

DOS APROXIMACIONES A *L'ASSONTO AMOROSO  
IN DIFESA DELLE DONNE*, DE CESARE BARBABIANCA  
(1593): TEXTUALIDAD Y MÉTODO<sup>1</sup>

*Two Approaches to Cesare Barbabianca's L'assonto amoroso in difesa  
delle donne (1593): Textuality and Method*

Manuel A. BROULLÓN-LOZANO  
Universidad Complutense de Madrid

Fecha final de recepción: 12 de junio de 2020  
Fecha de aceptación definitiva: 8 de octubre de 2020

RESUMEN: En este artículo se propone una doble aproximación a la obra de Cesare Barbabianca *L'assonto amoroso in difesa delle donne*, publicada en Treviso en 1593. En primer lugar, estudiaremos el contexto histórico a través de la aproximación biográfica al autor y de la comparación entre las distintas versiones impresas de la misma obra. Posteriormente, se propondrá un análisis semiótico de la expresión y del contenido del texto con tal de ofrecer algunas interpretaciones de la obra de Barbabianca tanto en el contexto mayor de la Querella de las Mujeres, como en el ámbito restringido de la Polémica del Véneto.

Palabras clave: *L'assonto amoroso in difesa delle donne*; Cesare Barbabianca; *L'accademico solingo*; Querella de las Mujeres; Polémica del Véneto.

ABSTRACT: In this essay, a double approach to Cesare Barbabianca's *L'assonto amoroso in difesa delle donne*, published in Treviso in 1593, is proposed. Firstly, the historical context will be studied, according to the biography of the author, and comparing the different printed versions of the same work. Then, a semiotic analysis on the expression and the content of the text will be

<sup>1</sup> Esta investigación es resultado del Proyecto I+D+I «Men for Women. Voces Masculinas en la Querella de las Mujeres» (PID2019-104004GB-I00), Ministerio de Economía y Competitividad.

proposed, to give some interpretations of Barbabianca's work in the major context of the Women Question, and into the minor sphere of the Veneto Dispute.

Keywords: *L'assonto amoroso in difesa delle donne*; Cesare Barbabianca; *L'Accademico Solingo*; The Women Question; The Veneto Dispute.

*L'assonto amoroso in difesa delle donne*, obra escrita en torno a 1592 e impresa por vez primera en Treviso al año siguiente, es un texto breve de 39 páginas firmado por Cesare Barbabianca, también conocido como *L'accademico solingo*<sup>2</sup>. De un modo amplio, se ha de contextualizar esta obra en el entorno cultural de la *Querelle des Femmes* en la cultura europea (Gilleir, Montoya y Van Djik, 2016) e italiana (Dialeiti, 2003, 2011; González de Sande, 2017: 41) de la Edad Moderna, en tensión con otros discursos –en el sentido más lato del término– que hicieron entrar en liza la lucha por la dignidad de las mujeres ante la cultura post-trentina.

En un sentido más restringido, *L'assonto amoroso* también se ha de contextualizar en relación con una polémica intelectual y literaria desarrollada alrededor de la República de Venecia del siglo xvi –«The Veneto Dispute» (Cox, 2008: 172)–, junto a otros textos y documentos que dieron respuesta al *Discorso della virtù femminile e donnesca* de Torquato Tasso (1584). Algunos fueron de carácter misógino, como la *Vera narratione delle operationi delle donne* de Onofrio Filarco (1586), o el *Discorso intorno alla maggioranza dell'huomo e della donna* (1589) de Cipriano Giambelli; mientras que otros manifiestan un propósito filógino, como la *Difesa delle donne* (1588) de *Prodicone Filarete*, o la *Vera difesa alla narratione delle operationi delle donne* (1588) de Giacomo Guidoccio. Lo cierto es que todos estos textos generaron una negociación de sentido sobre el Amor como ideal, las relaciones entre amantes como práctica antropológica y la afectividad como práctica discursiva, a través de folletos, documentos o libros en un entorno tecnológico y cultural dominado por la imprenta como vehículo principal para la transmisión del conocimiento.

En este ensayo pretendemos introducir el estudio de esta obra desde dos perspectivas complementarias. La primera de ellas será la de la Historia literaria, biográfica y bibliográfica. En segundo lugar, formularemos una aproximación semiológica textualista, mediante la descripción de la forma simbólica de la obra –sea desde el plano de la expresión, sea como contenido temático– que desembocará en un ulterior análisis transtextual, con tal de orientar adecuadamente las interpretaciones desde un punto de vista pragmático.

<sup>2</sup> En el documento original aparece escrito «academico» sin la doble consonante que hoy día es preceptiva en lengua italiana. Actualizamos la grafa de *accademico* en la redacción de este artículo para facilitar la lectura.

## 1. PERSPECTIVA HISTÓRICA Y BIBLIOGRÁFICA

### 1.1. *Nota biográfica de Cesare Barbabianca, L'accademico solingo*

Cesare Barbabianca vino al mundo en el siglo xvi en la localidad de Capodistria – actualmente, Koper, Eslovaquia. Desde 1279, Capodistria se encontraba bajo el dominio político de la Serenísima República de Venecia. Era un punto geoestratégico de mucho interés por su posición en el Mar Adriático, condición que permitió a la ciudad desarrollar una intensa actividad administrativa y comercial al frente de la región de Istria. De ahí el origen etimológico de su nombre: *Caput Histriae*, capital de Istria.

Desde el siglo xv, la familia Barbabianca gozaba de una posición privilegiada en el tejido social de la ciudad: «Essi detenevano in proprietà o in appalto molti poderi (arativi, pascoli, orti, piantagioni, vigneti e case) ad Albona, San Vincenti, Due Castelli, Rovigno, Valle e Dignano» (Bertoša, 1972: 125). En el siglo xvi, fueron decisivos el acceso de Andrea Barbabianca al Consejo de la ciudad a partir de 1550 (Radossi, 2003: 54) y el nombramiento de Matteo Barbabianca como obispo de Pola entre 1576 y 1582. Ello sitúa a nuestro literato en uno de los momentos culminantes de la influencia política y social familiar. Su condición nobiliaria viene acreditada además por un emblema heráldico propio que, a pesar de las variaciones experimentadas con el paso del tiempo, mantuvo siempre un águila negra coronada en su centro sobre un escalón dorado en forma de V sobre fondo azul y verde (Radossi, 2003: 59-61). Las genealogías, del mismo modo, ponen de manifiesto que entre los ascendientes y descendientes de nuestro autor se puedan contar caballeros, damas, obispos y un *podestà* de Docastelli ya en el siglo xvii –también llamado, por cierto, Cesare Barbabianca–, entre otros muchos méritos (Krnjak y Radossi, 2002: 319-320).

Los documentos históricos indican que el literato Cesare Barbabianca fue doctor en leyes, jurisconsulto de oficio y reconocido escritor, como se puede leer en un epitafio de la iglesia de San Francesco de Capodistria: «CESARI BARBABIANCA JURISCONS. QUI A PRIMA AETATE INGENIUM» (Radossi, 2003: 54). Lo mismo que sus parientes, también alcanzó notoriedad en la sociedad istriana de la época, a la vista de su participación en los fastos organizados con motivo del cambio de gobierno en la ciudad en 1592, a través de la publicación de una *Oratione nella partita dell'illustrissimo signor Luigi Soranzo dal gouerno di Capodistria*. Este poema laudatorio en honor del gobernador saliente lo vincula directamente con los Soranzo, estirpe ya considerada desde el siglo xiv como una de las 24 «case vecchie» de la nobleza veneciana; por ende, de las más influyentes y conspicuas de la república (Brunetti, 2020). Entre los Soranzo también se cuentan algunos poetas y oradores notables que participaron del mismo ambiente académico e intelectual en el que veremos que se involucró nuestro autor.

El compromiso de Cesare Barbabianca con su tierra de origen se percibe igualmente en su obra cronística. El historiador decimonónico Gianfilippo Squinziani, cuando alude la caverna de San Romoaldo, al oeste del lago Leme, en Istria, menciona que Barbabianca, ya en el siglo xvi, describió con detalle tanto el fenómeno geológico de las estalactitas y estalagmitas de esta misma gruta, como algunas de las

localidades de la región, a lo que añade un fugaz comentario biográfico: «appartiene ad una ragguardevole famiglia di Capodistria, estinta sullo scorcio del secolo XVIII» (1882: 12). El mismo autor, en un desvío reflexivo respecto a la descripción de la sima de San Romoaldo y sus alrededores, se queja de que otros historiadores reconocidos como Stancovich –autor de un tratado sobre más de 500 istrianos ilustres– hayan omitido en sus obras a la notable familia Barbabianca, de la cual, tan solo se menciona al ya aludido obispo Matteo (1520-1582). Al hilo de estos razonamientos, sospecha el historiador Squinziani que el prelado pudo ser hermano de nuestro autor. De ser cierta esta suposición, Cesare Barbabianca podría haber nacido en la primera mitad del siglo XVI y alcanzado su madurez social, intelectual y literaria en los años noventa, a una avanzada edad.

Sin embargo, contra esta hipótesis, la situación de Cesare Barbabianca como miembro de la Accademia Palladia de Capodistria, o segunda academia de Capodistria –la primera, la academia de los *Desiosi*, corresponde cronológicamente a los años 1553 y 1554–, a finales de los años ochenta y principios de los noventa del siglo XVI (Favaro, 2012), nos descubre por aquel entonces a un grupo de jóvenes hombres con una exquisita educación que debatieron fervorosamente sobre música, ciencia y Amor –con mayúscula, al tratarse del ideal filosófico– a través de discursos que en ocasiones se dieron a la imprenta. El historiador Noel Malcolm ha destacado recientemente entre sus miembros los nombres de Antonio Bruni, Marc’Antonio Valdera, Ottonello del Bello y Cesare Barbabianca, al tiempo que relativizó la solidez institucional de esta academia, considerándola como «a young man’s club», ya que «in 1587 Antonio Bruni was in his late twenties, Santorio was 25, Vida was 23 and Barbabianca was only 17» (Malcolm, 2015: 310). Así las cosas, Cesare Barbabianca habría nacido en 1570 y habría publicado sus obras *Oratione* y *L’assonto amoroso* con 22 y 23 años, respectivamente.

Fue en este contexto académico de tanta erudición como entusiasmo en el que Barbabianca adoptó el heterónimo *L’accademico solingo*, que transcribimos en minúsculas, entendiendo que *solino* desempeña la función gramatical de adjetivo. Ya que el *Dizionario Olivetti* define *solino* como «solitario» o «senza compagnia», encontramos aquí un primer elemento paratextual<sup>3</sup> de interés. La elaboración del nombre artístico del autor nos transporta a un universo afectivo y sentimental taciturno, en el que, como veremos a continuación, convertido en figura textual, el propio autor desempeña una función expresiva a través de su enunciación figurativa en el discurso.

## 1.2. Aspectos documentales de *L’assonto amoroso*

Se conservan a día de hoy hasta tres ediciones de *L’assonto amoroso in difesa delle donne*. Según el catálogo bibliográfico *EDIT 16. Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo* del Ministero per i Beni e le Attività Culturali italiano (2020),

<sup>3</sup> Sobre la operatividad analítica del concepto de *paratexto*, al que recurriré con frecuencia, remito a las obras de Gerard de Genette *Palimpsestos* (1989) y *Umbrales* (2002).

dos de ellas datan de 1593 y están impresas en Treviso. La tercera aparece aludida en un tratado bio-bibliográfico del siglo XVIII: *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, del conde lombardo Giammaria Mazzucheli Bresciano (1759: 238). Según este estudioso del *settecento*, la tercera edición es un poco posterior, pues está fechada en 1603.

Las tres ediciones mencionadas proceden del mismo taller de imprenta, regentado por Domenico Amici en Treviso, ciudad distante a más de 170 kilómetros por tierra de Capodistria, pero perteneciente, también, a los dominios de la República de Venecia por aquel entonces. Que Barbabianca imprimiera todas sus obras conocidas en Treviso –también la *Oratione* laudatoria a Soranzo procede del taller de Amici en aquella ciudad– confirma las buenas relaciones del autor con la red política y cultural veneciana en virtud de su estatus social, mediante una buena conexión con el dispositivo tecnológico de la cultura letrada de la época. Esta misma procedencia explicaría, además, que no se hayan detectado diferencias sustantivas en cuanto al contenido de la obra, pues todas las versiones cuentan con 39 páginas y un aspecto similar.

Las variantes que sí merece la pena reseñar son de índole paratextual, de donde podemos extraer sustanciosas informaciones acerca del negocio editorial de la época y de la autoría. En una de las ediciones de 1593 figura en portada «In Treuigi: appresso Domenico Amici». En la otra edición recogida por el catálogo bibliográfico *EDIT 16* aparece en la portada «In Treuigi: appresso Aurelio Reghettini, libraro sotto la loggia»; y al final, en la página 39, un colofón bajo un filete tipográfico en donde se lee «Stampato in Teuigi, per Domenico Amici. / Con licenza de' Superiori, 1593». Existen por tanto dos figuras mediadoras: la del editor y la del impresor, a quien corresponde detentar la licencia legal. Sabemos que el taller tipográfico de Domenico Amici en Treviso funcionó por aquellos mismos años, primero, como sociedad compartida con los herederos de Mazzolini y Evangelista Deuchino y, después, en solitario, como imprenta de cierto renombre en el Véneto. En cuanto a Aurelio Reghettini, su oficio era el de librero, labor en la cual se sirvió a menudo de las tipografías de Domenico Amici y Fabrizio Zanetti para imprimir las obras de su catálogo. Desconocemos, sin embargo, por qué su nombre se omitió en la primera de las ediciones mencionadas.

La otra diferencia interesante entre las versiones tiene que ver con la mención de autoría. En el mismo impreso en que se omite el nombre del librero Reghettini, el autor aparece denominado como «eccell. Sig. Barbabianca giustipolitano», en referencia al gentilicio que reciben los habitantes de Capodistria –en el año 568, la *Aegida* helénica y la *Capris* latina pasó a denominarse Justinópolis en honor del emperador bizantino Justiniano II–. En la otra edición, en cambio, en la portada, bajo el título, no aparece el nombre propio de Cesare Barbabianca, sino el heterónimo «L'academico solingo». En el interior de esta versión del documento no aparece nunca mencionado el autor por su nombre de pila, sino que lo hace siempre y hasta en tres ocasiones mediante dicha fórmula (Barbabianca, 1593: 4, 5, 39).

Mencionadas tales variantes entre las ediciones, elegiremos en lo sucesivo la versión completa de 1593 con la mención al librero, al impresor y al heterónimo del autor para continuar con el análisis.

## 2. PERSPECTIVA SEMIOLÓGICA TEXTUAL

### 2.1. *Paratextos*

La obra propiamente dicha ocupa las páginas 9 a 39 del documento. Previamente, entre las páginas 3 y 8, tras la portada, encontraremos una serie de elementos lingüísticos e iconográficos que ejercen la función de pórtico o frontispicio. Continuando con la descripción paratextual, este umbral genera un espacio de sentido favorable, amén de poner en práctica las estrategias de *captatio benevolentiae* que invocan a un lector modelo, recomendadas por la preceptiva neolatina de moda en el periodo renacentista y barroco, y genera, finalmente, una proyección hacia la sociedad como interlocutora, en el seno de una polémica en la que el autor se propone participar. No hay que perder de vista que fue precisamente la dimensión social que adquirió *L'assunto amoroso* lo que consagró al autor en la memoria colectiva inscrita en los epitafios lapidarios de Capodistria: «L'eccellentissimo signor Cesare Barbabianca, che aveva fatto della sua penna un'arma da paladino scrivendo «L'assunto amoroso in difesa delle Donne», [...] a magnificarne i meriti in fregiate parole» (Radossi, 2003: 54).

En las páginas 3 y 4 del documento impreso se sitúa una epístola con dedicatoria de *L'accademico solingo* «al molto illustre sig. mio osservandissimo il sig. Horatio Rvino», en donde el autor presenta una exposición de motivos de su obra mediante sucesivos símiles de su propósito intencional con el combate de Perseo contra el monstruo marino que retenía a Andrómeda en la tradición mitológica, o la cita explícita de los versos del «canto sexto» del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (80), en donde Ruggiero se compromete mediante la declaración apasionada a un tú femenino –estas interlocutoras son «due belle giovane amorose», según leemos en el fragmento 77 del *Orlando*– a desempeñar la orden de la caballería en abnegado servicio a «le belle Donne»:

[Ruggier rispose: - Non ch'una battaglia,  
ma per voi sarò pronto a farne cento:  
di mia persona, in tutto quel che vaglia,  
fatene voi secondo il vostro intento;]  
Che la cagion, ch'io vesto piastra, e maglia,  
non è per guadagnar terre, ne argento,  
ma sol per farne beneficio altrui,  
tanto più à belle Donne, come vui (Ariosto, 1964: 163; Barbabianca, 1593: 4).

Afirma a continuación Barbabianca en esta epístola que el honor de las mujeres ha sido «miseramente lacerato da alcuni temerari e ingiusti» (Barbabianca, 1593: 4), acontecimiento que ha desencadenado una polémica en la que él mismo se presenta

como trasunto de Perseo y Ruggiero, al tiempo que se acoge para desempeñar esta tarea a la protección y modelo de un «Heroico Cavaliere, che V.S. molto Illust. aiutata» (Barbabianca, 1593: 4). Responde, así pues, a la doble concepción del modelo masculino del *cortigiano* de Castiglione (1528) como modelo figurativo, difundido e imitado tanto en los espacios de sociabilidad como en las academias y, desde luego, en los espacios paratextuales de este tipo de obras: el caballero como soldado y poeta a un tiempo.

A continuación, tras la epístola y en un prólogo independiente en prosa, nuevamente hace el autor la misma declaración de motivos mediante el símil con el mito de Citera (Venus) y Adonis, alusión por la que resuelve «far eterne le cose vulgari e basse» (Barbabianca, 1593: 4). Tras varias alusiones al neoidealismo platónico, tema común de las academias italianas de la época, concluye el autor con una *captatio benevolentiae* en la que se dirige a un tú femenino retratado que le infunde el valor necesario para componer su discurso; y se disculpa por no haber sabido representar «così bella materia» en este lance poético.

Finalmente, cierra los prolegómenos un poema del físico Bartolomeo Burchelati<sup>4</sup>, en italiano y en latín. Con el mismo tono heroico de los fragmentos anteriores, el prologuista presenta al autor llamándolo por su heterónimo como si fuera un personaje que ha trascendido al plano poético para ejercer la misma misión caballeresca que Ruggiero en el *Orlando*. Es este poema de hecho una reescritura, y no ya una cita explícita, del fragmento 80 del canto sexto del *Orlando furioso*. Sin embargo, ahora Burchelati cambia tanto la persona de la enunciación como la evocación del enunciatario, representados en el triángulo yo-tú-él en vez de en un diálogo entre un yo y un tú:

Donne, che honor bramate,  
anzi chi il vostro honor spieghi, illustri,  
per viver secoi, non che gli anni, e i lustri:  
gradite il defensor vostro il SOLINGO:  
di cui la libertate  
tanto ha per sua quanto voi l'amate (Barbabianca, 1593: 8).

## 2.2. Claves simbólicas

Temáticamente, el texto se divide en tres partes conectadas por un mismo hilo conductor: la llamada del héroe y el desempeño de su cometido.

En la primera parte se nos presenta mediante la estrategia retórica de la *ut pictura poesis* horaciana un amplio fresco que contiene un jardín tocado por la «dolcissima fiamma» del sol, identificada como «effetto di quel altissimo amore» (Barbabianca,

<sup>4</sup> Médico, influyente erudito, también escritor y poeta de Treviso, Bartolomeo Burchelati (De Micheli, 1972) fue sin duda un prologuista idóneo para la obra de Cesare Barbabianca, de modo que así quedaba perfectamente introducida en el ambiente intelectual de la ciudad, así como en la polémica secular.

1593: 9) –lo cual nos devuelve una vez más a la jerarquía de los ideales neoplatónicos–, poblado por hermosas flores de «narcisi, amaranti, giacinti e gigli» (Barbabanca, 1593: 11). Son todas ellas, como en seguida es posible identificar, flores que aluden a un contenido mitológico que comporta una masculinidad herida, tanto en el cortejo como en la práctica afectiva o sexual. El poeta sitúa también las figuras antropomorfas de «Amor», que lleva consigo látigos y premios, alrededor del cual aparecen damas y caballeros que mantienen litigios de todas clases. Esta escena repleta de ironías y significados solo puede aparecer enunciada de manera verosímil mediante el velo de la imaginación, en este caso, gracias a la visión onírica del sueño en el que el poeta acaba de caer. Así es posible que divinidades paganas, figuras grotescas y figuras simbólicas, puedan convivir dentro de un espacio de sentido textual creíble.

La segunda parte se abre con la acusación por celos de uno de estos hombres de masculinidad herida contra el poeta a cuenta de su legítima esposa; litigio del que sale airoso el trasunto figurativo del escritor acogido a la idealidad de un casto amor hacia la musa que inspira sus pensamientos poéticos (Barbabanca, 1593: 13-14). La discusión entre ambos caballeros se ve abruptamente interrumpida por un escándalo, en el que Belleza aparece deshecha quejándose a Amor –bajo la forma enunciativa del diálogo simbólico– porque «un ingiusto e crudelissimo, che con la penna temeraria e mendace ha preso ardire di far infame quel nobilissimo sesso di Donne» (Barbabanca, 1593: 15). Belleza, a continuación, explica el estado deplorable en el que ha quedado tras sufrir la agresión de un malvado escritor sin nombre, aludiendo todo un listado de mujeres atacadas por la violencia de los hombres en el plano poético: Apolo con Dafne –trasunto de los personajes de Ovidio en *Las Metamorfosis*– o Diómedes y Afrodita –en alusión, aunque velada, al canto V de la *Iliada*, en el que el argivo Diómedes hiere en una mano a la diosa cuando esta trataba de proteger a Eneas tras la muerte de Pándaro–. Belleza, en definitiva, pide auxilio al poeta, quien acepta humildemente la misión de restituirle el honor ultrajado.

A partir de aquí, la tercera parte consiste en un largo discurso enunciado por el poeta, figurativizado como personaje, primero, cautivo de un amor ideal y, después, al modo de un héroe designado por las figuras simbólicas de Amor y Belleza, para exponer un razonamiento en réplica a la ofensa del escritor sin nombre. Para ello, dispone de varias herramientas retóricas. En primer lugar, la cita erudita, es decir, el argumento de autoridad –*auctoritas*–, cuando reproduce explícitamente las palabras de Sócrates a través de los diálogos platónicos, de Plotino, de Petrarca (Barbabanca, 1593: 15) y, de nuevo, de Ariosto (Barbabanca, 1593: 18). A continuación, esgrime una serie de argumentos *ad hominem* que, basándose en la condición de la belleza exterior como reflejo de una pureza interior, le permite distinguir entre mujeres buenas y malas, aunque precisa por recurso a la *auctoritas* del «poeta ferrarese» –Ariosto– que no admitirá en este razonamiento la figura del *pars pro toto*: «come già disse il gran Poeta ferrarese, che avendo cantato in dishonor di Gabrina, si corregge con dire, che non biasimò per tutte le donne» (Barbabanca, 1593: 26). Es para rebatir dicha generalización cuando, por medio de la *enumeratio*, el poeta y protagonista de este discurso, comienza a elaborar una genealogía de las mujeres virtuosas que, según

denuncia, han padecido el silencio en los textos y en la memoria. Como corresponde la tradición erudita, el poeta parte de la tradición grecolatina y llega hasta su contemporaneidad, clasificando a las mujeres virtuosas, por simetría con el modelo del *cortigiano* de Castiglione, en mujeres que sobresalen en las «lettere» y mujeres que sobresalen en las «armi»: Corinna, Aspasia, Cornelia, Demofila, Safo, Vittoria Colonna y Veronica Gambara, del lado del *ars poetica*; Harpalice, Camilla, Hippolita, Pantafilea, Semiramis, Cleopatra y Fulvia, en el lado de los *bellatores* (Barbabianca, 1593: 24).

Concluye Barbabianca la *enumeratio* genealógica con un tercer modelo de mujer virtuosa, procedente de la iconografía del *dolce stil nuovo*, representada en la figura de las musas que coronan a los poetas, entre las que destaca a Galatea con Virgilio y a Beatrice y Laura con Dante y Petrarca, respectivamente. Este retorno al plano temático puramente poético, le sirve para cerrar su discurso con las imprecaciones, de modo que carga las tintas contra el «arrabiato scrittore» que había atacado a Belleza al comienzo del sueño en el jardín pictórico, a quien acusa de estar movido por «una vana ambizione di fama» y al que amenaza mediante el poder de la palabra con el destierro al silencio: «Dunque, ò arrabiato scrittore, taci in perpetuo silenzio, prima d'aprir le labra contro si honorato sesso» (Barbabianca, 1593: 31).

### 3. CONCLUSIONES: CLAVES INTERPRETATIVAS Y TRANSTEXTUALES

Para finalizar, son varias las conexiones últimas que necesitamos realizar entre el texto y su contexto histórico y simbólico, para comprender adecuadamente *L'assonto amoroso* de Cesare Barbabianca.

En primer lugar, el autor, empleando el marco temático del sueño, elegido como estrategia enunciativa para poner en pie este universo mítico, pagano e idealista, genera una realidad paralela, en la que omite convenientemente los nombres y los títulos de aquellos autores y obras a los que responde tanto con su larga argumentación como en las imprecaciones finales. Cabría preguntarse el por qué. En otros casos parecidos, como en la polémica de Padua, ni en la *Difesa delle donne* de Prodicogine Filarete (1588), ni en la *Vera difesa alla narratione delle operationi delle donne* de Giacomo Guidoccio (1588), aparece directamente mencionado Onofrio Filarco, autor de la *Vera narratione delle operationi delle donne* (1586); lo que no impide observar que solo con la coincidencia entre la literalidad de los títulos podemos encontrar explícitamente la respuesta de Guidoccio a Filarco. En sintonía con este contexto de discursos cruzados en publicaciones impresas que conformaron no solo debates locales, sino toda una «Polémica del Véneto», supone Virginia Cox (2008: 172) que *L'assonto amoroso* de Barbabianca podría ser de forma análoga una respuesta al misógino *Discorso intorno alla maggioranza dell'huomo e della donna* (1589) del académico de Treviso Cipriano Giambelli, que argumentaba la inferioridad de las mujeres por causas naturales, teológicas y culturales. Es quizás, por ello, que el lugar de publicación elegido por nuestro autor sea precisamente Treviso, con tal de estar

presente en el epicentro de la polémica y cerca del texto al que pretende contestar, avalado por el caballero Rvino y por el físico y literato Burchelati.

Por último, la mirada comparatista apoyada en la observación del fenómeno transtextual que une temática y remáticamente todos estos textos de la polémica del Véneto, nos obliga a hacer una última observación en torno a la figuratividad de los modelos presentados y su disposición sintáctica por medio de la configuración semionarrativa de fondo. Es cierto que desde una mirada contemporánea resulta lícito poner bajo sospecha todos estos textos, incluso los más filóginos, como las obras de Barbabianca o de Lanci, a la vista de su colocación de los motivos conforme a la narrativa del ideal –y de la ideología– del Amor supremo, que carga a las mujeres con la gravosa responsabilidad de ser siempre virtuosas para inspirar a los hombres en sus creaciones, en sus actitudes y en sus acciones; al tiempo que se las reduce a meros objetos sin voz –ni siquiera una línea de diálogo– en una retórica, en fin, vacía, además de a una pureza que excluye la sexualidad. Sin embargo, no es menos cierto que en el seno de la serie textual iniciada con la intención prescriptiva y adoctrinadora de Torquato Tasso en su *Discorso della virtù femminile e donnesca* (1584) –que enseñaba a las mujeres un camino de la virtud ideado por hombres sin tener en cuenta sus cuerpos ni sus identidades–, la argumentación de Barbabianca se distingue por dos motivos. El primero es el hecho de que al ofrecer por medio de la *enumeratio* retórica un catálogo de modelos de *buenas mujeres*, argumenta esta genealogía filógina como combate contra el silencio en que habían caído aquellas, adjudicándoles los mismos criterios clasificatorios de la virtud que se le aplican a los hombres tras el ideal cortesano de Castiglione en completa igualdad. Y en segundo lugar, porque la investidura actorial del poeta como sujeto heroico, cuyo destinador son los ideales Amor y Belleza, no está encaminada a salvar a ninguna mujer débil ni cautiva – al contrario, él mismo, en el momento un tanto cómico de discusión con el marido celoso de su musa, se declara prisionero y no salvador –, sino a enfrentarse directamente con otros hombres, actancialmente representados de inmediato como oponentes en el recorrido narrativo del relato, lo cual cierra la polémica entre voces masculinas, responsables del violento deshonor simbólico infringido al «nobilissimo sesso di Donne», y desplazando el foco de atención a la negociación sobre la masculinidad. Así lo pone de manifiesto la oposición de modelos masculinos enfrentados en el poeta, el caballero Rvino, a cuya protección se acoge, y el físico Bartolomei, por un lado, y los agresores, celosos y violentos de la estirpe de Diómedes, por otro, contra quienes reacciona en las imprecaciones, enviándolos al mismo silencio cruel en el que habían quedado las mujeres virtuosas. Todo ello, tal como indica el poema introductorio de Burchelati, ofrecido a la mirada irónica de un lector modelo declinado en femenino.

En definitiva, *L'assonto amoroso*, partiendo temáticamente de la mitología –en el sentido amplio de Roland Barthes (2012)– de los ideales neoplatónicos y de la soberanía de Amor, es un texto que juega con las instancias de la enunciación por medio de su figurativización en el discurso, de modo que asistimos a una liza en la que está en juego la masculinidad más que el propósito didáctico y adoctrinador

hacia el género femenino, o la actitud paternalista hacia unas mujeres a las que, desde luego, y a la vista de la *enumeratio* expuesta en la genealogía, no les hace falta ningún protector paternalista.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIOSTO, L. (1964). *Orlando furioso*. Milán: Einaudi.
- BARBABIANCA, C. (1593). *L'assonto amoroso in difesa delle donne*. Treviso: Aurelio Reghettini.
- BARTHES, R. (2012). *Mitologías*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- BERTOŠA, M. (1972). «Valle d'Istria durante la dominazione veneziana». *Atti*, vol. III, n. 1, pp. 58-205.
- BRUNETTI, M. (2020). «Soranzo». En *Dizionario biografico Treccani*. Recuperado el 25 de enero de 2020, en [https://www.treccani.it/enciclopedia/soranzo\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/soranzo_%28Enciclopedia-Italiana%29/).
- COX, V. (2008). *Women's Writing in Italy 1400-1650*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- DE MICHELIS, C. (1972). «BURCHELATI, Bartolomeo». En *Dizionario Biografico degli Italiani*. Recuperado el 10 de febrero de 2020, en [https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-burchelati\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-burchelati_(Dizionario-Biografico)/).
- DIALETI, A. (2003). «“Defenders” and “enemies” of women in early modern Italian *Querelle des Femmes*. Social and cultural categories or empty rethoric?». En Goodman *et al.* (presidencia), *Gender and Power in the New Europe, the 5th European Feminist Research Conference*. Simposio dirigido por la Universidad de Lund, Suecia.
- (2011). «Defending women, negotiating masculinity in early modern Italy». *The Historical Journal*, vol. 54, n. 1, pp. 1-23.
- DIZIONARIO OLIVETTI (2020). Recuperado el 12 de febrero de 2020, en <https://www.dizionario-italiano.it/>.
- FAVARO, M. (2012). *Tra musica, scienza e riflessione sull'amore: l'Accademia Palladia di Capodistria*. Recuperado el 25 de enero de 2020, en <https://backdoorbroadcasting.net/2012/09/maiko-favaro-tra-musica-scienza-e-riflessione-sullamore-laccademia-palladia-di-capodistria/>.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- (2002). *Umbrales*. Madrid: Siglo XXI.
- GILLEIR, A.; MONTOYA, A. C. y VAN DIJK, S. (eds.) (2010). *Women Writing Back/ Writing Women Back. Transnational Perspectives from the Late Middle Ages to the Dawn of the Modern Era*. Leiden: Brill.
- GONZÁLEZ DE SANDE, M. (2017). «La Breve difesa del diritti delle Donne y algunas cuestiones sobre su autoría». En A. Guzmán Guerra e I. Velázquez Soriano (eds.), *De falsa et vera Historia* (pp. 37-50). Madrid: Ediciones Clásicas.
- KRNJAK, O. y RADOSSI, G. (2002). «Testimonianze e notizie storico-araldiche di Brioni, Fasana e Dintorni». *Atti*, vol. xxxii, pp. 301-378.
- MALCOLM, N. (2015). *Agents of Empire. Knights, Corsairs, Jesuits and Spies in the Sixteenth-Century Mediterranean World*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press.
- MAZZUCHELI BRESCIANO, G. (1758). *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*. Brescia: Gimbattista Bossini.

- MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI (2020). «*EDIT 16*. Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo». Recuperado el 5 de febrero de 2020, en [http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/ihome.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm).
- RADOSSI, G. (2003). «Monumenta heraldica iustinopolitana». *Collana degli Atti*, vol. 21, pp. 1-480.
- SQUINZIANI, G. (1882). *Santo Apollinare di Gasello presso Capodistria*. Capodistria: Tipografia di Carlo Priora.