STUDIES ON WOMEN'S POETRY OF THE GOLDEN AGE

Tras el espejo la musa escribe

EDITED BY JULIÁN OLIVARES

Colección Támesis

SERIE A: MONOGRAFÍAS, 273

STUDIES ON WOMEN'S POETRY OF THE GOLDEN AGE
TRAS EL ESPEJO LA MUSA ESCRIBE

This collection of fourteen scholarly essays on women's poetry from Spain's early modern period shows that women did indeed have a Golden Age, and that they were significant cultural actors in the realms of poetic production. The studies of secular verse demonstrate how female poets of this period devised strategies to confront the dominant masculine poetic discourse, while the essays on sacred poetry explore the multiple manifestations of female piety and mysticism. The women's words are brought to life and modern readers helped to understand the socio-cultural, interpersonal, and aesthetic components of the poets' oeuvre.

The volume, a companion to Julián Olivares' and Elizabeth Boyce's revised anthology *Tras el espejo la musa escribe: Lírica femenina de los Siglos de Oro*, constitutes an authoritative critical enterprise focused on the recuperation of the female literary voice, and marks an important step forward in the battle to include women's writing as part of Spain's literary canon.

JULIÁN OLIVARES is Professor of Spanish at the University of Houston and editor of *Calíope*, Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry.

Tamesis

Founding Editor
J. E. Varey

General Editor
Stephen M. Hart

Editors
Charles Davis
Alan Deyermond

Advisory Board
Rolena Adorno
John Beverley
Efraín Kristal
Jo Labanyi
Alison Sinclair
Isabel Torres
Julian Weiss

STUDIES ON WOMEN'S POETRY OF THE GOLDEN AGE

TRAS EL ESPEJO LA MUSA ESCRIBE

Edited by

Julián Olivares

TAMESIS

© Editor and Contributors

All Rights Reserved. Except as permitted under current legislation
no part of this work may be photocopied, stored in a retrieval system,
published, performed in public, adapted, broadcast,
transmitted, recorded or reproduced in any form or by any means,
without the prior permission of the copyright owner

First published 2009 by Tamesis, Woodbridge

ISBN 978 1 85566 182 0

Tamesis is an imprint of Boydell & Brewer Ltd
PO Box 9, Woodbridge, Suffolk IP12 3DF, UK
and of Boydell & Brewer Inc.
668 Mt Hope Avenue, Rochester, NY 14620, USA
website: www.boydellandbrewer.com

A CIP catalogue record for this book is available
from the British Library

The publisher has no responsibility for the continued existence or accuracy of
URLs for external or third-party internet websites referred to in this book,
and does not guarantee that any content on such websites is,
or will remain, accurate or appropriate

This publication is printed on acid-free paper

Printed in Great Britain by
CPI Antony Rowe, Chippenham and Eastbourne

CONTENTS

List of Contributors ix

Foreword: El arte de la dificultad en la lírica femenina de los Siglos de Oro xiii
ROSA NAVARRO DURÁN

Introduction 1
JULIÁN OLIVARES

SECULAR POETRY

Vir melancholicus/femina tristis: Towards a Poetics of Women's Loss 19
JULIÁN OLIVARES

"¡Oh qué diversas estamos, / dulce prenda, vos y yo!" Multiple Voicings in Love Poems to Women by Marcia Belisarda, Catalina Clara Ramírez de Guzmán, and Sor Violante del Cielo 51
AMANDA POWELL

El autorretrato en la poesía de Catalina Clara Ramírez de Guzmán 81
ARÁNZAZU BORRACHERO MENDÍBIL

Female Burlesque and the Everyday 100
ADRIENNE L. MARTÍN

Cristobalina Fernández de Alarcón y la poesía de circunstancias 123
INMACULADA OSUNA

Poems by Cristobalina Fernández de Alarcón in Two Famous Baroque Anthologies: Primera y Segunda Parte de las *Flores de poetas ilustres de España* 149
LÍA SCHWARTZ

Ana Abarca de Bolea: "Los lucimientos de las mujeres" 166
JUDITH A. WHITENACK

Religious Poetry

Could Women Write Mystical Poetry? The Literary Daughters of Juan de la Cruz 185
ALISON WEBER

Gender in the Night: Juan de la Cruz and Cecilia del Nacimiento 202
ELIZABETH RHODES

María de San Alberto: Bridging Popular and "High" Spanish Poetic Traditions through the Sacred 218
STACEY SCHLAU

Sex and Class in the Seventeenth-Century Cloister: Sor Marcela de San Felix's Love Poems to God 233
ELECTA ARENAL

Words Made Flesh: Luisa de Carvajal's Eucharistic Poetry 255
ANNE J. CRUZ

Sor María de la Antigua's *Coloquios* with Examiners, Editors, Saints, and God 270
JULIÁN OLIVARES

Afterword 281
JULIÁN OLIVARES

Works Cited 293

Index 315

Para Beatriz

CONTRIBUTORS

Electa Arenal, Professor Emerita of Hispanic and Women's studies (City University of New York), is one of the founders of the field of women's studies, a translator and specialist in Hispanic monastic women's culture (16th–17th centuries), has focused much of her work on the writings of Sor Juana Inés de la Cruz and Sor Marcela de San Félix. Her fourth book, an illustrated, critical edition of Sor Juana's *Neptuno alegórico* (co-edited with Vincent Martin, is forthcoming from Editorial Cátedra, and will be followed by a bilingual edition.

Aránzazu Borrachero Mendíbil es doctora en Literaturas Hispánicas y Luso-Brasileñas por la City University of New York desde el año 2000, y profesora en Queensborough Community College (CUNY). Su trabajo de docencia e investigación se centra en las áreas de género, crítica literaria y derechos humanos. Está preparando una edición de la poesía de Catalina Clara Ramírez de Guzmán.

Anne J. Cruz is Professor of Spanish in the Department of Modern Languages and Literatures at the University of Miami. She has written extensively on early modern Spanish literature and culture, specifically on Petrarchist poetics, Cervantes, the picaresque novel, and women writers. Her most recent publications include *Approaches to Teaching* Lazarillo de Tormes *and the Picaresque Tradition* (MLA, 2008); *Symbolic and Material Circulation between Spain and England, 1554-1604* (Ashgate, 2008); and, with Mihoko Suzuki, *The Rule of Women in Early Modern Europe* (U Illinois P, 2009). A collaborative translation, *Chimalpahin's Conquest: A Nahua Historian's Rewriting of Francisco López de Gómara's* La conquista de México, is forthcoming with Stanford UP.

Adrienne L. Martín is Professor of Spanish Literature at the University of California, Davis. Her scholarship includes all genres of Golden Age literature and a wide range of topics, including Cervantes, women writers, humor, theater and performance, sexualities and eroticism. She is the author of *Cervantes and the Burlesque Sonnet* (U of California P, 1991), *An Erotic Philology of Golden Age Spain* (Vanderbilt UP, 2008), co-editor of two collections of essays on erotic literature, *Venus venerada: Tradiciones eróticas de la literatura española* (Editorial Complutense, 2006), and *Venus venerada II: Literatura erótica y modernidad en España* (Editorial Complutense, 2007), and guest editor of *Calíope, Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 12.2 (2006): *Poesía Erótica del Siglo de Oro: Crítica y Antología.*

Rosa Navarro Durán (Figueras, 1947) es catedrática de la Universidad de Barcelona, donde ejerce la docencia desde 1969. Es autora de ensayos y ediciones de textos literarios de la Edad de Oro. Entre sus últimas obras figuran *Cervantes* (Síntesis, 2003), *Alfonso de Valdés, autor del "Lazarillo de Tormes"* (Gredos, 2003; 2ª ed. ampliada, 2004), la edición de *La vida de Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache* en *Novela picaresca*, I (Biblioteca Castro, 2004), *Escenas cervantinas* (Alianza, 2005), y la edición de la *Tragicomedia de Lisardo y Roselia de Sancho de Muñón* (Cátedra, 2009)

Julián Olivares is Professor of Spanish Literature at the University of Houston. His recent publications include: Juan Jesús González Ruiz, *Huyendo del fascismo y el trato de una … ¿democracia?* Edición facsímil con transcripción, entrevista, glosas y notas de Julián Olivares (dealing with the Spanish Civil War); and the revised second edition (with Elizabeth S. Boyce) of the poetic anthology *Tras el espejo la musa escribe: Lírica femenina de los Siglos de Oro* (2009 [1993]). He is Editor of the journal *Calíope. Journal of the Society of Renaissance and Baroque Hispanic Poetry.*

Inmaculada Osuna, doctorada en la Universidad de Córdoba, es profesora en la Universidad Complutense de Madrid. Es miembro del Grupo P.A.S.O. (Poesía Andaluza del Siglo de Oro), que desarrolla sus líneas de investigación en torno al estudio de los géneros poéticos y del canon de la poesía áurea. Ha trabajado sobre traducciones poéticas en el Siglo de Oro (*Las traducciones poéticas en la "Filosofía Vulgar" de Juan de Mal Lara*. Universidad de Córdoba, 1994) y sobre la poesía en Granada en el siglo XVII (*Poética silva. Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*. Universidades de Córdoba y Sevilla, 2000; *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: la "Poética silva."* Universidades de Sevilla y Granada, 2003).

Amanda Powell teaches Spanish and Latin American literature and literary translation at the University of Oregon. She is co-editor/translator of Sor Juana Inés de la Cruz, *The Answer / La Respuesta* (Feminist Press at City University of New York, rev. ed., 2009), and co-editor of *Mujeres alborotadas: Early Modern and Colonial Women's Cultural Production* (*Letras femeninas* Special Issue in Honor of Electa Arenal, 2009). She has coauthored *A Wild Country out in the Garden: Spiritual Journals of a Colonial Mexican Nun* (1999) and translated *Book for the Hour of Recreation* by María de San José Salazar (2002) and *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works* (1989). On the Mannerist and Baroque pan-European fashion for women's love poetry to women, she has coauthored with Dianne Dugaw "A Feminist Road Not Taken: Baroque Sapphist Poetry" *(Reason and its Others in Early Modernity: Spain/Italy 1500s–1700s,* 2006) and "Sapphic Self-Fashioning in the Baroque Era: Women's Petrarchan Parody in Spanish and English" (*Studies in Eighteenth-Century Culture,* 2006). Recent essays address wide-ranging uses of *querelle des femmes* discourse in women's spiritual and secular poetry and prose.

Elizabeth Rhodes (BA Westhampton College, PhD Bryn Mawr College) teaches Hispanic Studies, women's studies, and film at Boston College. She is currently

working on a critical edition of Jorge de Montemayor's poetry and a book on María de Zayas's *Desengaños*. Of possible interest to readers of this volume are her "Redressing Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*" (forthcoming 2005, Hispanic Review); "Join the Jesuits, See the World: Women and the Society of Jesus" in *The Jesuits II. Cultures, Sciences and the Arts, 1540–1773*, eds. John W. O'Malley et al. Toronto: University of Toronto Press, 2005; and "Gender and the Monstrous in *El burlador de Sevilla*." *MLN* 117.2 (2002): 267–85.

Stacey Schlau is Professor of Spanish and Women's Studies at West Chester University (Pennsylvania). She has published, *Spanish American Women's Use of the Word: Colonial Through Contemporarry Narratives* (University of Arizona Press, 2001); *Viva al siglo, muerta al mundo: Obras escogidas de/Selected Works by Maria de san Alberto (1568–1640)* (University Press of the South, 1998); and, co-authored with Electa Arenal, *Untold Sisters: Hispanic Nuns In Their Own Works* (University of New Mexico Press, 1989). In addition, she has published many articles on Spanish and Spanish American women writers from the seventeenth through the twentieth centuries.

Lía Schwartz is Distinguished Professor of Spanish and Comparative Literature, and Executive Officer of the Ph.D. Program in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages at the Graduate Center of City University of New York. She has published numerous articles on early modern Spanish literature, specifically on love poetry, on the satires and poetry of Quevedo, on Góngora, on sixteenth-century satiric dialogues, on the transmission and translation of Greek and Roman poetry during the Renaissance and the Baroque, and other related topics. She has also written a series of articles on Cervantes and Greek and Roman authors, which are appearing in different volumes of *Enciclopedia cervantina.* Her most recent publications include *De Fray Luis a Quevedo. Lecturas de los clásicos antiguos* (Málaga, Thema, 2005) and a critical and annotated edition of Quevedo's Menippean satire *La Fortuna con seso y la Hora de todos* (Madrid, Castalia, 2003). She is now working on an annotated edition of Bartolomé Leonardo de Argensola's satires.

Alison Weber is Professor of Spanish in the Department of Spanish, Italian, and Portuguese at the University of Virginia. She is the author of *Teresa de Avila and the Rhetoric of Femininity* (Princeton University Press, 1990), and numerous articles on the religious culture and literature of early modern Spain. Her edition of the English translation of "For the Hour of Recreation" by María de San José was published by the University of Chicago Press (2002), and she is currently editing a collection of essays, *Approaches to Teaching the Works of Teresa of Avila and the Spanish Mystics*, for the Modern Language Association of America.

Judith A. Whitenack, Professor of Spanish at the University of Nevada, Reno, specializes in Golden Age literature, particularly Cervantes, the chivalric romance, the picaresque, and women writers. In addition to many articles on these and other Golden Age topics, she has published a monograph, *The Impenitent Confession of Guzmán de Alfarache*, and four co-editions: *María de Zayas: The Dynamics of Discourse* (with Amy Williamsen), Leonor de Meneses's *El*

desdeñado más firme; *Zayas and Her Sisters, I: An Anthology of novelas by 17th-Century Women*; and *Zayas and Her Sisters, II: Essays on Novelas by 17th-Century Spanish Women* (the latter three with Gwyn E. Campbell). She is currently working on a book-length project on erotic magic.

FOREWORD
EL ARTE DE LA DIFICULTAD EN LA LÍRICA FEMENINA DE LOS SIGLOS DE ORO

ROSA NAVARRO DURÁN

La conversación que tuvo Juan Boscán con el Navagero en Granada, en 1526, fue decisiva para la lírica española. Como el embajador veneciano le sugirió al poeta catalán, éste probó "en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia" (Boscán 30), y también lo hizo su amigo Garcilaso de la Vega. Se acababa de abrir un cauce hondísimo, absolutamente nuevo, para la poesía, porque no sólo iba a ser una renovación radical de formas estróficas, de ritmos, sino de contenidos.

La novedad de la poesía al itálico modo

Boscán en la carta a la duquesa de Soma, a quien le dedica el segundo libro de sus *Obras*, se hace eco de la recepción crítica de sus contemporáneos a tanta novedad—su poesía y la de Garcilaso habría circulado manuscrita. A los que primero oyeron esas trovas al modo italiano les parecía que en ellas "los consonantes no andaban tan descubiertos ni sonaban tanto como en las castellanas", incluso afirmaban que "no sabían si era verso o si era prosa"; e incluso más, "otros argüían diciendo que esto principalmente había de ser para mujeres y que ellas no curaban de cosas de sustancia, sino del son de las palabras y de la dulzura del consonante". Contra este argumento, Boscán esboza una defensa de las mujeres, bien es cierto que con ciertas reservas: "Tengo yo a las mujeres por tan sustanciales—las que aciertan a sello, y aciertan muchas—que en este caso quien se pusiese a defendellas las ofendería" (28–29).

La lírica ya fue entre los griegos espacio para las mujeres, y para los contemporáneos de Boscán parece que seguía siéndolo, aunque los que la escribían eran casi todos hombres. La crítica a la poca sonoridad de esa poesía tan bellamente sonora se debía a que el oído estaba acostumbrado a la rima en agudos, a la esticomitia y al octosílabo de las coplas de arte real de la

poesía cancioneril. El propio Boscán replicaba inteligentemente remitiendo a esos detractores al *Cancionero general*, la antología de poesía cancioneril de Hernando del Castillo, que se publicó en 1511: "Si a éstos mis obras les parecieren duras y tuvieren soledad de la multitud de los consonantes, ahí tienen un cancionero que acordó de llamarse general para que todos ellos vivan y descansen con él generalmente" (29).

Una novedad tan radical como la que suponía la poesía italianizante levantó, como es lógico, recelos al comienzo, pero en seguida se impuso y triunfó de manera definitiva. Se creó un ámbito no sólo para la creación lírica sino para llevar a la lengua a cimas de perfección. En el siglo XVI los teóricos de la lengua comparten una inquietud: la inexistencia de autoridades que la enriquezcan y que le den capacidad expresiva y que al mismo tiempo se conviertan en guías a quienes imitar. Como dice Ambrosio de Morales: "faltan en nuestra lengua buenos exemplos del bien hablar en los libros, que es la mayor ayuda que puede aver para perfeccionarse un lenguage: i donde falta el arte, la imitación con los buenos dechados alcanza mucho" (Pastor 86). Será precisamente Garcilaso quien se convierta en ese guía, en ese modelo que necesitaba la lengua castellana. Las alabanzas de Francisco de Medina, en la carta a los lectores de los preliminares de las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a Garcilaso, nos indica cuál es el camino seguido para alcanzar esa perfección: "El arreo de toda la oración está retocado de lumbres i matices que despiden un resplandor antes nunca visto; los versos son tersos i fáciles, todos ilustrados de claridad i terneza, virtudes mui loadas en los poetas de su género. En las imitaciones sigue los passos de los más celebrados autores latinos i toscanos, i trabajando alcançallos, se esfuerça con tan dichosa osadía que no pocas vezes se les adelanta" (8).

Dos son los pilares que sostienen la nueva poesía, cuyo maestro es Garcilaso: la imitación y el ornato de la elocución. Pero para llevar ese artificio retórico a su máxima expresión es necesario que la base argumental en que se apoya sea evidente por conocida; es decir, que "el argumento de amor" (en palabras de Herrera) sea siempre el mismo. Las fábulas mitológicas les dan a los poetas la materia épica (porque la mitología puede leerse como historia y, por tanto, ser asunto épico) que pueden amplificar con un estilo sublime, el excelso en la rota virgiliana, y expresar en octavas reales, la estrofa épica; en ese ámbito nadie critica el artificio del *Polifemo* de Góngora o el de las fábulas mitológicas de Villamediana. Sí lo harán con el de sus *Soledades*, porque ni forma el poema con octavas reales ni el asunto es épico. En ellas Góngora quería llevar a la lengua castellana a la misma altura que la latina creando la máxima dificultad con el artificio retórico porque él sabía que desentrañar esa dificultad era placentero para el docto. Descifrar lo dificultoso da placer, como decía Castiglione: "quien lee no sólo está más atento y más sobre sí, pero aun mejor considera y con mayor hervor gusta del

ingenio y doctrina del que escribe; y trabajando un poco con su buen juicio, recibe aquel deleite que hay en entender las cosas difíciles" (152).

Góngora afirmará que pretendió hacer lo mismo que Ovidio en sus *Transformaciones* (o *Metamorfosis*): "Eso mismo hallará V. m. en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren. De honroso, en dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía; si entendida para los doctos, causarme ha autoridad, siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina" (Orozco 1973, 181). En la poesía amorosa, el poeta no alza su estilo hasta tales cotas de dificultad, sabe que no está escribiendo en estilo sublime, pero sigue apoyándose en la imitación y en el ornato de la elocución, y el vuelo de sus versos llega también a un artificio espléndido. Sólo puede hacerlo porque no cuenta un amor vivido, sino un amor literario y éste tiene siempre los mismos protagonistas y en esencia es la misma vivencia (Navarro Durán 1995, 20). El yo poético, que no tiene perfil, es un yo sintiente, vive muriendo su amor sin esperanza por su bello ingrato dueño, la dama. Ella es siempre hermosísima y desdeñosa: "ángel fieramente humano" en palabras de Góngora o "hermosísimo invierno de mi vida" en verso de Quevedo. Su retrato nos ofrece una imagen idéntica en todos los poemas: su bellísima cabellera rubia y ondulada enmarca un rostro perfecto, de nieve y rosas, con una mirada que fulmina, que enciende el incendio amoroso en el que perece el enamorado. Ella es sol, suma luz, suma belleza; de ahí que a menudo el yo poético se identifique con Ícaro o con Faetón o aspire a ser águila o, como mariposa, perezca acercándose a esa luz que le atrae irremisiblemente. Así es la dama de la poesía de Góngora, de Quevedo, de Villamediana o de tantos otros poetas. Sólo si la historia amorosa que subyace en la introspección del yo poético es siempre la misma, los poetas pueden llevar el arte de la elocuencia a esa dificultad que admira y asombra.

¿Cómo puede escribir una mujer poesía amorosa italianizante?

La pregunta no es absurda porque del mismo modo que no se canta a la mujer morena, tampoco habla un yo poético femenino. La historia amorosa es tan invariable como la función de sus protagonistas: el yo lírico y la dama. Sólo en la poesía sin código de san Juan de la Cruz se oye—como en la poesía tradicional—la voz femenina, la del alma, yendo en pos del Amado; pero, es una poesía "sin código," y el poeta se atreve incluso a dar entrada a las imágenes irracionales. La inspiración divina le permite mezclar imágenes de la lírica tradicional con las de la poesía italianizante, acudir al exotismo del *Cantar de los cantares* o poner en boca de una voz femenina expresiones amorosas. Pero es una isla; y nadie puede seguir su senda, completamente

solitaria. Su poesía no puede descodificarse, no pertenece al "arte de la dificultad."

Las poetas se enfrentan, por tanto, a un instrumento que no les permite simular su identificación con el yo póetico. Los escritores no cuentan sus vivencias amorosas, sino crean variantes a la historia amorosa literaria, convencionalmente adoptada como apoyo de la creación lírica; pero su yo podría fundirse con el lírico. Y los críticos suelen hacerlo: se sigue viendo a damas reales en los versos de Garcilaso. Cuando Quevedo dice "Hoy cumple amor en mis ardientes venas / veinte y dos años, Lisi" (Quevedo 669), no está aludiendo a un hecho real, sino a un amor literario que imita el de Petrarca por Laura: "Tenemi Amor anni vent´uno ardendo".

Las damas, en cambio, no pueden esconderse tras el yo lírico masculino sin desaparecer por completo. Marcia Belisarda hace explícito el puente que les permite franquear ese obstáculo; dice el epígrafe de uno de sus sonetos profanos: "Dándome por asunto el sentimiento de una persona vista de un desdén que la hicieron después de una ausencia grande" (I). Y ese "asunto" que toma prestado lo desarrolla según los moldes de la poesía al itálico modo, con todo el despliegue retórico que la caracteriza. Su soneto se asienta en una comparación; en los dos cuartetos se expone el primer elemento, el amanecer, y en los tercetos, el caso del yo poético unido con el nexo comparativo "Así". El amanecer mitológico se une a la descripción del *locus amoenus*:

> Cuando borda de perlas el aurora
> tapetes que matizan bellas flores,
> en lisonjas retornan los favores
> con que las enriquece y enamora.
> Luego la sigue el sol, que a rayos dora
> la variedad vistosa de colores,
> a quien las aves repitiendo amores
> hacen salva con música sonora.

Las bellas flores, las aves evocan ese espacio idealizado; los colores se unen a la "música sonora". La sucesión de la aurora y el sol apunta a la visión tópica del amanecer, asentada en la mitología. En los tercetos la poeta describe el caso del yo lírico, esa persona desdeñada "después de una ausencia grande". Se une a la ausencia el desdén, que son los dos elementos esenciales del argumento de amor. La "aurora hermosa / del sol" es la dama, y la "niebla oscura" lo es "de una ausencia"; ¡cuántas veces se asocia en la poesía italianizante la presencia de la dama a la salida del sol y su ausencia al ocaso! El yo poético de ese soneto "venera" a la dama angélica, divina, y lo hace "con verdad sencilla y pura"; el premio que recibe es "un desdén severo y grave", y la bimembración contrapone la actitud del yo frente a la de la adorada dama.

Nada disiente en este soneto de lo que pudiera escribir un poeta; y lo más

curioso es que "el asunto" que escoge Marcia Belisarda no es más que uno de los episodios de la vivencia amorosa establecida entre el deseo y la hermosura, entre el yo y la dama. Y puede apreciarse su condición de "no-asunto" al contrastarlo con otro de la propia poeta; Marcia Belisarda dice en el epígrafe de otro soneto: "Dándome por asunto cortarse un dedo llegando a cortar un jazmín" (II), y éste sí es un "asunto", una "circunstancia"; y en Quevedo encontramos otra parecida: "A Aminta, que teniendo un clavel en la boca, por morderle, se mordió los labios y salió sangre", o así dice el epígrafe de su soneto "Bastábale al clavel verse vencido" (493). Es Filis la que "cortar quiso un jazmín desvanecido", y la poeta enlaza la mención a una de las Parcas, "Atropos bella a la tijera cede / piadosa ejecución" con las hipérboles de la belleza de la dama. Su sangre será "clavel" que formará "ramillete entretejido" con el jazmín, y dará vida al jazmín "en vez de muerte" "de amor el dulce imperio dilatando". Esta Filis es tan literaria como la "Aminta" de Quevedo, y el soneto, un espléndido artificio con flores y colores retóricos.

Marcia Belisarda escribe "para una novela" otro soneto (*Espejo* 1993, II); y el tema es el lamento de un enamorado celoso porque su amada, Clori, ha concedido sus favores a otro, y la decisión que toma de irse a pesar de los ruegos de la dama de que no lo haga. La queja tópica se apoya en una complejidad argumental que justifica el epígrafe. La expresión del dolor "en suspiros y llanto", la comparación "a tu ruego cual áspid ser intento" son los elementos fosilizados que vinculan a muchos otros textos este soneto, que no alza el vuelo a pesar de esa complejidad extraña, "novelizada", de la historia amorosa.

María de Zayas convierte la historia de Jacinta de *Aventurarse perdiendo* en un soneto con estrambote, "En el cristal del claro desengaño" (III); cuenta cómo, primero desamorada, libre, "contenta de no amar ni ser amada", huye del amor; pero Celio, "galán, discreto, amante y dadivoso", "deslumbró sus ojos". Parte del estrambote está puesto en sus labios: "Por no haber visto a Celio, fui animosa, / y aunque llegue a abrasarme, / no pienso de sus rayos apartarme". La breve aparición de su voz y de sus sentimientos ha de situarse junto a los poemas que dicen las pastoras en la novela pastoril o los sonetos de los monólogos de las damas de las comedias. El citado soneto podía haber estado en boca de la Tisbea de *El burlador de Sevilla*. Su queja amorosa está dentro de un ámbito de aconteceres, sólo se entiende en él o, bien, como ocurre en este caso, resume su historia. Góngora escribe un soneto de este tipo: "Descaminado, enfermo, peregrino" (Góngora 158), que se lee vinculado al contenido de las *Soledades*; en él cuenta una historia que acaba con el enamoramiento del peregrino perdido en el monte. El ámbito es pastoril, bucólico, novelesco.

Leonor de la Cueva introduce un yo poético femenino. Un largo epígrafe presenta un "caso" de libro de pastores, más que asunto de soneto amoroso, y lo hace bajo el concepto de "a petición": "Introduce una dama que, aficionada

a un galán, se lo dio a entender; y no la correspondiendo, por estar prendado de otra, le hace este soneto despidiéndose de sus memorias" (X); o esta otra variante: "Introduce una dama que se aficionó a un galán que estaba prendado de otra, y dándole a entender su amor, la correspondió, hasta que vino a saber que quería a otra, y enojada le hace este soneto dando de mano a su amor" (XI). No es un instante ni una circunstancia, sino una sucesión de situaciones, un argumento; una novelización en suma. El yo no es, pues, el de un poema italianizante, sino el de un personaje de libro de pastores que se queja en un monólogo lírico, en un soneto. La dama contrapone su firme amor a la inconstancia de su enamorado; no parece además corresponderse exactamente a ese epígrafe en donde sólo consta el intento vano de la dama ante un galán que quiere a otra. Dice ella a Alcindo: "ni sabes ser galán ni firme amante. / Eres cual viento leve e inconstante, / y así pienso tratarte como a extraño". La inconstancia que caracterizaba a la dama se aplica ahora al galán; sólo que no hay reverencia constante por parte de la enamorada, sino desprecio de dama ofendida. El segundo soneto sí responde a ese intento vano de la dama de atraer el amor de ese caballero que no la corresponde; ante la posibilidad de huir de la "primera ocasión", se presenta como "mujer, y, al fin, mujer ligera". La imagen que da de sí está muy cercana a la que puede aparecer en el espejo masculino.

Más interesante es otro soneto (XII), también "a petición", en el que "una dama mal correspondida de un galán, vuelto su amor en aborrecimiento, propone olvidarle" (XII), porque Leonor de la Cueva recurre a los *adynata,* a una serie de imposibles: "Subiranse las flores hasta el cielo / y bajaranse al suelo las estrellas / … / primero que a la imagen de un ingrato / vuelva yo a dar lugar en mi memoria". La fórmula retórica suple el vacío que encuentra la poeta en el momento de la escritura: no puede ser yo sintiente en el argumento de amor y, por tanto, no tiene fórmulas para expresar sentimientos que además no acostumbra a exteriorizar una dama.

La retórica

La voz de un yo femenino puede arroparse con el tópico de los imposibles o con la fórmula de la definición. Las paradojas con que se define el estado amoroso constituyen la materia de "Ni sé si muero ni si tengo vida" (VIII), que, en cambio, parece definir un estado de inquietud existencial; la rima subraya la condición femenina del yo: "Dame pesar el verme aborrecida, / … / todo me enfada y deja desabrida". Como dice en el v. 9, "Ni aborrezco, ni quiero, ni desamo", y en el v. 12 "lo que desprecio a un tiempo adoro y amo"; no es la imagen del dolor de ausencia que transtorna al ser que ama; es el reconocimiento de no saber qué quiere, "pues que me cansa toda humana cosa". Leonor de la Cueva modifica ligeramente la fórmula que le permite

dar rienda suelta a la voz femenina y nos ofrece una imagen de dama inconstante que encaja muy bien con su tipificación habitual.

Catalina Clara Ramírez de Guzmán definirá la esperanza: "Es la esperanza un apacible engaño" (II). Y María de Zayas, el amor: "Amar el día, aborrecer el día, / llamar la noche y despreciarla luego / … / si aquesto no es amor, no sé qué sea" (II), dirá al final con fórmula cercana a Lope: "esto es amor: quien lo probó lo sabe" (461).

El soneto "Contra las mujeres"(III) es la "penitencia" a la que obligan a Feniso en el *Octavario* de Ana Francisca Abarca de Bolea: "A Feniso le mandaron que de rodillas, delante de las zagalas, dijera un soneto vituperando las mujeres, siguiendo en eso su poco amorosa condición" (III, nota). "Soberbio el huracán y embravecido" está formado por la enumeración de los cuatro elementos—aire, agua, fuego, tierra—enfurecidos, seguidos por la evocación de "la fiera venenosa" hasta desembocar en lo definido: "la ira de la mujer esquiva". Es otro soneto de definición que imita el de Quevedo "Disparado esmeril, toro herido", soneto siempre clasificado como "amoroso" aunque su condición satírica sea evidente. Ambos tienen como modelo un pasaje del *Ars amatoria* de Ovidio (Navarro Durán 1982, 3–4); el soneto de Quevedo define qué "es la mujer si el hombre la desecha" (516).

Cuando la codificación literaria se apodera totalmente del poema, no importa el género del yo literario, da lo mismo que sea Lope o María de Zayas, la definición del amor se expresa con las mismas paradojas. Y el juramento de amor da lo mismo que lo haga un yo poético masculino o femenino, porque se apoya en los mismos imposibles.

El soneto de sor Violante del Cielo "¿Qué decís vos, indigno entendimiento" (VI) es un ejemplo perfecto. El yo lírico, no marcado por el género, se dirige en apóstrofe al entendimiento, la voluntad y la memoria, las tres potencias del alma. Es un yo enamorado y, por tanto, la ausencia de género, lo funde con el de un galán. Su lamento se asienta en el argumento de amor, viviendo un tormento presente mientras recuerda la gloria pasada: "pues vive cautivo el albedrío", "Memoria, vos que la pasada gloria / y el agravio también tenéis presente" (vv. 9–10). Es inútil su reflexión, porque "adonde el alma va, van juntamente / entendimiento, voluntad, memoria". La diseminación recolección estructura el soneto: tres estrofas se inician con un apóstrofe a una de las potencias, y la última las recoge en su postrer verso.

Pero a menudo la codificación ahoga ese yo lírico femenino; no es que no tenga voz la mujer, es que no existen fórmulas retóricas para abrirle un ámbito desde el que manifestar su introspección lírica. Ella es la hermosura, no el deseo; es el objeto del canto, no el cantor.

Leonor de la Cueva nos ofrece otro ejemplo en las octavas que comienzan "Cual sale el alba aljófares feriando" (XIII). Amanece, y sale al prado—al locus amoenus—Narcisa. La prosopografía de la pastora es el asunto de la

sucesión de octavas, desde su rubio pelo a su "pie nevado", que baña en el agua del riachuelo. Quien la mira es un yo poético masculino, que ha querido enredarse en los lazos de sus cabellos, "hechos red amorosa de Cupido", consciente de que serán para él "cárcel süave". Y en otras octavas semejantes, dice el epígrafe "Introduce un galán describiendo la hermosura de su dama" (XIV). Quien sale al amanecer es Felisarda; y su retrato viene precedido por la explicación de quién lo esboza: "Quiero, en fin, retratar, si brevemente, / el dueño hermoso de quien soy despojos". Curiosamente tendrá, junto al "oro acrisolado" de su cabello, "negras cejas" porque lo esencial es que estén en arco, no que su color sea el de su pelo. Se sienta al pie de una fuente fría; la contempla oculto el galán, "Yo, que detrás de un mirto contemplaba, / … / la beldad soberana que miraba …", como tantas veces sucede en los libros de pastores. El epígrafe hace explícito lo que está en el texto: la mirada tiene que ser de un galán; la hermosura contemplada, de la dama. Da igual que escriba Montemayor o Leonor de la Cueva. Es más poderoso el argumento de amor que quien lo utiliza; la lengua poética sólo ofrece posibilidades para un amanecer mitológico, una *descriptio puellae*, para el dolor de ausencia que una bella y desdeñosa dama causa en un yo sintiente masculino. No tenemos más que leer la glosa a "¿De qué sirve querer un imposible?" de Leonor de la Cueva, el soneto "¡Basta, amor, el rigor con que me has muerto!" (V), con apóstrofe al Amor, al "rapaz", para que su fuego cese un poco, y explica: "Pues ya del alma el señorío entrego, / por los ojos no más, a dueño cierto". El género masculino de "dueño" no hace más que confirmar que el argumento sigue siendo el mismo porque la dama es el "dueño", derivado del *midons* provenzal, y no la "dueña", palabra con otro significado. Finea, en *La dama boba* de Lope, fingiéndose boba, corrige a Liseo el uso cortés del término; a su "os quiero / por mi dueño para siempre", replica: "¡Por mi dueña, majadero!" provocando la risa del público (Vega 2001, 188).

Catalina Clara Ramírez de Guzmán escribe un soneto "A la ausencia de una amiga, hablando con ella" (IV); quien habla es, por supuesto, el galán: "Si de dulces memorias me alimento, / que enfermo del remedio considero". Y quien retrata a una dama en otro soneto suyo sigue siendo el caballero: "Retrato, si eres sombra ¿cómo imitas" (I); el original es Clori: "Si Clori es sin segunda en los primores, / ¿cómo darle segunda solicitas?". Recuerda el tema del soneto de Quevedo "Si quien ha de pintaros ha de veros" (Quevedo 496).

Las poetas escriben poesía italianizante y muestran su dominio del arte de la retórica, y del de la imitación; al igual que los poetas, no cuentan su historia amorosa, sólo muestran su condición de escritoras cultas; lo que sucede es que el lenguaje lírico que heredan está hecho por los hombres y no cabe en él el cambio de perspectiva que supone la creación femenina.

Los mitos

La mitología es el campo referencial por excelencia, pero sus mitos están también codificados; el yo poético se identifica con Ícaro o Faetón porque la dama es sol, suma belleza. Si se alteran los elementos, se cambia el código, y se tiene que prescindir entonces del arte de la elocuencia, del artificio retórico; de otra forma, no se entendería.

Es precisamente en este ámbito donde la mujer tiene voz porque en la tradición literaria los grandes poetas se la habían dado. Una obra como las *Heroidas* de Ovidio, de enorme trascendencia, estuvo formada primero por catorce epístolas que heroínas de los mitos o de la historia legendaria escribían a sus amantes o a sus esposos (más tarde el poeta latino les añadiría seis más, escritas estas por tres parejas). La queja de Dido por el abandono de Eneas o la de Ariadna por el de Teseo tienen una honda fuerza emocional; Ovidio le estaba dando a la mujer una capacidad expresiva inmensa, una intensidad trágica que iban a dejar una larga huella, y que también afloraba en las *Metamorfosis*; el monólogo desesperado de Medea se iba a convertir en palabras de Lucrecia en la famosa novela de Eneas Silvio Piccolomini *Historia duobus amantis* o en las de Roselia en una espléndida continuación de *La Celestina*, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (Salamanca, 1542). El teatro y las fábulas mitológicas—que se consideraron poemas épicos—sí ofrecían discursos en boca de mujeres, pero todas ellas tenían ya vida literaria; en la *Fábula de Acis y Galatea*, de Luis Carrillo y Sotomayor, claro antecedente de la *Fábula de Galatea y Polifemo* de Góngora, es precisamente Galatea quien le cuenta a otra mujer, a Escila, su trágica historia; pero ambas son personajes mitológicos, y su historia estaba ya escrita.

Los mitos, en su presencia en la lírica como referencias que llevan consigo una historia asociada, no admiten tampoco variaciones ni en su contenido, como es lógico, ni en su uso, fosilizado. Las escritoras, cultas, conocen muy bien las historias mitológicas porque estas formaban parte del acervo cultural que constituía el propio lenguaje poético, e introducen alusiones a ellas en sus poemas. Por ejemplo, María de Zayas así lo hace en sonetos que incluye en sus novelas, y esas referencias le permiten además asociar rasgos de esos personajes mitológicos a los de sus relatos.

Describe la salida de Belisa serenando la naturaleza—llueve—y menciona a Progne y Filomela, aunque son sólo los nombres de los pájaros del lugar ameno (V). El mito sólo enlaza los pájaros, pero los nombres van asociados a su historia mitológica, aunque no se evoque; porque, como indica Olivares, anuncian el comportamiento del caballero en el relato y el poema sólo cobra su auténtico sentido "a la luz de la narración" (Olivares y Boyce *Espejo*, 1993, 19–20; *Espejo*, 2009, V, nota).

Don Jacinto, en *La burlada Aminta y venganza del honor*, recuerda la historia de Dido, abandonada por Eneas, en un soneto con estrambote, "Del

fugitivo Eneas llora Dido" (IV); y se dirige a Elisa Dido en apóstrofe diciéndole que "yo trocara mi vida por tu muerte", porque él primero la amó; sólo así pudo abandonarla. Él, en cambio, no ha gozado de esa etapa feliz, sólo del penar sin esperanza: "mas triste del que muere, / Aminta ingrata, sin que el mal tan grave / jamás espere gloria, no se acabe". Lope acaba su soneto "Sufre la tempestad el que navega" con una conclusión semejante: "Pero triste de aquel que tanto yerra, / que en mar y en tierra helado y abrasado / sirve sin esperanza ingrato dueño" (Vega 355). La comparación con un caso mitológico o literario, cuya tragedia supera la del enamorado, la encontramos también en Arguijo, que recuerda el tiempo de descanso de Sísifo cuando baja el monte mientras él, enamorado de la desdeñosa dama, no tiene tregua en su dolor (59).

No se encuentra, pues, en la lírica femenina un uso distinto de ese material riquísimo legado por la tradición literaria. Las voces de mujeres cobrarán intensidad y fuerza, y convertirán en sangre y en nervio de poema sus vivencias apasionadas en el teatro, y lo harán de la pluma de los grandes dramaturgos, pero también de la de dramaturgas. No serán, por tanto, palabras del yo lírico de escritoras, sino personajes femeninos; pero sus voces, sus quejas, sus versos serán inolvidables.

Espacios marginales

Leonor de la Cueva puede utilizar su yo en las liras que escribe a la muerte de su padre: "En tan terrible pena / ni hallo descanso, gusto ni alegría; / de todo estoy ajena" (IV); este yo es el de una poeta como queda patente en estos versos:

> En tan terrible pena
> ni hallo descanso, gusto ni alegría;
> de todo estoy ajena,
> y sólo tengo la desdicha mía
> por alivio y consuelo,
> que de todo lo más me priva el cielo.

Pero es un poema elegíaco; puede utilizar la hipérbole para el llanto: "Dejad, cansados ojos, / el justo llanto que os convierte en fuentes", "enjugad vuestras líquidas corrientes"; menciona a la Parca, que "cortó el hilo al estambre de su vida". El artificio retórico apenas tiene, pues, dificultad.

En un madrigal de Sor Violante del Cielo se puede ver cómo funciona la codificación del lenguaje amoroso (X). Está puesto en boca de una dama que se dirige a su amado, Silvano, y le subraya la contradicción de su lenguaje amoroso, que es el establecido:

Si esfera soy del fuego,
si Mongibelo soy, si ardiente Libia,
si cuando estoy más tibia
a diluvios de ardor el alma entrego,
¿cómo un favor te niego,
dulce Silvano mío,
por tener corazón helado y frío?

Ella es espejo del lenguaje del enamorado, refleja lo que él le dice y pone de manifiesto la contradicción entre el fuego amoroso y la frialdad supuesta del rechazo de una petición, juntos ambos en la dama. Mongibelo y Libia son lugares de la geografía literaria unidos al ardor, son fosilizaciones de ese artificio retórico propio del poema amoroso. Pero no llega el madrigal a la sátira porque la dama los asume; sólo subraya la contradicción; luego desciende hacia lo prosaico de unos versos poco felices en que ella defiende su decoro frente a las pretensiones del galán:

Mas si tanto respeto no te agrada
y llamas al decoro tiranía,
culpas me da, señor, de recatada,
mas vituperios no de amante fría.

Le queda muy poco espacio a la poeta en el arte de la dificultad precisamente porque en ella están ya asignados los papeles; como dice Julián Olivares, no se presenta "a la dama como la voz activa de una lírica de seducción" (*Espejo* 1993, 17); ni puede hacerlo socialmente y, lo que es más importante, no tiene palabras ni lugar para expresarlo. La historia amorosa de la poesía italianizante es en esencia siempre la misma, y la dama es la belleza inalcalzable y deseada; pero no tiene voz. Alterar ese argumento amoroso supone renunciar al artificio retórico, porque sin esa base común la dificultad creada por el arte de la elocuencia no podría descifrarse.

Sea por el campo referencial, sea por el diseño retórico o por el asunto, se pueden establecer sutiles lazos entre muchos poemas de distintos autores. Pero no es posible, en cambio, construir paralelamente otro sistema referencial, otro argumento de amor modificando la dirección del deseo de hermosura.

La poeta tiene—eso sí—un espacio que le abrió una extraordinaria escritora, Teresa de Jesús: el de aventar su ignorancia, una *humilitas* con la fuerza de la verdad. Tomando ese camino, dice sor Violante del Cielo,

No discreción formó, no culta ciencia
ésta, ¡oh Sacra Deidad!, indigna suma;
devoto afecto sí, que tosca pluma
expuso, como pudo, a la evidencia.

Sin arte, sin caudal, sin elocuencia,
¿quién puede haber que en su favor presuma?

"Suplica la autora el perdón de sus defectos en sus obras poéticas, pues no tuvo maestro en la poesía, mas sólo la lección de los libros y su natural inclinación aun en la niñez" (XLIII); y lo hace con estilo gongorino. Debajo de la retórica, late la verdad.

Las lecturas, más que la vida, hacen al escritor. En la Edad de Oro, las poetas que escriben poesía amorosa italianizante saben muy bien que su palabra ha de ser esencialmente literaria, y su yo es el del poema.

Introduction

JULIÁN OLIVARES

The discovery and publication of Spanish women writers of the Golden Age has increased dramatically in the past twenty years. This was and continues to be the first step in the recovery of the female literary voice. With regard to narrative, after centuries of neglect, the *novelas* of María de Zayas y Sotomayor have commanded the majority of editorial attention. The *comedias* of female playwrights also have been edited and published, with Ana Caro de Mallén and—again—María de Zayas commanding center stage.[1] The second most prolific literary activity of the period—but scarcely published—was poetry, the most representative of which has been collected recently in two anthologies, with Leonor de la Cueva y Silva, Catalina Clara Ramírez de Guzmán, and Sor Violante del Cielo most prominent in the area of secular poetry; and Sor Violante, Luisa de Carvajal y Mendoza, Cecilia del Nacimiento, and Sor Marcela de San Félix outstanding in the area of sacred verse.[2] The most prolific area of female writing, and the most published from the sixteenth to the eighteenth century, were the autobiographical and spiritual narratives of female religious, the former categorized as *vidas.* With the exception of the *Libro de la vida* of St. Teresa of Ávila—and her other prose works—this is the area that most needs editorial attention.

The second step is the study of the literary production of these remarkable women.[3] The *novelas* of María de Zayas have been the subject of books by Margaret Rich Greer, Marina Brownlee, and Lisa Vollendorf, and a collection of essays edited by Amy Williamsen and Judith Whitenack. Various articles

[1] At this point the MLA bibliography has 163 listings for editions, translations, books, dissertations, and articles on Zayas's *novelas* and her *comedia, La traición en la amistad;* and 27 for Ana Caro's *comedias: El conde Partuniplés,* and *Valor, agravio y mujer.*

[2] The two anthologies by Olivares and Boyce (*Tras el espejo* 1993, 2009); there is also the anthology by Ana Navarro. There are modern editions of the poetry of Catalina Clara Ramírez de Guzmán, Sor Violante del Cielo, Sor Marcela de San Félix, Madre María de San Alberto, and the prose and poetry of Madre Cecilia del Nacimiento and Luisa de Carvajal y Mendoza.

[3] See the works cited in the *Tras el espejo* (2009) anthology.

have also been dedicated to her works, the most recent of which are collected in Judith Whitenack and Gwyn E. Campbell's *Zayas and Her Sisters, 2*, which also includes studies of the *novelas* of Leonor de Meneses and Mariana de Carvajal, and which is the companion book to the anthology of *novelas, Zayas and Her Sisters, 1*. With the exception of Zayas and Caro, other female *comediantes* have been less felicitous with regard to drawing critical attention, but the studies of Teresa Scott Soufas, and Valerie Hegstrom and Amy R. Williamsen are encouraging in this regard. For autobiographies and spiritual narratives, we are indebted to the pioneering studies of Ronald Surtz, Richard L. Kagan, Sherry Velasco, Elizabeth Rhodes, Mary Giles, and especially Electa Arenal and Stacey Schlau, and others; but modern editions are lacking.

The area less studied continues to be poetry. This edition of*: Studies on Women Poets of the Golden Age: Tras el espejo la musa escribe*—the companion volume to the revised anthology of *Tras el espejo la musa escribe: Lírica femenina de los Siglos de Oro* (2009, 1st ed., 1993)—endeavors to begin addressing this critical need. Thirteen highly-regarded critics have contributed studies which will assist the student and scholar to appreciate and study the obstacles, multiple voicings, lyrical performances, and discourse strategies of twelve female poets of the Spanish sixteenth and seventeenth centuries. The studies are grouped in two categories: secular and religious. The following is an overview of these studies.[4]

Secular Poetry

The love lyrics of Leonor de la Cueva, Catalina Clara Ramírez, María de Zayas, Marcia Belisarda, and Sor Violante del Cielo have attracted the attention of Rosa Navarro Durán, Amanda Powell, Adrienne Martín, and Aránzazu Borrachero, each of whom brings a different and often complementary perspective to the above poets. Rosa Navarro takes a different tack, however, arguing that within the confines of the Italianate tradition the female poet disappears.

Navarro's essay, "El arte de la dificultad en la lírica femenina de los Siglos de Oro," serves as the "Foreword" to this collection of essays, and especially to those of the above critics who write in response to Navarro's essay. Navarro notes that when Boscán and Garcilaso assimilated and circulated their poetry written in the "itálico modo," a major criticism of their new poetry was that it was effeminate, in comparison with masculine Castilian

[4] In the studies references will be made by poem number to the *Tras el espejo* revised anthology; references to poems included only in the first edition will be indicated as *Espejo* 1993.

poetry, and that it appealed primarily to women. The irony, however, was that while this poetry may have been enjoyed by women, there was no space in it for women poets. Male poets, adhering to and developing the principles of "imitación" and "el ornato de la elocución" developed a highly codified love lyric that expressed, not really a lived amorous experience, but rather "un amor literario" with the same protagonists: "el yo lírico y la dama." To the question that Navarro poses, then: ¿Cómo puede escribir una mujer poesía amorosa italianizante?, she maintains that it was impossible: "La pregunta no es absurda porque del mismo modo que no se canta a la mujer morena, tampoco habla un yo poético femenino."

In the "Introducción" to the *Tras el espejo* anthology (2009), Elizabeth Boyce and I note that "Hay pocos poemas en los que una hablante femenina expresa su amor a un hombre, no porque esta hablante/poeta no lo desease—y que a fin de cuentas no es relevante—sino porque el *decoro* impedía semejante expresión en un medio público como lo es la escritura." And perhaps because female poets perceived or intuited the difficulty in feminizing a masculine discourse, and quite likely experienced an "anxiety of authorship" (Gilbert and Gubar 51), they often assume a male speaker (which the tradition imposes anyway) or frequently avoid marking their erotic poetry by gender; this is especially so in the prestigious Italianate forms, in which "no se presenta en ellos a la dama como la voz activa de una lírica de seducción."

In her analysis of the rhetoric and *topoi* of women's love lyric in the "itálico modo"—be it beauty, desire, the disdainful beloved, the anguished lover, "sonetos a petición," myths—the female poet, affirms Navarro, cannot generate a "yo sintiente" because "a menudo la codificación ahoga ese yo lírico; no es que no tenga voz la mujer, es que no existen fórmulas retóricas para abrirle un ámbito desde el que manifestar su introspección lírica. Ella es la hermosura, no el deseo; es el objeto del canto, no el cantor." Therefore, even if the female poet attempts to escape from the restrictions of the courtly convention by writing in the pastoral mode in which *pastoras* are free to express their desire and afflictions (Jones, *Currency* 123–24), the female speaker, as *pastora,* remains a convention, so "da lo mismo que sea Lope o María de Zayas." The only space open to women's subjectivity—affirms Navarro –, in which she can display a "yo sintiente," a "yo lírico" is in religious poetry, a space opened by Sta. Teresa, and in which she can project "una *humilitas* con la fuerza de la verdad."

Even if one accepts Navarro's contention that "[no] habla un yo poético femenino" in amorous Italianate poetry, one has to concede that a transgression of gender rules occurs when a woman writes in this tradition, even if she only ventriloquizes the amorous code. As Ann R. Jones affirms, "the strategic adoption of a prestigious discourse [i.e., the Italianate tradition] … legitimates her writing," with a destabilizing effect: "When a member of the sex systematically excluded from literary performance takes a dominant/

hegemonic position toward an approved discourse, she is, in fact, destabilizing the gender system that prohibits her claim to public language—although with limited disturbance to that system" (4). However, women poets devised strategies to make themselves and their issues disturbingly heard: "through the gridwork of gender rules and lyric tradition" (Jones, *Currency* 2).

Women devised various strategies to overcome the gender-erasing effect of convention. Love poetry provided the "campo de batalla" upon which women poets could redeploy Petrarchan modes of amorous conquest in order to express their subjectivity and to liberate themselves—if only in poetry—from their social and literary servitude.

Allied with the exclusionary effects of convention was the gendered concept of *melancolia* that privileged the loss and lack of men over that of women. As I state in my study, "*Vir melancholicus/Femina tristis:* Towards a Poetics of Women's Loss": "men's loss was more significant than women's loss, such that [the gendered] notion of *melancolia* resulted in a discursive practice that excluded women. In the love lyric, for example, *melancolia* as a discursive practice allowed men to use women as metaphors for loss, at the same time that it devalued and divested women of their own subjectivities. Women, as biologically and culturally defined, could not be melancholic; they could only be "mournful" and thus, as Juliana Schiesari affirms, they "were reduced to the banality and particularity of their existences and times, whereas melancholy men become exemplary of the 'human condition'" (Schiesari 265). This conception produced, as I term it, a cultural dichotomy: *Vir melancholicus/Femina tristis.*

If, in the amorous tradition, men's loss is symbolized by, for example, the unattainable woman, she can also, in the Neoplatonic tradition, become a metaphor of recovery, as a means for searching and recuperating that something else that lies beyond woman. Excluded from the sublime illness of the elite, and in many cases denied access to cultural production, women were relegated to the sphere of the emotions. So then how did women express these emotions and lack? Schiesari, in her study of women's lyric of the Italian *cinquecento,* states that some women "resisted and found ways to reformulate loss by writing out a poetics of mourning in lieu of a poetics of melancholia. … Instead of a mere mimesis of melancholic eros, certain women writers reaffirm *mourning* as an intersubjective space within which loss is represented" (77, 166).

Applying Schiesari's theoretical model to female poets of the early modern period, I advance three points: (1) whereas men predominantly project themselves as solitary melancholics, for women grief or mourning is often a collective ritual (Schiesari 18); (2) in contrast to men's lofty poetics of transcendent and metaphysical statements, women often rely on a "poetics of the prosaic" (Schiesari 166); (3) the expression of loss sometimes involves the loss of discourse.

With regard to the first point, my discussion of representative poems by Leonor de la Cueva y Silva, Catalina Clara Ramírez de Guzmán, María de Zayas, Marcia Belisarda, and Sor Violante del Cielo, demonstrates how the female speaker "expresses community by speaking on behalf of women, by empathizing with their plight and loss; who, through such a tradition as the *querelle des femmes,* expresses woman's complaint against the cruelty and indifference of men; and who also express community on the basis of friendship."

With regard to the second point, the "poetics of the prosaic," many of these poets recount the quotidian events and concerns of women as prosaic subjects. Ramírez de Guzmán rails against her father who refuses to buy her a cloak, commiserates with her mother whose only pleasurable activity is sewing, but which is ruining her eyes; Marcia Belisarda blisters a man who scorns and maltreats his wife, yet "behind the prosaicness of the subject and the event, we note a universal condition of women of the period." In a sonnet Violante del Cielo expresses a "longing for female bonding, a mourning, resonating in the space of the speaker's solitude"; in contrast to masculine expressions of *amicitia*—often lofty and philosophical—Sor Violante's "sonnet stands out for its highly personal note: a so-called prosaic matter between two prosaic subjects."

The loss of discourse is frecuently found in those poems written in the Italianate forms. Due to the extreme codification of the love lyric—with a traditional male speaker and female object of desire—women, as poetic presence, frequently disappear. Indeed, women usually employ a male speaker, ventriloquizing convention in order to express the conventional *topoi*—with yet another obliterating effect of female authorship—of female beauty, her disdain, and superiority. This loss of discourse is noted, for example, in many sonnets and, particularly, in the *octavas* by Leonor de la Cueva. Another example is two *romances* by Sor Violante; while not Italianate in form, these poems do express Neoplatonic love and the poet's desire for male conferral of the intellectual status to love in such a lofty manner. As I state, "this right can be only bestowed by a man, and in this case, a man of her own invention. In her claim of this right, however, she, like Cueva, and lacking her own discourse, has no recourse but to assume the only symbolic and public space allowed a woman, within the confines of male discourse, and as such … she falls into a trap."

Amanda Powell's essay, " '¡Oh qué diversas estamos, / dulce prenda, vos y yo!' Multiple Voicings in Love Poems to Women by Marcia Belisarda, Catalina Clara Ramírez de Guzmán, and Sor Violante del Cielo," demonstrates how the male disguise—a *comedia* convention—finds its lyric corollary in disguised voices that open a space for gender transgression. Whereas male amorous discourse always assumes a male lover addressing a female beloved, female discourse exploits "frangible" spaces and explores them by means of

four framing modes of address: "(1) female speaker to male addressee; (2) male to female; (3) female, or unspecified, to unidentified addressee; and (4) female to female."

Powell begins her essay by questioning critical reluctance to apply lesbian readings to love poems between women (point four), affirming that "attributions of lesbianism must not be held to a higher evidentiary standard than assumptions of heterosexuality." Noting that while these poets avail themselves of the masculine friendship discourse—*de amicitia*—of the period, demonstrating in the process their command of humanist discursive practices—that is, showing that they "can write with the guys"—by engaging amorous rhetoric and tropes, they maneuver their poems into the arena of erotic seduction discourse and intentionally create ambiguities. Consequently, Powell perceives that many of these poems invite sapphic readings, even in those where the convention assumes a heterosexual relation. This erotic discourse only serves as a springboard for imaginative excursions across a wide range of gender positions.

Powell's major contribution is the application of Judith Butler's idea of "gender trouble" and the notion that "gender convention … begins to be exposed as constructed and performative rather than necessary (or essential)." As such, then, "the poems question masculine privilege and feminine restriction and imply that things might be otherwise."

The female poets surmount the convention's phallic discourse by donning and doffing gender guises, creating transgendered voicings, and deliberately establishing gender ambiguities which stir up "gender trouble," thereby destabilizing the courtly convention and upsetting the power structure that pertains to the male lover–passive female beloved paradigm. In their poems "equal addresses equal, within a gender if not a social hierarchy, 'upsetting the imbalance' that obtains between the mute, fragmented woman-beloved and the empowered, speaking poet of Petrarchan discourse.

Cogito ergo sum. With this episteme Descartes brings to a pivotal point the development of the anthropocentrism of the Renaissance and ushers in the Age of Enlightenment. The quest for Being and Identity, of course, excluded women. Women were not to be autonomous and self-reflexive individuals capable of achieving selfhood; rather, they were socialized for perpetual adolescence and to provide for others.

In a cogent, and common-sensical approach to the question of identity and how it relates to the feminine mystical process in Santa Teresa's *Libro,* Elizabeth Rhodes notes that if mysticism entails—as it does—the "relinquishing of one's own being to God's," how could Santa Teresa—as a woman—surrender a "self" that she never had?: "One can only surrender what one has in the first place" (32). In her *Libro,* then, as Rhodes elucidates, Santa Teresa relates the construction of her being, the constitution of the self necessary in order to subsequently surrender it to God.

In the secular realm, woman served as a mirror to reflect the self-estimation of father and husband. In amorous poetical discourse, woman was transformed, *de-essentialized* from her status as subaltern and provider, and became a cultural icon that reflected the ego investment of the male poet. Aránzazu Borrachero begins her essay with a citation from Ovid's Narcissus enraptured with his own reflection. Confronted by the cultural construct of the Petrarchan woman, Borrachero wonders what questions Catalina Clara Ramírez de Guzmán posed to herself when composing her poetry on "retratos" and "autorretratos": "¿Qué hacer con ese cuadro que dice retratarlas? ¿Remedarlo sin más? ¿Enfrentar los códigos, más allá del enfrentamiento que supone escribir siendo mujer, e introducir cambios?"

Borrachero argues that in these poems Ramírez de Guzmán destroys the Petrarchan female icon, and especially her own "autorretrato" (the burlesque *coplas* XVI also commented by Powell and Martín), opening the vacated space for the affirmation of her own subjectivity. While her early twentieth-century critics searched her poetry in vain for a "portrait" of *Catalina Clara*, they did not realize that they were projecting their own "imágenes narcisistas de la fantasía masculina"; indeed, her *retratos* resist narcissistic construction through ironic deflation and deflection. The "real" woman portrayed in her poems is not really a physical presence but a mental one. What she unveils in the vacated space of the Petrarchan icon is her intellectual identity—"entendimiento" and "discreción": "la afirmación de un espacio subjetivo que ni Montaigne, ni Descartes … estaban dispuestos a reconocerle," admirably constructed by her rhetorical and poetic skills.

An important factor in Borrachero's critical construction of Catalina Ramírez is the context of the poet's social construction. Marshaling important biographical and historical documents, Borrachero reveals a woman who was socially and economically autonomous; with a personal fortune, she never married and refused the convent alternative.

As all women—circumscribed socially, politically, economically, and culturally –, female poets did not look beyond their condition for the stuff of their poetry. That is, they tended to eschew "transcendental" themes in favor of a concern for their immediate reality. One of the strategies used by the marginated for dealing with and expressing their condition was—and is—humor, both as a defense mechanism and as a weapon directed against an oppressive society. Indeed, humor is one of the important components of the *querelle des femmes.* Adrienne Martín studies humor as manifested in the burlesque within the context of everyday life, against the backdrop of the female quotidian reality, as expressed in Leonor de la Cueva, Marcia Belisarda, Sor Marcela de San Félix, and—especially—Catalina Clara Ramírez.

For ages women were the butt of male burlesque, the defenseless target of misogynist verse. In some of their poetry, certainly, these female poets turn

the tables on their male assailants, particularly in their *querelle des femmes* verse. But Martín points out that they prefer to "look within" their circumstances, and as such, they offer illuminated insights of their provincial life: the life and tribulations of the hearth, and also village characters, petty rivalries, festivals, celebrations. …

Such themes are not to be disregarded, relegated—as Martín says—to the "dustbin of literary history," rather "everyday experiences cannot be isolated from the relations and institutions that mold society at large"; indeed, they present us with "individual microhistories that help illuminate the social macrohistory of Golden Age Spain and its producers of literature."

Of the poets studied in these essays, and included in the anthology of *Tras el espejo* [1993, 2009], the only female poet of this group to appear in a contemporaneous anthology was Cristobalina Fernández de Alarcón, who participated in the *academia antequerana*. Pedro Espinosa, also of Antequera, included two of her poems in the *Primera parte de las Flores de Poetas Ilustres de España,* published in 1605; and Juan Antonio Calderón included two more in the *Segunda Parte,* which remained unpublished until 1896. As the anthologist Espinosa indicates in the title, those poets included in his collection are deemed by him—also a poet—as "illustrious"; and, indeed, the anthology included such reknowned established poets as Góngora, the brothers Argensola, Lope de Vega, Barahona de Soto, and the emerging Quevedo. Consequently, by taking her place among this pantheon, Cristobalina Fernández gained considerable stature; indeed, Lope praised her: "De su pluma famosa, / Sibila de Antequera."

And such is one of the goals of an anthology; as Lía Schwartz affirms in her essay "Poems by Cristobalina Fernández de Alarcón in Two Famous Baroque Anthologies": "The compiler of a poetical anthology has been defined as a reader who rewrites the texts he selected by organizing them in new configurations," a "superreader," even, who recognizes and discovers a community of poets for the benefit of a community of readers whose horizon of expectations the anthologizer is modifying, and who is influencing the reception of this poetry (the editors of *Tras el espejo* have embarked on the same enterprise).

The modification and reception in question is that of alerting and sensitizing the public to baroque expression. Prof. Schwartz studies the four poems published in both anthologies with the aim of discovering how Fernández—in a common endeavor with her contemporaries—enhanced and elaborated the inherited classical and Italian lyrical *topoi* by finding "new ways of doing things with words, new linguistic and rhetorical features that had become fashionable in Spain since the turn of the century, when the development of the aesthetics of wit led to innovative experiments at the level of literary discourse."

What distinguishes Cristobalina Fernández from her female contemporaries

—as evidenced only by the 15 poems extant—is that she does not write about the private and domestic lives of women; nor does she engage in satirical and burlesque topics, especially those directed against men; that is, we do not find in her poetry the *querelle des femmes* so prominent in other female poets. Notably, had she done so, it is doubtful that Espinosa and Calderón would have included such poems in their anthologies. Fernández, as Prof. Schwartz demonstrates, competed with "the guys" with regard to erudite and classical themes, and rhetorical prowess.

Inmaculada Osuna complements Schwartz's essay by studying another facet of Fernández's poetry. Her "Cristobalina Fernández de Alarcón y la poesía de circunstancias" focuses on the poems she wrote for special circumstances, that is, for the *justas poéticas,* poetic competitions, especially those in honor of St. Teresa, Ignacio de Loyola and St. Francis Xavier; and also takes into consideration poems published in the preliminaries of books by other authors.

Osuna undertakes a reconstruction of the cultural milieu of Antequera (about 50 kms. north of Málaga), whose literary prominence in the late sixteenth and early seventeenth centuries was fostered by the town's agricultural and commercial importance. The cultural ambience was such that three notable anthologies were created there: the first and second parts of the *Flores,* as mentioned above, and the *Cancionero antequerano.* Osuna explains how this cultural ferment nurtured Fernández, whose ingenuity drew the praise of her contemporaries.

By also taking part in the *justas* of Sevilla, Granada, and Córdoba—and winning prizes as well—Cristobalina Fernández came to the attention of well-known poets, including, without a doubt, Góngora. Although the themes were religious, and Osuna emphasizes that we should not be deluded into thinking that Fernández was a religious poet, the *justas* were public events, and she was engaged in a secular poetic enterprise in which she expressed her adherence to a baroque esthetic and to the poetic agenda of her literary academy of Antequera. It is quite possible that she "conformed" to this public agenda in order to gain the admiration of her male colleagues.

We can infer from the poetry of circumstances, another circumstance, the "anxiety of authorship"—which affects every female writer of the early modern period. With the sole exception of "Cansados ojos míos," we find no personal lyric, no private doña Cristobalina, only the public Cristobalina Fernández de Alarcón. Osuna marshals considerable evidence that she had an abundant poetic corpus, among which the personal lyric was probably represented, but which—along with all the rest—has been lost. The salvaged poetry points to a strategy by which the poet, conscious of her gender, asserted her place among the male literati of Antequera. As Osuna notes, "Lo que fundamentalmente se ha salvado … de la anonimia … es la poesía de circunstancias, discurso que supone, en la mayoría de sus manifestaciones

y al menos desde el punto de vista argumental, la adhesión a un sentimiento colectivo, 'oficial' y no problemático, sancionado por los usos sociales, y por lo que a las justas de tema religioso se refiere, aureolado de su condición de acto de devoción, lo cual, en el caso de una mujer, posiblemente amortiguaba el delicado paso de lo privado a lo público."

It was quite common for parents to place their daughters in a convent at an early age; nonetheless, it is quite startling that Ana Francisa Abarca de Bolea's parents placed her in a convent at the age of three, and her sister Lorenza at five. In her essay "Ana Abarca de Bolea: 'Los lucimientos de las mujeres'," Judith Whitenack discusses the social and cultural factors behind placing infants and girls in convents, the most telling of which was the dowry system. Because of a dwindling fortune, and with six daughters, the parents probably only provided a dowry for the eldest daughter; Ana and Lorenza simply had no value "in a marriage market based upon a traditional dowry system."

It would seem feasible, then, that Ana Abarca the writer would later express resentment, or at least, some negative opinion against this practice, but such is not the case. Whitenack notes the "opaque quality" of her work, which prevents a glimpse of any personal sentiments in this regard. Her early twentieth-century critics, not conscious of this opaqueness, dismissed her writings as ingenuous, puerile, and simple. However, we perceive in Abarca de Bolea, again, the anxiety of authorship; and reading between the lines, Whitenack notes an "internalized misogyny," again frequent in the era.

Whitenack contextualizes Abarca's poetry within the narrative of her prose works (from which her poetry is taken). While women certainly can be brainy—a gift from God –, Abarca affirms, they should not exhibit their intelligence and feelings in the presence of men: "no es cordura de ellas hacer alarde de lo que entienden a vista de los doctos, ni a nosotras se nos puede pedir más de lo que diere lugar un desahogo de la almohadilla y tareas cotidianas." With regard to the placement of girls in convents, Abarca on several occasions, affirms Whitenack, "states that it is a good thing, since it shields them from the dangers of the world."

Whitenack perceives parallels between Abarca and the character of "Marica" in Abarca's *Vigilia y octavario de San Juan Baptista* (1655). In her "Romance a una fuente" and "Romance a Guara," Marica advises the "fuente" and "Guara" (a mountain range) not to be presumptuous and to be content with their condition. Marica rejects her rustic shepherd suitors, and enters the convent "como lo más verdadero y seguro."

Whitenack notes two principal qualities in Abarca's work: first, "her great love of erudition and scholarly research," which allied her with the circle of the Huesca academy and with Baltasar Gracián; and, second, her defense—"albeit in cautious and indirect terms"—of female poets, musicians, and scholars.