

“QUEL NOBILISSIMO SESSO DI DONNE”.
DESCRIPCIÓN DE LA CONSTRUCCIÓN SEMIÓTICA
DE UNA GRAMÁTICA DE LOS GÉNEROS EN UN TEXTO
DE LA “QUERELLE DES FEMMES”: *L’ASSONTO AMOROSO IN DIFESA*
***DELLE DONNE*, DE CESARE BARBABIANCA (1593)**

“QUEL NOBILISSIMO SESSO DI DONNE”.
DESCRIBING A SEMIOTIC CONSTRUCTION OF A GENDER’S
GRAMMAR IN A TEXT FROM THE ITALIAN
“QUERELLE DES FEMMES”: CESARE BARBABIANCA’S
***L’ASSONTO AMOROSO IN DIFESA DELLE DONNE* (1593)**

MANUEL A. BROULLÓN-LOZANO*

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: En términos semióticos, el cuerpo se concibe como un dispositivo sobre el que se pueden escribir y reescribir toda clase de significaciones. En este sentido, en la esfera social, los sujetos usan sus cuerpos para poner en escena conductas y representar identidades, las cuales es posible analizar como formas semióticas apoyadas en escrituras reducibles a gramáticas.

Abstract: Bodies can be defined as devices, in which, all sort of meanings can be written and re-written. In this way, on the social sphere, subjects use their bodies to perform behaviours and represent identities, which can be analysed, both them, as a semiotic form sustained by structures reducible to Grammars.

* Este trabajo es resultado del Proyecto I+D+i “Men for Women. Voces Masculinas en la Querella de las Mujeres” del Plan Estatal 2017-2020 Generación del Conocimiento, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y los Fondos Feder de la Unión Europea. I.P.: Dra. Mercedes Arriaga Flórez y Daniele Cerrato. Referencia: PID2019-104004GB-I00. Fecha de Inicio: 01/06/2020. Fecha de Finalización: 31/05/2024.



En consecuencia, el género es una tecnología simbólica y corporal que se impone a los sujetos, como si fueran artefactos poéticos o teatrales. En este ensayo se analizarán las estructuras semióticas de algunos conceptos históricos como los de “belleza” o “virtud” – pues dichos conceptos contienen prescripciones de género que rigen cuerpos tanto masculinos como femeninos– representados en un texto singular de la “Querelle des Femmes” italiana y enmarcado bajo la Polémica del Véneto: *L’assonto amoroso in difesa delle donne* de Cesare Barbabianca (1593). Dicho texto, a través de las enunciaciones performativas de los cuerpos en el plano discursivo y de los esquemas actanciales, muestra una convergencia de voces y argumentos que, basada en la discusión desde la tradición, permite deconstruir modelos, describir las gramáticas prescriptivas del género y, en última instancia, cuestionar la articulación semántica de ciertos conceptos históricos.

Palabras clave: Cesare Barbabianca. Querella de las Mujeres. Polémica del Véneto. Semiótica. Género.

1. Introducción

Los textos de la Querella de las Mujeres incluyen todo tipo de desarrollos discursivos sobre los cuerpos y las identidades, conformados bajo el signo del género. En dicho proceso –que bien podríamos denominar como negociación de sentido– han intervenido multitud de voces a lo largo de la Historia, tanto femeninas como masculinas, aunque no siempre en igualdad de condiciones ni con similar resonancia (Bartolotta y Tormo-Ortiz, 2019). Desde el segundo grupo, los autores que tomaron partido en la discusión de la Italia de los siglos XV y XVI, propusieron modelos de representación tanto de lo femenino como de lo masculino desde aquellas obras de tipo tratadístico y memorial que circularon entre las élites culturales de la época. Dicha esfera social y cultural estaba conformada por las

In consequence, Gender, is a a symbolic and embodied technology, which has been imposed to subjects, as if they were poetic or dramatic artifacts. In this essay, we aim to analyse the semiotic structure of some historical concepts such as “beauty” or “virtue” –because they contain prescriptions of Gender– on Male and Female bodies represented in a text from the Italian “Querelle des femmes” included at the Veneto Dispute: Cesare Barbabianca’s *L’assonto amoroso in difesa delle donne* (1593). This text, through the enounced performances of bodies and the scheme of actants, shows a convergence of voices and arguments that, based on the discussion with the tradition, allows us to deconstruct models, describe the prescriptive grammar of Gender, and, at least, question the semantic articulation of some historical concepts.

Key words: Cesare Barbabianca. The Women Question. The Veneto Dispute. Semiotics. Gender.

academias y las publicaciones impresas en torno a la reacción antiescolástica del Humanismo:

[...] los humanistas fueron los primeros que en sus escritos se dirigieron a un público más amplio, en parte desconocido. Sus discursos y hojas volanderas son las primeras formas del periodismo moderno; sus cartas, que corrían en círculos relativamente amplios, eran los periódicos de su tiempo. (Hauser, 1969 I: 433)

Ante este contexto comunicacional, en su dimensión tecnológica –la imprenta con su sistema paralelo de difusión de documentos– y social –las academias como espacios de sociabilidad propicios para la lectura y la escritura–, los caballeros y poetas italianos definieron el signo de su género a través de la masculinidad cortesana, al tiempo que delinearon la alteridad de lo femenino desde una cierta mirada, un imaginario y una forma de racionalidad androcéntricas (Dialetti, 2020). En este proceso de elaboración simbólica, la discusión se valió a menudo de la significancia de los mitos tanto clásicos como modernos, reciclados como referentes simbólicos, traducidos y reproducidos mediante modelos figurativos que sirvieron para formular prescripciones sobre las identidades de género a través de sistemas disciplinares, tanto de control de los cuerpos con el género binario –masculino y femenino–, como de regulación de los modos y maneras considerados como virtuosos o elegantes para la *performance* de la vida en sociedad. Todo ello, presupuesto al dominio de la oratoria y al conocimiento de la tradición textual clásica y moderna:

Pro-woman discourse became an act for the construction of an elite masculinity and the strengthening of homosocial bonds through group identity formation. [...] The *querelle des femmes* became a site of male performance that drew on chivalric manners, Neoplatonic spirit and rhetorical creativity. (Dialetti, 2000: 25)

En este trabajo nos proponemos hacer una aportación a la indagación sobre la producción y circulación de tales modelos prescriptivos de género en la Italia del *Cinquecento*, a través del análisis de *L'assonto amoroso in difesa delle donne* (1593) de Cesare Barbabianca.

2. Definición, contextualización del objeto de estudio y método

Existen dos ediciones *princeps* de *L'assonto amoroso in difesa delle donne*. Ambas datan del año 1593 y están impresas en Treviso, en el taller de Domenico Amici, a instancias de Aurelio Reghettini –“libraio sotto la loggia”. La mediación de un librero como Reghettini con redes de influencia por todo el Véneto demuestra la resonancia comunicacional de la obra en el debate secular. Además, el autor, Cesare Barbabianca, prefirió firmar una de estas dos primeras ediciones bajo el heterónimo *L'academico solingo* –esto es, “el académico solitario”–, iden-

tificando con ello su pertenencia a la élite intelectual del academicismo humanista.

Lo cierto es que Barbabianca fue miembro destacado de una de las familias principales de Capodistria –actualmente, Koper, Eslovaquia–, ciudad costera del Mar Adriático, por entonces, perteneciente a la República de Venecia (Broullón-Lozano, 2020). Nuestro autor formó parte de la *Accademia Palladia* de Capodistria o Segunda Academia de Capodistria, constituida como espacio de sociabilidad y discusión en torno a los años ochenta y principios de los noventa del siglo XVI (Favaro, 2012) junto a otros notables istrianos: Antonio Bruni, Marc’Antonio Valdera y Ottonello del Bello, entre otros (Malcolm, 2015: 310). Todos son, como vemos, hombres.

Que un librero como Reghettini diera a las prensas una obra como esta, además, demuestra que se integra, temática y formalmente, en el contexto de la “Polémica del Véneto” (Cox, 2008: 172), en la cual participó activamente la *Accademia Palladia*. Dicha polémica se desencadenó mediante un intercambio de discursos con trascendencia impresa en respuesta al *Discorso della virtù femminile e donnesca* de Torquato Tasso (1584), con derivas tanto misóginas –*Vera narrazione delle operationi delle donne* de Onofrio Filarco (1586), *Discorso intorno alla maggioranza dell’uomo e della donna* (1589) de Cipriano Giambelli...– como filóginas –*Difesa delle donne* de Prodicone Filarete (1588) o *Vera difesa alla narrazione delle operationi delle donne* (1588) de Giacomo Guidoccio, entre otras. Como veremos más adelante y, aunque no sin ciertas reservas, *L’assonto amoroso in difesa delle donne* de Barbabianca se ubica, intencionalmente, en el segundo grupo: el de los textos filóginos.

A su vez, la Polémica del Véneto se enmarca en el desarrollo los regímenes corporales de la Modernidad (Foucault, 1977), desde textos que, como el *Régime du Corps* de Aldobrando da Siena (1234-1256), hasta el *Dialogo delle bellezze delle donne* de Agnolo Firenzuola (1548) o *Il Libro del Cortegiano* de Baldassare Castiglione (1528), pretendieron ejercer un control sobre los cuerpos masculinos y femeninos como dispositivos semióticos replicables en función de los conceptos de “belleza” y de “virtud” (Dialetti, 2019).

Estamos, pues, ante un discurso que pretende contestar a otras voces masculinas mediante la exposición racional de toda una serie de argumentos que, temáticamente, sitúan a la mujer como objeto de la polémica. El ejercicio de retórica que despliega Cesare Barbabianca en esta obra se vale de un conocimiento erudito de la tradición textual clásica y moderna, desplegado mediante el símil como estrategia de comparación de supuestos y el pensamiento alegórico como hilo conductor. Ello conforma un discurso asentado sobre la autoridad intelectual de la *humanae litterae* y figurado mediante el modelo narrativo del caballero que imparte justicia y restituye el honor perdido en el plano poético, librando la batalla intelectual con las armas de la oratoria y de la escritura.

Para describir y analizar la construcción de género como sistema semiótico presente en la obra, nuestro análisis ha de valerse, en primera instancia, de la descripción de la estructura del texto, identificando sus partes internas así como sus componentes paratextuales (Genette, 1989 y 2002) que lo conectan con la polémica secular. Una vez advertida la estructura de superficie, llevaremos a cabo una descripción de algunos de los artefactos retóricos que el texto ofrece, como primer paso para un análisis semiótico de las figuras tematizadas, con tal de comprender, en función de su articulación estructural (Greimas y Courtés, 1982), cómo se construyen los modelos de género y de qué manera cristalizan en gramáticas que pretenden controlar y prescribir la figuratividad de los cuerpos, la performatividad de los modos y maneras en la esfera social y los esquemas axiológicos o de valor que rigen todo el conjunto.

3. Desarrollo: “[...] per qual cagione si negherà solamente nelle Donne, animali di ragione, e discorso?”

La estructura de *L'assonto amoroso in difesa delle donne* presenta varias partes bien diferenciadas. La primera desempeña la función paratextual de introducir y presentar los contenidos temáticos de cara a un lector modelo situado en la Polémica del Véneto.

La segunda parte supone la obra en sí, en cuyo interior, el autor construye todo un dispositivo de persuasión a través de la imagen traducida a palabra poética, siguiendo la preceptiva horaciana de la “ut pictura poesis”. En ella, el espectáculo visual se basa en un estilo alegórico enunciado bajo el marco ficcional de la ensoñación, a modo de antesala de todo el discurso agumentativo.

3.1. Figuratividad mítica en los paratextos iniciales

La primera parte genera un umbral que nos predispone temáticamente a la controversia. Ello implica, lógicamente, el antecedente de una ofensa infringida contra las mujeres, las cuales pasan a ser inmediatamente víctimas de una agresión que aparece valorada desde un comienzo como injusta.

El conglomerado paratextual lo forman una dedicatoria del autor “al sig. Horatio Rvino” (Barbabanca, 1593: 3-4), un prólogo autoral firmado con el heterónimo *L'academico solingo*, en el que se hace una exposición de motivos (*op. cit.*: 5-7) y, finalmente, un poema introductorio en latín y en italiano rubricado por el físico y académico veneciano Bartolomeo Burchelati. (*op. cit.*: 8). En las tres composiciones aparecen prefigurados los temas y recursos fundamentales del resto de la obra a través del despliegue de la iconografía mitológica que alude directamente a ciertas estructuras que pasaron al imaginario colectivo renacentista por medio de las traducciones de las obras de los poetas grecolatinos, en especial, de las *Metamorfosis* de Ovidio.

En la dedicatoria, el autor se presenta vestido bajo el rol de un caballero que desempeña la “honorata professione” de “prender la difesa, hor con la spada, hor con la lancia, in tutte le occasioni, delle innocenti Donne” (*op. cit.*: 2). Para reforzar dicha figuratividad topificada, se hace referencia explícita al combate de Perseo contra el monstruo marino que retenía a Andrómeda en Etiopía como castigo de Poseidón a la soberbia de su madre, la nereida Casiopea o Casiope:

[...] onde si legge, che Perseo volando oltre i liti di Soria, & vedendo iui legata ad vn scoglio la bella Andromeda per esser divorata dar Mostro Marino, stringe il ferro, & scoperse lo scudo in sua difesa, liberando da sì ingiusta morte. (*Op. cit.*: 2)

Tal figuratividad se corresponde con la del mismo personaje en el libro cuarto de las *Metamorfosis* de Ovidio (vv. 663-771): armas en mano, un movimiento tan ágil que se diría que es como el vuelo de un ave y un programa de acción activado –en el esquema mítico actancial¹– por el valor que vierte la pasión que Perseo experimenta ante la visión del cuerpo femenino. En este eje de acción, la mujer desempeña al mismo tiempo las funciones de actante destinador –su belleza convoca al héroe– y de objeto –punto al que tiende el programa narrativo del sujeto heroico con la consiguiente transformación del cautiverio en libertad–:

Perseo, entonces, se ciñe otra vez los talares y la corva espada, y levanta nuevamente el vuelo. Pasa así por encima de los etíopes y los cefeos, en cuya región Andrómeda, inocente, había sido condenada para castigar la presunción de su madre. La ve Perseo encadenada a un peñasco, y, absorto, arde de amor por su hermosura. (Ovidio, 1983: 75).

La representación figurativa del héroe-sujeto –masculino– y de la inocente-objeto –femenino–, se refuerza en la misma dedicatoria a través de la cita explícita de un pasaje del canto sexto del *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, mito moderno que sirve para que el autor se compare a sí mismo mediante la estructura retórica del símil con el caballero Ruggiero en su misión de restituir el honor perdido a una dama. Otro tanto encontraremos en el prólogo del autor, en don-

¹ Según Greimas y Courtés “El actante puede concebirse como el que realiza o el que sufre un acto, independientemente de cualquier otra consideración” (1982: 23). Sobre esta definición descansa la sintaxis semio-narrativa –que en ningún caso ha de confundirse con el género de escritura narrativa– como sistema de atribución y distribución del sentido en cualquier forma semiótica: “El término actante alude a cierta concepción de la sintaxis que articula el enunciado elemental en una serie de funciones –tales como las de sujeto, objeto, predicado–, independientemente de su realización en las unidades sintagmáticas” (*ibid.*). El esquema mítico actancial presupone seis funciones distribuidas en tres esferas y jerarquizadas: Destinador y Destinario, Sujeto y Objeto, Oponente y Ayudante.

de, para sostener su argumentación, su pluma acude de nuevo a la potente figuratividad del mito clásico, en este caso, mediante la visión de Citherea –Afrodita/Venus– y Adonis (*Metamorfosis*, libro X, vv. 501-739):

Ben si conviene, che hauendo qualche poco di vita le cose mie, riconoschino in voi quella bellezza vitale, cui solamente è propria virtù d'immortalare, et far eterne le cose volgari, et basse. In quella maniera forse sotto Poetica fintione dimostra la bella Citherea, che trasportava per l'aria l'amato Adone sopra il carro tirato da I Cigni; così la bellissima Citherea del vostro volto trasporta et rapisce l'animo mio sopra le stelle, facendolo contemplator delle superne idee. (Barbabanca, 1593: 5)

La transformación del sujeto actante, investido como sujeto de la acción narrativa a través de este esquema figurativo, descansa sobre una dinámica de llamada y capacitación, en la cual, la traducción que lleva a cabo Barbabanca de los mitos poetizados por Ovidio se integran perfectamente en el acervo platónico de la contemplación pura de los ideales, ordenados en la jerarquía ascendente de Verdad, Bondad –expresada en la categoría semántica justicia/ injusticia–, Belleza –desprendida por la visión del cuerpo femenino– y, finalmente, Amor como motor de la investidura del sujeto como héroe caballeresco. De este modo, observamos en el prólogo una progresión que matiza aún el modelo figurativo y actancial de Perseo en la dedicatoria: en el mito de Adonis, es la mujer-diosa la que corona y convierte en inmortal al amado, conduciéndolo, en el eje de la verticalidad, hacia lo alto, el lugar del triunfo.

El artefacto retórico se vale constantemente de este tipo de recursos de figurativización mediante el uso intensivo del símil entre las figuras heroicas de Perseo –mito clásico– y Ruggiero –mito moderno–, ambos elevados al alegorismo retórico con tal de formular el lance contra los autores y a los textos misóginos de la Polémica del Véneto, a quienes no se menciona sin embargo directamente por sus nombres, sino que se los convoca como monstruos asimilables a la bestia marina que, injustamente, hostigaba a Andrómeda en represalia por el pecado de soberbia de su madre. Ese pecado que se le atribuye no es otro, como hemos visto en Ovidio, que el de la Belleza:

Hora vedendo io, che non vna sola Donna, ma tutta la nobiltà, & gentilezza delle Donne è miseramente lacerata da alcuni temerari, & ingiusti; mi è parso degna cosa, che questa mia compositione in difesa loro, non hauendo tanta vehemenza quanta si conuerrebbe, sia dalla postettion d'vn Heroico Caualiere. (*Op. cit.*: 4)

Es, por tanto, la cualidad corpórea de la belleza, el elemento generador del conflicto. Se trata de una propiedad adjudicada al cuerpo y a la identidad femeninas. El juego retórico de Barbabanca consiste, pues, en construir una argumentación basada en la *auctoritas* por medio de la demostración de un cono-

cimiento erudito de unos modelos clásicos y modernos en torno a dicho ideal de lo bello femenino, apuntado en dirección a un tipo de lector concebido como otro caballero humanista con quien pretende polemizar y para quien la belleza es síntoma de engaño –el contrario de Verdad– y de maldad –el opuesto de la Bondad y de la Justicia. Ello, en consecuencia, convierte la polémica en un diálogo de hombres para hombres, en donde las mujeres quedan relegadas a la condición de mero motivo temático de la controversia, sin voz ni voto, concebidas como la representación figurativa de un ideal filosófico.

El esquema que de aquí se desprende regula, por tanto, los cuerpos femeninos, asignándoles la forma de un ideal superior en función del cual la mujer es un mero agente mediador capaz de inspirar a los caballeros, quienes realizan en solitario la acción del combate ante la pasividad de Andrómeda –el rol de la víctima–, o bien como legadores de una gesta que Citerea/ Afrodita se limita a confirmar con el don de la inmortalidad en el plano poético. Así pues, el cuerpo femenino es un dispositivo representado como recipiente pasivo de los valores supremos, replicable en otros cuerpos considerados como femeninos y normativos. La iconografía se plantea pues, como signo reproducible por medio de una tecnología simbólica corporeizada.

3.2. *L'assonto amoroso in difesa delle donne*: retórica y figuratividad

En la segunda parte de *L'assonto amoroso* que, como hemos visto, constituye la obra de creación retórica en sí, el procedimiento de investidura del héroe caballeresco es idéntico al de los paratextos iniciales. Sin embargo, las armas del protagonista no son las mismas que las de Perseo o las Ruggiero:

Cara, & lucida fiamma di quell'Amor celeste, che dibattendo l'ali nel grembo di quella eterna, & increata Mente, accende l'vniverso [...]. Tù eminente fiamma dettami quelle cose poco inanzi vedute, & vdite in sogno, che per me solo non sò capire, non che altruir spiegare. Tú, tù fà volar la mia penna soura il volo dell'Aquila, e della Fenice; poiche ne più bella impresa, ne più giusta ornò giamai di Lauro la fronte à Poeta o scrittore alcuno. (Barbabanca, 1593: 10)

Siguiendo el ideal cortesano, la retórica es un arma tan afilada como la espada, o una defensa tan potente como aquel escudo que, según Ovidio, Perseo tiende sobre el cuerpo prisionero de Andrómeda para proteger su cuerpo de los envites de la bestia.

A partir de aquí despliega Barbabanca todo un *tableau vivant* a través del relato de su sueño. El marco discursivo onírico garantiza al escritor el pacto de credibilidad de la visión alegórica, en donde conviven elementos divinos, simbólicos, naturales y anécdotas que trascienden a la polémica sin designar directamente al destinatario de la diatriba. Las imprecaciones que en el curso de su argumentación lanza el autor contra su contrincante se valen también de la asimi-

lación con los agresores de la tradición textual mítica. Al oponente en la batalla dialéctica lo denomina “[colui] più scelerato, & più empio di quel Diomede”. En este caso, la referencia erudita apunta al canto V de la *Ilíada*, pues se vale del símil figurativo del argivo que hirió a la mismísima Afrodita – el ideal máximo de Belleza divinizado– cuento ésta protegía al troyano Eneas.

En este marco veredictorio de un entorno de ensoñación, la visión se convierte en palabra escenificada, en donde toda figura designada por el significante lingüístico se muestra como parte integrante de la alegoría de los ideales en torno a los que polemiza:

Ma, oihme, che nel sogno mi pareo vero, & non più favoloso quello, che scrivono i poeti. Percioche vidi in vn leggiardo, & ameno Bosco essere quiui il seggio d’Amore; che fatto Giudice delle querele amorose, ascoltava con benigna orecchia le declamazioni degli Amanti, & gli infortunati di questo, e di quello. Era il Bosco tutto ombroso di Mirti soauissimi, & di aualche inuitto Lauro; che con lor ombre faceano grata l’Estate, & co i fiori gioconda la Primavera. [...] Et in capo di quello, quasi formando vna bellissima Scena, si vedeua composta di bianchi marmo, e d’alabastri la residenza regale di Cupido. (*Op. cit.*: 11)

En este jardín soñado está presente una “turba d’Amanti” rodeada por el grupo de las amadas. Los premios de Amor y los celos dividen a la multitud de los amantes en dos grupos: los que manifiestan los signos de la dicha –“pace, riso, inuiolabil fede”– y aquellos que portan los signos de la desesperación: “pianti, sospittioni, sdegni, dispetti, rigidezza...” (*ibid.*). El ideal de Amor personificado preside la asamblea de los amantes, sentado a la cabeza de una junta de jueces. La representación de Amor se manifiesta, pues, mediante una imagen alegórica que trae el ideal abstracto hacia el dominio de la imagen figurativa, visible e inteligible en un cuerpo con figura masculina:

[...] teneua invece di scettro vn suo dorato strale in mano; & la benda, che prima solea tener legata à gli occhi, hauea per candido, & regal diadema cinta alla fronte sopra i confini del crine: l’arco, & la faretra era da un canto vicino apparecchiati ad ogni sua richiesta; & in questo mezo mille pargoletto Amori gli somministravano I suoi bisogni, & obediavano a cenni. (*Op. cit.* 13-14)

El propio autor se representa a sí mismo como un personaje más en esta asamblea que comparece ante el tribunal de Amor: un caballero del grupo de los celosos acusa al protagonista frente a la junta de los jueces, manifestando en su *performance* los signos de la desesperación antes mencionados. El protagonista y poeta se defiende alegando que su afecto devocional por la esposa del caballero celoso le ha convocado “per pregioniero, non per Amante” (*ibid.*), desplegando así el modelo figurativo del cortesano y el ideal neoplatónico del Amor supremo como jerarquía de valores que guía al caballero justo. Cuando el juez Amor y su tribunal están a punto de dictar la sentencia de este pleito, el episodio se ve

abruptamente interrumpido por un escándalo en la escena, en donde aparece la alegoría antropomorfa de la “famosa Belleza” –figura de mujer– con el cuerpo lacerado y en medio de “vn’alto romore di lamnteuoli pianti, & di gridi, con vn percutore di mani, & vn misto suon di voci, che giongeuano fino al cielo” (*op. cit.*: 14). Belleza, ante el tribunal del supremo Amor, presenta una querrela:

[...] ecco ricorro à te lacerata, & biasimata da vn’ingiusto, & crudelissimo, che con penna temeraria, e mendace ha preso ardire di far infame quel nobilissimo sesso di Donne [...]: costui ha biasimato quel scelto, & gratioso drappello, che partorisce, & conserva il Mondo, & che fà ambidue noi più potenti, & più temuti. Mira ò Amore, che costui s’aroga il Lauro alle sue chime con nostro biasimo; & non vuol riconoscer, che pur quelle fronde nacquero prima da vna bella Donna sospirata d’Apollo. [...] Non lasciar, nò, che si nefando peccato ne passi dalla tua giustitia impunito; poi che non più dai mortali temuto. (*Op. cit.* 15-16)

Según la denuncia de Belleza, tanto su poder como el de Amor radican en la alta consideración de la Mujer como depositaria natural de ambos valores. La presencia explícita del “nefando peccato” en el discurso de Belleza alude al concepto religioso formulado por San Agustín y fijado por Santo Tomás de Aquino – “Omne vitium, eo ipso quod vitium est, contra naturam est” (Aquino, 1993: 553)– que cristalizó en los textos legales de la Modernidad bajo la fórmula significativa del pecado *contra natura*. El argumento, por tanto, sobre el que se construye la querrela, se eleva a razón natural, asentada sobre el binarismo de los cuerpos como naturalmente masculinos o femeninos, lo que a un tiempo deja en el margen de lo monstruoso todo aquello que no pueda clasificarse bajo de ninguna ambas figuras, y define a lo femenino como otredad regulada y vigilada en función de ciertos modelos normativos reguladores del género.

Así es que Amor le impone a nuestro protagonista la tarea de actuar de abogado defensor de Belleza como penitencia por su pleito anterior con el celoso. En cumplimiento de la función adquirida por tal destinador ideal, el poeta se convierte en sujeto de la enunciación para redactar su argumentario en respuesta a “colui, che contra le Donne si mendacemente scritto hauea” (*op. cit.*: 17).

El poeta y caballero se dispone a rebatir uno a uno los argumentos que han violentado a Belleza. Pero cabe preguntarse: ¿por qué Belleza es la víctima última del ultraje contra las mujeres? Se confirma idéntica estructura de los paratextos iniciales, por la cual, las mujeres aparecen consideradas como una mera figura vicaria de un ideal y, por tanto, es este ideal una cualidad que se le presupone natural e inherente al “nobilissimo sesso di Donne”. En su razonamiento, Barbabianca genera dos grupos de mujeres, en función del modo en que reflejan –o no– dicho ideal de lo bello:

Vengo poi à quello, h’ei dice, che sempre fingono d’amare; quali che voglia dire –si come in molti luoghi apertamente lo dice–, ch’ascondono in se stesse la fraude, l’inganno, & ogni ogni crudele, & peruersa cosa. Bisogna, che in ciò io

prenda alto principio per maggiormente pofondar, & precipitar questa sì errónea sentenza. Queste Donne ò sono belle, ò sono brutte, & deformi: se sono brutte, chiara cosa è, che non siano amate, essendo solamente obietto dell'amore la bellezza; & per conseguenza non essendo amate, no sono obligate ad amar alcuno di quell'amor, ch'egli intende; onde no cade in loro riprensione di crudeltade, ò ingratitudine alcuna. (*Op. cit.*: 18)

Se observa en este pasaje la construcción del dispositivo de simbolización figurativa del género femenino con los consiguientes mecanismos de regulación y disciplina de los cuerpos y de la *performance*. Los cuerpos no-bellos quedan desterrados más allá de los márgenes de la sociabilidad representada en ese jardín armónico donde gobierna el tribunal de Amor, alegoría del dominio los valores culturales. Los cuerpos que no se corresponden con el ideal de belleza se verán excluidos tanto de los valores estéticos –cuerpos inarmónicos que no son dignos de ser amados– como éticos –a los cuerpos no-bellos no se les puede imputar falta alguna de ingratitud o crueldad porque no merecen lugar alguno en el negocio afectivo y sexual. Dicho lo cual, en este razonamiento, la presencia o ausencia de la belleza, tan solo se atiende como criterio en la figuratividad del cuerpo femenino, no en el masculino.

Prosigue el autor en su argumentación contra quien ofendió a las mujeres apoyando su discurso en el argumento de autoridad. La retórica de *auctoritas* remite a la erudición que demuestra el conocimiento de la Filosofía clásica a través de detalles de los textos, traducidos, leídos e interpretados en la lengua romance de estos discursos:

Se poi sono belle, bisogna che costui mi conceda, ch'elle non habbiano vn'animo ricetto della malitia, & della fraude; percioche, si come vuole Socrate Maestro del diuin Platone, vn bel corpo copre anco vn'animo bello: & Plotino scriue, che giamai nessun bello fu cattiuo: anzi vogliono la maggior parte de'Filosofi, che dalla bellezza, & bontà dell'animo risplenda la bellezza della faccia del corpo. [...] Et poi che la cagione de'corpi belli discende solamente dalla forma, siu come la brutezza prouiene dalla vile materia; onde non per si parte dalla forma; & per contrario si chiama formoso tutto quello che vien illustrato da questa forma; & splendendo essa forma nella faccia di bella Donna con maggior potere, di quello che può fare oscurando la materia [...]. Chiara cosa è che questa bellezza è risplendente nel volto di queste Donne, sia verace, & necessario inditio dell'animo loro perfetto e buono. (*Op. cit.*: 18-21)

Los argumentos naturalistas sobre los cuerpos se apoyan en los argumentos idealistas desde la jerarquía de los valores culturales, ordenados en el esquema neoplatónico de los académicos seculares, y representados en el escenario del sueño mediante la junta que preside Amor a la que acude la suplicante y ultrajada Belleza.

La argumentación que Barbabianca desarrolla en las páginas siguientes hace un uso extensivo de la figura retórica del símil, una vez más, para comparar la belleza natural de los elementos –el sol como metáfora platónica de la idea pura, o el agua prefigurada en la vasta unidad del mar– y los accidentes ambientales –lluvia, tránsito de la luz, etcétera– con la virtud de las mujeres consideradas como tales. En este punto, el escritor trata de salvar la belleza del cuerpo femenino sometiéndolo a un criterio meramente moral –la bondad–, el cual sirve como constructo semiótico regulador de la *performace* corporal y actitudinal –completamente falaz, por otra parte– destinado a disciplinar la identidad femenina proyectada como otredad con respecto al hombre –quien en todo caso es o agresor o protector– y a establecerla, en última instancia, como objeto de la acción narrativa. En consecuencia, y siguiendo el razonamiento, todas aquellas mujeres que no encarnen los modelos morales dictaminados por los hombres, serán expulsadas a los márgenes de la cultura, en donde, acusadas de haber cometido una falta moral, como la madre de Andrómeda, la única significancia que podrían adquirir sería la de ser responsables de invocar al monstruo que despierta temor y horror, al que hay que relegar fuera del campo visual tras la frontera y el margen.

En el siguiente grupo de argumentos encontraremos un razonamiento interesante en defensa de las mujeres virtuosas –bellas y moralmente buenas– que contraviene los mitemas de la mujer curiosa e irracional presentes en los mitos de Eva del *Génesis* de la tradición semítica, o en la helénica Pandora. Los argumentos de orden natural llevan a Barbabianca a concluir que la mujer, si es producto de la “Madre Natura”, tendrá que ser necesariamente un ser dotado de racionalidad:

Et in tutte le cose la Natura hà dato questo istinto di conservarsi, & fuggir la morte, per qual cagione si negherà solamente nelle Donne, animali di ragione, e discorso? [...] Non credo nò, ch'alcuno lo voglia credere; ne mi par che si possa con alcun sofistico sillogismo prouare. (*Op. cit.*: 25)

El argumentario en defensa de las mujeres virtuosas –las monstruosas desaparecen a partir de aquí– persiste en la subordinación de la forma corpórea –valor estético– al comportamiento moral –valor ético. De este modo, la cultura predestina el uso del cuerpo al esquema narrativo del Amor, por el cual, la bella y buena mujer es aquella que sostiene al caballero y persiste en su afecto con total fidelidad, incluso más allá de la muerte (*op. cit.*: 25). La tecnología simbólica de control sobre las mujeres se ejerce por tanto mediante la *performance* del cuerpo, mientras que la polémica se reduce a la cuestión del poder: quién lo detenta y quién lo ejerce sobre los cuerpos ajenos. La racionalidad, esa racionalidad que se concede por derecho natural a las mujeres es, al fin y al cabo, una estrategia de subordinación a los valores androcéntricos, puesto que solo cuando estas se comportan como los caballeros esperan de ellas, es cuando se las incorpora al dominio de la cultura y de la razón, figurativa y axiológicamente:

[...] perciocche quelli sempre hanno cauato fuori le buone, le caste, & honeste Donne, biasimando solamente quel picciol numero d'empie, & scelerate, che nascono tra loro, come nasce la spina tra il fiore, gli horrori tra le Stelle, I Mostri tra I bellissimi parti della Natura; onde ben si può dire, come già disse il gran Poeta Ferrarese, che hauendo cantato uin dihonor di Gabrina, si corregge con dire, che non biasimò però tutte le Donne, ma solamente le perfide, & empie come lei. (*Op. cit.*: 26-27)

Todavía el hombre se reserva el uso de la voluntad de poder para juzgar y castigar aquellos cuerpos o *performances* indisciplinadas.

Sin embargo, la originalidad del texto que estamos analizando con respecto a otros de la Polémica del Véneto, aparece en este punto, en donde Barbabianca concede a las mujeres, en tanto que seres racionales, la posibilidad de ejercer una voluntad de poder análoga a la de los hombres. Para argumentar su tesis, Barbabianca elabora una genealogía que contrapone a aquella otra con la que su rival en el lance retórico le había interpelado, en la que acusaba a las mujeres de ser vanidosas e interesadas por naturaleza, mediante un elenco de personajes mitificados que ejercieron comportamientos que hieren y cuestionan la masculinidad hegemónica. Por contra, Cesare Barbabianca inicia en la parte final de su discurso un nuevo ejercicio de erudición humanística que él mismo tilda de visión histórica. Traza así, por medio de la enumeración nominal, toda una genealogía femenina de mujeres mitificadas –clásicas y modernas– que generan un reconocimiento regulatorio de la otredad femenina, sea en el plano figurativo, sea en el plano axiológico que, como hemos visto, son para él una consecuencia recíproca:

Anzi se l'Historie non son piene delle laudi, & honori di questo virtuoso, & nobile sesso ne è stato causa solamente l'inuida penna de Scrittori, i quali sotto silenzio hanno lasciato la gloria del merito loro, dicendo il medesimo Poeta Cant. Xxxvij. (*op. cit.*: 27)

Barbabianca culpa a la torpeza de los escritores y sus plumas, acaso afiladas con la misoginia, de no haber prestado la suficiente atención a aquellas mujeres, a su juicio, virtuosas. En la iconografía alegórica que emplea en su discurso, el autor representa su propio acto de escritura como un acto de justicia –análogo a los lances de Perseo y Ruggiero en el prólogo– que viene a reparar una falta de honor a la verdad, situando a los referentes culturales fememinos al mismo nivel que los masculinos:

Dall'altra parte consideramo un poco –poiche habbiamo co la spada della giustizia tronche, & risecate le ragionidi costui– di quanta nobiltà, & dignità sono i costumi, l'animo, & la bellezza di queste Donne. Elle in vero non solo in lettere,

come Corinna, Aspasia, Cornelia, Damofila, Saffo, & una Vittoria Colonna, & una Veronica Gambarà à i nostri tempi; ma anco in arme sono state famose, come Harpalice, Camilla, Hippolita, Pantafilea, Semiramis, Cleopatra, Fulvia, & infinite altre, c'hanno lasciato i lor nomi nelle Historie, & ne gli ampi fogli di Scrittori. (*op. cit.*: 29-30)

Esta es solo una primera parte de la larga genealogía femenina que el autor ofrece en el tramo final de su discurso y antes de lanzar las últimas imprecaciones a su misógino rival. En dicha genealogía, según prosigue, caben varios modelos de feminidad, según los campos artísticos o culturales a los que pertenecen estas mujeres.

De un lado, están las mujeres que aparecen investidas mediante una función actancial de sujeto, sea por razón creativa –la mujer artista es, *per se*, sujeto actante del objeto que es la obra de arte, lo mismo que el Barbabianca personaje de la ensoñación es el sujeto-actante con respecto al objeto-discurso que pone por escrito–, sea por el ejercicio de la voluntad de poder –la mujer poderosa como sujeto social que respondería a esa ley natural de la supervivencia individual que el autor reconoce en los seres dotados de racionalidad.

Del otro lado, no puede perderse de vista la larga lista en la que se ubica a aquellas mujeres que Barbabianca identifica mediante la función actancial de destinadoras de un sujeto masculino: aquellas que por su belleza, espejo de la bondad interior, impulsan a otros sujetos –hombres– a cumplir con sus funciones de sujeto: “Queste Donne son quelle, che, essendo mirate da noi, per mezo lo sguardo ci innalzano di grado in grado alla contemplazione delle cose celesti” (*op. cit.*: 32). Se correspondería, pues, con el modelo de Adonis en los paratextos iniciales: aquel a quien la bella diosa eleva a la gloria por la virtud que esta le infundió. Barbabianca sitúa, entre otras, a Laura y Beatriz, las dos grandes musas de Petrarca y Dante, respectivamente, o a Penélope de *La Odisea*, a Lucrecia de Sofronia, Martia, Cornelia, a las mujeres de Esparta, a Amarilis, Licori, Fillura, Siluia, Tirená y a las ninfas Thetide; a Calipso, Nisa y Arethusa, Galatea, Clori, Deiopea, Leda, Danae, Andrómeda, Calisto, Ariadna o Venus, como poderosa demostración de su erudición clásica. En este segundo modelo, que podemos denominar con toda propiedad como modelo disciplinar, se carga por tanto a las mujeres con la gravosa responsabilidad de sostener la estructura de los valores culturales androcéntricos, reproduciendo y replicando en sus cuerpos y en sus actos performativos dichos valores elevados a ideales: castidad, fidelidad, bondad, belleza, justicia... Este programa ideológico convierte directamente a las mujeres virtuosas en las responsables últimas de dichos valores y de sus consecuencias.

3. Conclusiones

Del análisis propuesto en las páginas precedentes se desprenden varias consecuencias, radicadas en distintos niveles de pertinencia.

En el plano de la inmanencia textual, ha de reconocerse la originalidad de la propuesta de Cesare Barbabianca, que, aunque lejos de una auténtica filoginia, contraviene, por medio del razonamiento argumentativo y de la retórica, importantes tótems de la cultura patriarcal, considerando, *per natura* a la mujer como ser racional y señalando en su genealogía femenina a tantas artistas como mujeres influyentes cuya ausencia denuncia y acusa por la torpeza negligente de la pluma de los escritores.

No podemos soslayar, sin embargo, que en un plano metadiscursivo, las intenciones de este tipo de discursos en el contexto comunicativo y social del *Cinquecento* italiano y sus polémicas derivadas, como la Polémica del Véneto, son un ejercicio de demostración de músculo erudito de los académicos, cuyo despliegue retórico y cuyo dominio de la tradición textual clásica y moderna no hacen sino tomar a la mujer como un mero motivo temático para desencadenar la batalla dialéctica, entre otros muchos motivos temáticos que se incluyeron en las escrituras a ellos contemporáneas. La masculinidad hegemónica del modelo cortés se construyó, pues, a costa del silencio de las mujeres y de las otredades monstruosas, de su determinación bajo modelos de género que son el resultado de los procesos discursivos de una élite cultural androcéntrica y paternalista.

Finalmente, en lo que se refiere a las consecuencias de estos procesos simbólicos en diacronía, no se puede perder de vista que los modelos de género enunciados en este tipo de discursos a través de la figuratividad, de las funciones que desempeñan y de las jerarquías de valores que los sostienen, cristalizan en gramáticas que rigen, controlan y disciplinan los cuerpos y las acciones performativas de los sujetos, reglando mediante normas aquello que es digno de virtud y de presencia en la esfera cultural y social, y relegando a los márgenes todo aquello que se considera como monstruoso, pues no se ajusta a las normas ni a la axiología que sostiene los sistemas de representación. Lo feo, lo abyecto, lo antinatural, pues, continúan desterrados en la zona de sombra de lo innombrable, sin referentes ni modelos de expresión que los puedan sustentar en el espacio semiótico. Por el contrario, la enunciación de genealogías como modelos de virtud y de identificación, queda claro que pretende ofrecer modelos corpóreos y performativos que, elevados a gramáticas culturales, se imponen a los individuos como modelos que deben replicar en sus propios cuerpos e identidades hasta el infinito.

Este tipo de casos de nuestra Historia Cultural ponen de manifiesto que los seres humanos necesitamos, cierto es, referentes con los que identificarnos en nuestro desarrollo vital y cultural. Pero no menos cierto resulta que las gramáticas normativas generan preceptivas y que, cuando los modelos referenciales se replican en los individuos, como los modelos de género binarios que hemos

estudiado, se expulsa a los márgenes de lo monstruoso y de lo inefable a todo aquello que no se ajuste a la prescripción establecida por el código cultural: la bruja, el sodomita, la loca... Sin duda, las mujeres consideradas por Cesare Barbabianca como no-bellas, no son menos mujeres que las canonizadas. Del mismo modo que la masculinidad hegemónica que se construye como prescripción de la *humanae litterae* no es un dominio exclusivo –como el mismo autor intuye, acaso inconscientemente, en su argumentación y posterior relación de las mujeres artistas– del repertorio simbólico del género masculino. Si se acepta este razonamiento, entonces la estructura binaria del género se abre y se contamina con los márgenes y con todo aquello que, hasta entonces, había quedado innominado bajo el tabú de lo monstruoso y lo inefable, a partir de aquí, potencialmente resignificado como posible.

BIBLIOGRAFÍA

- Aquino, Tomás de (1993): *Summa Theologica*. Tomo II. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Barbabianca, Cesare (1593): *L'assonto amoroso in difesa delle donne*. Treviso: Aurelio Reghettini.
- Bartolotta, Salvatore y Tormo-Ortiz, Mercedes (eds.) (2019): *Escritoras italianas inéditas en la Querellea de las Mujeres*. Ed. en dos volúmenes. Madrid: Editorial UNED.
- Broullón-Lozano, Manuel A. (2020): “Dos aproximaciones a *L'Assonto amoroso in difesa delle donne*, de Cesare Barbabianca (1593): textualidad y método”. *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, 14, 101-112.
- Cox, Virginia (2008): *Women's Writing in Italy 1400-1650*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Dialeti, Androniki (2029): “Gendering Civic Humanism: Political Subjecthood and Male Hegemony in Renaissance Italy”. En Tsakiropoulou-Summers, T. y Kitsi-Mitakou, H. (eds.), *Women and the Ideology of Political Exclusion: From Classical Antiquity to the Modern Era* (pp. 205-220). New York: Routledge.
- Dialeti, Androniki (2020): ““Io posso formar questa donna a modo mio”: Male self-fashioning and the imageries of Pygmalion and Zeuxis”. *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, 14, 17-26.
- Favaro, Maiko (2012): *Tra musica, scienza e riflessione sull'amore: l'Accademia Palladia di Capodistria*. Recuperado de <https://backdoorbroadcasting.net/2012/09/maiko-favaro-tra-musica-scienza-e-riflessione-sullamore-laccademia-palladia-di-capodistria/>
- Foucault, Michel (1977). *Historia de la sexualidad*. Ed. en cuatro volúmenes. Madrid: Siglo XXI.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Genette, G. (2002). *Umbrales*. Madrid: Siglo XXI.

Greimas, Algirdas Julien y Courtés, Joseph (1982): *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Ed. en dos volúmenes. Madrid: Gredos.

Hauser, Arnold (1969): *Historia social de la literatura y el arte*. Ed. en tres volúmenes. Madrid: Guadarrama.

Malcolm, Noel (2015): *Agents of Empire. Knights, Corsairs, Jesuits and Spies in the Sixteenth-Century Mediterranean World*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press.

Ovidio (1983): *Metamorfosis* (trad. Ana Pérez Vega). Barcelona: Bruguera.