conversación ampliada de *Il Cortigiano*. Es esa una limitación que la obra de Castiglione asume como un dato factual. Si la mujer noble puede desempeñar una función dotada de cierta autonomía, esta depende de su inserción en el palacio, que la salva del sometimiento propio de su sexo a labores como las propias de la reproducción social y el campo de los cuidados¹⁵.

3. La *Urania* de Giulia Bigolina: una mujer que pretende recomponer la relación entre los sexos en la Italia del siglo XVI

Ludovico Ariosto afirma en el canto XX, octava 2 del *Orlando furioso* (1532) que “[l]as mujeres han alcanzado la excelencia / en todo arte al que se han dedicado” [*Ille donne sono venute in eccellenza di ciascun arte ov'hanno posto cura*], observando que si el mundo ha permanecido durante siglos desprovisto de su fama, esa “mala influencia” [*mal influesso*], a la que habían contribuido intelectuales envidiosos o ignorantes, no podía durar para siempre. Se trata de un juicio prometedor por parte de alguien que conoció bien los frutos de la educación de las mujeres nobles en la corte de

¹⁵ Sobre la contribución de Castiglione a la exploración de un protofeminismo en el Renacimiento italiano, vd. Cox (2013) y Androniki (2011).

Ercole I y su hijo Alfonso I d'Este, con algunas de las cuales – como es el caso de Isabella d'Este– mantuvo una intensa correspondencia epistolar, en la que la regente no dejó de manifestarle sus preferencias con respecto a las acciones más beneficiosas para la familia Gonzaga. *Urania, en la que se contiene el amor de una joven de tal nombre* [*Urania nella quale si contiene l'amore di una giovane di tal nome*] representa la primera novela redactada en italiano por una mujer intelectual, Giulia Bigolina, posiblemente hacia 1556-1558, aunque la fecha exacta es incierta. La estudiosa de la Universidad de Duke y editora del texto en Bulzoni, Valerio Finucci, ha señalado la dificultad para rastrear los datos historiográficos fidedignos de la autora, paduana de nacimiento, como la célebre poeta del Cinquecento Gaspara Stampa. No son de extrañar esas dificultades, teniendo en cuenta que las mujeres no solían entonces aparecer en los árboles genealógicos ni en los libros de familia hasta que, en el periodo de la Contrarreforma, los párrocos recibieron la ordenanza de registrar los nacimientos y los oficiales de sanidad los decesos (Finucci, 2002, p. 15). Sabemos que Bigolina nació hacia 1518-1519 en una ciudad como Padova, conocida por su dinámica actividad cultural y un estudio general célebre por sus maestros y egresados de matemática, derecho civil y canónico y medicina. Humanistas como Sperone Speroni, Pietro Aretino y Alessandro Piccolomini formaban parte de la selecta *Accademia degli Infiammati* y no es de extrañar que en este contexto intelectual Bigolina mantuviera en su juventud una breve correspondencia con el Aretino, en la que se menciona a ilustre un amigo común, el pintor de corte Tiziano.

Si bien el nombre de Urania era común en la poesía pastoral de la época, Bigolina parece haberlo escogido en virtud de su evidente conocimiento del pensamiento neoplatónico, dado que el término remitía no tanto a la Musa de la astronomía cuanto a la Venus Urania del *Banquete* de Platón, referente de un amor ideal y exento de los defectos del amor terrenal representado por Afrodita Pandemos¹⁶. La obra combina el registro de la novela amorosa – de la que se contaba con honrosos precedentes en la literatura italiana, como las novelas *Filocolo* de Boccaccio, *Arcadia* de Jacopo Sannazaro o *Gli Asolani* de Pietro Bembo– con el género filogino cultivado también en este espacio cultural desde la boccacciana *Elegia di Madonna Fiametta* y el *De mulieris claris* de Boccaccio, que tanta influencia alcan-

¹⁶ Como revela nuevamente Finucci, es curioso que la primera novela escrita por una mujer en lengua inglesa en 1621 comparta el título de la obra de Bigolina, siendo su autora Lady Mary Wroth, condesa de Montgomery, en Bigolina (2002, 51). En esta ocasión Urania aparece como una pastorcilla que en realidad descubre ser hija del rey de Nápoles.

zaría en la composición de la mencionada *La Ciudad de las Damas* de Christine de Pizan o Cristina Pizzano, intelectual veneciana criada en la corte del rey Carlos V de Francia. El texto da muestras de que la autora conocía piezas representativas de la teoría neoplatónica del amor del Humanismo europeo como los *Diálogos de amor* (1535) de León Hebreo – intelectual judío portugués trasladado a Italia tras el edicto de Granada–, el tratado *De amore* de Marsilio Ficino, publicado en latín en 1475 y en italiano a mediados del siglo XVI, el *De institutione foeminae christianae* (1524) de Juan Luis Vives. Lo mismo ocurre con la apología de la mujer a lo largo de la historia desplegada especialmente en los parlamentos de Giuliano de' Medici – hijo de Lorenzo de' Medici y hermano del papa León X– y Cesare Gonzaga – cortesano de Guidubaldo di Montefeltro– en el libro III de *Il Cortigiano* (1528) de Baldassarre Castiglione, que exploramos en la primera sección. Fuentes más cercanas fueron con toda probabilidad el nada rompedor *Dialogo sulla dignità delle donne* (1542) de Sperone Speroni, donde las mujeres asumen su presunta inferioridad natural e intentan remediarla con ayuda del arte, y *De la istituzione di tutta la vita de l'uomo nato nobile e in città libera* (1542) de Alessandro Piccolomini, donde se exhorta a las familias pudientes a no descuidar la educación de las mujeres. No hay que descartar que Bigolina tuviera noticia del *Diálogo sobre la infinitud del amor* (1547), una defensa del amor espiritual elaborado por la cortesana Tullia d'Aragona, que pudo desarrollar su obra gracias a la protección de Leonor Álvarez de Toledo en la corte de Cosimo I de' Medici. La obra de Bigolina merece considerarse como una suerte de gozne cultural, dado que su línea de defensa de la valía y confiabilidad de las mujeres continuará ulteriormente de la mano de obras como *Il merito delle donne* (1595) de la veneciana Moderata Fonte y *La nobiltà et l'eccellenza delle donne co'diffetti e mancamenti de gli huomini* (1601) de Lucrezia Marinella, en cuya estela podríamos incluir a una autora castellana como María de Zayas, autora de las dos partes del *Honesto y entretenido sarao* (1637 y 1647). No cabe duda, pues, de que *Urania* se inserta en un amplio entramado de influencias varias, entre las que destaca el ejemplo de la obra cumbre de Castiglione, cuyo éxito fue inmediato en las cortes europeas.

La trama de *Urania* despliega un abanico antropológico que refleja el carácter de cinco mujeres. La homónima protagonista evidencia una autonomía evidente cuando decide travestirse de varón y abandonar su Salerno natal, en la que presume de contar ya con un notable renombre literario a pesar de su sexo, para conocer otros territorios y recuperar el amor del amante que la ha traicionado por la belleza de una lejana dama de nombre

Clorina. Ese viaje unirá a Urania con Emilia, una viuda honesta, nada disoluta, que administra su patrimonio y goza de una considerable libertad, de la que se enorgullece y que no está dispuesta a perder pese a las presiones familiares que la querrían volver a casar. Clorina – el nuevo capricho de Fabio– se presenta, de manera más tópica, como una inocente muchacha cuya belleza suscita casi por embrujo el enamoramiento de quienes acuden a su casa para mantener conversación con ella, una tradición que Bigolina subraya como común en la ciudad de Salerno. Frente a estas tres figuras femeninas, la Duquesa de Calabria fracasa por sus temores y falta de gallardía en su deseo de conquistar a su amado, que le lleva a intentar transmitir su amor al príncipe de Salerno – Giufredi– a través de un retrato suyo desnuda, que no le permitirá cumplir sus objetivos y la conducirá finalmente a la muerte. La Duquesa se presenta como víctima de los prejuicios que vuelven a las mujeres un sujeto pasivo de su propia vida, al aceptar el mecanismo del retrato como el mejor reflejo de su persona, frente a la decisión tomada por Urania y Emilia – y la propia Bigolina– de servirse de su acción, su conducta y la escritura para comunicarse con la persona amada. Por último, el personaje teratológico de la *Femmina salvatica*, una mujer salvaje prisionera en el castillo real de Salerno, que asesina a las mujeres que encuentra tras reconocerlas por su olor, lo que termina de ofrecer una imagen bárbara que contrasta con la urbanidad propia del resto de personajes femeninos de la novela. Este personaje parece concentrar una suerte de inconsciente afectivo de la mujer en una imagen muy al gusto de la misoginia institucionalizada en la época. Las cinco mujeres dan lugar a tramas entrelazadas, en las que la obtención de una guirlanda que haría enamorarse a la mujer que la reciba destaca como un señuelo que visibiliza la fuerza y direcciones del *eros* que circula caprichosamente a lo largo de la obra¹⁷.

Bigolina dedicó *Urania* a un joven doctor en leyes, del que sabemos que fue profesor en la Universidad de Padua, Bartolomeo Salvatico, al que pretende ofrecer una muestra del amor que siente por él. Bigolina rememora en la extensa carta la visita que le hizo una especie de pigmeo de cabeza gigante, una suerte de remedo teratológico de la Razón, Derechura y Justicia que visitaron a una Christine de Pizan atribulada por la influencia del discurso misógino en el sentido común de su época en *La Ciudad de las Damas* (2024 [1405]). Este hombrecillo, de cuerpo diminuto y cabeza gigante, con un único ojo en la frente, se presenta como el Juicio, y

¹⁷ Más datos sobre la exploración de la personalidad femenina en la novela podrán encontrarse en Plastina (2021) y Nissen (2000).

persuade a Bigolina de que no puede haber mejor retrato que una mujer pueda dedicar a su amado que el resultado de su propia actividad literaria. Bigolina identifica su imagen desnuda reflejada en el hombrecillo, en la que destaca el color blanco, salvo en el punto de su cuerpo en que habita la pasión amorosa, el corazón. “[S]iendo la imagen cosa material” [*E]ssendo la immagine cosa materiale*]¹⁸, era preciso encontrar un producto de hechura más espiritual para mantener vivo el vínculo entre los amantes, “una imagen del corazón y del intelecto” [*una immagine del cuore e dell’intelletto*]¹⁹ o incluso un representante de ambos, como es el caso de una “pequeña obra [*operetta*]” que muestre la efigie y el color de su ánimo. Tal es la carta de presentación de la autora, que introduce por tanto el elemento de la imagen adecuada del carácter femenino como una pieza clave para la comprensión de la trama de la novela. En este sentido, de la misma manera en que la acción de Urania expresa la virtud que la caracteriza, la autora Bigolina expresa su talento y admiración hacia Bartolomeo Salvatico de la mano de su actividad literaria.

El marco geográfico de la novela remite a Salerno como un “Estado bellissimo” [*stato bellissimo*], un espacio bien conocido en la prosa boccacciana, donde la joven de noble familia, Urania, se educa en la práctica de las letras – en prosa y verso– y las artes y en la “honorable conversación” [*onorevole conversazione*] mantenida entre varones y mujeres que había recomendado apenas unas décadas antes *Il Cortigiano* de Castiglione. En ese contexto de trato habitual entre los sexos, Urania se enamora de Fabio, con quien parece conformar un solo corazón, una sola voluntad y una única alma. Sin embargo, pronto el joven se distanciará de Urania por otra joven, lo que conduce a la muchacha al borde de la desesperación y el suicidio, pensamientos aciagos que intentará combatir vistiéndose de varón²⁰ y decidiéndose a abandonar su ciudad pertrechada de un rocín para recorrer mundo, lo que conseguirá con la sola ayuda de un sirviente que intentará en vano disuadirla de su propósito. Resulta curiosa la voluntad de Bigolina de manifestar que la única autoridad familiar a la que debía rendir cuentas era su madre, a la que oculta su designio. Urania deja escrita una carta a Fabio antes de partir, en la que se duele por el “mayor conocimiento” [*maggior conoscenza*] con el que parece contar, por encima del uso común en el resto de mujeres, en virtud del sufrimiento que comporta, y lamenta la mutación afectiva de Fabio, partiendo de la contraposición entre la belleza del cuerpo – corruptible – y la del alma – inmortal – y de la correspon-

¹⁸ Bigolina (2002, 77).

¹⁹ Bigolina (2002, 79).

²⁰ Sobre el tópico del travestimiento de varón de Urania, vd. Nissen (2014).

dencia de la última a un joven noble y no perteneciente al vulgo. Ese amor elevado habría quedado inmortalizado en las poesías que Urania, que reclama su autoría literaria como mérito, dice haber compuesto a Fabio, al que suplica que se acuerde de ella de vez en cuando y del lazo que les unió. Urania presenta el abandono de la patria en dirección a Nápoles como un daño que realiza a esta, que se ve así privada del beneficio civil que aportan los poetas. Urania remeda los argumentos ofrecidos por poetas del *Trecento* como Petrarca para hacer de la mujer amada el motor de grandes obras. En el caso de Bigolina la mujer asume ese rol masculino, manifestando la voluntad de “al refulgir en mí tu luz, duplicar la mía” [*la luce tua in me rilucendo, la luce mia di doppia luce tralucere*]²¹.

Una de las primeras escenas de la novela presenta a una Urania atravesada por hondos lamentos, fatigada tras haber cabalgado varias horas, en medio de un *locus amoenus* provisto de una fuente, en el que dos mujeres de un grupo de amigas tiran de las bridas de quien creen un joven para arrojarlo al suelo, en una clara muestra de iniciativa femenina. Tras ese encuentro inopinado, Urania se dará el nombre de Fabio y dirá ser oriundo de Geraci, respondiendo a la petición de las damas de darles consejos sobre el amor para saber escoger a sus amados, sin dejar de lamentarse por el hecho de que los varones les impiden el cultivo de las ciencias y las letras. Tras intervenir varias de las jóvenes para pronunciarse sobre la conveniencia de escoger un amante joven o anciano, noble y rico o vulgar y pobre, con un protagonismo que recuerda al de las jóvenes del *Decameron*, Urania toma la última palabra para manifestar como varón enamorado y aquejado de mal de amores que la fe y estabilidad es menor en los hombres que en las mujeres²², por lo que las costumbres honestas – la práctica de la caza, la música, la guerra, a tono con el perfecto *cortigiano* de Castiglione – y la virtud son el elemento prioritario. Tras haber pasado la jornada con las damas, Urania-Fabio continua su viaje, no sin haber dejado a todas “*invaghite*” – esto es, encaprichadas – de sus “bellas costumbres y graciosas maneras” [*bei costumi e graziose maniere*]. Esa misma noche Bigolina nos recuerda que Urania pensó en suicidarse para poner fin a su “feroz pasión amorosa” [*fiera passione amorosa*]²³, en una escena que evoca en Finucci la impotencia de Bradamente en *Orlando Furioso*, en el momento en que, durante su estancia en la Roca de Tristán, tras conocer que Ruggiero tiene

²¹ Bigolina (2002, 100).

²² Bigolina (2002, 107).

²³ Bigolina (2002, 113).

otros afectos, intenta suicidarse y fracasa cómicamente al llevar puesta la armadura²⁴.

El día después se encontrará con unos jóvenes que se encontraban entrenando a un halcón en un hermoso prado, con los que también tendrá un encuentro violento en un primer momento y a los que afea su “descortés descortesía” [*discortese discortesía*], no sin antes ponerles como ejemplo la amabilidad de la que había disfrutado con las muchachas que había encontrado el día anterior. Los siete varones, curiosamente amantes de las siete mujeres con las que había pasado el día anterior, a las que identifican gracias al relato del viajero, le convencen para desayunar con ellos y, con esa ocasión, recordar los argumentos manejados con las damas el día anterior. Los muchachos se muestran colonizados por discursos filo-aristotélicos que convierten a la mujer en un ser inferior al varón e imperfecto, a la manera del personaje Pallavicino en Castiglione, lo que convierte la búsqueda de esposa en una ardua tarea. Urania-Fabio combate con decisión ese planteamiento, que atribuye a una evidente desinformación, recordando no solo la existencia histórica de santas mártires, sino también de sabias sibilas paganas, y reivindicando la capacidad de las mujeres para avergonzar a los varones en el desempeño de cualquier profesión. Frente al ejemplo de las mujeres, los varones se exponen en la narración como maestros de engaños, usuras, traiciones, hurtos, rapiñas y homicidios, un argumento que volverá a aparecer en *Il merito delle donne* de Moderata Fonte (1988 [1600]) como pieza central para la defensa de las virtudes de las primeras y la denuncia de su exposición a los abusos de los segundos. Uno de los varones contraataca recordando las figuras vengativas de Medea, Procne y Circe, sin olvidar al largo conflicto bélico desencadenado por Helena, que Urania-Fabio defiende recordando la responsabilidad de Paris en el mismo y contrarrestando esos tópicos misóginos con los *exempla* de la comprensible venganza de Judith y la paz civil favorecida por la hebrea Esther, las Sabinas y por Veturia, madre de Coriolano. El discurso continúa recomen-

²⁴ OF, XXXII, vv. 43-44, en Ariosto (2002, 2058-2061): “Dejado me has, Ruger; yo a ti no quiero,/ ni dejarte, queriendo, ya podría; / mas por salir d’afán y enojo fiero/ puedo y quiero acabar la vida mía. / Duélome que en tu gracia yo no muero, / que si me concediera Dios en día / morir cuando por ti fui bien tratada, / muerte no fue tan bienaventurada. / Esto diciendo, de morir dispone; / salta del lecho sin paciencia airada, / y en par del corazón la espada pone; / pero halló que estaba bien armada” [*Tu m’hai, Ruggier, lasciata: io te non vogliol né lasciarti volendo, anco potrei; ma per uscir d’affanno e di condoglio, / posso e voglio finire i giorni miei. / Di non morirti in grazia sol mi doglio; / che se concesso m’avessero i dèi / ch’io fossi morta quando t’era grata / nortè non fu giamai tanto beata— . / Così dicendo, di morir disposta, / salta dal letto, e di rabbia infiammata/ si pon la spada alla sinistra costa; / ma sì ravvede poi che tuta è armata*].

dando no mantener relaciones afectivas con mujeres casadas, sino solteras o viudas, de buenas costumbres, de maneras humildes y bellas, a la par que modestas. Buena parte de la conversación transcurre con fuertes afinidades con el diálogo palaciego mantenido por los interlocutores del libro III de *Il Cortigiano*, si bien las escenas descritas por Bigolina poseen una mayor dinamicidad, lo que facilita también el espacio campestre, no urbano, al que suele recurrir la autora paduana.

Tras discurrir acerca de los consejos para elegir una buena esposa, los lamentos y el padecimiento vuelven a apoderarse del ánimo de Urania, cuyo viaje la traslada ya a la frontera con la Toscana, donde entra en una fonda con la intención de pasar la noche. En esta ocasión, de nuevo como la Bradamante del *Orlando Furioso*, Urania-Fabio ve rechazada su petición de ser hospedada, no por las razones violentas que aparecen en el poema del Ariosto, sino por encontrarse el alojamiento completo debido a la joven viuda Emilia, oriunda de Florencia, que se encuentra en él con un nutrido séquito, en peregrinaje a Santa Maria di Loreto. La joven Emilia se apiada inmediatamente del desesperado Fabio, que comparte con ella su padecimiento por saberse despreciado por una joven a la que ama y su intención de retornar a Salerno para comprobar si su antigua amada ha contraído matrimonio con otro. Emilia convence a Urania-Fabio para acompañarlo junto con uno de sus sirvientes, asumiendo ella también las vestiduras de varón, con el fin de evitar habladurías y sospechas. La peripecia de Urania-Fabio y Emilia se articula en la narración con la historia de una infausta duquesa calabresa, una viuda de enorme belleza, rodeada de cuatro ancianos consejeros que la asesoran en todos sus asuntos y secretamente enamorada del príncipe de Salerno – Giufredi – por el mero efecto de un retrato de este, una pieza que – como veremos enseguida – desempeña un papel relevante en la trama.

Todo resulta afín con el error en el campo erótico en la historia de esta dama y la relación con la imagen ocupa un lugar relevante al respecto. A Bigolina le interesa, en efecto, subrayar el error que supone hacer de la imagen pictórica un instrumento para la circulación correcta de las emociones y los afectos. Respondiendo a este error inicial, la duquesa ordena por mediación de un consejero a un hábil pintor que la pinte desnuda como Venus, con el fin de trasladarlo al príncipe, también reflejado en la pintura como Paris, y así producir en este el mismo efecto de seducción inmediata, teniendo en cuenta la extendida costumbre de recurrir al instrumento de la representación para atraer al amante deseado. Los rasgos de la noble calabresa son enfatizados por el pintor ante Giufredi recuer-

dan la imagen de Olimpia en *Orlando Furioso*²⁵, al combinar los rasgos de mujeres de gran belleza²⁶, pero a pesar del enamoramiento inmediato que efectivamente produce en el príncipe, no consiguen establecerse de manera duradera en el ánimo del amante, adoctrinando así sobre el error de tomar a la mera imagen o icono por la realidad. Complica la trama el hecho de que, a poco de la llegada del retrato de la duquesa a la corte de Salerno, su consejero principal se presente allí para entregar al monarca una guirnalda de rosas de potente aroma que posee un inusitado poder amoroso. El consejero narra al príncipe haber recibido la guirnalda gracias al auxilio que prestó a una ninfa en dificultades, a la que ayudó a volver al río del que había salido. A cambio de su generosidad, la ninfa habría regalado al anciano la guirnalda, capaz de enamorar a cualquier mujer a la que la entregue el varón que la posea²⁷, un objeto que el consejero de la duquesa considera tener más utilidad en manos de un individuo del carisma de Giufredi²⁸. Bigolina introduce de esta manera una suerte de McGuffin en la narración que precipita la reordenación de los elementos que por el error cognitivo y moral se habían desorientado con respecto a la posición que debían ocupar.

Tras mostrar la dimensión del error que pone en peligro las relaciones afectivas legítimas, Bigolina señala que, mientras el príncipe se mantenía a la espera de la llegada a Salerno de su amada – la duquesa –, la fama de la guirnalda se expande por la ciudad y Fabio y su competidor por el amor de Clorina – Menandro – ambicionan apoderarse de la misma para entregarla a Clorina y conseguir sus respectivos objetivos. Los jóvenes son descubiertos por la guardia del palacio y encerrados en prisión, de la que el príncipe únicamente deja salir a Menandro, una vez que este es contra todo pronóstico elegido por esposo por Clorina. Mediante la veleidad de la dama, Fabio recibe su merecido en la novela, al comprender mediante el dolor el error cometido al haberlo preferido a Urania. De hecho, un sueño

²⁵ OF, VII, vv. 11-14; Ariosto (2002, 401-405).

²⁶ Una circunstancia a la que se alude asimismo también en *Il Cortigiano* I. 53, en Castiglione (1991, 87) y que remite a la historia de cinco muchachas de Crotona unidas por Zeuxis en un mismo retrato para potenciar la belleza de la mujer representada.

²⁷ Bigolina (2002, 151).

²⁸ La entrega de un objeto dotado de poderes maravillosos por una ninfa también aparece en el *Orlando Furioso*. Basta pensar en la historia de la reina española del poema, Fiordispina, y Ricciardetto, hermana gemela de Bradamante (OF, XXV, vv. 60-64), en Ariosto (2022, 1621-1625), que confiesa haber sufrido una metamorfosis sexual al estilo de la Ifis o de la Céneo de *Metamorfosis* (IX, vv. 666-797 y XII, vv. 198-203) de Ovidio por la gracia que le fue concedida por una ninfa, lo que facilita que pueda establecer relaciones afectivas con la reina, que se ha prendado de ella nada más verla.

premonitorio que dota de cierta profundidad psicoanalítica a la historia, las identifica con una perra fiel (Urania) que salva a Fabio del peligro de ser abatido por un elevado árbol por culpa de una monstruosa doncella (Clorina). El príncipe declara que Fabio solo podrá desposarse con la muchacha que sea capaz de arrancar un beso a la “hembra salvaje” [*salvatica femmina*]²⁹, un ser monstruoso que mantiene encerrado en el palacio, del que pueden extraerse asimismo importantes datos sobre la teoría del amor que Bigolina sostiene.

Este giro final de la trama sentencia la última prueba a la que se ve sometida Urania, a la que encontramos dirigiéndose a Salerno junto con su fiel compañera y enamorada Emilia. Si bien no es algo que le prometa felicidad, el amor que Emilia, todavía disfrazada de varón para pasar también desapercibida en su viaje, siente por Urania, le anima a enfrentarse al peligro de esta mujer salvaje y tomar probablemente como esposa a la pretendida hermana de Fabio, llamada Urania. Pero Urania-Fabio sabe bien que solo si consigue un beso de la “*salvatica femmina*” podrá recuperar a su amado, tras disimular su olor a mujer y soportar una secuencia de besos acompañados de abrazos brutales que no acaban hasta que esta figura bárbara, que claramente representa una sexualidad desconectada de cualquier eje sentimental, queda exhausta. Tras conseguir la hazaña, Urania-Fabio, que inicialmente se había presentado como un mercader boloñés, descubre ante todos ser una mujer, provocando la compasión del propio príncipe y generando respectivamente la anagnórisis con el auténtico Fabio, la máxima confusión de Emilia y la unión matrimonial de todos los jóvenes protagonistas, cuyas historias se han entrelazado durante la narración, con excepción de la duquesa, excluida de ese reordenamiento afectivo, al haber caído en la trampa de los tópicos desde los que concibe la experiencia amorosa. Urania se encarga así de convertir a Emilia en su cuñada, al desposarla con Ortensio, hermano de Fabio³⁰. Este sufre por su parte un cambio de corazón que le hace implorar incluso la pena de muerte por haber ultrajado tan vilmente a su dama. El príncipe ordena que todas las parejas, a las que hay que sumar la formada por Clorina y Menandro, cenén juntas y contraigan matrimonio en su palacio. La homogeneidad de clase caracteriza a estos enlaces, salvo en el caso del príncipe, que elige conceder la guirnalda

²⁹ Bigolina (2002, 161).

³⁰ Una solución nada extraña en el contexto del drama barroco hispano, como puede observarse en otra trama con dama travestida – es el caso de Leonor y Estela en Amor, agravio y mujer de Ana Caro de Mallén (2020).

a la hija del anciano consejero de la duquesa, que “terminó su vida infeliz” [*finì la infelice sua vita*]³¹ pocos días más tarde.

Como cabe apreciar de la mano del análisis de la trama de la novela, esta aporta en primer lugar una reivindicación patente del derecho de las mujeres a elegir a sus parejas, más allá de los intereses patrimoniales de las familias y del marco patriarcal del momento. En segundo lugar, la perspectiva adoptada con respecto al género pretende legitimar la igualdad entre los sexos de la mano de la adopción de una suerte de sentido común compartido por todos, rehuyendo la polarización entre defensores y críticos de las mujeres en *Il Cortegiano*. En tercer lugar, la creación de obras de arte se ensalza como el mejor rendimiento que puede derivarse de la virtud y capacidades de las mujeres, más allá de las actividades manuales que imperan en su cotidianidad doméstica. Precisamente por ello, Bigolina aboga por una reforma sustancial de la educación permitida a las mujeres, en condiciones de desarrollar sus potencialidades y de alejarlas de la frustración y el resentimiento. Ahora bien, en todo momento la reducción de la *persona* a mera *imagen* se presenta como un craso error que trae consigo la soledad e incluso la muerte, como ilustra la suerte de la duquesa. Frente a esta apariencia extendida sobre el amor y la seducción, Urania muestra con su travestismo transitorio ser capaz de ofrecer una lección moral a los personajes que la rodean en la trama, desde Fabio, pasando por Emilia, hasta llegar a Clorina, determinando la suerte final de cada uno en el campo erótico.

4. Conclusiones

Como esperamos haber ayudado a reflejar en las secciones anterior, la principal diferencia entre el planteamiento de Castiglione y de Bigolina con respecto a la relación entre los géneros consiste en que *Il Cortigiano* asigna al varón una superioridad evidente en el plano dialéctico, a pesar de que disponga a las mujeres como oyentes distinguidas de las discusiones que protagonizan fundamentalmente los cortesanos de Urbino. Por su parte, Bigolina instituye como figura central de su novela a Urania como mujer que decide asumir el aspecto de un varón para cambiar su propia suerte de la mano de su ingenio y determinación, modificando mediante su acción la existencia de quienes la rodean. Frente al protagonismo de la palabra en la obra de Castiglione, la acción protagoniza la novela de Bigolina, dotando a la figura femenina de un nivel de agencia ausente en la escenografía

³¹ Bigolina (2002, 189).

más rígida que ofrece la corte de Urbino. Esta diversidad de caminos se traduce asimismo en una confrontación con respecto a la construcción de una subjetividad femenina, que en el caso de Bigolina se aprecia en la decisión que toma la protagonista de la novela de ordenar las piezas que se han salido de sus goznes en su relación con Fabio. Frente a esa acción tan arrojada, las palabras quedan muy atrás, como evidencia de una épica femenina posible. Cabe reconocer, así, en la obra de Castiglione y de Bigolina dos contribuciones relevantes de la reflexión en torno al género y la dominación social en el *Cinquecento* italiano, una reflexión que por otro lado no se encuentra aislada, sino que se desarrolla teniendo en cuenta modelos afines de rehabilitación de la historicidad intelectual y política de las mujeres.

Bibliografía

- Androniki, Dialeti (2011), 'Defending Women, Negotiating Masculinity in Early Modern Italy', *The Historical Journal* 54/1: 1–23.
- Ariosto, Ludovico (2002), *Orlando Furioso* (=OF), 2 vols., ed. de Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid: Cátedra.
- Banks, Kathryn (2006), 'Situating the Masculine: Gender, Identity and the Cosmos in Maurice Scève's *Délie*, Marsilio Ficino's *De Amore* and Leone Ebreo's *Dialoghi*', in P. Ford, & P. White (Eds.), *Masculinities in sixteenth-century France: proceedings of the eighth Cambridge French Renaissance Colloquium*, pp. 61-84. Cambridge French Colloquia, Durham: Durham Repository.
- Bigolina, Giulia (2002), *Urania*. ed. de Valeria Finucci, Roma: Bulzoni.
- Caro de Mallén, Ana (2020), *Amor, agravio y mujer*, ed. de Ana M. Rodríguez-Rodríguez, Madrid: Instituto Cervantes/Los galeotes de Almagro.
- Castiglione, Baldassarre (1991), *Il Cortigiano*, Milano: Mondadori.
- Colonna, Vittoria (1892), *Carteggio*, a cura di F. Ferrero/G. Mueller, Torino: Loescher.
- Cox, Virginia, 'The Female Voice in Italian Renaissance Dialogue', *MLN* 128/1: 53–78.
- Chordá, F. (2024), 'Neoplatonic Nature of Love: Marsilio Ficino's Sources for Origin of the Universe and the Elements', *Paragone: Past and Present* 5/1: 1-47.
- Feinstein, W. (1988), 'Bradamante in Love: Some Postfeminist Considerations on Ariosto', *Forum Italicum* 22/1: 48-59.

- Finucci, Valeria (1992), *The Lady Vanishes. Subjectivity and Representation in Castiglione and Ariosto*, Stanford: Stanford University Press.
- Fonte, Moderata (1988 [1600]), *Il merito delle donne: ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette degli uomini*, ed. de Adriana Chemello, Milano/Venecia: Eidos [Hay traducción parcial castellana: Fonte, Moderata (2019 [1600]), *El mérito de las mujeres* (Segunda Jornada), ed. crítica y trad. de José García Fernández y Pablo García Valdés, Sevilla: Arcibel].
- Luna, Álvaro de (2008 [1446]), *Libro de las virtuosas y claras mujeres*, ed. de Lola Pons, Instituto Castellano Leonés.
- McGinn, Bernard (1998), 'Cosmic and Sexual Love in Renaissance Thought: Reflections on Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola, and Leone Ebreo', in *The Devil, Heresy and Witchcraft in the Middle Ages*, pp. 191-209, Leiden: Brill.
- Magalhães, Anderson (2019), "Vittoria Colonna, donna di governo e mecenate al Castello aragonese d'Ischia", *Studi giraladiani. Letteratura e teatro* 5: 139-183.
- Nissen, Christopher K. (2014), 'The Motif of the Woman in Male Disguise from Boccaccio to Bigolina', in Allaire, Gloria (ed.), *The Italian Novella*, pp. 201-217. London: Routledge.
- Nissen, Christopher K. (2000), "Subjects, Objects, Authors: The Portraiture of Women in Giulia Bigolina's *Urania*", *Italian Culture* 18/2: 15-31.
- Pizan, Christine (2024 [1405]), *La Ciudad de las Damas*, ed. de Marie-José Marchand, Prólogo de Victoria Ciriot, Madrid: Siruela.
- Plastina, S. (2021), 'Ritrovandomi in termine di dover da me stessa la propria ragion difendere e sostenere: *Urania* di Giulia Bigolina', *Bruniana e campanelliana: ricerche filosofiche e materiali storico-testuali* XXVII, 1/2: 433-446.
- Quondan, A. (2000), "Questo povero Cortegiano". *Castiglione, il Libro, la Storia*, Roma: Bulzoni.
- Rius Gatell, Rosa (1992), "Isotta Nogarola: una voz inquieta del Renacimiento", en *Filosofía y género. Identidades femeninas*, Fina Birulés (comp.), Barcelona, Pamiela, pp. 65-91.
- Zancan, Marina (1983), *Nel cerchio della luna: figure di donne in alcuni testi del XVI secolo*, Milano: Marsilio.