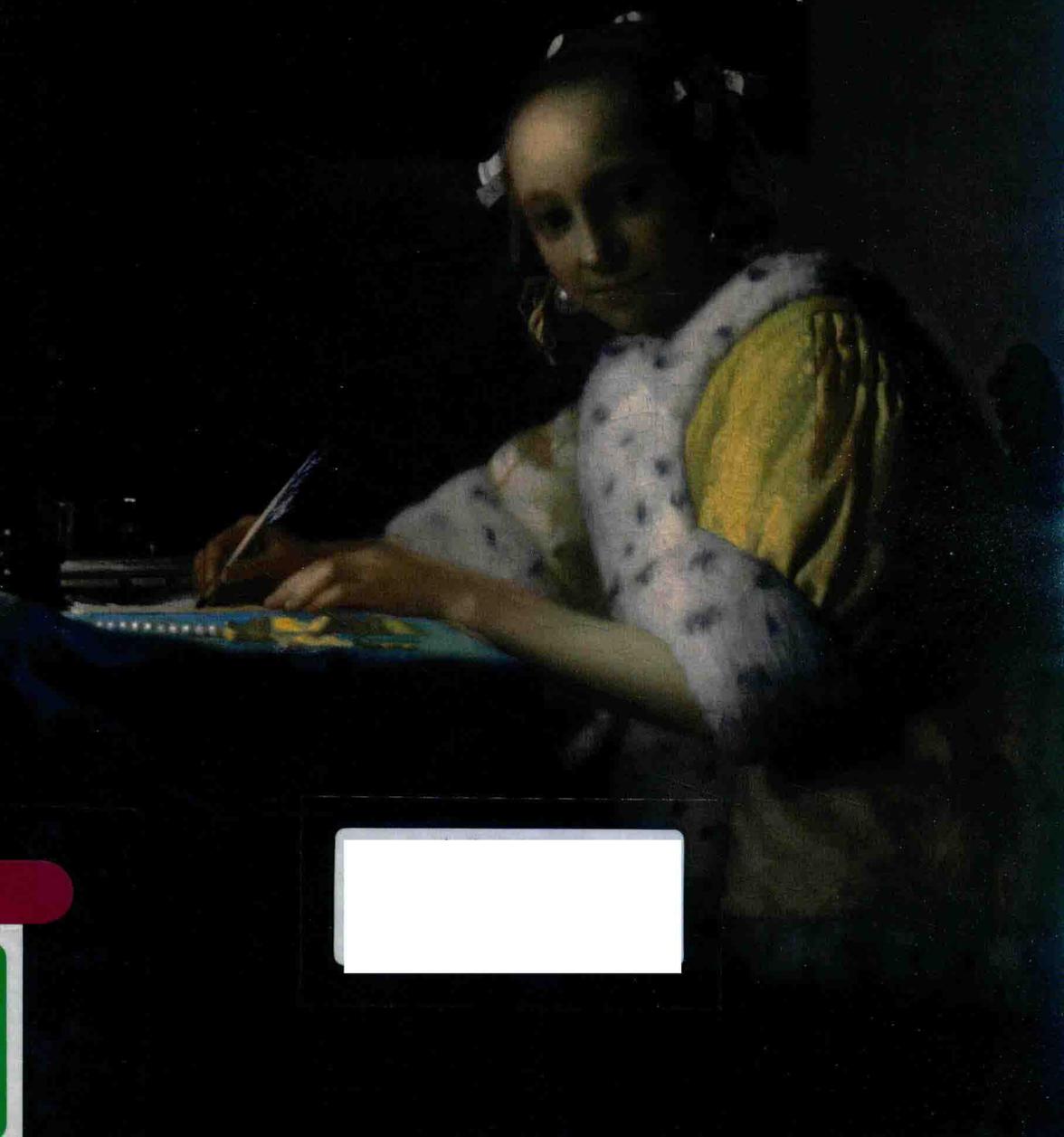


STUDIES ON
WOMEN'S POETRY
OF THE GOLDEN AGE



Tras el espejo la musa escribe

EDITED BY JULIÁN OLIVARES



STUDIES ON WOMEN'S POETRY
OF THE GOLDEN AGE

TRAS EL ESPEJO LA MUSA ESCRIBE

Edited by

Julián Olivares

© 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

Jacket illustration: Johannes Vermeer, *A Lady Writing*. Gift of Harry Waldro Havemeyer and Horace Havemeyer Jr., in memory of their father, Horace Havemeyer. Image courtesy of the Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington.

Transferred to digital printing

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 *Caliope*, 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

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 Nahuatl 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 Contemporary 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 Schwart 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 language: 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 desdenosa: “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 poético. 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 nexa 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 hipérbolos 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 arrojarse 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 trastorna 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 disseminación 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 feriendo” (XIII). Amanece, y sale al prado—al locus amoenus—Narcisa. La prosopografía de la pastora es el asunto de la