



**TESIS**

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE LETRAS MODERNAS ITALIANAS**

**LA DESMITIFICACIÓN DE LA SOCIEDAD Y LA IDEOLOGÍA CORTESANA EN  
LOS *RAGIONAMENTI* DE PIETRO ARETINO**

**TESINA**



**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE**

**LICENCIADA EN LETRAS MODERNA ITALIANAS**

**PRESENTA**

**HANNA KAREN ARROYO LEYVA**

**ASESOR**

**DRA. SABINA LONGHITANO PIAZZA**

**CIUDAD DE MÉXICO, 2015**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

El presente trabajo, sin duda, no se llevó a cabo solo, es el impulso y el apoyo total de varias personas que han contribuido de diversas maneras para concluir este esfuerzo. Empezaré dedicando mi tesis y agradeciendo a Dios que me ha dado la oportunidad de estudiar a través de la literatura el mundo, sin él nada es posible, sin su amor nada lo vale.

Agradezco mi mamá que fue un instructor de vida inigualable, que desde que antes que yo naciera, dedicaba su mente y su afecto a una empresa incierta con fe y ternura. Ella fue la primera persona que me llevó a la lectura, haciendo esta actividad grata y emocionante, alentándome y haciendo que lo imposible fuera siempre cuestión de elección.

A mi abuelo José Luis Leyva por haber dedicado su vida y trabajo a sus sucedáneos, apoyándonos siempre y dando prioridad a nuestros estudios así como a nuestra felicidad.

A mi abuelita Rita por el cariño y el sacrificio consagrados al bienestar de su familia, por su rezo constante y su ayuda espiritual en un camino de sombras.

A Juan y a Rita porque procuraron alegría a mi vida y su soporte y amor siempre me han guardado.

A Jorge y Brenda, a quienes admiro y quiero mucho, ellos me han apoyado y soportado todos estos años, sin ellos mi vida estaría incompleta y sería, sin duda, menos feliz.

A mis maestros que son la guía y fuente de conocimiento inmenso, a la Dr. María Pía a quien admiro de todo corazón, a Sabina Longhitano que a través de su enseñanza, buen humor y vocación supo compartir e infundir en mi el gusto y curiosidad de la historia y la literatura del Quattrocento y Cinquecento, a Paola Leoni que con pureza de corazón y sinceridad nos acercó al estudio de la poesía.

A Raied Al Marzouqi por ser una fortaleza y por haberme dado su infinito apoyo y cariño.

A todos mis amigos, a Teddy y Jakob por hacerme ver perspectivas diferentes de la vida, a Alex por hacer los viajes a la Universidad un camino agradable, lleno de risa y canciones, a Sulley Gatocello a quien extraño tanto, él fue quien hizo que aprendiera el italiano por haber sido un gran conversador y gran amigo de vida.

# La desmitificación de la sociedad y la ideología cortesana en los *Ragionamenti* de Pietro Aretino

Índice

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1. CONTEXTO HISTÓRICO DEL *CINQUECENTO*

- 1.1 Contexto histórico-social del *Cinquecento* en Italia
- 1.2 La cultura cortesana
- 1.3 Petrarquismo, clasicismo y cultura cortesana: la figura de Pietro Bembo
- 1.4 El antipetrarquismo

CAPÍTULO 2. PIETRO ARETINO: VIDA Y OBRA

- 2. Vida y Obra de Pietro Aretino

CAPÍTULO 3. LOS *RAGIONAMENTI*

- 3.1 Introducción a los *Ragionamenti*
- 3.2 Temática e ideología
- 3.3 Estructura
- 3.4 Lengua

CONCLUSIONES

## Introducción

Hace ya algún tiempo, cuando lo que sabía de la literatura italiana era más sobre lo canónico y fundamental que sobre lo anómalo e insólito, tomé literatura italiana III terminando la primavera, y la profesora comenzó la clase con un tema especial y nuevo para mí: *L'anticlassicismo*, y empezó a hablar sobre Francesco Berni y un tal Pietro Aretino que cautivó mi atención por completo.

Pietro Aretino es sin duda uno de los escritores más controversiales de la literatura occidental y uno de los más representativos del espíritu renacentista italiano, por muchos odiado, amado e intensamente discutido por pocos. El estudio de este autor, a principios del s. XIX, tenía una perspectiva moralizante más que literaria; por ejemplo, la perspectiva de De Sanctis:

Pietro non è un malvagio per natura. È malvagio per calcolo e per bisogno. Educato fra tristi esempi, senza religione, senza patria, senza famiglia, privo di ogni senso morale, con i più sfrenati appetiti e con molti mezzi intellettuali per soddisfarli, il centro dell'universo è lui, il mondo pare fatto a suo servizio.<sup>1</sup>

La razón es que Aretino es un escritor que no encaja en absoluto en los cánones estéticos renacentistas, porque sus obras más conocidas se contraponen polémicamente a éstos. Fue un desmitificador de la cultura cortesana, del petrarquismo y de varios valores de la sociedad, que expone en su contradicción y falsedad a través de la parodia.

No obstante sus características como escritor, por muchos considerado “maldito”, Aretino no era un elemento externo, un puro observador, un *outsider* en el mundo de las cortes: vivió en el ambiente cortesano, fue amigo de Bembo, y conocía tan bien las dinámicas culturales y económicas de esos ámbitos que logró conservar su autonomía gracias a su buena pluma. Es necesario recordar que Aretino fue uno de los primeros autores italianos que sin poseer bienes ni riquezas familiares, no tuvo que someterse al yugo de un mecenas como por ejemplo Ariosto: nuestro autor gozó ampliamente de beneficios económicos y varias figuras de la época lo cobijaron, por ejemplo Federico Gonzaga, duque de Mantua, Giovanni de' Medici, Andrea Gritti, *doge* de Venecia, y el emperador Carlos V, entre otros.

Su obra ayuda a complementar el conocimiento de esta época y nos da una visión más realista y completa de ella, cuando se le estudia desde una perspectiva crítica. Elegí

---

<sup>1</sup> F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, <http://bepi1949.altervista.org/biblio3a/XVI.html>.

estudiar los *Ragionamenti* por la indiscutible originalidad de esta obra y la forma directa y explícita con la que trata argumentos que se consideran como tabú en la literatura canónica. Aretino es sin duda un experimentador: él reinventa la estructura del dialogo con su irreverencia, expresándose insolentemente, contradiciendo las formas, los gustos refinados y las conversaciones doctas y elegantes. Digo que reinventa el diálogo porque Aretino recurre a su estructura, que tiene una apertura, una orientación donde se introduce el tema, un desarrollo y un cierre. El diálogo era un mecanismo que consentía representar puntos de vista diferentes para establecer y discutir problemas, y llegar así a la definición de una postura precisa. Aretino usa la estructura argumentativa del diálogo convirtiéndola en una estructura más que dialógica, teatral. Los *Ragionamenti* son, más que un verdadero diálogo, un monólogo intercalado, donde siempre hay un personaje que lleva la batuta, que tiene una forma más teatral que dialógica. El texto presenta elementos teatrales como el Acto, que se puede traducir en la división que hace Aretino en forma de *giornate* que se hace para definir el inicio, el conflicto (o clímax) y el desenlace. Otro elemento teatral es la Caracterización, proceso en el cual nuestro autor delinea las cualidades o propiedades de los personajes para hacerlos identificables, ya sea por sus rasgos sociales, morales o afectivos. Finalmente, la Escena es un ulterior elemento teatral en la obra de Aretino, y se traduce en el *locus amoenus* de la viña. En cuanto al lenguaje, Aretino imita la oralidad de las personas que pertenecen al pueblo cuyo léxico es vulgar y sórdido, contraponiéndolo a la lengua y ética clasicista y petrarquista, deformando sus temas:

All'arte l'Aretino contrappone la "natura", intesa come assoluta libertà dello scrittore, che non è vincolato all'imitazione di nessun modello preconstituito; le leggi alle quali deve obbedire dipendono esclusivamente da lui o, per meglio dire, dalla necessità di stabilire con i lettori un rapporto di reciproca soddisfazione, che favorisca le condizioni del successo.<sup>2</sup>

Aretino es un hombre de espíritu crítico y agudo: no obstante no reivindique en modo alguno al hombre y mucho menos a la mujer, nos muestra otro panorama con respecto al ambiente cortesano representado en otros tratados dialógicos, ofreciendo así un documento de la realidad de los hechos y personajes de su época. Nuestro autor expone una visión irreverente de la vida ideal cortesana y de su ideología y estética: el petrarquismo. Nos llena de imágenes corpóreas, violentas y crudas que desmitifican la ética idealizadora:

Contro la visione aristocratica della realtà promossa dal petrarchismo, contro una scala di valori tutta orientata alla lirica come massima espressione letteraria, e ai valori classicisti-petrarchisti-cortigiani

---

<sup>2</sup> G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, p. 475.

come gli unici possibili, Aretino mette a nudo le contraddizioni, le falsità di questo sistema, che si rispecchiano nell'inadeguatezza lingüístico-stilística all'imprevedibilità e mutevolezza della natura.<sup>3</sup>

Al desmitificar Aretino la sociedad cortesana, la despoja de toda idealización para así poder exponerla en su corrupción con un regocijo feroz. Como hemos señalado, nuestro autor es uno que vive en las cortes y conoce bien los códigos y cánones de la ideología cortesana. Sin embargo, hay algo en verdad singular sobre él: no depende de ningún señor, es un intelectual que vive de su propia pluma, por lo tanto tiene mucha libertad; no es casual que escogiera vivir en Venecia, una de las ciudades más autónomas de toda Italia y la menos dependiente del poder eclesiástico:

En el siglo XVI la República de Venecia seguía manteniendo un mayor potencial y una más sólida posición, destacando por encima de los restantes núcleos políticos de la península italiana. Con un sistema de gobierno y administración que se mostraba operativo y eficaz, con una organización social bastante representativa en comparación a lo que para entonces era usual, sin graves problemas internos que combatir y con unas disponibilidades económicas que le permitían contar con unas fuerzas militares adecuadas a sus necesidades de defensa y a sus pretensiones exteriores, el Estado veneciano supo conservar su papel de primera estrella del firmamento italiano.<sup>4</sup>

En el presente trabajo se expone rápidamente en el primer capítulo el contexto histórico y sociocultural del siglo XVI como trasfondo de la vida y obra de Pietro Aretino, enfocándose en la cultura cortesana; después se describe el fenómeno del petrarquismo para poder caracterizar el antipetrarquismo, bandera de nuestro autor. El capítulo segundo se trata de la vida y obra de Pietro Aretino, finalmente, en el tercer capítulo, el análisis se enfoca en los *Ragionamenti*, particularmente en la caracterización de los tres estados de las mujeres, la monja, la casada y la prostituta, que se presentan en términos de desmitificación y son descritas como contraparte del ideal petrarquista de mujer. La mayoría de las citas son tomadas del libro: *Dal testo alla storia dalla storia al testo* y en la mayoría de los casos no se especifica, salvo cuando es un artículo, quién de los tres autores escribió el capítulo, si es Baldi, Giusso, Razetti, o Zaccaria. Este libro es un compendio dedicado a estudiar el Humanismo, el Renacimiento y la edad de la contrarreforma.

Mi trabajo parte de la idea de que la innovación literaria sólo se puede producir cuando una tradición está lo bastante asimilada: en este caso el petrarquismo liderado por Pietro Bembo. Esta innovación se puede desarrollar a través de la “angustia de la

---

<sup>3</sup> S. Longhitano, “Antipetrarchismo e satira sociale nelle opere di Pietro Aretino”, p. 213.

<sup>4</sup> <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/8408.htm>, Sección de Contextos: “Venecia en el siglo XVI” en el portal de Cultura y Arte en Español, de la Junta de Castilla y León.

influencias” como propone Harold Bloom, diagnosticada como la manía por la originalidad, o angustia por crear algo literariamente innovador. Esto se refiere a la tensión entre la singularidad de la creación artística y el conocimiento de la tradición, y la tensión entre el reconocimiento de la influencia literaria y su rechazo. El código cultural o paradigma de la literatura de Aretino es la innovación y la originalidad. Bloom nos ofrece una teoría de la poesía a modo de descripción de la influencia poética y al mostrar cómo “un poeta ayuda a formar a otros”: en este sentido, Aretino se siente impulsado a innovar en el campo de la literatura, ya que la tradición petrarquista lo estimula. Hay cinco tipos de influencia para Bloom y entre ellos está el de la demonización o “contra-sublime”, donde se demoniza al poeta, y/o al canon que el poeta representa en este caso al petrarquismo para rebelarse contra él:

Es un movimiento hacia un contra-sublime personalizado, en reacción ante el sublime del precursor. Lo contra-sublime no aparece como una limitación de la imaginación que prueba su capacidad. En este transporte, el único objeto visible eclipsado o disuelto es la vasta imagen del precursor, y la mente se halla feliz de ser arrojada de nuevo sobre sí misma.<sup>5</sup>

Harold Bloom no condena la demonización como la falta de imaginación del poeta, simplemente el poeta siente angustia por las influencias de su precursor en su imaginación y, por ende, en su proceso creativo. El poeta a pesar de todo reconoce esta influencia: “La demonización o lo contra-sublime constituye una guerra entre Orgullo y Orgullo, y momentáneamente triunfa el poder de la novedad”.<sup>6</sup>

No pretendo hacer un estudio exhaustivo sobre la angustia de las influencias en Aretino, pero me parece de importancia precisar de dónde puede partir su característica innovación literaria. La innovación de Aretino reside en considerar los tres estados de la mujer fuera de los cánones de la época, privando la condición femenina de su carácter mítico, típico de la ideología cortés, estilnovista y petrarquista, rehusándose a idealizar el mundo, a través de un lenguaje descarado e inclemente, la adaptación de proverbios o frases populares, voces dialectales, latín pedestre o macarrónico. Aretino hace de los *Ragionamenti* una antítesis de los tratados moralizantes de la época donde se describían las varias etapas de la vida o estado de la mujer: la mujer núbil, la monja, la casada y la viuda. Para esto, Aretino se vale de temas bajos, del lenguaje popular y de la representación de una realidad sórdida: “I *Ragionamenti* insinuano una visione dal basso del reale,

---

<sup>5</sup> Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, p. 23.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 116.



rovesciando i valori petrarchisti e neoplatonici”.<sup>7</sup> Y más específicamente la innovación de Aretino radica en representar a la prostituta y establecerla como el centro del diálogo.

---

<sup>7</sup> G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, *op.cit.*, p. 476.

## CAPÍTULO 1. CONTEXTO HISTÓRICO DEL CINQUECENTO

### 1.1 Contexto histórico-social del *Cinquecento* en Italia

La vida de Pietro Aretino (1492- 1556) está contenida entre etapas sumamente importantes de la crisis política, moral, religiosa y social del Renacimiento italiano. El acuerdo momentáneo de paz entre el ducado de Milán y la República de Venecia estipulado en el tratado de Lodi (1454), que representa los 40 años de paz que se obtuvieron con las gestiones diplomáticas de la familia Medici, así como la muerte de Lorenzo el Magnífico en 1492, que marca el fin de este equilibrio, tuvieron como consecuencia la conquista tanto del ducado de Milán como del reino de Nápoles (1494), por parte de Carlos VIII, rey de Francia. El poder político y militar italiano en ese entonces se contendía entre los reyes de Francia y de España (Luis XII y Fernando el Católico), quienes codiciaban en particular el Reino de Nápoles el primero, y el ducado de Milán el segundo. A finales del *Quattrocento*, en 1492, Cristóbal Colón, un genovés que iba de parte de los Reyes de España, descubre América, hecho que representa el inicio del mundo moderno, dando pie a la dominación y expansión europea: “Se inicia un ‘encuentro con el otro’ inaugurado por Cristóbal Colón que tendrá consecuencias no sólo para la cultura europea sino para el mundo entero.”<sup>8</sup>

También la Reforma, es decir la fractura de la unidad religiosa europea, que se acompaña con la reacción inesperada de los campesinos contra sus condiciones miserables de vida, fue un suceso relevante del siglo XVI. El *Cinquecento* en general tiene aspectos muy contrastantes, es un mundo de dualidades:

El Renacimiento italiano que inicia en Florencia en el *Quattrocento*, anticipado en el siglo anterior por los pre-humanistas Francesco Petrarca y Giovanni Boccaccio, se despliega en el cuadro grandioso y trágico de acontecimientos violentos de ruptura, de fuertes contrastes en todos los campos – artístico, religioso, filosófico, científico, político y militar, de transformaciones que sacudieron una visión del mundo que parecía inquebrantable, cimentada *in aeternum*. Son los siglos en que surgen las ideas sobre las que se asienta la estructura cultural de Europa. Sin embargo, tras el esplendor de la vida intelectual italiana, se oculta un sustancial vacío político [...] que llevará a Italia a la decadencia político-económica y a la pérdida de su independencia.<sup>9</sup>

Italia, no obstante se derrumbara en pedazos y cayera poco a poco en manos extranjeras, se convierte en esta época en la cuna de la expresión literaria y artística de Europa: Italia vivía su época culturalmente más rica, reuniendo en sus ciudades a artistas,

---

<sup>8</sup> A. Rossi, *Ensayos sobre el Renacimiento italiano*, p. 99.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 111.

escritores, pensadores geniales, dando rienda suelta a la producción de obras artísticas de diversa índole: arquitectónicas, pictóricas, escultóricas y literarias. Ciertamente se evidencia así un contraste entre la vitalidad social y cultural y el principio de la decadencia.

El Humanismo es también un fenómeno fundamental para describir la cultura de ese tiempo: fue un movimiento filosófico, filológico y cultural que se opone tajantemente a la cultura medieval afirmando la dignidad del ser humano, y subrayando sus muchas potencialidades de desarrollo en la vida terrenal. El primer humanismo es el civil, que florece a finales del siglo XIV y prospera con los cancilleres del *Comune* de Florencia. Su centro principal fue Florencia, más tarde Padua, Ferrara y Mantua, Venecia y después se difundió en toda Europa. Los humanistas civiles no estaban al servicio de la corte sino que eran funcionarios públicos así como los humanistas cortesanos.

Algunas características del Humanismo son las siguientes: el redescubrimiento del mundo clásico grecorromano y el redescubrimiento de la autonomía de la naturaleza. En este interés por lo antiguo, por lo clásico, predomina el punto de vista de la investigación filológica. Este interés provoca el desarrollo de la perspectiva histórica en el acercamiento a otra cultura: se puede afirmar que con el humanismo se consolida el historicismo como clave del pensamiento europeo como señala Riccardo Fubini, estudioso del Renacimiento italiano y catedrático de la universidad de Florencia: "L'umanesimo fu convenzionalmente e quasi per antonomasia inteso come modello pedagogico, contribuendosi così a serbare all'antichità greco-romana la sua immagine di esemplarità."<sup>10</sup>

Otro elemento imprescindible para la comprensión de estos siglos es el Neoplatonismo, que postula la existencia de un mundo ideal, de formas perfectas. El Neoplatonismo es una forma de pensamiento filosófico que tiene como centro la Academia florentina la cual estaba bajo la protección de Lorenzo de' Medici, donde además de Marsilio Ficino, convergen intelectuales como Giovanni Pico della Mirandola, Cristoforo Landino, Giorgio Gemisto Pletone. En 1451, Giannozzo Manetti exaltaba la dignidad del hombre como su capacidad para crear cosas grandes en el ámbito de la sociedad civil. Pico della Mirandola, en 1484, en la obra *De hominis dignitate*, retoma ese gran tema del humanismo en una clave metafísica:

Egli esalta l'uomo perché è il centro dell'universo, partecipe dell'eternità di Dio attraverso l'anima immortale e della materialità degli esseri bruti attraverso il corpo, ed è libero di plasmare sé e il

---

<sup>10</sup> R. Fubini, *L'umanesimo italiano e i suoi storici*, p. 17.

proprio destino, degenerando verso gli esseri inferiori o elevandosi all'altezza degli angeli.<sup>11</sup>

El pensamiento filosófico neoplatónico es reinterpretado, simplificado y divulgado por Pietro Bembo, llegando así a formar parte de la cultura cortesana:

Il neoplatonismo mistico e oscuramento cifrato, tutto intessuto di ardue analogie, proprio di Marsilio Ficino è semplificato dal Bembo e reso quindi facilmente accessibile; esso viene risolto sul piano di un raffinato costume mondano, che gli deriva dall'ambientazione stessa dell'opera, collocandosi sullo sfondo di una nobile ed elevata conversazione.<sup>12</sup>

Este cambio se ve acogido en las concepciones de la literatura. El literato para ese entonces trabaja en el ambiente de circuito cerrado de las cortes y de la academia y no está expuesto al ambiente de la vida de ciudad. La cultura es la expresión de una clase rica y poderosa y se convierte en un ornamento de la vida cortesana:

All'ideale della funzione civile delle lettere si sostituisce un ideale più aristocratico e astratto: all'eloquenza intesa come mezzo di una comunicazione fra gli uomini all'interno della *civitas*, la comunità civile, si sostituisce con la tendenza retorica all'eleganza formale fine a se stessa, la ricerca di una raffinatezza di gusto che distingue l'anima privilegiata dalla rozzezza del volgo.<sup>13</sup>

Así se desarrollaron desde el *Quattrocento* las características que delinearon por mucho tiempo la vida cultural italiana y el mundo cortesano, que impulsaban un afán de refinamiento y exclusión de la vulgaridad.

Otro aspecto importante para este tiempo es el cambio del papel del artista y el valor de las artes plásticas. Las *botteghe* de los artistas, pintores o escultores y *stampatori* eran centros de cultura, los artistas ven en ese entonces el cambio de su lugar en la sociedad. Es un periodo de florecimiento para las artes figurativas, que ya no son consideradas como antes, es decir, simples artes mecánicas. Los artistas ya gozan de prestigio y son admitidos en la corte, a menudo poseen una vasta cultura humanística y son expertos en la geometría, indispensable para aplicar la técnica de la perspectiva. Esto también cuenta para los escritores, como Aretino que, sin proceder de una cuna privilegiada, está dentro de la corte.

Con la difusión de la imprenta a finales del 1400 se crea una nueva *bottega*, la *bottega dello stampatore*, que beneficia a literatos y filólogos, y se convierte en un lugar de encuentro, de discusión y de intercambio cultural. En Venecia estaba la *bottega* del famoso

---

<sup>11</sup> G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, op.cit., p. 978.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 978.

*stampatore* Aldo Manuzio, un hombre culto e inteligente que impulsó la academia Aldina y tenía cuidado filológico en sus ediciones: “Le sue edizioni, soprattutto di classici, erano pregevoli non solo per la splendida veste grafica (caratteri, impaginazione, incisioni), ma anche per la cura filologica dei testi.”<sup>14</sup>

El fenómeno de la imprenta tuvo mucho éxito en los años sucesivos, revolucionando por completo el mundo del saber y la difusión de la cultura a través de las impresiones de las ideas de los intelectuales. A pesar del éxito de que tuvo la imprenta, el escritor en general no tenía la posibilidad de vivir de la venta de sus libros, a excepción del Aretino, de cuyo éxito comercial hablaremos más adelante. El escritor era un cortesano que estaba al servicio de un príncipe o de un señor, realizando diversas tareas no sólo literarias, sino también administrativas, o de cancillería, o de “relaciones públicas”, pagando “con tinta” (como en el primer canto del *Orlando furioso* dice Ariosto, quien sin embargo fue empleado en distintos servicios no sólo literarios por los duques de Este) los beneficios y pensiones que le proporcionaba el señor. Las transformaciones en la sociedad italiana durante el siglo XV y las de la primera mitad del siglo XVI contribuyeron a modificar la apariencia del ideal del intelectual italiano, que se transforma en cortesano. Ya desde el siglo XIV, y culminando en la primera mitad del *Cinquecento*, la condición clerical era a menudo preferible a la laica para un intelectual, ya que era una carrera que ofrecía grandes perspectivas, además de rentas seguras que no dependían del capricho de los señores, volviéndose así una carrera independiente de lo espiritual según Carlo Dionisiotti, *storico* de la literatura italiana:

Su un centinaio di scrittori la metà circa sono laici che vivono del loro patrimonio familiare, arte o mestiere, senza, a quanto pare, alcuna dipendenza economica dalla Chiesa. Nell'altra metà circa una ventina sono cardinali e vescovi, una dozzina sono appartenenti a ordini religiosi (alcuni dei quali, come il Bandello, Egidio da Viterbo, Zaccaria Ferreri e il Vida, già inclusi nella categoria che precede dei cardinali e vescovi), una ventina infine in tutto o in parte dipendono per la loro sussistenza da benefici ecclesiastici e di buona o cattiva voglia sottostanno agli obblighi inerenti a essi benefici.<sup>15</sup>

Los grandes intelectuales pertenecientes a familias aristocráticas, como Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Isabella di Morra, Baldassar Castiglione, Galeazzo di Tarsia, Gian Giorgio Trissino, Ercole Bentivoglio, se desenvuelven en ambientes cortesanos; si no pertenecen a estas familias, los intelectuales llegan a ser cardenales u obispos, como lo

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 967.

<sup>15</sup> C. Dionisiotti, *Chierici e laici*, pp. 60-78.

fueron Pietro Bembo, Bernardo Dovizi da Bibbiena, Giovanni Della Casa, Tolomeo Tolomei entre otros. Radican por vocación o por ambición en las cortes o en la curia papal, quizá la corte más espléndida y seguramente la más estable de Italia, o toman las órdenes menores para tener beneficios eclesiásticos, como Angelo Poliziano o Ludovico Ariosto. Ya que el estado clerical se consideraba principalmente como una fuente de estabilidad económica, había cortesanos clérigos en todas las cortes, y tanto su producción literaria como su estilo de vida no se diferenciaban de las de un cortesano laico, menos por la posibilidad de casarse públicamente (abundaban los matrimonios secretos, o morganáticos):

Non esiste quindi una particolare differenza, per quanto riguarda le condizioni di vita, fra gli intellettuali laici e quelli religiosi, anch'essi strettamente legati ai costumi della vita di corte [...]. Sia esso "chierico" o "laico", l'intellettuale cortigiano fiancheggia le direttive del potere, divenendo l'interprete dell'ideologia e delle concezioni di élites sociali molto selezionate e ristrette.<sup>16</sup>

El mecenazgo es otro fenómeno cultural y político importante en el Renacimiento. El mecenazgo es el patrocinio de actividades artísticas y culturales por parte de un señor o por parte de la Iglesia, representa una forma importante de sustento de estas actividades y permite el desarrollo de obras que aunque estaban destinadas a los patronos (los señores) también estaban orientadas a su circulación mercantil. Fue una práctica muy extendida, y familias como los Medici, los Este o los Gonzaga proporcionaron esta ayuda a los artistas más importantes de su tiempo. Gracias a este fenómeno las *signorie* se convierten en grandes centros de cultura, en donde se desarrolla la literatura, la filosofía, las ciencias, las artes:

It is in the overlap of this concept of *mecenatismo* that patronage of the arts during the Renaissance functioned. Commissioned works of art whether generated by the state, the Church, monastic communities, civic and corporate groups such as guilds, or private individuals, were conceived with specific goals in mind and were meant to convey publicly specific messages often more complex than their subjects would indicate. Private patrons could present works of art to the Church with the expectation that God and the saints would reward their gifts and the faith that they signify with salvation.<sup>17</sup>

Los señores investían grandes cantidades de dinero para construir palacios y mansiones, para decorarlas con frescos o estatuas, o para decorar capillas en las iglesias, a las que daban su nombre. De aquí surge el florecimiento en las artes que caracteriza esta época. Las mujeres escritoras, que en general se colocaron en la tradición petrarquista, fueron toda una novedad en ese tiempo. Hay dos tipologías de mujeres escritoras: las damas pertenecientes

---

<sup>16</sup> G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, op.cit., p. 28.

<sup>17</sup> P. John y R. Gary, *Art in Renaissance Italy*, p. 16.

a la gran nobleza, como la ya citada Vittoria Colonna, o bien a la *piccola nobiltà*, y las cortesanas como Gaspara Stampa, Veronica Gambara o Veronica Franco (escritora que se encuentra fuera de la corriente petrarquista), amigas de hombres poderosos y cultos. Estas mujeres frecuentan los ambientes cortesanos. Ellas, como dice el crítico Giulio Ferroni, se expresan necesariamente a través de un lenguaje ajeno: “parlano attraverso un linguaggio altrui”.<sup>18</sup>

El código petrarquista representa a la mujer con la intención de representar algo más; una belleza absoluta, una naturaleza idealizada y un amor espiritual, del cual la mujer es el eje. Se llega al amor por la contemplación de la amada, que es concebida como un ser cuyo amor acerca a Dios:

La donna cantata dai petrarchisti è spesso una creatura stilizzata e quasi soprannaturale (la tradizione lirica risale qui, oltre il Petrarca, alla poesia provenzale e stilnovistica), che conserva attributi costanti, sul piano fisico e spirituale: la bellezza e la virtù, l'incedere insieme maestoso e modesto, lo sguardo che costringe all'amore, fino all'incarnato del volto e al colore dei capelli (biondi, sull'esempio di Laura: “Erano i capei d'oro a l'aura sparsi”).<sup>19</sup>

La hazaña es que a través de este lenguaje poético ajeno (ya que el petrarquismo nace con un hombre que ama a una mujer, y no al revés), nuestras autoras encuentran el modo de hacerlo suyo para expresar su sentir: “Il dramma della poesia femminile è in questo suo essere la voce dell'altro, di ciò che la donna non è, della violenza storica e materiale che la donna subisce”.<sup>20</sup>

En Roma en las primeras décadas del *Cinquecento* comienza el *boom* del ciceronianismo, la imitación de este gran modelo que se hizo oficial después de que León X eligió como sus secretarios a dos ciceronianos: Pietro Bembo y Jacopo Sadoleto. Los criterios clasicistas conforman, junto con el petrarquismo, el canon de la literatura italiana. Los intelectuales cortesanos, como hemos dicho, clérigos o laicos son los intérpretes de la ideología y de las concepciones de la élite de la corte.

---

<sup>18</sup> G. Ferroni, “Introduzione”, *Poesia italiana del Cinquecento*, p. 21.

<sup>19</sup> G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, p. 967.

<sup>20</sup> G. Ferroni, “Introduzione” a *Poesia italiana del Cinquecento*, p. 22.

## 1.2 La cultura cortesana, su idealización y decadencia

La *corte* representa, en este contexto, un lugar idealizado por la literatura donde se desarrolla un comportamiento y un ideal de vida. Las cortes son lugares que además de ser centros de la vida política, son espacios donde se produce y se consume la cultura. El público al que se dirigen los intelectuales de la corte es una élite, compuesta por el señor y los cortesanos. La corte fue por un lado una realidad histórica y una *misura di civiltà* donde se crean los contenidos y valores de la literatura así como del arte:

La corte nel Cinquecento, non costituisce solo il centro della vita politica, ma anche dell'attività culturale. Essa viene considerata come una misura di civiltà, entro la quale si elaborano i contenuti e i valori della letteratura e dell'arte. Risulta esemplare, in questo senso, un'opera come *Il cortigiano*, in cui Baldessare Castiglione delinea la figura del perfetto uomo di corte, come sintesi delle più alte qualità sociali e intellettuali. Il letterato appare organicamente legato alla corte e all'ideologia che non solo in essa si viene elaborando, ma che egli stesso contribuisce in maniera determinante ad elaborare.<sup>21</sup>

La literatura italiana de la primera parte del siglo XVI se identificó con las cortes, representando una versión fuertemente idealizada de su estilo de vida, para ofrecer modelos de pensamiento y comportamiento. Para precisar, gran parte de la literatura cortesana se identificó con la corte de Urbino, Ferrara, Mantua, la Curia pontificia y otras cortes menores y altos eclesiásticos formaban parte del centro de vida social, cultural y artística. La mayoría de la literatura de la época expresaba en fondo y forma el estilo de vida de las cortes, los esquemas de pensamiento y comportamiento, así como su particular manera de vivir. El intelectual cortesano reglamenta su situación y organización en la corte además de exaltarla, ofreciendo, como lo hace Castiglione, un modelo de *civiltà e cultura* que tuvo gran valor para Italia y toda Europa:

Oltre a codificare una situazione esistente, *Il cortigiano* la perfeziona e la sublima, offrendo un modello di civiltà e di cultura che avrà valore non solo per l'Italia, ma per l'intera Europa, rappresentando anche una specie di rivalsea nei confronti dell'evidente inferiorità socio-politica della penisola. Non a caso l'imperatore Carlo V definirà il Castiglione il "miglior gentiluomo del mondo", ribadendo il rapporto molto stretto, necessario e vincolante, che stabilisce fra letteratura e vita cortigiana.<sup>22</sup>

Los literatos representan la corte como una sociedad ideal, perfecta según su tendencia a la idealización perteneciente al clasicismo imperante el cual estaba impregnado de filosofía platónica.

---

<sup>21</sup> G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, p. 18.

<sup>22</sup> *Idem*.



Esta tendencia hacia lo “bello e ideal” surge de los ideales neoplatónicos en su interpretación *cinquecentesca*, fundamentalmente bembiana, como veremos. El amor, así como la sed de conocimiento fueron exaltados como valores absolutos. Contrariamente al naturalismo, el neoplatonismo exaltaba la belleza de un ideal abstracto, en contraposición a la belleza sensible. El amor se entendía de forma neoplatónica como un camino para llegar a la perfección y a la contemplación de Dios. La pureza y la espiritualidad eran las cualidades que más se acercaban al verdadero amor. La belleza de la mujer amada es solamente un reflejo de aquella belleza eterna, de aquella idea innata que el hombre persigue a través de varias aproximaciones concretas que caen en el error de los sentidos. La experiencia amorosa se convierte en una experiencia espiritual, un *itinerarium ad Deum*.

Uno de los literatos que promueven e idealizan la vida cortesana es Giovanni della Casa, un florentino (1503-1556) arzobispo de Benevento, secretario de Estado, quien en el *Trattato degli uffici communi tra uomini bassi e potenti*, propone ciertos criterios para regular la relación entre los *uomini bassi* y los hombres poderosos a fin de evitar malas conductas entre siervos y amos. Otra obra de Della Casa es el *Galateo*, tratado sobre el correcto comportamiento en la sociedad cortesana.

Otra importante figura de la época sin la cual sería difícil comprender la literatura en la Italia *cinquecentesca* es Baldassar Castiglione (1478-1529) el cual se forjó en una carrera eclesiástica para después ser nuncio pontificio en la corte imperial de España. Entre el ambiente de las cortes, la Curia y Toledo, Castiglione obtuvo la fama de un experto hombre de corte. Él condenaba cualquier tinte de vulgaridad y bajeza y quiso formar al perfecto hombre de corte, institucionalizando una serie de reglas para lograrlo en *Il cortegiano* (1528) un tratado en forma de diálogo ambientado en el palacio de Urbino:

C'è inoltre, nel *Cortigiano*, una forte tensione conoscitiva, che induce il suo autore a cercare di definire, sul piano teorico, una misura di comportamento e di vita sostanzialmente originale, in quanto capace di cogliere e di riflettere lo spirito di una nuova civiltà.<sup>23</sup>

Castiglione instaba al hombre aristocrático a la refinación, a saber usar las armas, conocer de literatura, pintura y poesía, a ser discreto, mesurado, a desenvolverse con seguridad, disimulando el esfuerzo con estudiado ejercicio y gracia, es decir con *sprezzatura*, término acuñado por él en el *Cortegiano*:

Questa virtù adunque contraria alla affettazione, la qual noi per ora chiamiamo sprezzatura, oltra che

---

<sup>23</sup> G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, op.cit., p. 415.

ella sia il vero fonte donde deriva la grazia, porta ancor seco un altro ornamento, il quale accompagnando qualsivoglia azione umana, per minima che ella sia, non solamente subito scopre il saper di chi la fa, ma spesso lo fa stimar molto maggior di quello che è in effetto; perché negli animi delli circostanti imprime opinione, che chi così facilmente fa bene sappia molto più di quello che fa, e se in quello che fa ne ponesse studio e fatica, potesse farlo molto meglio.<sup>24</sup>

La disimulación consiste en esconder el esfuerzo necesario en actuar como un perfecto cortesano, aparentando naturaleza, y su resultado es la gracia:

In tal modo si fugge e nasconde l'affettazione, la qual or potete comprender quanto sia contraria, e levi la grazia d'ogni operazion così del corpo come dell'animo; del quale per ancor poco avemo parlato, né bisogna però lasciarlo; che sí come l'animo piú degno è assai che 'l corpo, così ancor merita esser piú culto e piú ornato.<sup>25</sup>

Según Baldassarre Castiglione la cultura en este contexto es algo que adorna el espíritu. Además es importante para él que el perfecto cortesano ame al príncipe a quien sirve y lo complazca en todo sin ser “adulador”. *Il cortegiano* es un tratado idealista, que concluye con una disertación sobre el amor platónico como contemplación racional de la belleza individual y medio para llegar a la contemplación de la belleza divina.

En esta época se teorizaba una formación integral del individuo, buscando lograr un equilibrio, una armonía física, intelectual y espiritual, pretendiendo que el individuo se transformara en una “obra de arte” como si fuera un artista que plasma su propia obra pero en la vida misma.

La literatura en el *Cinquecento* estaba entonces permeada por el ideal cortesano de comportamiento: la raíz de este interés se puede identificar en la necesidad de cierta élite, que junto con el cambio político llegó a un alto grado de refinamiento y de perfeccionamiento nunca antes visto. El uso de las carrozas estaba de moda por las grandes avenidas de las ciudades italianas, aunque la mayoría de las personas andaba a pie o a lo sumo a caballo. El lujo se convierte en un decreto, en algo imprescindible en las cortes y en los ambientes aristocráticos de toda Italia. El lujo se extendía más allá de poseer objetos, obras de arte, excéntricos adornos o costosísima ropa; llegaba hasta el lenguaje, como dice Burckhardt: “La società più elevata, che qui appare come un'opera d'arte, anzi come la più alta e consapevole creazione della vita del popolo, presuppone, come condizione e base indispensabile, il linguaggio”.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> B. Castiglione, *I libri del cortegiano*, pp. 47-48.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>26</sup> J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, p. 236.

El *bel parlare* se puede comparar con un bien de lujo no sólo en la literatura, sino en la cotidianidad del hombre “ideal”, es decir, el cortesano que describe Castiglione. Este hombre ideal se supone hombre libre e independiente que al mismo tiempo es siervo del príncipe y debe mantenerlo a gusto como todos los bufones y aduladores. Y todo para vivir para el deleite de otro y su bienestar antes que el propio, aunque Castiglione lo disimule afirmando que el cortesano vive para su propio perfeccionamiento y refinamiento. Como podemos observar, la integración de estos escritores en el mundo de la corte fue muy fuerte e inevitable debido a la desaparición de la sociedad comunal, y dio lugar a un nuevo tipo de ideal de hombre; el *Cinquecento* forjó una figura experta en muchas artes y disciplinas, un gran señor de modales perfectos, un héroe de la sociedad mundana dedicado al servicio de su príncipe. Italia proveyó un modelo de comportamiento a través de su literatura, jugando un papel importante más allá de los Alpes. La cultura cortesana, que es una mezcla de neoplatonismo, petrarquismo y clasicismo, alcanza su expresión más orgánica en la obra del veneciano Pietro Bembo.

### **1.3 Pietro Bembo, el petrarquismo, el clasicismo y la cultura cortesana**

Hemos hablado ya de Pietro Bembo, cuya obra es una referencia inmediata al petrarquismo que fija los cánones y los valores formales de la literatura de aquella época. Bembo nació en el seno de una familia noble de Venecia en 1470, conoció a Lorenzo il Magnifico, sostuvo amistad con Ariosto, estudió griego con el helenista Constantino Lascaris en Padua donde descubrió su vocación de escritor y filólogo. En Venecia entre 1501 y 1502 se involucró en las actividades culturales del tipógrafo Aldo Manuzio, editando a Dante y Petrarca, enfocándose de esa forma a la literatura en lengua vulgar. En 1512 fue nombrado secretario del papa León X junto con Jacopo Sadoletto; además llegó a ser cardenal en 1529.

Bembo fue el iniciador más importante de la *trattatistica* del *Cinquecento* sobre el amor platónico y el petrarquismo. Tanto en *Gli Asolani* (1505) como en *Prose della volgar lingua* (1525), Bembo define las principales características del petrarquismo, es decir la prosa arcaizante, el uso del florentino literario áulico del siglo XIV que excluía el estilo de la *Commedia* y la materia del Boccaccio “cómico” reflejando el carácter aristocrático de las cortes. Además el petrarquismo es una imitación lingüística, estilística y temática del *Canzoniere* de Petrarca.

Según Eugenio Garin, gran estudioso de historia de la filosofía italiano y del movimiento renacentista, con *Gli Asolani* Bembo ejerció una gran influencia en la literatura de la época, pues situaba al amor como instrumento ennoblecedor y de perfeccionamiento del espíritu, fuente creadora de poesía: “Amore è presentato con efficacia come il propulsore e lo stimolo di ogni civile società [...]. Forza universale, anima e addolcisce l’universo.”<sup>27</sup>

El verdadero amor según Bembo tiende hacia la perfección, y por lo tanto debe alejarse de los amores mundanos para encontrar la serenidad donde se puede vivir en la contemplación divina:

La soluzione religiosa ribadisce l’esaltazione dell’amore platonico, che gli *Asolani*, rifacendosi alla precedente tradizione letteraria e filosofica (dalla poesia “cortese” al neoplatonismo quattrocentesco), diffonderanno nel costume culturale dell’intero secolo. Sin d’ora, inoltre, si delineano i modelli letterari ai quali il Bembo farà in seguito un più consapevole riferimento. Nelle cadenze della prosa degli *Asolani* è già evidente l’imitazione dello stile boccacciano, mentre compaiono, all’interno del dialogo, dei componimenti poetici strettamente legati all’imitazione di Petrarca.<sup>28</sup>

*Gli Asolani*, dedicado a Lucrecia Borgia, es un diálogo clásico-humanista, donde cada personaje típicamente representa una postura muy marcada y distinta de la de los demás, y donde la finalidad es la de llegar a definir, por medio de la argumentación y los *exempla*, cuál es la postura mejor, la más adecuada y razonable sobre ciertos temas, y su conclusión (que es también la conclusión del *Banquete* de Platón) es que el verdadero amor viene del deseo de la belleza absoluta, es decir la de Dios.

*Gli Asolani* se divide en 3 partes: el denuesto del amor humano, de Perottino; su elogio, de Gismondo; y la celebración del amor divino (platónico) de Lavinello y un santo ermitaño. En el libro I se describe el efecto negativo del amor a través del análisis psicológico y fisiológico. Bembo en el libro II comienza con la intervención de Gismondo, y se habla sobre del concepto de amor neoplatónico, como búsqueda de uno mismo en el otro frente al concepto de amor como búsqueda de la verdad más allá del otro. Bembo equipara las mujeres a los hombres y dice que amar a una dama no es amar a otro sino amar a una parte de sí mismo:

È proprio l’unione di petrarchismo e neoplatonismo che fonda la sostanza della poesia lirica di fine Quattrocento e poi del Cinquecento: alla concezione petrarchesca della donna come “pensiero amoroso”, del tutto avulso da ogni realizzazione concreta, si aggiunge il concetto di “idea” platonica, per cui l’amore cantato in versi è un’immagine solo mentale e la donna è una figura pensata, oggetto

---

<sup>27</sup> E. Garin, *L’umanesimo italiano*, p.147.

<sup>28</sup> G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, op.cit., p. 383.

di scrittura, protagonista di una narrazione fittizia, che si muove su schemi prestabiliti e canonici.<sup>29</sup>

Para Bembo es tema central la idealización del amor como sentimiento supremo, y de esta idea principal se desprenden otros temas como la idealización de la amada, la belleza terrenal como reflejo de la belleza y la armonía divina. Por esto uno de los temas primordiales de la poesía en este tiempo es el de la contemplación de la amada. El amor es la fuerza motriz del universo, cuya perfección refleja a Dios; por otra parte, desde un punto de vista moral y frente al amor carnal, el amor nos ennoblece por lo que es recomendable.

En *Prose della volgar lingua*, Bembo expone sus aseveraciones teóricas y críticas, en un diálogo, ambientado en Venecia, entre Carlo Bembo, Giuliano de' Medici, Ercole Strozzi y Federico Fregoso:

La discussione ha origine dalla questione relativa a una parola usata da Giuliano de' Medici. Lo Strozzi coglie l'occasione per denigrare la lingua volgare come vile e povera, suscitando una vivace reazione da parte di Carlo Bembo. Segue una distinzione fra lingua parlata e lingua scritta, che viene definita un "parlare pensatamente". Nello scrivere è bene usare la propria favella, quando questa abbia sufficiente dignità e tradizione: alla lingua volgare questo prestigio è già stato conferito da alcuni scrittori illustri, come Cino da Pistoia, Dante, Petrarca, Boccaccio.<sup>30</sup>

En este tratado se delinea la historia de la lengua vulgar, sus orígenes y sus diversas variedades a lo largo de las regiones de Italia. De aquí parte la consideración al problema de la lengua vulgar literaria. Bembo dice aquí que la lengua Toscana es la que deberían utilizar los literatos e intelectuales al momento de escribir.

También se habla de que la lengua florentina literaria es superior, y que con ésta la lengua italiana alcanza la perfección. La obra de Petrarca es el modelo absoluto en la poesía y el Boccaccio "trágico" (por ejemplo el cuento de "Tancredi e Ghismonda" en el *Decameron*, en el que se idealiza al amor, así como en la *Elegia di madonna Fiammetta*, en *Filostrato*, *Filocolo* y *Teseida*) en la prosa. Así se define el principio de imitación en el cual se basa el clasicismo del Renacimiento. En esta obra también se trata sobre el estilo, la elección y disposición de las palabras y la musicalidad y ritmo de la prosa, así como se crea una gramática del vulgar.

Es menester hablar sobre la famosa *Questione della lingua*, cuestión que ya hemos esbozado, la cual fue una controversia que duró varios siglos en donde se preguntaban literatos y gramáticos si se debía utilizar la *lingua volgare* como lengua literaria en vez del

---

<sup>29</sup> A. Guerriero, N. Palmieri, E. Lugarini, *La letteratura dalle origini alla fine del Quattrocento*, p. 392.

<sup>30</sup> G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, op.cit., p. 383

latín de los humanistas, si debía llamarse esta lengua literaria florentino, toscano o italiano:

The first of these problems was resolved in the practical field by the adherence of an increasing number of men of letters to the use of the vernacular from the end of the fifteenth century onward, and this solution was strengthened in the theoretical field by discussions of such men as Cardinal Bembo, the importance of whose ideas, as expressed in the *Prose della volgar lingua*, can hardly be overestimated. Through the work of Bembo, a codification of Italian grammar was accomplished.<sup>31</sup>

Bembo manifiesta su rechazo a las múltiples *koinés* regionales y dialectos del pueblo, y dice que no deben utilizarse para escribir, de aquí deriva el rechazo al hibridismo de la segunda mitad del siglo XV. En esta polémica, el éxito de Bembo fue total: Ariosto, por ejemplo, en su tercera edición del *Orlando furioso* (Ferrara, 1532) reeditó el poema, haciendo correcciones basadas en los preceptos lingüísticos y estilísticos bembianos. El napolitano Jacopo Sanazzaro y el ferrarés Ariosto aceptaban el florentino áulico antiguo teorizado en las *Prose*, consagrando así la aspiración de que una lengua fuera el reflejo del ideal de clasicismo, como dijera Gale Cengage, estudioso de la literatura del Renacimiento:

His work was celebrated as the epitome of formal perfection and brilliant style, greatly fostered the adoption of Italian as a literary language, holding up [...] Petrarch as the model for poetry. Together with the *Prose*, Bembo's own poetry, written in imitation of Petrarch, inaugurated the Petrarchan movement in Italian literature. Although his promotion of the use of literary models has led some critics to call his works derivative or unoriginal, his excellence as a stylist has remained undisputed and his far-reaching influence undeniable.<sup>32</sup>

Bembo influyó tanto en la cultura del *Cinquecento* que antes de su muerte más que de petrarquismo ya se hablaba de bembismo. Publicó sus *Rime* en 1530, creadas sobre el modelo de Petrarca, tomando y analizando los vocablos del *Canzoniere*, reinterpretando a su autor con un espíritu muy distinto del original y con una sensibilidad altamente cortesana, de hombre del *Cinquecento*.

El fenómeno del petrarquismo fue tan extenso que desembocó en uno de los primeros productos editoriales: el *petrarchinos*, ediciones de bolsillo del *Canzoniere* que se pusieron muy de moda: para decirlo con Aretino, los cortesanos andaban “col petrarchino in mano” para seducir a sus amadas cantándoles versos de Petrarca.

La asimilación de los contenidos del *Canzoniere* por la sociedad renacentista del 1500 tuvo efectos extraordinarios, formando un modelo definido que se amoldaba a la ideología de la clase culta, que producía y consumía poesía. El decoro, la dignidad, la

---

<sup>31</sup> R. Hall, “The Significance of the Italian Questione della Lingua”, p. 6.

<sup>32</sup> G. Cengage, *Literature from 1400 to 1800*, p. 145.

contemplación y el gozo de la belleza, la teorización del amor platónico fueron los puntos cardinales de gran parte de la *trattatistica* del Renacimiento en donde se fundaban las aspiraciones literarias, éticas e ideales del comportamiento.

Bembo convirtió a Petrarca en un paradigma absoluto; el petrarquismo no sólo impuso en este plano la adopción de expresiones y términos del *Canzoniere*, sino que prescribió una moda, “purificando” el lenguaje. A propósito de esto Anthony Oldcorn escribe:

Bembo's merit was to identify, so to speak, the give and take between vernacular *langue* and *parole*, between literary and demotic Italian, and to proceed to “purify the language of the tribe” by applying to the mother tongue the same grammatical and stylistic rigours, the same “work of the file” that the classical authors of antiquity and the neo-latin authors of the previous century had brought to their Latin compositions.<sup>33</sup>

Imitar a Petrarca significó entre otras cosas privilegiar algunos metros: el soneto, la canción y el madrigal, haciendo a un lado las baladas y las sextinas, consideradas como demasiado artificiosas. Es importante resaltar que al imitar la temática petrarquista, sobre todo la del amor, no se ve a la mujer exactamente como a la idealizada Laura, mujer prototípica del *Canzoniere*, sino como un pretexto literario para desarrollar las temáticas del *Canzoniere*. Estas restricciones no son evidentemente absolutas, y poco a poco se van insertando variaciones en los temas petrarquistas, que sin embargo regulan y limitan la temática lírica. Para Petrarca el dilema en su poética es elegir entre el amor a Dios o el amor a la mujer, a diferencia de los petrarquistas que no discuten esta problemática, sino que toman a la mujer como destinatario de sus poemas, utilizando la carga estilística del *Canzoniere* de Petrarca más no su contenido, y toman de allí su código de coqueteo de corte el cual no es un problema existencial. Se describe la experiencia amorosa a manera de juego, y no como sufrimiento por tener que escoger entre el camino espiritual o el del amor carnal.

Para concluir, el léxico que utiliza el petrarquismo no es el cotidiano, sino el seleccionado del *Canzoniere* teorizado por Bembo. El estilo tiende a la medida, la gracia y el decoro, los versos se crean en un modo fluido y armónico. Las figuras retóricas desembocan en antítesis, paralelismos, o juegos de correspondencia y simetría. La lengua de la poesía se especializa y se institucionaliza, cristalizándose en fórmulas fijas, en sistemas prefabricados para generar texto:

---

<sup>33</sup> A. Oldcorn, “Lyric Poetry”, p. 253.

Sottoposto a progressiva depurazione e purificazione, il codice petrarcheggiante si caratterizzò per la precisa delimitazione dei campi di metafore utilizzati: le metafore petrarchesche venivano ripetute ossessivamente oppure smembrate nei singoli elementi che le componevano e solo così rinnovate e variate, anche per l'assunzione di alcuni modi stilistici (la copia, l'antitesi, il parallelismo sintattico), facendone il principio organizzativo del nuovo linguaggio, con la tendenza ad allargare le coppie a serie plurimembri e i parallelismi a principio generale di correlazione (facendone un linguaggio in cui ogni elemento rinvia ad altri elementi linguistici e mai a una realtà esterna, cioè riducendo il linguaggio poetico a messaggio totalmente autosufficiente e mai, o quasi mai, a strumento di conoscenza).<sup>34</sup>

Esta corriente también favoreció el distanciamiento entre la literatura y la vida tendiendo a la abstracción y posiblemente a la evasión, pero al mismo tiempo contribuyó a crear en un modo decisivo una lengua literaria única. El petrarquismo, como hemos visto, lo teoriza Bembo, y a su séquito pertenecen poetas como Bernardo Cappello, Trifone Gabriele y Antonio Brocardo (1500-1531). Brocardo casi en los últimos años de su vida se alejó del petrarquismo y fue duramente criticado por sus colegas del Véneto. Sus poesías se publicaron después de su muerte en una colección que se titula *Rime del Brocardo et d'altri authori* (1538). Otros seguidores de este estilo fueron Matteo Bandello y Bernardo Tasso (1493-1569), así como Michelangelo Buonarroti, Giovanni Della Casa, Claudio Tolomei, Francesco Maria Molza, Giovanni Guidiccioni y el napolitano Galeazzo di Tarsia. Otro napolitano importantísimo en esta tradición literaria fue Iacopo Sannazzaro, sostiene Arnaldo di Benedetto, académico y crítico literario que sus *Sonetti e canzoni* fueron publicados en 1530:

i quali a loro volta mostravano un notevole, pur se meno rigoroso di quello bembesco, adeguamento linguistico e formale al modello del *Canzoniere*; [...]. Vivente, Sannazzaro era ritenuto quasi un nuovo Petrarca; e non solo all'*Arcadia*, ma anche ai *Sonetti e canzoni* arrise, in Italia, una larga fortuna protrattasi fino al XVIII secolo.<sup>35</sup>

En fin, el modelo petrarquista se convirtió en canon en el *Cinquecento*, proporcionando un repertorio de temas, léxico, fraseología, rimas y soluciones estilísticas. El petrarquismo además de un hecho literario también fue una moda y como tal lo parodiaban los poetas satíricos, prosistas y dramaturgos de la época. Por lo tanto, el petrarquismo se vio acompañado de un significativo antipetrarquismo.

---

<sup>34</sup> G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, pp. 509-510.

<sup>35</sup> A. Di Benedetto, "Un'Introduzione al petrarchismo cinquecentesco", p. 175.



## 1.4 El anti-petrarquismo

La innovación literaria surge típicamente cuando una tradición está bastante asimilada, connotada y arraigada: así sucede con el anti-petrarquismo, una tendencia literaria que se opone al petrarquismo en cuanto a la imitación de los modelos estilísticos. Se trata de una exigencia de la cultura del *Cinquecento*, un fenómeno de rechazo al petrarquismo, que elige el realismo antiidealista de la comicidad como criterio estético: “Il ‘comico’ poteva infatti sprigionare forse piú pericolosamente eversive, tali da rovesciare i valori e mettere in crisi i fondamenti della cultura dominante”.<sup>36</sup>

El anti-petrarquismo se manifiesta bajo la bandera del rechazo de modelos literarios y de reglas prefabricadas convencido de que “il solo e vero modello sia quello offerto dalla “natura”.<sup>37</sup> Es una parodia del petrarquismo, del bembismo y de toda la cultura cortesana en varios niveles: ideológico, temático, estilístico y lingüístico. Y, como toda parodia, presupone el conocimiento y el dominio del modelo de referencia, que es la poesía petrarquista y la tratadística cortesana. Esta corriente tiene en común el desprecio por los cánones literarios, la rebelión contra el clasicismo, el petrarquismo y la idealización de la cultura cortesana. Los anti-petrarquistas son anti-platónicos: en contra de cualquier idealización, su estética es aristotélica, basada en la *mimesis* (imitación).

La producción literaria anti-petrarquista nace de personas indómitas intelectualmente que de alguna manera retan al canon de la época. Toda su producción busca desmitificar la estética de lo sublime y la idealización platónica de la cultura cortesana. Su escritura versa sobre lo cotidiano, lo popular, temas totalmente opuestos a la tradición petrarquista utilizando estructuras canónicas como el soneto (como en Berni), la comedia o el diálogo (como lo hacen Ruzante y Aretino). Es un contrapeso que tiende a la desmitificación de una cultura idealizadora, a este propósito Paul Bachman dice en su texto sobre Gaspara Stampa: “Et l’antipetrarquisme, lorsqu’il se manifeste, est encore, par la logique des contrastes, la consequence de cet état de fait.”<sup>38</sup>

Dejando a un lado sus *Carmina* en latín, Francesco Berni (1496-1535) fue uno de los grandes poetas rebeldes al petrarquismo. Su poética se formula en el *Dialogo contra i*

---

<sup>36</sup> G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, op.cit., p. 475.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 476.

<sup>38</sup> P. Bachman, “À la rencontre de Gaspara Stampa”, p. 15.

*poeti*, donde describe la hipocresía de los poetas y literatos, que no toman a la poesía como un conocimiento superior o sacro sino como una fuente económica.

Según Berni, los poetas son gente inmoral, transgreden y desprecian a Dios, son gente ambiciosa: su poesía es sólo un medio de entretenimiento para los señores. Además de exponer a la sociedad cortesana de su tiempo en su falsedad y la corrupción de las costumbres, Berni rechaza el principio de imitación que Bembo había codificado en sus *Prose della volgar lingua*. La lengua para él es como un contenedor vacío que se presta a la falsificación. De ahí la brecha absoluta entre poesía y verdad, lo que lleva a Berni a un uso de las letras de forma cómica y paradójica:

Non ti maravigliar, maestro Piero,  
s'io non voleva l'altra sera dare  
sopra quel dubbio tuo giudizio intiero,  
quando stavamo a cena a disputare  
qual era il miglior tempo, e la piú bella  
stagion, che la Natura sappia fare.  
perche quest'è una certa novella,  
una materia astratta, una minestra,  
che non la può capir ogni scodella.  
cominciano i Poeti da la destra  
parte de l'anno, e fanno venir fuori  
un castron coronato di ginestra.  
copron la terra d'erbette e di fiori,  
fanno ridere il cielo e gli elementi,  
vogliono ch'ogniun s'impregni e s'inamori;  
che i frati, allora usciti de' conventi,  
a' capitoli lor vadano a schiera,  
non più a dui a dui, ma a dieci e venti;  
fanno che 'l pover asin si dispera,  
ragghiando dietro alle sue inamorate;  
e così circonscrivon primavera.<sup>39</sup>

La rima citada es una crítica a los poetas que “falsamente” atribuyen emociones a los elementos de la naturaleza, e instan hasta *l'asin* a enamorarse y perseguir a su enamorada.

Es evidente el rechazo a las formas prefabricadas del petrarquismo, que con sus rimas quiere que “todo el mundo ame”; se le contrapone la poesía de Michelangelo Buonarroti, la cual posee intensa realidad y espiritualidad y no es un simple ejercicio poético formal.

Los temas principales en las *Rime* de Berni son varios: desde el calor del lecho, las prostitutas, los durazos, hasta los altos exponentes de la Iglesia e inclusive el Papa. La

---

<sup>39</sup> F. Berni, *Rime*, “Capitolo primo della peste”, Liber Liber. 18 Sept. 2012.

técnica que utiliza es la del *rovesciamento ironico* y el desenmascaramiento paródico,<sup>40</sup> la realidad es representada en sus facetas escatológicas y sórdidas de forma grotesca y la lengua que se utiliza tiene mucha fuerza, es una lengua expresionista que desencadena el doble sentido y el sarcasmo. El panorama antipetrarquista tanto desde el punto de vista lingüístico como temático es muy variado y va desde Folengo, el Lasca, Ruzante hasta Tifi Odasi.

---

<sup>40</sup> G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, op.cit., p. 471.

## CAPÍTULO 2. PIETRO ARETINO: VIDA Y OBRA

[...] *ecco il flagello  
de' principi, il divin Pietro Aretino.*  
Ariosto, *Orlando furioso*, XLVI, 143-144

Pietro Aretino (Arezzo 1492-Venecia 1556), poeta y dramaturgo italiano, es conocido principalmente por sus *Sonetti lussuriosi*, escritos jocosos y libertinos (por no decir obscenos), aunque también escribió obras de carácter genuinamente religioso y moralizante, que distan mucho de sus graciosos y disolutos sonetos. Escribió también ensayos sobre el arte y particularmente sobre Tiziano (uno de sus mejores amigos), los cuales le propiciaron múltiples encargos y le dieron gran prestigio. Aretino, uno de los intelectuales más representativos del espíritu renacentista italiano. Fue en términos modernos el “periodista” de su tiempo, pues escribió sobre los gobernantes de la época para bien o para mal, con el poder de destruir o enaltecer la reputación de cualquiera. Su producción literaria ha interesado no sólo a críticos literarios sino a los estudiosos de la historia cultural.

Aretino nació un 20 de abril, en el año del descubrimiento de América, en “uno spedale con animo di re” decía en una de sus cartas, en el 1537, donde solicita una pensión al rey de Francia, apoyándose en el hecho de su origen humilde y su incapacidad de adaptarse a la pobreza. Su padre era zapatero y su madre, Margherita Bonci, una mujer de mejor proveniencia social. Pietro Aretino a los catorce años se fugó y se estableció en Perugia. Ejercía como aprendiz de poeta y de pintor, aunque de lo segundo no se ha encontrado ninguna huella. Tuvo fama de ser un notable escritor, para quien la escritura era un medio para ganarse la vida, fama y fortuna, y que según Francesco de Sanctis “Fu lo scrittore piú alla moda, piú popolare e meglio ricompensato.”<sup>41</sup> Aretino fue un polígrafo y esta definición indica la versatilidad del autor, la disponibilidad de dedicarse a diferentes géneros, incluso tratando temas antitéticos cubriendo así todo el mercado de la imprenta.

En 1517 fue a Roma y prestó servicios al banquero Agostino Chigi, obteniendo la

---

<sup>41</sup> Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, p. 582.

atención de Giulio de' Medici quien sería en un futuro el Papa Clemente VIII. Tuvo éxito en el ambiente cortesano gracias al difundido temor por su *maldicenza*: este poder lo confirma el papa León X, que también pertenecía a la familia Medici, quien declara que Pietro domina el poder de su lengua.

En los tiempos de Aretino, las *Pasquinate* eran escritos anónimos con carácter denigrante, difamatorio y se llamaban así porque se encontraban pegados en el cuello de la famosa “estatua parlante”, una antigua estatua sin cabeza, apodada “Mastro Pasquino”, ubicada en Roma a un lado del Palazzo Braschi. Dichos escritos con contenido satírico eran muchas veces escritos en verso, dirigidos contra personajes públicos importantes, incluido el Papa Adriano VI, llamado el “pontífice bárbaro” quien sucedió a León X, reduciendo el sueldo del clero, celebrando misa a diario, lo cual era algo insólito; y su estilo de vida era sobrio y austero, interrumpiendo una larga serie de papas muy seculares, espléndidos como príncipes y grandes mecenas. Justamente durante la elección de este papa, la fama de Aretino creció, como dice Nino Borsellino en la introducción que escribe a los *Ragionamenti*:

La sua fama crebbe a livello nazionale tra il 1521 e il 1522, durante il conclave dal quale uscì eletto il rigido prelado olandese Adriano di Utrecht, quando si unì al coro delle invettive dei clienti medicei e lo sopravanzò impegnando tutte le sue risorse aggressive nelle “pasquinate”, individuabili come sue anche nell’anonimato di quelle satire popolari.<sup>42</sup>

La partida de Aretino de Roma se debe probablemente a haber sido identificado como difamador y autor de varias *pasquinate*. Huye a Mantua, después a Florencia y Bolonia, consolidando su fama. Uno de sus protectores fue Giulio de' Medici, cuyos competidores por el trono papal sintieron el aguijón del infamante Aretino. La instalación de Adriano VI (la “tedesca tigna”, en palabras del mismo Aretino) alentó a Aretino a buscar nuevos clientes en Roma con los Medici y con Giovanni dalle Bande Nere.

En el mismo año, Aretino compuso los *Sonetti lussuriosi*, que son una colección de poemas eróticos contenidos en dos libros, ilustrados con los grabados eróticos de Marc'Antonio Raimondi, basados en los diseños de Giulio Romano. Los libros contienen dieciséis y trece composiciones respectivamente. Esta obra, que en su momento fue un gran éxito editorial, ha suscitado, desde el *Cinquecento* hasta hoy, tanto el entusiasmo (porque se vendió mucho) como la censura en los ambientes que frecuentaba. Marc'Antonio Raimondi

---

<sup>42</sup> N. Borsellino, “Introduzione” a *Ragionamento-Dialogo*, p. xi.

también conocido como “il Bolognese”, después de haber hecho los grabados fue encarcelado bajo la orden del papa Clemente VII. Los *Sonetti*, que parecen aludir a las relaciones entre prelados y prostitutas por su inmoralidad, como escribe Paolo Procaccioli en su nota al texto de los *Ragionamenti*: “suscitarono la dura reazione del datario pontificio G. M. Giberti, capo del partito riformatore”.<sup>43</sup>

Fue el obispo Giovanni Gilberti quien mandó a Aretino a vagar por el norte en 1525, para servir a algunos señores de aquellas zonas. Es así que Aretino deja Roma y alcanza a Giovanni dalle Bande Nere, comandante en jefe de las fuerzas italianas de la Liga de Cognac, al cual siguió en las operaciones militares con devoción, hasta llegar a describir con intensidad y conmoción las últimas horas de este capitán.

A principios del 1527 Pietro Aretino se instaló en Mantua por un periodo breve, ya que, aunque la hospitalidad de Federico Gonzaga fuera magnánima, el rol oficial de poeta de corte no le agradó: “Aretino si preoccupava della persistente ostilità della curia romana che avrebbe potuto provocare rischiosi voltafaccia del marchese Federico, dal quale tuttavia continuava a ricevere sinceri attestati di ammirazione”.<sup>44</sup> Escribió un ataque a algunos cardenales y hasta a Clemente VII, que se puede interpretar como una profecía del *Sacco di Roma* que aconteció en mayo de ese mismo año:

A distanza aveva ripreso ad attaccare aspramente i cardinali e lo stesso Clemente VII in un incompiuto *Judicio over pronostico de mastro Pasquino quinto evangelista de l'anno 1527*, valutabile a posteriori come una profezia del Sacco di Roma. L'avvenimento, traumatico per tutto il mondo cattolico, fu per Pietro l'occasione della rivincita che aspettava, in previsione di un trionfale rientro nell'Urbe. Ma la vittoria non gli fu per il momento riconosciuta, e Aretino si sfogò con una violenta frottola anticuriale, *Pax vobis brigata*. Intanto, nel marzo aveva accettato un'altra ospitalità, quella della Serenissima, e forse aveva definitivamente maturato la sua scelta anticortigiana.<sup>45</sup>

Finalmente, Aretino se estableció en Venecia, ciudad anti-papal, donde encontró estabilidad y libertad, un lugar lejos de la insufrible sumisión. Venecia fue una ciudad anómala, que tiene una situación geográfica favorable y además conservó las instituciones republicanas para así permanecer autónoma:

Solo Venezia, che conserva le istituzioni repubblicane, rafforzandole in senso oligarchico, mantiene la sua autonomia e la sua forza, legata alla prosecuzione dell'attività mercantile e marinara. Anche la collocazione geografica della città concorre a spiegare questa situazione di privilegio: da un lato Venezia, volgendo le sue attenzioni al bacino Mediterraneo [...], appare piú libera e defilata rispetto

---

<sup>43</sup> Paolo Procaccioli, “Introduzione” al *Ragionamento-Dialogo*, p. XIII.

<sup>44</sup> *Idem*.

<sup>45</sup> *Idem*.

alla politica continental.<sup>46</sup>

La protección del duque Andrea Gritti y de Federico Gonzaga amparaba el prestigio de Aretino, que crecía rápidamente gracias a su red de amistades con soberanos de su época: todo esto le dio la posibilidad de vivir según su ideal de fastuosidad que favoreció muchísimo su producción literaria.

En Venecia, Aretino pudo dar rienda suelta a su sátira y a su polémica pluma. Su fama creció tanto que en 1533 Francisco I le mandó una cadena de oro, en 1536 Carlos V le concedió una pensión anual y muchos otros señores importantes le otorgaron otros regalos. La vida en Venecia le agradó mucho: ahí sostuvo muchas relaciones amorosas, y también tuvo relaciones de amistad con grandes intelectuales y artistas como Tiziano y Bembo. Así como amigos, tuvo incontables enemigos: Niccolò Franco, que en un principio fue su seguidor, se dedicó a reunir detalles ignominiosos para una biografía de Aretino, que fue escrita por Fortunio Spira:

fu per questo colpito da violentissime ingiurie ed in seguito anche sfregiato da una pugnalata di un fedele dello scrittore. Scambio di pesanti insulti c'era già stato con altri scrittori contemporanei: il Berni ed il Doni soprattutto. Minacciare ricatti, sferzare con parole infuocate chi gli era invisito o elargire elogi era la pratica corrente di un autore che venne generalmente riconosciuto come poco dotato di senso morale e, ancor più, sprezzante di quello altrui. Anche letterariamente l'Aretino seppe intuire e sfruttare gli umori del pubblico senza alcuno scrupolo.<sup>47</sup>

El carácter explosivo de Aretino se ajustaba muy bien a la escena veneciana tan enérgica.

Cabe resaltar que además de agradable este ambiente le resultó favorable, ya que el florecimiento de la imprenta le brindó un gran éxito editorial, publicando el escritor sus obras y asociándose con la empresa de Francesco Marcolini, tipógrafo y *stampatore* en Venecia, quien justamente abrió su propia empresa de imprenta a instancias de su amigo Aretino. Marcolini después publicó obras de otro antipetrarquista, Francesco Doni, el cual se convierte en su amigo y consejero, sustituyendo a Pietro Aretino.

Entre 1527 y 1530 Aretino escribió *Il marescalco*, una comedia en prosa dividida en cinco actos, que fue publicada en Venecia en 1533. El sitio Parodos, dedicado a los textos italianos del Cinquecento, así resume esta comedia:

Commedia nella quale viene messa in scena una beffa ordita dal duca di Mantova, con la complicità di tutta la corte, ai danni di un maniscalco omosessuale suo cortigiano, il quale viene costretto dal suo signore a sposare una giovane gentildonna, in realtà un fanciullo travestito da ragazza. In questa commedia la vita di corte viene descritta nella disponibilità al divertimento frivolo, al gusto del

---

<sup>46</sup> G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, op.cit., p.16.

<sup>47</sup> G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, op.cit., p.475.

pettegolezzo, tra intermezzi burleschi e digressioni moraleggianti.<sup>48</sup>

Durante su estancia en Venecia, Pietro Aretino escribió y publicó *La cortigiana* (1533), una comedia sobre la vida de corte: la trama se desarrolla alrededor de dos casos: uno es el de Maco que va a Roma para convertirse en el cortesano perfecto y así conquistar a la amada; el otro caso es el de Parabolano que es engañado por el siervo Rosso y por Aluigia. La historia termina en una burla tramada contra Maco por el Mastro Andrea, quien busca una amante, pero se enamora de una chica que se asoma a una ventana. Esta obra es una burla del consejo de Castiglione sobre la manera de convertirse en un perfecto cortesano: un charlatán procede a enseñar a Messer Maco cómo comportarse como un cortesano: debe aprender a engañar, adular y sentarse horas enteras frente al espejo.

La producción de Aretino sigue con el *Ragionamento della Nanna e della Antonia*, del cual hablaremos en detalle. Sin inmutarse por la contigüidad entre lo obscuro y lo sacro, Aretino escribe la *Passione di Gesù*, obra de tema religioso que contiene dos *canzoni*, una a la Virgen y otra al Cristianismo. Es de 1535 *L'umanità di Cristo*, en la cual se describen con énfasis los pasajes principales de la experiencia evangélica de Jesús desde su nacimiento hasta la crucifixión y resurrección. Según Larivaille, estudioso del Renacimiento: “*L'umanità di Cristo* segna il ritorno a una materia a priori più adatta alla vocazione pittorica di Aretino, e mira visibilmente fin dalle prime pagine ad essere, come la *Passione*, una parafrasi immaginosa e animata dei Vangeli”.<sup>49</sup>

En 1536 salió el *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa*, y en 1538 *Genesi* y *Ragionamento delle corti*. Entre 1539 y 1540 Aretino publicó otras obras con tema sacro: *La vita di Maria Vergine*, *Vita di Caterina di Siena* y *Vita di San Tommaso* que son todas hagiografías.

Entre las obras teatrales de Aretino están las comedias *La Talanta*, en cinco actos, de inspiración terenciana (*Eunuchus*) y plautina, que fue representada en Venecia en 1542 con escenografía de Giorgio Vasari. La obra, narrada por una Tais, se desarrolla en Roma: Talanta es cortejada por cuatro hombres de diversas clases sociales y, después de secuestros, fugas, encarcelamiento, disfraces y una agnición, otorga su amor desinteresado al joven Orfinio. Las comedias *Lo ipocrito* e *Il filosofo* son de 1546; la primera está

---

<sup>48</sup> Consultado el 26 Sept. 2012 en el sitio [parodos.it/anapliomatica/bios/3.htm](http://parodos.it/anapliomatica/bios/3.htm)

<sup>49</sup> Paul Larivaille, *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, p. 140.



dedicada a Guidobaldo della Rovere, duque de Urbino, y representa lo que le sucede a un viejo padre, Liseo, en la angustia de casar a sus cinco hijas. Entre los prospectos y Liseo se entromete el Ipocrito, que asume el papel de mediador y actúa en beneficio propio. Se desarrollan situaciones muy complejas entre los enamorados, que dan lugar dentro de la comedia a una intensa red de eventos, desde intercambio de personas y pasiones y amorosas.

En cuanto a *Il filosofo*, también dedicada al duque de Urbino, la trama se divide en dos eventos. El primero trata las extrañas aventuras de un mercader de piedras preciosas de Perugia llamado Boccaccio, y recuerda el cuento decameroniano sobre Andreuccio da Perugia. El segundo evento gira entorno a Tessa, que, cansada de las fútiles especulaciones filosóficas de las cuales se alimenta su marido, el señor Plataristotele, decide traicionarlo. Plataristotele encierra al amante de Tessa, pero después encuentra un asno en su lugar.

En ese mismo año se publica su única tragedia: *Orazia*, dedicada a Pier Luigi Farnese y después al papa Paulo III en la espera de obtener algún puesto como cardenal. La historia versa sobre un asesinato perpetrado por Orazio, que sobrevive al enfrentamiento con los Curiazi. Orazio por este delito es procesado y condenado por el pueblo romano a una pena simbólica.

Finalmente en la producción de Aretino encontramos las *Carte parlanti*, que según Paolo Procaccioli son un intento de poesía caballeresca cuya fecha de composición no se conoce con seguridad, y se reduce a los tres cantos de *Marfisa* escrita en octavas. Inconforme con ellos, el autor pensó en deshacerse de los mismos, excepto los tres libros publicados:

La prospettiva di un ruolo ufficiale di poeta di corte non seduceva a Aretino, anzitutto per la sua inettitudine, da lui stesso per primo denunciata, a celebrazioni epico-cavalleresche di imitazione ariostesca tentate col poema *Marfisa* e rivelatesi nel tempo tanto fallimentari da indurlo a non risparmiare il poema dal fuoco, ad eccezione dei primi tre libri pubblicati.<sup>50</sup>

Aretino, durante su vida, fue muy estimado por hombres pertenecientes al mundo de la política como Carlos V u hombres de cultura como Ariosto, quien lo definió como el azote de los príncipes:

[...]ecco il flagello  
de' principi, il divin Pietro Aretino.  
Duo Ieronimi veggo, l'uno è quello  
di Veritade, e l'altro il Cittadino.

---

<sup>50</sup> P. Procaccioli, “*Ragionamento-Dialogo* di Pietro Aretino”, p. 13.

Veggio il Mainardo, veggo il Leoniceno,  
il Pannizzato, e Celio e il Teocreno.<sup>51</sup>

Su particular condición de intelectual y sus habilidades literarias así como diplomáticas le permitieron ser independiente tanto económicamente como en otros ámbitos. Aretino como literato independiente y exitoso critica la figura del intelectual cortesano, que está sometido a las órdenes de su señor, y critica también la ideología cortesana expresada en el *Cortegiano* de Castiglione.

La leyenda dice que este escritor libre, de lengua mordaz y amena, murió en Venecia a los 64 años, el 21 de octubre de 1556, de una forma indiscutiblemente acorde con su vida y personalidad: un golpe de apoplejía en una reunión por reír demasiado, o como dice de Sanctis: “Secondo una tradizione popolare molto espressiva Pietro morì di soverchio ridere, come morì Margutte, e come moriva l’Italia.”<sup>52</sup>

Pietro Aretino se sitúa en la corriente del anti-petrarquismo por su audaz rechazo a las reglas, al canon bembista, a una poética basada en el clasicismo. Aretino contraponen el arte con la naturaleza, entendida como la libertad de escribir: una forma de escritura que no está relacionada con ningún modelo prefabricado. Su escritura debe obedecer únicamente al escritor y a la imitación de la naturaleza. Según Guido Davico Bonino, Aretino se rehúsa a usar la literatura como medio de transfiguración: “Il mondo è quello che è: lo scrittore non deve renderlo migliore e tantomeno fingere che lo sia. Deve semplicemente descriverlo: alla luce quindi non di una superiore armonia, ma delle lacerazioni, delle deformità, del disordine insomma in cui è sommerso.”<sup>53</sup>

Su estilo fue muchas veces condenado porque se contraponía polémicamente al canon bembista. Las características temáticas de su obra responden en general a “l’esigenza di stupire e di tenere costantemente desta la curiosità”, que “giustifica sia i contenuti scandalistici e provocatori, sia la continua ricerca di effetti capricciosi e bizzarri, riscontrabile nel gioco funambolico delle invenzioni stilistiche.”<sup>54</sup> La poética de Aretino se basa en la multiplicidad literaria, en el expresionismo arriesgado: él es un polígrafo, y su pluma trabaja en géneros altamente diversos. Sobre su obra de temática religiosa, cabe

---

<sup>51</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto 46, stanza 14.

<sup>52</sup> F. de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, p. 597.

<sup>53</sup> G. Davico Bonino, “L’antidialogo dell’Aretino come allegoria del disordine del mondo”, p. 22.

<sup>54</sup> G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, op.cit., p. 475.

mencionar que Aretino nunca mostró un interés real por estos temas: sólo era obras que se vendían bien.

El estilo antiliterario (refiriéndonos como “antiliterario” al rechazo de la canonización bembiana) de Aretino es una condena a la imitación de modelos como el petrarquista y un deseo de hacer suyos y tratar de expresar todos los aspectos de la vida.

En su vasta obra se encuentran motivos literarios que evidencian su resistencia a los cánones artísticos, su espíritu rebelde contra la doctrina y contra el petrarquismo. Aunque también encontramos motivos religiosos, como hemos dicho, que fueron escritos en forma de hagiografías para tener y conservar buenas relaciones políticas y obtener dinero como recalca Paolo Marini, estudioso de la obra de Aretino:

Insomma, sotto certi aspetti la biografia dell’Aretino è quella, italianissima, di aspirante a un posto fisso ben remunerato, tanto più agognato mentre si è costretti a sopravvivere andando appresso a qualsiasi richiesta del mercato. In questo senso, agiografia o pornografia per l’Aretino pari furono: bastava che qualcuno pagasse.<sup>55</sup>

La rebeldía ante los cánones de Aretino dio a su siglo una forma de escribir que sobrepasa el estilo de la época y anticipa el final de ese estilo literario de los siglos precedentes quedando como un *unicum*. Aretino fue y sigue siendo un autor “tabú”, el cual fue condenado en vida y después de su muerte a una *damnatio memoriae*, que a través de los siglos lo marcó como pornógrafo y autor obsceno sin calidad literaria; y sólo hasta hace algunos años se ha cambiado la tendencia que ha superado la hipocresía moralista y ha recuperado y reformulado una crítica más equilibrada y objetiva.

---

<sup>55</sup> Paolo Marini, [http://www.salernoeditrice.it/Scheda\\_libro.asp?id=1865&it=ok&categoria=18](http://www.salernoeditrice.it/Scheda_libro.asp?id=1865&it=ok&categoria=18).

## CAPÍTULO 3. LOS *RAGIONAMENTI*

### 3.1 Introducción a los *Ragionamenti*

La primera edición de los *Ragionamenti* (conocidos póstumamente también como *Sei giornate*) data del 1534 y abarca dos obras editadas por separado pero relacionadas intrínsecamente: *Il ragionamento della Nanna e della Antonia* y el *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa*. Cada obra está dividida en tres partes.

En el *Ragionamento* la madre de la Pippa, Antonia, se pregunta cuál es el camino que debe seguir su hija. A través de su propia experiencia, Nanna le describe a la alcahueta Antonia la vida que se lleva en cada uno de los tres estados sociales de la mujer: monja, casada y prostituta, los cuales ha vivido en persona. Cada estado corresponde a una *giornata*, es decir a una de las tres partes de la obra. El diálogo de cada *giornata* se desarrolla bajo una higuera en una viña, propiedad de Nanna, un rústico *locus amoenus*, refugio veraniego contra el calor de Roma, y tiene lugar el día de Santa Magdalena que es la patrona de las prostitutas.

La segunda parte de los *Ragionamenti*, el *Dialogo*, se podría decir que es una *institutio*, un manual dedicado a la enseñanza introductoria a la prostitución para la nueva meretriz, donde la enseñanza parte de la ejemplificación. En la primera *giornata* la Nanna enseña a Pippa la práctica de la prostitución tomándose un receso, durmiendo, y despertándose para contar las traiciones que ocurren gracias al amor falso de los hombres en la segunda *giornata*. A causa de una fuerte convulsión emocional por parte de la Pippa, Nanna detiene su narración dando pie, en la tercera *giornata*, a la Comare, quien expone a la Balia el *modus operandi* del *ruffianare*.

Los *Ragionamenti* en su conjunto son un extraordinario repertorio del saber cortesano en la materia erótica, donde el sarcasmo de Aretino alcanza intencionadamente todos los estratos de la sociedad haciendo una sátira de la ilusión y las debilidades humanas que consiguen una fuerte presencia artística, en la literatura, manteniéndose siempre en el terreno de lo mimético y en una serie de dinámicas típicas de la sociedad de la época.

### 3.2 Temática e ideología

Los episodios de la primera *giornata* del *Ragionamento* escenifican la precoz iniciación sexual de Nanna, novicia en un monasterio (que da la impresión de ser un burdel), donde la regla es eliminar todas las restricciones; la aventura comienza con la gran fiesta entre los monjes y monjas, después con la vista del cuarto con inscripciones de los milagros de Santa Nafissa, protectora imaginaria de las prostitutas, seguida de una orgía con el obispo, a la cual la protagonista asiste con la mirada a través de una rendija. Después se presencian unas situaciones voyeurísticas y prácticas eróticas con un joven que está con Nanna, a la cual él regala un librito con dibujos sobre las diversiones de las monjas. La salida de Nanna del convento en compañía de un fraile para representar una comedia la lleva a ser castigada, como pretexto de la madre para sacarla del convento.

El argumento de la segunda *giornata* son las mujeres casadas. Para Nanna la virginidad se restituye con el sacrificio de un un *cappone* (gallo castrado), pero la honestidad perdida en el convento no. Nanna declara que cualquier tipo de relación es mejor que un marido: “ogni cosa è meglio che marito”. En esta parte se cuenta la experiencia matrimonial de Nanna, descrita como una serie de violencias e intimidaciones, a las cuales es preferible cualquier otro tipo de abuso. Todas estas situaciones se describen con la finalidad de hacer legítima la infidelidad femenina.

Finalmente, en la tercera *giornata* la vida de prostituta es consagrada como la mejor opción: la narración se centra sobre la vida de la protagonista, que prefiere la vida del lupanar a la hipocresía monacal y a la tiranía marital. En una casa de Tor di Nona, en Roma, llega Nanna junto con su madre, quien la inicia a la profesión, con una clientela de todos los niveles, de los cuales ella aprende y aprovecha. Su carrera como meretriz libertina se consagra con honores.

En esta parte Nanna declara renunciar al amor, por ser “artificial” e impuesto, y dedicarse al sexo como intermediario económico e utilitario, suscribiendo una moral que se basa en el comercio libre y consciente del cuerpo. Esta elección se revela como la más honrosa, libre e inclusive honesta, ya que se vende “lo que se ve”, con respecto a las otras dos opciones. Por eso se concluye considerando la prostitución como la mejor opción para Pippa, la hija de Nanna, a lo cual Antonia dice:

Il mio parere è che tu faccia la tua Pippa puttana: perché la monica tradisce il suo consagramento, e la maritata assassina il santo matrimonio; ma la puttana non la attacca né al monistero né al marito: anzi

fa come un soldato che è pagato per far male, e facendolo non si tiene che lo faccia, perché la sua bottega vende quello che ella ha a vendere; e il primo dí che uno oste apre la taverna, senza metterci scritta s'intende che ivi si beve, si mangia, si giuoca, si chiava, si riniega e si inganna: e chi ci andasse per dire orazioni o per digiunare, non ci troveria né altare né quaresima. Gli ortolani vendono gli erbaggi, gli speziali le speziarie, e i bordelli bestemmie, menzogne, ciance, scandoli, disonestà, ladrarie, isporcizie, odi, crudeltade, morti, mal franciosi, tradimenti, cattiva fama e povertà; ma perché il confessore è come il medico, che guarisce più tosto il male che si gli mostra in su la palma che quello che si gli appiatta, vientene seco alla libera con la Pippa, e falla puttana di primo volo: che a petizione di una penitenzietta, con due goccioline di acqua benedetta, ogni puttanamento andrà via dell'anima; poi, secondo che per le tue parole comprendo, i vizi delle puttane son virtù. Oltre di questo, è bella cosa a essere chiamata signora fino dai signori, mangiando e vestendo sempre da signora, stando continuamente in feste e in nozze, come tu stessa, che hai detto tanto di loro, sai molto meglio di me; e importa il cavarsi ogni vogliuzza potendo favorire ciascuno: perché Roma sempre fu e sempre sarà, non vo' dir delle puttane per non me ne avere a confessare.<sup>56</sup>

Dicho esto, avalando una concepción del sexo como usufructo económico, Antonia se puede ir de la escena para dejarle su lugar a Pippa, la muchacha a la cual se le está por enseñar el arte de la prostitución. Ella es la interlocutora de la Nanna en la segunda parte de los *Ragionamenti*, el *Dialogo*.

El *Diálogo* se desarrolla después que las pueblerinas regresan a casa y Antonia se queda pensando, gracias a los *ragionamenti* de la Nanna, sobre cuánto mal hacen las prostitutas al mundo:

“Tu parli bene, Antonia”, disse la Nanna, “e tanto farò quanto mi consigli”. E ciò detto fiocamente, fatta svegliare la fantesca che dormì sempre mentre ragionarò, ripostole in capo il canestro, e il fiasco vòto in mano, data alla Antonia le tovagliette che la mattina avea portate sotto il braccio, se ne ritornaro a casa. E mandatosi per alcuni peneti per la Nanna, guardata la sua tossa dallo aceto, con un pan bollito si cenò; dando però altro alla Antonia, che stata seco la notte, la mattina per tempo si ritornò ai suoi negozietti co' quali trampellava la vita; che venutale a noia per la sua povertà, si confortava co' ragionamenti della Nanna, rimanendo stupita nel pensare al male che fanno tutte le puttane del mondo: che sono più che le formiche, le mosche, le zanzale di venti stati, quando ella sola era creditrice di tanto, e anco non avea detto la metà.<sup>57</sup>

En la primera parte, la Nanna enseña a Pippa el oficio de la cortesana: una serie de trucos y argucias para seducir y obtener dinero de los “enamorados” que son descritos a través de los acontecimientos de la vida de Nanna. Estos trucos, según su significado, son un ardid, una trampa que se utiliza para mostrar aquello que se quiere, es decir, la apariencia de decoro y de honestidad; son también estrategias para ocultar celosamente la intención del arte de la prostitución.

La segunda *giornata* del *Diálogo* gira en torno a la especulación de la casuística de los engaños de las mujeres descritas en el *Ragionamento*. Son expuestas las traiciones que

<sup>56</sup> P. Aretino, *Ragionamento-Dialogo*, p. 203.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 204.

los hombres hacen a las mujeres que creen en ellos, se cuentan anécdotas cuyo objetivo es comprobar la inclinación a traicionar de los esposos. El amor es la ruina de la prostituta: ella no puede ceder nunca al sentimiento. Esta parte se interrumpe súbitamente por la reacción emotiva de Pippa, la cual se desmaya ante tanta conmoción provocada por las desventuras de *monna* Quinimina:

PIPPA: Io son connessa.

NANNA: Non ti sbigottire anco [...].

Cosí detto, i gridi intronarono il capo a l'aria, ed ella:

“Oimé Pippa! Oimé figliuola! Un coltello, olà, presto, tagliatele gli aghetti, acqua da spruzzarle nel viso, aiutatemi a porla in sul letto”. A cotal rimore due fanti che aveva la Nanna, riebbro la Pippa: la qual venne meno ne lo scagliarla giù de la torre con le parole, come una che non pó sofferire il sangue uscito de le reni ai Genovesi, la notte del venerdí santo, quando che drieto al crocifisso si sconsciano male con la disciplina. Ma ritornata in sé, la Nanna, perø non darle piú alterazione, non le finí la novella contata in punta di pantufole: che ben sapeva dire, quando le toccava il grillo; e mentre faceva portare da confortarsi, ecco la Comare Balia che tempestando la porta scigurtà; e aperta che fu, vennero suso; [...] (p. 320)

En la tercera *giornata* se cumple el ofrecimiento de las alcahuetas para contar sus bellaquerías: “*La Comare espone a la Balia presente la Nanna e la Pippa il modo del ruffianare*” (p. 321). Estas descripciones son escuchadas por madre e hija, que esta vez son simplemente espectadoras.

Esta última parte es una farsa, es decir un tipo de obra teatral que a su vez es una sátira social en la que los personajes exageran la realidad. Madre e hija aparecen como espectadoras, ya que se insertan más voces: la Comare y la Balia. El registro lingüístico varía, pero más varía la forma de incorporar la “realidad”. Se presentan, más allá de la parafernalia de la seducción y corrupción, varios temas humanos y de realidad social, tanto que esta última *giornata* parece una antología de prejuicios y costumbres populares. Detrás de la diversión se esconde algo más: el mal que marca y desgasta la vejez de las proxenetas y prostitutas, la sífilis, la desfiguración y la pobreza. Al final la Comare se despide con un: “buona sera e buono anno”(p. 494).

Los *Ragionamenti* contradicen los modales delicados y las conversaciones finas y exquisitas del *Cinquecento*. Esta obra degrada los elementos aristocráticos y sublimes, parodia y se pone como una antítesis del *Cortegiano*: “La proposta del comico e del volgare si inserisce tuttavia, con intento parodico, nelle forme della tradizione ufficiale (il dialogo), conservando precisi rapporti con la cultura del tempo”.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, p. 476.

En sí, los *Ragionamenti* son una parodia del petrarquismo en todos los sentidos; se parodia la ideología, la estética, la sociedad cortesana, el género literario que es el diálogo, el lenguaje y estilo clasicista-petrarquista. La obra transgrede los valores petrarquistas y neoplatónicos, exhibiéndonos imágenes crudas y anti-sublimes que hacen referencia al cuerpo y sus necesidades, con una evidente degradación al plano material y corporal de aspectos propios de la cultura canónica, como los valores sociales y espirituales. Lo anterior se hace más evidente en la contaminación entre el género canónico del diálogo, la comedia y la *novella*:

Dalla commedia e dalla novella derivano invece suggerimenti per situazioni e motivi, che l'Aretino sviluppa esasperandoli e spingendoli sino alle estreme conseguenze. Si pensi all'esempio offerto dal Boccaccio, del quale vengono privilegiati proprio quelle componenti rifiutate dal Bembo: gli spunti sulla corruzione dei religiosi trovano ampio spazio nella parte iniziale, dedicata agli orgiastici amori monacali; l'uso della metafora sessuale viene amplificato e generalizzato, fino a risultare l'asse portante della comunicazione espressiva, sempre travolgente e ricca di trovate inventive. L'oscenità e la pornografia, rese assolute ed esclusive, introducono così una concezione ideologica alternativa, che si basa sul prevalere degli istinti e su una cruda demistificazione del costume sociale.<sup>59</sup>

En los *Ragionamenti* todo se vuelve “anti-sublime”, asumiendo la estética de la satisfacción del cuerpo, lo marginal, lo caótico, lo grotesco, y trastocando así el orden preestablecido: el sexo es una fuerza disgregante, que no produce armonía como el amor puro de los neoplatónicos. Dice Davico Bonino:

Il Ragionamento non è un *pamphlet* (almeno non intenzionalmente). E quella sequela di coiti, stupri, incesti, sodomie, rimanda ad altro: è la allegoria di un mondo uscito dai cardini piombato nella propria desolazione, sfatto nei suoi innumerevoli amplessi: il mondo del Disordine, che l'amore volgare (il sesso) contribuisce ad accrescere, non a diradare. Il sesso è nel *Ragionamento* una cupa forza disgregante: non congiunge né armonizza, come l'Amore puro dei neoplatonici.<sup>60</sup>

El ambiente y los personajes representados son sórdidos, las temáticas son “bajas” y evidentemente vulgares, las metáforas son crudas y escatológicas, todas relacionadas con el cuerpo; se habla de enfermedades vergonzosas como la sífilis o *mal francioso*, de los miembros sexuales y de todo el cuerpo en forma impúdica e inclemente, pero sumamente divertida. El anti-petrarquismo temático de Aretino radica en la manipulación de los contenidos de temática alta, que resulta en una sarcástica profanación, reemplazando categóricamente los valores formales de la sociedad cortesana, como lo son la *sprezzatura*, la retórica del decoro, la medida y la técnica de la disimulación.

Los nuevos valores que inspiran el comportamiento son la satisfacción de los

---

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> G. Davico Bonino, *op. cit.* p. 22.



instintos primarios (en contraposición a la medida, al afán de belleza y perfección), la satisfacción de las necesidades materiales, el deseo de lujo, la lujuria sin freno, es decir todo aquello que atañe a la naturaleza humana sin dar pie a las ilusiones neoplatónicas de las cuales se nutría la sociedad *cinquecentesca*. Aquí el sistema ideológico que se impone es el de lo obsceno, de lo inmoral, así como en los *Asolani* de Bembo y el *Cortegiano* de Castiglione es el de la cortesía y refinamiento.

El ambiente en el que se desarrolla el diálogo contribuye a la desmitificación: las jornadas no se llevan a cabo en una corte, o un lugar de prestigio, sino en una *vigna*, un *locus amoenus* atípico que si bien es un lugar confortable, apartado y bello es también un lugar muy simple y agreste. Otro elemento del juego son los personajes, que no son cortesanos, nobles o finas personas sino meretrices, que viven en los linderos de la indecencia. A la idea platónica del amor como forma espiritual y contemplación de la belleza se contraponen un erotismo disoluto y absoluto. En palabras de Sabina Longhitano:

Contro la visione aristocratica della realtà promossa dal petrarchismo, contro una scala di valori tutta orientata alla lirica come massima espressione letteraria, e ai valori classicisti-petrarchisti-cortigiani come gli unici possibili, Aretino mette a nudo le contraddizioni, le falsità di questo sistema, che si rispecchiano nell'inadeguatezza linguistico-stilistica all'imprevedibilità e mutevolezza della natura.<sup>61</sup>

La naturaleza se impone como fuerza impúdica que ni la Iglesia ni la sociedad civil pueden reprimir: el sexo se erige como un instrumento económico y de poder, los órganos sexuales y todo el cuerpo dominan las relaciones sociales. En la experiencia de vida de Nanna, el mundo se revela como un *mondaccio* (p. 9), un mundo caótico donde no hay certezas fuera de la satisfacción de los instintos y placeres mundanos:

A una visione del mondo ordinata y regolata, l'Aretino contrapone il disordine di un mondo privo non solo di certezze, ma anche di valori e di ideali, tutto teso al soddisfacimento dei propri piaceri e istinti materiali.<sup>62</sup>

En este contexto la prostitución es paradójicamente la profesión de la mujer honrada, representando una fuerza que a pesar de ser denigrante es la única que logra ser auténtica y coherente con su propio sistema: para Aretino, la prostituta es un mercenario que hace el mal porque así se le ha indicado. En los *Ragionamenti*, el comportamiento de la prostituta es transparente: ella vende aquello que tiene y las personas que la abordan saben a lo que se atienden.

---

<sup>61</sup> S. Longhitano, "Antipetrarquismo e satira sociale nelle opere di Pietro Aretino", p. 213.

<sup>62</sup> G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, op.cit., p. 40.

Aretino con su exposición de la prostitución logra desmitificar a la sociedad en su fisonomía de gran prostíbulo. Esta imagen del mundo como prostíbulo es una alegoría paródica, una declaración cómica del exceso, de la imposibilidad de ocultar la realidad corpórea y escatológica enterrada por la cultura petrarquista y cortesana de un mundo al revés:

La prosaicità “comica” della novellistica e del teatro irrompe nel dialogo letterario: ma non può essere contenuta nelle sue rigide e simmetriche campiture. [...]

La assunzione di una tematica alternativa (un mondo disequilibrato contrapposto all’universo dell’armonia), l’invenzione di una nuova struttura (aperta e asimmetrica contro il tradizionale modulo compositivo, simmetrico e chiuso) si accompagnano e si traducono, nel *Ragionamento*, in una scrittura anch’essa “d’opposizione” rispetto allo stile aulico del dialogo colto.<sup>63</sup>

El mundo que describe Aretino es opuesto a la armonía ideal, es un desequilibrio por elección y la técnica narrativa que utiliza Aretino para contarnos sobre este mundo es la *analepsis* o *flashback*, una técnica que altera la secuencia cronológica de la historia y conecta momentos diferentes, trasladando la acción al pasado, un vuelco repentino al pasado del personaje, como cuando Nanna en la primera jornada le empezará a contar a Antonia sobre la vida de las monjas y es ahí cuando empieza a hablar sobre su madre y sus desaventuras:

NANNA. Non mi ricordar più il mio cordoglio, che Roma non fu più Roma da che restò vedova di così fatta coppia. E per tornare a casa, il primo giorno di maggio mona Marietta (che così chiamossi mia madre, benché per vezzi le fosse detto la Tina) e ser Barbieraccio (che cotal nome fu quello di mio padre), avendo ragunato tutto il parentado, e zii e avi e cugini e cugine e nepoti e fratelli, con una mandra d’amici e d’amiche, mi menaro alla chiesa del monistero vestita tutta di seta, cinta di ambracane, con una scuffia d’oro sopra la quale era la corona della virginità tessuta di fiori di rose e di viole, con i guanti profumati, con le pianelle di velluto; e se ben mi ricordo, della Pagnina, che entrò poco fa nelle Convertite, erano le perle che io portai al collo e le robbe che avea indosso. (p. 15)

Aquí, nuestro autor interrumpe la línea temporal de la narración contando eventos del pasado que ni siquiera le sucedieron a Nanna sino a su madre, siempre de manera hiperbólica, teatral. Los aspectos teatrales del diálogo de Aretino son muy marcados, ya que describe las acciones de los personajes en un ambiente específico, representando su interacción por medio del diálogo entre los mismos sin narración en tercera persona, cosa que es propia del teatro. Los *Ragionamenti* son una especie de *racconto teatralizzato* en el que Aretino utiliza la técnica de la *analepsis* para añadir suspenso a su historia así como para desarrollar más profundamente el carácter del personaje. En esta obra hay una persona

---

<sup>63</sup> G. Davico Bonino, *op. cit.*, p. 22.

que escucha y comenta pero que no tiene un rol argumentativo como el personaje principal que guía la narración e impone su opinión sobre el mundo.

### 3.3 Estructura

La obra que estudiamos es un tratado “anti-idealista” sobre la educación de la perfecta prostituta, construido como una serie de narraciones que revelan la experiencia de las costumbres de aquel tiempo y la capacidad de traducir la vida en un espectáculo expresando literariamente la realidad de un tiempo y una sociedad en particular, representándola en un conjunto de imágenes y personajes en situaciones cotidianas formuladas en un lenguaje escénico.

El diálogo, sabemos, es un género clásico cuya tradición se remonta hasta la antigüedad grecolatina, dirigido fundamentalmente hacia la argumentación y hacia la expresión de ideas. En la determinación y canonización de este género confluyen distintos modelos: los más influyentes son el de Cicerón y el de Platón. El diálogo representaba un mecanismo dialéctico sumamente refinado y complejo y permitía representar puntos de vista diversos para exponer y discutir los problemas y llegar de una manera didáctica a una posición definida a través de un lenguaje accesible pero serio. Cada personaje que interviene en el diálogo encarna una postura diversa de las demás, y argumenta a favor de su postura y en contra de las demás por medio de la dialéctica, es decir el arte y la técnica de la argumentación, y de la retórica, es decir el *ars bene dicendi*.

En el siglo XV los humanistas retoman el género del diálogo para escribir tratados, como el *De hominis dignitate* de Pico della Mirandola, el *De miseria humanae conditionis* de Poggio Bracciolini o *Della tranquillità dell'animo* de Leon Battista Alberti. En el siglo XVI se publican tratados teóricos sobre este género como el *De dialogo liber* (1562) de Carlos Sigonio, *Apologia dei Dialoghi* (1574) de Sperone Speroni y el *Discorso dell'arte del dialogo* (1585) de Torquato Tasso.

Al definir el diálogo, los tratadistas italianos parten de los presupuestos de Aristóteles sobre los diálogos socráticos, y dan prioridad a los modelos clásicos. Sigonio, así como los demás tratadistas, da preferencia al modelo platónico y ciceroniano, y desprecia el modelo lucianesco por tratar de temas “ridículos”, criticando la temática que ha sufrido el diálogo en manos de Luciano, que rebaja este género desde la cima de la filosofía

hasta la cruda realidad. En su estudio sobre *El diálogo renacentista*, Gómez escribe:

El diálogo lucianesco versa sobre asuntos ridículos. Y, lo que es peor, Sigonio critica que esta depravación la realiza Luciano con propósito de hacer reír, como confiesa él mismo: “risus, ut ipse confessus est, captandi gratia”. Por si no fuera poco, además de esta inclinación hacia lo risible, los diálogos lucianescos se caracterizan por mezclarse (o contaminarse) con procedimientos literarios derivados de otros géneros, fundamentalmente la comedia.<sup>64</sup>

Podemos encontrar un paralelismo entre el modelo lucianesco y los *Ragionamenti* de Aretino, ya que esta obra contradice de manera total el gusto por los modales refinados de las conversaciones elegantes y el lenguaje áulico, destruyendo desde el interior la forma literaria del diálogo. Digo que la destruye porque, a diferencia del diálogo tradicional, Aretino escribe sobre temas escatológicos o fuera de la temática del canon, utilizando un lenguaje para nada áulico; hay un personaje que siempre lleva la batuta y conduce el diálogo, los demás asienten o comentan muy poco, y además la parodia, la burla es la manera de echar abajo la forma de este género.

El tratado dialógico tiene canónicamente una función pedagógica, formativa en el comportamiento, que es muy evidente, por ejemplo, en el *Cortegiano* de Castiglione. Sin embargo, las protagonistas de los *Ragionamenti* cumplen con funciones diversas: la Nanna es la voz que relata y Antonia es un personaje de apoyo, cuya intervención promueve el flujo narrativo lo cual da mayor realidad y peso a los conceptos que se expresan. La cortesana Antonia no representa en ningún momento un punto de vista opuesto respecto al de Nanna, como sucede en los diálogos argumentativos, como por ejemplo las bembianas *Prose della volgar lingua*. Pippa, como parodiando al diálogo pedagógico, es una alumna: claro está que la enseñanza que recibe es diametralmente opuesta a la idealizada por ejemplo en el *Cortegiano*. Digamos que se trata de una pedagogía de la realidad y no de su idealización. La enseñanza de la obra se lleva a cabo durante el diálogo, en forma de experiencias:

La differenza delle condizioni femminili è più nei ruoli esterni che nella sostanza, e proprio l'Antonia [...] sostiene che “la vita visse sempre a una foggia”, con una affermazione insieme pessimistica e profondamente conservatrice, che sembra negare ogni possibilità di un effettivo e autentico miglioramento; tali ruoli, inoltre, non sono avvertiti come antitetici, se è vero che le varie esperienze sono esposte dal medesimo personaggio, che le ha tutte provate.<sup>65</sup>

La fase de decadencia de la profesión *puttanesca* es descrita en la última jornada del

---

<sup>64</sup> J. Gómez, *El diálogo renacentista*, p. 17.

<sup>65</sup> P. Procaccioli, “Introduzione” al *Ragionamento-Dialogo*, p. 10.

*Ragionamento* y durante todo el *Dialogo*: se comunica la incertidumbre del futuro, a partir del hecho que la riqueza pueda ser la única razón de vida. En *La Talanta* la protagonista expresa contundentemente esta incertidumbre a la que Nanna hace alusión: “Ne viene la vecchiaia, Aldella; e come la fronte comincia a incresparsi, le borse si serrano e gli amori si freddano”.<sup>66</sup> Esta fase de decadencia se expone sin moralismos y como mera mimesis del final posible y funesto de una prostituta.

El desarrollo de la obra se ve determinado por el diálogo, y a través de éste se establece el conflicto central de la obra, igual que en el teatro. Lo que hace diferente el diálogo aretiniano del teatro es que en el primero no hay didascalias como en un texto teatral, por lo que no se saben a ciencia cierta los movimientos de los personajes, y uno tiene que imaginárselos a través de su narración de los hechos, de su propia voz:

A livello strutturale, il dialogo aretiniano rifiuta la vecchia struttura propriamente dialogica e spalanca invece le porte a due generi non asseverativi per eccellenza: la novella e la commedia. La novella fortemente teatralizzata diventa struttura portante del dialogo, non più sua appendice dimostrativa ma la “dimostrazione in atto” dei temi che il dialogo viene proponendo. La prosaicità “comica” della novellistica irrompe così nel dialogo letterario.<sup>67</sup>

Un ejemplo de la teatralidad en los *Ragionamenti*, se puede ver en un pasaje de la última *giornata*, en la cual Nanna narra a Antonia la vida de las prostitutas. En este pasaje hay una técnica que se puede definir como teatral, en donde se representa a la protagonista actuando a sí misma: en la narración de la Nanna, ella se describe como una actriz que simula ser tímida y recatada mientras exhibe sus atributos como si apareciera en una escena de teatro:

ANTONIA. Dove alloggiaste voi la prima volta?

NANNA. A Tor di Nona, in una camera locanda tutta impannarazzata; e stateci così otto dí, la padrona di casa, che era impazzata di me sì le parsi aggraziata, dettone una parola a un cortigiano, vedesti dello altro di passeggiare genti, come cavalli rappresi, dintorno allo alloggiamento nostro, proverbiando il mio non mi gli lasciar vedere a lor modo: perché mi stava dentro una gelosia, e se pure la alzava, spuntando appena mezzo il viso fuori, la serrava subito. E benché io fossi bella, quel balenare delle mie bellezze mi faceano bellissima: per la qual cosa, accresciuta la voglia di vedermi alla brigata, non si diceva altro per Roma che di una forestiera venuta di nuovo; talché, piacendo sempre le cose nuove come tu sai, si correa, per vedermi, alla sfilata; e quella che ci tenea in casa mai non si poteva quietare, tanto le era battuta la porta: e lascia pur frappare a loro circa il promettere, caso che ella mi gli desse in mano. [...] e io alzato un pocolino la gelosia e con un risetto rimandatola giuso, mi fuggiva dentro; ed eglino, con un “bascio la mano a vostra Signoria” e con un “giuro a Dio che sète crudele”, si partivano.

ANTONIA. Io odo oggi le belle cose.

NANNA. Standoci così, mia madre saputa volse fare un giorno una mostretta di me, fingendo che fosse a caso: e vestitami di una veste di raso pavonazzo senza maniche, tutta schietta, e rivoltatomi i

<sup>66</sup> P. Aretino, *Talanta*, p. 351.

<sup>67</sup> S. Longhitano, “Antipetrarquismo e satira sociale nelle opere di Pietro Aretino”, p. 213.

capelli intorno al capo, averesti giurato che fossero non capelli, ma una matassa interciata d'oro filato.

ANTONIA. Perché te la vestí ella senza maniche?

NANNA. Perché mostrassi le braccia bianche come un fiocco di neve; e fattomi lavare il viso con certa sua acqua piú tosto forte che no, senza altro smerdamento di belletto, sul piú bello del passare dei cortigiani mi fece porre in su la finestra. Come io apparsi parve che apparisse la stella ai Magi, sí se ne ralleggrò ciascuno; e abbandonando le redine in sul collo del cavallo, si ricreavano a vedermi, come i furfanti allo spicchio del sole; e alzando la testa guardandomi fissi, parevano quegli animali che vengono di là dal mondo, che si pascono di aria.

ANTONIA. Camaleonti vuoi dir tu.

NANNA. È vero; e mi impregnavano con gli occhi nel modo che con le penne impregnano la nebbia quei che paiono sparvieri e non sono.

ANTONIA. Fottiventi?

NANNA. Madesì, fottiventi.

ANTONIA. Che facevi tu mentre ti miravano?

NANNA. Fingeva onestà di monica, e guardando con sicurtà di maritata, faceva atti di puttana. (pp. 138-139)

La Nanna lleva a cabo una suerte de representación escénica como prostituta: levanta la persiana y se hace ver delante de los hombres que la pretenden, fingiendo pudor mientras muestra sus brazos desnudos, y ellos miran fijamente y atónitos. La escena en la cual Aretino describe a Nanna vestida de satín seductor y su cabello parece madeja de hilo de oro es muy vívida. Lo que resalta de este fragmento es la frase final, cuando Antonia le pregunta a Nanna qué hacía mientras los hombres la miraban, a lo que responde: “Fingía honestidad de monja, y mirando con la seguridad de una casada, actuaba como puta”.

En conclusión, nuestro autor transforma el género literario del diálogo, establecido por la tradición clásico-humanista, género ilustre en el Renacimiento. Aretino intuye la secularización de este género, es decir la reducción a un plano más mundano de divulgación y consumo, y decide anticiparse dando al diálogo un matiz impulsivo, refutador de la literatura elevada y refinada, creando un modelo alternativo. Como dice Davico Bonino:

L'Aretino conduce la sua oltraggiosa polemica contro la letteratura d'elezione anche a livello strutturale. Di fronte alle convenzioni del dialogo, non si limita ad una mera operazione di ricalco: non pone le sue femmine derelitte a discorrere delle turpitudini della carne come se fossero le nobili interlocutrici di un dialogo colto. [...] L'Aretino rifiuta la vecchia struttura dialogica e le sostituisce un nuovo progetto compositivo.<sup>68</sup>

### 3.4 Lengua

El arma que nuestro autor utiliza en los *Ragionamenti* para burlarse y alcanzar ese realismo es sin duda el uso expresivo, inclemente e insaciable de la palabra, las metáforas

---

<sup>68</sup> G. Davico Bonino, “L'antidialogo dell'Aretino come allegoria del disordine del mondo”, p. 22.

impetuosas y no canónicas, que imitan el habla y el saber popular. Aretino utiliza una vulgaridad contundente y cómica, sin perífrasis ni eufemismos, lo cual nos indica su poética y un estilo muy elaborado, aunque de signo opuesto al canon clasicista.

Guido Davico Bonino, observó cómo los territorios lingüísticos en los que se adentró Pietro Aretino son aquellos absolutamente prohibidos por la codificación de Pietro Bembo, como la utilización de numerosas voces dialectales, la jerga, el latín pedestre:

L'intera area dialettale, per cominciare, è percorsa e fruita con una straordinaria freschezza di recuperi: dal fiorentino al genovese, dal napoletano al romanesco al veneziano. Al di sotto del dialetto, serpeggia il gergo, che nei suoi apporti (spesso criptici) conferisce alla scrittura una capziosità lievemente assurda. Tra dialetto e gergo si insinua il latino pedestre (curiale o ecclesiastico) e quello propriamente maccheronico, con irriverenti deformazioni da testi "intoccabili" come la Bibbia o i Vangeli. (*id.*)

Nuestro poeta se contrapone al ideal de gusto de Pietro Bembo y sus seguidores con una escritura totalmente anti-sublime: "Le forme e gli istituti consacrati del classicismo rinascimentale erano utilizzati da Aretino in direzione evasiva, criticamente parodistica, per dissacrare una normativa stilistico-linguistica-metastorica."<sup>69</sup>

Como hemos visto, Aretino lucha empeinadamente contra el petrarquismo, el principio de imitación y sobretodo contra la pedantería cortesana. El léxico que utiliza es sumamente libre e insubordinado a los criterios clasicistas: "rifiutando ogni uniformità di tipo normativo, mescola con una eccentricità disinibita, spinta fino al virtuosismo, espressioni di diversa origine e provenienza, da quelle letterarie e quelle provenienti dal parlato."<sup>70</sup> Por ejemplo: "Il gaglioffo divora con appetito il pane altrui, sbocconcellando quello di casa"(p. 49). Esta frase es ingeniosa y quiere decir algo así como: "el mendigo devora con apetito el pan ajeno, mientras que en casa come pedacito por pedacito lentamente". Esta frase contiene palabras coloquiales como *gaglioffo* o *sbocconcellare* usadas de forma graciosa. Y esta otra: "Egli sia la penitenza del tuo peccato *per infinita seculorum*" (p. 53). Esta frase se dice correctamente: *per secula seculorum*, pero en Aretino aparecen también latinismos deformados en lengua viva. Hay cientos de palabras escritas de forma no convencional y tomadas de la jerga del pueblo:

ANTONIA. La sua Madrema, dico, la quale si fa beffe di ognuno che non favella alla usanza: e dice che si ha da dire "balcone", e non "finestra"; "porta", e non "uscio"; "tosto", e non "vaccio"; "viso", e non "faccia"; "cuore", e non "core"; "miette", e non "mete"; "percuote", e non "picchia"; "ciancia", e non "burla"; e la "guisa" che tu hai detto non so quante volte, è il suo occhio dritto. E intendo che

<sup>69</sup> G. Innamorati, "Introduzione" a Pietro Aretino, *La cortigiana* p. 10.

<sup>70</sup> G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, p. 476.

quei dalla scuola vogliono che il K si metta dietro al libro, e non dinanzi: che sarà una signoria. (*id.*)

Aretino se ríe de las palabras estigmatizadas por los petrarquistas, de los latinismos sin ton ni son que utilizan, los expone en su pedantería, se burla de su lenguaje utilizando uno no áulico, dialectal, jergal a manera de contraveneno, no mendiga las sobras literarias de Boccaccio ni de Petrarca y se jacta de su estilo original:

Io sono un uomo libero per la grazia di Dio. – Non mi rendo schiavo de' pedanti. – Non mi si vede percorrere le tracce né del Petrarca né di Boccaccio. Bastami il genio mio indipendente. Ad altri lascio folleggiar la purezza dello stile, la profondità del pensiero; ad altri la pazzia di torturarsi, di trasformarsi, mutando sé stessi. Senza maestro, senz'arte, senza modello, senza guida, senza luce, io avanzo, e il sudore de' miei inchiostri mi fruttano la felicità e la rinomanza. Che avrei di più a desiderare? – Con una penna e qualche foglio di carta me ne burlo dell'universo. Mi dicono ch'io sia figlio di cortigiana; ciò non mi torna male; ma tuttavia ho l'anima di un re. Io vivo libero, mi diverto, e perciò posso chiamarmi felice. – Le mie medaglie sono composte d'ogni metallo e di ogni composizione. La mia effigie è posta in fronte a' palagi. Si scolpisce la mia testa sopra i pettini, sopra i tondi, sulle cornici degli specchi, come quella di Alessandro, di Cesare, di Scipione. Alcuni vetri di cristallo si chiamano vasi aretini. Una razza di cavalli ha preso questo nome, perché papa Clemente me ne ha donato uno di quella specie. Il ruscello che bagna una parte della mia casa è denominato l'Aretino. Le mie donne vogliono esser chiamate Aretine. Infine si dice stile aretino. I pedanti possono morir di rabbia prima di giungere a tanto onore.<sup>71</sup>

Como él mismo dice, Aretino no es esclavo de los pedantes y tiene su propio estilo y disfruta de poder burlarse del universo con un pedazo de papel y su pluma. Para este fin usa la parodia, que presupone un modelo con el cual el texto mantiene una estrecha analogía formal, que es necesario reconocer para entender vuelcos de sentido y las explícitas comparaciones entre prostitutas y cortesanos. Por ejemplo:

NANNA. Le puttane non son donne, ma sono puttane; e però pensano e fanno ciò che io feci e dissi. Ma dove lascio una nostra saviezza che staria bene alle formiche che si provegono la state per il verno? Antonia mia, sorella cara, tu hai da sapere che una puttana sempre ha nel core un pongolo che la fa star malcontenta: e questo è il dubitare di quelle scale e di quelle candeie che tu saviamente dicesti; e ti confesso che, per una Nanna che si sappia porre dei campi al sole, ce ne sono mille che si muoiono nello spedale; e maestro Andrea solea dire che le puttane e i cortigiani stanno in una medesima bilancia, e però ne vedi molti più di carlini che d'oro. E che fa il pungolo che elle hanno anche nella anima, non pure nel core? le fa pensare alla vecchiezza, onde se ne vanno agli spedali, e scelta la più bella bambina che ivi venga, se la allevano per figliuola; e la tolgono di una età che appunto fiorisce nello sfiorire della loro, e gli pongono un dei più belli nomi che si trovino, il quale mutano tuttodi; né mai un forestiere può sapere qual sia il suo nome dritto: ora si fanno chiamare Giulie, ora Laure, ora Lucrezie, or Cassandre, or Porzie, or Virginie, or Pantasilee, or Prudenzie e ora Cornelie; e per una che abbia madre, come sono io della Pippa, un migliaio sono tolte dagli spedali. E c'è dei guai a indovinare il padre di quelle che facciamo noi, se bene diamo il nome che son figliuole de signori e di monsignori: perché son tanti vari i semi che si spargono nei nostri orti, che è quasi impossibile di appostare chi sia quello che ci piantò quello impregnativo; ed è pazza chi si vanta di conoscere di qual grano sia quello che nasce in un gran campo seminato di venti ragioni di grano, senza che ci si ponga altro segnale. (p. 78)

---

<sup>71</sup> P. Aretino, *Lettere*, p. 125



El lenguaje de Aretino rechaza fehacientemente las construcciones verbales refinadas y acrisoladas para dar rienda suelta a una sintaxis más libre:

è la lingua la vera protagonista delle opere di Aretino, è la parodia irreverente, la manipolazione delle forme e degli istituti canonizzati, è infine, la satira, la demistificazione spassionata, ironica. In questo senso si può parlare di vari livelli dell'anticlassicismo e antipetrarchismo aretiniano: c'è un livello parodico, uno polemico, satirico, demistificatorio, ed uno epistemico, che parte dall'analisi della situazione per rifiutare visioni edulcorate ed idilliche della realtà cortigiana.<sup>72</sup>

La escritura de Aretino es expresionista, paródica, gestual, dominante, vive de un impulso distorsionante y mimético, más allá de cualquier convención retórica y condicionamiento vernacular. Su expresionismo parte de una tendencia lingüístico-literaria propia del *Cinquecento*, que aparece en el lenguaje macarrónico de Folengo o el dialecto de Ruzante. También lo es el “hedonismo lingüístico” del que habla Cesare Segre, es decir la voluptuosidad de la palabra, sobre todo de la fijada por la escritura. Este hedonismo ha sido estudiado también por varios especialistas, particularmente por Roland Barthes, que lo definió como el *plaisir du texte*, deleite que procede de ese especial hechizo que ejercen los vocablos:

Vieja, muy vieja tradición: el hedonismo ha sido reprimido por casi todas las filosofías, sólo entre los marginados se encuentra la reivindicación hedonista: Sade, Fourier, para Nietzsche mismo el hedonismo es un pesimismo. El placer siempre es decepcionado, reducido, desinflado en provecho de los valores fuertes, nobles: la Verdad, la Muerte, el Progreso, la Lucha, la Alegría, etc.<sup>73</sup>

Para hablar del placer del texto, a Barthes se le ocurren varios ejemplos: Sade entre otros. El placer del texto está dado por rupturas y así es como leemos frases vulgares en un texto gramaticalmente correcto. Además del hedonismo del que habla Barthes sobre el placer del significado, del texto, Segre se refiere también al gusto de la forma, del sonido de las palabras, sus ritmos:

Il gusto della forma è, nel suo aspetto piú sottile ed esteso, un gusto d'orecchio. Suoni e ritmi collaborano a produrre quella piacevolezza ch'è, e non solo nel Bembo, lo scopo ultimo, la pietra di paragone del valore letterario. Piacevolezza che risponde a un gusto schifiltoso e ipersensibile, tendente a costruire, con le immagini e con le parole, una visione dove voci e colori e gesti e pensieri senza urti e senza sproporzioni intreccino, carezzevoli e sterilizzati, la loro danza fuori della contingenza.<sup>74</sup>

Aretino juega con su materia en varios registros expresivos, como lo hace con los géneros literarios. Él contradice el lenguaje preciso, prefabricado, se burla de las censuras

---

<sup>72</sup> S. Longhitano, “Antipetrarquismo e satira sociale nelle opere di Pietro Aretino”, p. 214.

<sup>73</sup> R. Barthes, *El placer del texto*, p. 93.

<sup>74</sup> C. Segre, *L'edonismo linguistico del Cinquecento*, p. 257.

lingüísticas, de la pedantería, de los petrarquismos prestados, rebosa en similitudes pródigamente elaboradas sobre el mundo animal y natural, incorpora en su narración fragmentos de realidad vivida. Su léxico es directo y explícito, sobre todo a la hora de hablar sobre los órganos sexuales: “cento volte ho pensato per che conto noi ci aviamo a vergognare di mentovare quello che la natura no s’è vergognata di fare” (p. 104).

El léxico aretiniano hace una recolección de proverbios, alusiones literarias dialectalismos, extranjerismos, latinismos, especialmente aquellos relacionados con el lenguaje litúrgico: “Chi mastica avemarie sputa paternostri” (p. 62), le dice la Nanna a un “caballero” cuando la trata de seducir y ella dice que es *donzellissima* y que sólo reza avemarías; a lo que responde con la frase citada el caballero en cuestión. “Quattro altre volte, prima che ci levassimo, il suo cavallo andò fino al mezzo del camin di nostra vita.” (p. 64). Ésta es una frase evidentemente tomada de la *Divina Commedia* de Dante Alighieri:

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura  
ché la diritta via era smarrita.<sup>75</sup>

Pero Antonia confunde este pasaje con Petrarca y el sentido cómico es evidente. “Tu dici il vero ch’egli è un mondaccio per me, ma non per te che godi fino del latte della gallina” (p. 3): Antonia le dice a Nanna que el mundo es un lugar feo, pero sólo para ella, y que para Nanna es diferente porque puede obtener cualquier manjar y disfrutar de ciertos lujos.

He aquí otra frase: “Maestro, tenete in su la briglia la bocca e le mani, e serviteci per istanotte del vostro battisteo” (p. 40). Aquí habla la Nanna al narrar las experiencias en el convento: le dice a un cura que se sirva por una noche de su baptisterio. La terminología de Aretino es superabundante y derrochadora, en extremo cruda, violenta y hasta hiperbólica, recoge y trata de expresar un habla “natural”:

E n’esce uno scrivere, che è il linguaggio parlato anche oggi comunemente in Italia dalle classi colte. Abolisce il periodo, spezza le giunture, dissolve le perifrasi, disfà ripieni ed ellissi, rompe ogni artificio di quel meccanismo che dicevasi forma letteraria, s’accosta al parlar naturale. [...] Fugge il toscaneggiare, come una pedanteria; non cerca la grazia, cerca l’espressione e il rilievo.<sup>76</sup>

Pero tal vez el trazo que más caracteriza la escritura del *Ragionamento* y del *Dialogo*, en

---

<sup>75</sup> D. Alighieri, *Divina commedia, Inferno*, Canto I, vv.1-3, p. 10.

<sup>76</sup> F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, p. 592.

conjunto los *Ragionamenti*, es la proliferación del uso de metáforas, que florecen en todo el texto, continuamente. La lengua de los *Ragionamenti* se enfoca a una variación continua del léxico de lo obscuro, por ejemplo cuando se habla de falos: “frutti paradisi”, “salsiccionne di vetro”, “pestello di vetro”, “vitriolo bernardo”, “pastorale”, “pastinaca muranese”, “cotale di vetro”, “frutti cristallini”, “manico della manga”, “pomo dello stocco”, “testa del cefalo”, “lancia di vetro”, “lancia da le due pallotte”, “berlingozzo”, “carota di vetro”, “imbratti”, “cedri di vetro”, “pugnale vetrigno”, “tampella”, “argomento”, “uno di quelli” etcétera. Son interminables las metáforas y similitudes que Aretino utiliza para los órganos sexuales y no sólo para éstos sino para los actos sexuales y demás términos relacionados con el sexo:

tale lessico vi appare comunque estremamente diversificato, per lo più in funzione della professione o dello stato sociale dei vari personaggi, e che non sono poi molte le ripetizioni tra le centotrentatré volte nelle quali nell'opera vien nominato l'organo maschile, le ottantun volte di quello femminile, le sessantuno del deretano, le quarantadue del rapporto secondo natura e le dodici di quello contro natura.<sup>77</sup>

Pareciera interminable este terreno en el cual la intención de metaforizar se antoja deleitosa.

Aretino cultiva la eficacia obscena de la palabra disfrazada y se hace maestro en el arte de aludir, renunciando a la denominación de forma directa que podría no satisfacer su gusto por la transgresión. Nuestro autor finge omisiones y eufemismos para obtener efectos metafóricos impredecibles, utiliza descripciones hiperbólicas y explota la amplificación del referente obscuro. En su narración utiliza el efecto de la acumulación con la intención calculada para implicar al lector en las situaciones, así como el uso del habla coloquial:

Tutti i procedimenti espressivi del parlar popolare vengono moltiplicati e gonfiati in un clangore carnevalesco, dalle forme diminutive (“poveretto, poveraccio, poverino, sai tu ciò che si sia il tor moglie?”) ai nomi composti con imperativo (“a questo sorbibrodo, a questo pappafava, et a questo trangugialasagne”, “il mio padrone che a crepacuore, a crepafegato, a crepapolmone toglie istasera moglie”) con la stessa brama di novità che poteva, in campo diverso ma con spirito non molto differente, ispirare la creazione di concettini o di metafore srampalate.<sup>78</sup>

De esta manera, podemos observar que la desmitificación aretiniana ocurre en varios niveles, estructural, ideológico, temático y lingüístico: es una desmitificación del petrarquismo, del clasicismo bembiano y de la ideología cortesana en su falsedad.

---

<sup>77</sup> P. Procaccioli, “*Ragionamento-Dialogo* di Pietro Aretino”, p. 23.

<sup>78</sup> C. Segre, “Edonismo lingusitico nel Cinquecento”, p. 371-372.

## Conclusiones

Los *Ragionamenti* no se basan en un ideal exquisito y aristocrático, como hemos señalado, sino en elementos carnavalescos, vulgares repletos de una aguda crudeza, elementos propios del realismo grotesco, entendiendo este término bajtiniano como conjunto de imágenes ligadas a la vida material y al cuerpo: “El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto.”<sup>79</sup>

En los *Ragionamenti* hay predominio excepcional de imágenes corpóreas, de la bebida y la comida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual, acentuadas con un tono hiperbólico:

las imágenes referentes a la vida material y corporal en Rabelais (y en varios autores del Renacimiento) son la herencia (un tanto modificada, para ser precisos) de la cultura cómica popular, de un tipo peculiar de imágenes y, más ampliamente, de una concepción estética de la vida práctica que caracteriza a esta cultura y la diferencia claramente de las culturas de los siglos posteriores (a partir del clasicismo).<sup>80</sup>

Las imágenes procaces de Aretino afirman una visión carnavalesca del mundo, la cual según Bajtín representa la alteridad con respecto a la cultura canónica y el carácter colectivo de las conciencias, y trastoca el orden oficial establecido. El carnaval es un hecho social que toma forma y adquiere valor estético en el realismo grotesco:

El imaginario jocoso estaba muy en boga en el ambiente escolar culto de la Edad Media. Esta tradición se remonta al *Vergilius grammaticus*, se extiende a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento [...]. En esta gramática, todas las categorías gramaticales, casos, formas verbales, etc., son transferidas al plano material y corporal, sobre todo erótico.<sup>81</sup>

La parodia, así como las demás formas del realismo grotesco, tiende a degradar, corporizar y vulgarizar. Ésta es la cualidad esencial de este realismo, que lo separa de las formas “nobles” de la literatura petrarquista y clasicista del Renacimiento, ya que se basa en significaciones absolutas: por ejemplo lo alto es el cielo o el rostro y lo bajo se refiere a los genitales. Estas significaciones para Bajtín entran en comunión con la vida, con la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia actos como el coito y la satisfacción de necesidades naturales son imágenes muy presentes en los *Ragionamenti* aretinianos. Esta obra se basa fuertemente en los instintos y deseos

---

<sup>79</sup> M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, p. 24.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>81</sup> *Id.*

materiales, cuya satisfacción se persigue a costa de todo, inclusive de la honradez o la integridad.

Aretino en los *Ragionamenti* describe, con una lengua fuertemente expresiva, teatral, original, los tres estados de la mujer, los cuales habían sido ampliamente desarrollados aunque de forma muy distinta en toda la tradición novelística, desde Boccaccio hasta Masuccio Salernitano. Nuestro escritor representa un mundo gobernado por una sexualidad desenfrenada y con fin comercial, burlándose de toda regla, y afirma, en formas divertidas, sarcásticas, grotescas, cómicas, que la naturaleza humana siempre es la misma, independientemente de toda idealización religiosa, petrarquista o cortesana. El lenguaje que utiliza es coloquial, pero no tan crudo como florido y metafórico. Su obra hace una mimesis de la lengua hablada con tendencia a la caricatura; Aretino escoge cuidadosamente cada vocablo, oponiéndose al léxico petrarquista y cortesano.

El punto de vista de Aretino en los *Ragionamenti* no es moralista: solamente critica de forma literaria la ética petrarquista, que es echada abajo por los comportamientos reales de la gente, tanto del pueblo como de los cortesanos. Aretino no considera la literatura como un medio de mutación, de transformación del mundo en un sentido idealizador. La naturaleza del hombre y el mundo en todo su existir caótico deben ser descritos como tales; se debe también evidenciar la falsedad, la hipocresía y las contradicciones entre lo real y lo ilusorio.

Para lograr esto, Aretino da una fuerte marca teatral a los diálogos, con una naturalidad fluida y elocuente que refleja la supremacía de la naturaleza sobre los cánones retóricos. La forma de esta obra es una alternativa coherente, consciente y e integral, dirigida hacia la comunicación expresiva en contraposición al canon petrarquista, al diálogo clásico codificado por la cultura de la época, con su necesidad de objetivación de modelos universales.

Lo más interesante es que Aretino afronta estas problemáticas sin pretensiones ni reticencias, con una lengua agresiva y desmitificadora, haciendo una crítica severa a la sociedad de su tiempo, y qué mejor crítica que la que viene de una persona que se deleita en este ambiente, sin ser un moralista ni un reformador, más bien un cínico comentarista.

Se puede decir que Aretino tiene una pluma libre, que no obedece necesariamente a quien le proporciona bienes materiales; aunque por ganarse la vida haya escrito para bien o

para mal sobre la imagen de algún protagonista de la historia de la época, su obra es policromática y original y no está siempre subordinada a las deseos de alguien más.

Un valor que resalta en la obra de Pietro Aretino y que él define como tal, es su consciente contraposición a la visión aristocrática de la realidad, a una escala de valores orientada a la lírica petrarquista como la máxima expresión literaria y a los valores “cortesianos” como únicos y legítimos. Aretino expone las contradicciones, la falsedad de este sistema a través de una parodia descarada, de la manipulación de las formas y los cánones.

Los *Ragionamenti* se basan en un sistema de referencias culturales internas y externas, algunas estipuladas en la estructura canónica del diálogo: sin embargo el diálogo aretiniano se aleja de la canonización del género, en la elección del realismo *versus* la idealización, además de su contaminación con el género teatral.

La prostitución se presenta como una actividad que por un lado da placer, pero por otro lado es una ficción, donde se pretende obtener un bien a través de la venta del cuerpo.

La prostituta es la que menos sufre con los hombres, pero la que más tiene poder sobre ellos cosa que la monja y la casada no tiene. Ella decide prestar sus servicios o no, y cuánto cobrar o administrar su tiempo. Por otro lado, podría decirse, la prostituta está indefensa y es presa de los hombres, pero según Aretino las prostitutas tienen, por lo menos en los *Ragionamenti*, más poder.

Además, ser prostituta constituye una gran ventaja: paradójicamente, se pueden tener menos hombres y poderlos escoger. No como las monjas, que están expuestas a los muchos religiosos que las rodean; o como las casadas que tienen un marido que no seleccionaron ellas mismas. Esto para nada es una propuesta reivindicadora: es una paradoja crítica, ya que no ofrece, de ninguna manera, una solución, sólo expone este mundo en su falsedad y peligro. La paradoja es una figura retórica que se basa en la unión de dos ideas que *a priori* parecen imposibles de concordar. Y “Su función es invitar a la reflexión”.<sup>82</sup> Pero Aretino es un autor cínico: no es como muchos satíricos que *castigant ridendo mores*, sino que ve las falsedades humanas y se burla de ellas, sin pensar que puedan cambiar.

---

<sup>82</sup> <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=paradoja>.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia*, Roma, Newton Compton, 2003.
- ARETINO, Pietro, Lettere, *apud* Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, vol. 8, Florencia, Einaudi, 1965.
- ARETINO, Pietro, *Ragionamento- Dialogo*, Milano, Garzanti, 2005.
- ARETINO, Pietro, *Talanta*, Milano, Mondadori, 1971.
- ARETINO, Pietro, *Il primo libro delle lettere*, Tennessee, General books, 2012.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, trad. Jerónimo de Urrea, Madrid, Cátedra, 2002.
- BACHMAN, Paul, “À la rencontre de Gaspara Stampa”, introducción a Gaspara STAMPA, *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1991.
- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcar, Madrid, Alianza Universidad, 1990.
- BARTHES, Roland, *El placer del texto*, Siglo XXI, Madrid, 1993.
- BLOOM, Harold, *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- DAVICO BONINO, Guido, “L’antidialogo dell’Aretino come allegoria del disordine del mondo”, en Guido BALDI *et al.*, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*. Vol. II Tomo Primo, *Dal Rinascimento all’età della Controriforma*. Torino, Paravia, 1993.
- BORSELLINO, Nino, “Introduzione” a Pietro Aretino, *Ragionamento???-Dialogo*, Milano, Garzanti, 2005.
- OLDCORN, Anthony, “Lyric Poetry”, en Peter BRAND, Lino PERTILE eds., *The Cambridge History of Italian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- BURCKHARDT, Jacob, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. Eugenio Garin, Torino, Sansoni, 1955.
- CENGAGE, Gale, *Literature from 1400 to 1800*, Detroit, Cengage Learning, 2009.
- COTTINO-JONES, Marga, *Introduzione a Pietro Aretino*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- DE SANCTIS, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, vol. 8, Torino, Einaudi, 1965.
- DIONISIOTTI, Carlo, “Chierici e laici”, en Remo CESERANI, Lidia DE FEDERICIS, *Il materiale e l’immaginario. Laboratorio di analisis dei testi e di lavoro critico*, Vol.2, *La società dell’antico regime*, Torino, Paravia, 1993.
- FABI, Massimo Salvatore, *Opere di Pietro Aretino*, ordinate ed annotate per Massimo Fabi; precedute da un discorso intorno alla vita dell’ autore ed al suo secolo, Milano, Francesco Sanvinto, 1863.
- FLORA, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, vol. 2, Milano, Mondadori, 1966.
- FUBINI, Riccardo, *L’umanesimo italiano e i suoi storici*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- BALDI, Guido, S. GIUSSO, M. RAZETTI, G. ZACCARIA, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*. Vol. II, Tomo Primo, *Dal Rinascimento all’età della Controriforma*, Torino, Paravia, 1993.
- FERRONI, Giulio, ed. e “Introduzione” a *Poesia italiana del Cinquecento*, Milano, Garzanti, 1978.
- GARIN, Eugenio, *L’umanesimo italiano*, Bari, Laterza, 1958.
- GARIN, Eugenio, *Renaissance characters*, trad. Lydia Cochrane, Chicago, The University of Chicago Press, 1997.
- GAUTHIEZ, Pierre, *L’Arétin et la Bible*, Paris, Hachette, 2002.

- GÓMEZ, Jesús, *El diálogo renacentista*, Madrid, Laberinto, 2000.
- GUERRIERO, Anna, Nara PALMIERI, Edoardo LUGARINI, *La letteratura dalle origini alla fine del Quattrocento*, Génova, Prisma, 1988.
- HUTTON, Edward, *The scourage of princes*, London, Constable, 1922.
- INNAMORATI, Giuliano, “Introduzione” a Pietro ARETINO, *La cortigiana*, Torino, Einaudi, 1970.
- LARIVAILLE, Paul, *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1980.
- LONGHITANO, Sabina, “Antipetrarchismo e satira sociale nelle opere di Pietro Aretino”, en Mariapia Lamberti ed., *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*, México, UNAM, 2006.
- PAOLETTI, Jhon, Gary RADKE, *Art in Renaissance Italy*, London, Lawrence King, 2005.
- ROSSI, Annunziata, *Ensayos sobre el Renacimiento italiano*, México, UNAM, 2009.
- SAPEGNO, Natalino, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1901.
- SEGRE, Cesare, “Edonismo lingusitico nel Cinquecento. Lingua, stile e società”, *Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- TORRES DE CASTILLA, Alfonso, *Historia de las persecuciones políticas y religiosas ocurridas desde la edad media hasta nuestros días*, Barcelona, Salvador Manero, 1865.
- WADDINGTON, Raymond, *Aretyno's Satyr: Sexuality, Satire, and Self-projection in Sixteenth-Century Literature and Art*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.

### **Bibliografía informática:**

- ANHEIER, Helmut, Jürgen GERHARDS, “The Acknowledgment of Literary Influence: A Structural Analysis of a German Literary Network”, *Sociological Forum*, Vol. 6, n. 1(marzo 1991), <http://www.jstor.org/stable/684385>.
- BERNI, Francesco, *Rime*, “Capitolo primo della peste”, <http://www.liberliber.it/libri/b/berni/index.htm>.
- DI BENEDETTO, Arnaldo, “Un'introduzione al petrarchismo cinquecentesco”, Vol. 83, No. 2, American Association of Teachers of Italian, 2006. <http://www.jstor.org/stable/27669068>.
- HALL, Robert A., “The Significance of the Italian *Questione della Lingua*”. <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/8408.htm>.
- MARINI, Paolo, “Opere religiose” en Pietro Aretino, [http://www.salernoeditrice.it/scheda\\_libro.asp?id=1865&it=ok&categoria=18](http://www.salernoeditrice.it/scheda_libro.asp?id=1865&it=ok&categoria=18).