

TRAS EL ESPEJO LA MUSA ESCRIBE

Lírica femenina de los Siglos de Oro

Edición, introducción y notas de

JULIÁN OLIVARES Y ELIZABETH S. BOYCE



ÍNDICE

Agradecimientos.....	XI
INTRODUCCIÓN	1
La poesía amorosa	16
La poesía religiosa	57
La comunidad femenina.....	86
La naturaleza	90
LA EDICIÓN.....	97
BIBLIOGRAFÍA.....	99
DOÑA LEONOR DE LA CUEVA Y SILVA	105
DOÑA CATALINA CLARA RAMÍREZ DE GUZMÁN.....	153
DOÑA MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR	209
SOR VIOLANTE DEL CIELO	269
MARCIA BELISARDA	327
DOÑA ANA FRANCISCA ABARCA DE BOLEA	391
DOÑA CRISTOBALINA FERNÁNDEZ DE ALARCÓN.....	437
DOÑA LUISA DE CARVAJAL Y MENDOZA	477
SOR MARÍA DE LA ANTIGUA.....	531
SOR MARCELA DE SAN FÉLIX.....	619
Índice de láminas	699
Índice de primeros versos y de estribillos	701

INTRODUCCIÓN

En el Museo del Cluny, París, se exhiben seis tapices conocidos como *La dame à la licorne* (*La dama del unicornio*). Cinco de ellos representan los sentidos, y el sexto, el que ocupa el lugar central, lleva el título de «A mon seul désir» («A mi único deseo»). Estos tapices representan la alegoría de la perfección del amante cortés. El enfoque de nuestra introducción se centra en el tapiz que representa el sentido de la vista¹ (véase la lámina 1). En cuanto al desarrollo del amante cortés, este tapiz nos muestra la culminación de su ennoblecimiento espiritual. En él la amada sostiene ante el rostro del unicornio un espejo, en el cual este animal mitológico contempla su ser perfeccionado. La postura del unicornio, arrodillado ante la dama y con las patas en el regazo² indica sumisión a la dama y, de manera subliminal, el deseo sexual. En resistir y conquistar el deseo logra el amante su perfección espiritual³.

Incumbe a dicha perfección que la dama sea modelo de pureza femenina. Maurice Valency afirma que «Es en el valor superlativo de la dama donde el amante encuentra la máxima garantía de su propia preeminencia. Los encomios del amante, como toda adulación propia, son por ende absolutamente sinceros. La dama es para él la mejor y más hermosa dama, puesto que es a través de su esti-

¹ Los sentidos espirituales son el oído y la vista, utilizados, por ejemplo, para el ascenso neoplatónico por fray Luis de León, en la «Oda a Francisco de Salinas» y «Noche serena».

² La imagen del amante postrado en el regazo de la amada también puede simbolizar el orgasmo; pero en el unicornio la postura indica avasallamiento.

³ Según las leyendas medievales, sólo una virgen podía captar y domar el unicornio. En una tradición paralela, la dama es la Virgen María y el unicornio simboliza a Cristo. Esta tradición se representa, por ejemplo, en los famosos tapices en la colección del museo The Cloisters, Nueva York. Véase John Williamson, *The Oak King, The Holly King, and The Unicorn: The Myths and Symbolism of the Unicorn Tapestries*, Nueva York, Harper and Row, 1980.

mación propia que la mira»⁴. Este narcisismo es evidente en el tapiz, donde el unicornio contempla su imagen reflejada en el espejo.

El título del tapiz central, «A mon seul désir», remite a tres conceptos no exclusivos entre sí: a la dama, como objeto deseado del enamorado; al enamorado mismo, como objeto y contemplación de su propio ser deseado; y al deseo mismo, lo que sostiene y define al amante cortés. La dama es el reflejo de la autoestimación de este enamorado. Es la musa y el espejo que el amante cortés sostiene ante sí, y lo que él inscribe en su discurso masculino. La poesía amorosa cortesana es un sistema metafórico y retórico organizado alrededor de la visión masculina que constituye y afirma la fantasía erótica masculina⁵ y que sirve para proyectar la reputación deseada por el poeta.

La literatura cortesana —y efectivamente toda la literatura de los siglos áureos (porque efectivamente son dos, el XVI y el XVII)— es una actividad homosocial masculina, es decir, una actividad literaria en que los escritos de hombres se refieren a, responden a, manipulan y proyectan el deseo sobre otros hombres y sus escritos⁶. Por ejemplo, en la tradición cortesana los escritores varones escriben para destinatarios varones, utilizando iconos femeninos a fin de encarecer su propia reputación y no para representar a la mujer. La dama de esta poesía es, en rigor, un sujeto fingido; el verdadero sujeto de la poesía del amor cortés es el amante narcisista, y su intención es la revelación de la imagen del poeta. Por lo tanto, cuando algunas mujeres comienzan a escribir poesía amorosa hacia finales del siglo dieciséis, no sólo se ven obligadas a afrontar un discurso cuyos autores son hombres, cuyos hablantes son hombres —que a veces inventan hablantes femeninas—, y cuyos destinatarios son hombres, sino que también se encuentran obstaculizadas por un discurso sumamente codificado y rígido respecto a su retórica e imágenes. La imagen del tapiz de *La dame à la licorne* condensa todo un tema, actitud, concepto, discurso y sociología que obligan a considerarse al estudiar la poesía amorosa femenina de los Siglos de Oro.

Si la función poética de la mujer es la de servir de espejo para

⁴ Maurice J. Valency, *In Praise of Love: An Introduction to the Love Poetry of the Renaissance*, p. 26. Las traducciones de los textos en inglés son nuestras.

⁵ Ann Rosalind Jones, *The Currency of Eros, Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620*, p. 4.

⁶ Sheila Fisher y Janet E. Halley (eds.), «Introduction», *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings*, p. 4.

reflejar la imagen deseada del amante y la reputación anhelada del poeta, en su función social —desprovista, claro está, de toda idealización— ella es en los siglos XVI y XVII, y también anteriormente, un producto socio-cultural en cuyo desarrollo se manifiesta a la luz de la sociedad el control del padre, y cuyo fin es ser espejo de los valores de su clase social, y, al tomar estado, servir y reflejar la reputación de su esposo⁷. La imagen de la mujer como espejo de su esposo es común en los tratados didácticos y escritos morales sobre la conducta femenina escritos por hombres. Esta imagen se ve reflejada en la literatura. En «El curioso impertinente», novela intercalada en *El Quijote*, Lotario protesta la impertinencia de Anselmo al arriesgar el honor de su esposa, Camila, y por lo tanto poner en peligro de mancillar el suyo: «Es asimesmo la buena mujer como espejo de cristal luciente y claro, pero está sujeto a empañarse y escurecerse con cualquiera aliento que le toque»⁸. Camila luego utiliza este emblema como defensa contra los requiebros de Lotario: «enemigo mortal de todo aquello que justamente merece ser amado, ¿con qué rostro osas parecer ante quien sabes que es el espejo donde se mira aquel en quien tú te debieras mirar, para que vieras con cuán poca ocasión le agravias?» (I, p. 413). En estos pasajes, se patentiza el papel social de la mujer. Como afirma Ann Rosalind Jones, «el emblema del espejo suprime por completo toda autonomía de la esposa. [...] La imagen del espejo supone un papel puramente receptivo e imitativo para la mujer. En vez de afirmar su diferencia o su distancia del hombre a quien ama —requisitos para cualquier suerte de función poética—, se ve obligada a conformar su temperamento y sus palabras a la voluntad del esposo, a desaparecer en el limbo especular de la esposa compadeciente»⁹.

⁷ «Ni entre las mujeres, ni entre los hombres, la cultura ha sido nunca bien abundantemente repartida. Cultura equivale a privilegio; por lo tanto, a minoría y a selección», Margarita Nelken, *Las escritoras españolas*, p. 10.

⁸ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, John Jay Allen (ed.), p. 391.

⁹ «The mirror image posits a purely receptive and imitative role for women. Rather than asserting their difference or distance from the men they love, a rhetorical prerequisite for any sort of poetic performance, they are urged to shape their moods and words to their husbands' wills, to disappear into the specular limbo of the empathetic wife», Jones, *The Currency of Eros*, p. 27. Señalamos una excepción en la ideología de la representación especular de la mujer. En la *Diana*, libro I, Jorge de Montemayor expone un concepto del amor en que el ser externo y el interno del amante sólo se unen mediante la reciprocidad en el amor, en la que el hombre y la mujer sirven como espejos para reflejar la imagen de cada uno. Ninguno es autosu-

El sexo es determinado biológicamente; el género, por el contrario, es determinado por los factores socioculturales que crean las expectativas para con el sexo masculino y femenino dentro del ámbito social. El análisis formal de los escritos de las mujeres de los Siglos de Oro poco nos ayuda para apreciar y evaluarlos. Para tal empeño nos urge tener en cuenta la problemática de su género; es decir, hay que considerar a la mujer como el producto de determinantes socioculturales que forman su identidad.

La misoginia del Antiguo Régimen es bien conocida. No sólo una actitud de los hombres social, económica y políticamente dominantes, la «inferioridad» de la mujer se basaba en teorías teológicas, filosóficas y científicas¹⁰. En esa tradición varón y hembra se contrastaban y evaluaban asimétricamente como: lo intelectual/lo corporal, lo activo/lo pasivo, lo racional/lo irracional, la razón/la emoción, la templanza/la lujuria, el juicio/la clemencia, el orden/el desorden. Y en la escritura devota de la Alta Edad Media, se contrastaban en la imagen de Dios, el Padre o el Novio, y el alma, niña o novia¹¹. La forma de su creación indica la inferioridad ontológica de la mujer, puesto que fue creada para que el hombre no estuviese solo y para que lo ayudase (*Génesis* 2-3). Pero siendo creada como imagen de Dios, la mujer también tiene alma, y de esta manera es igual al hombre y capaz de la misma salvación, y susceptible a la misma condenación; mas, mientras viva en este mundo, es inferior al hombre y sujeto suyo. La mujer, en términos del pensamiento filosófico del Renacimiento, es una *persona mixta*; si es un ser inferior al hombre por naturaleza¹², es igual que él en su ser espiritual (Jordan, pp. 22-3).

ficiente sino que necesita al otro para completarse. Véase Ruth El Saffar, «Structural and Thematic Discontinuity in Montemayor's *Diana*», pp. 187-90, donde la crítica destaca «the curious use of the mirror», curioso por no corresponder a la ideología dominante que el espejo representa.

¹⁰ Véase Marcellin Defourneaux, *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*; Joan Kelly, «Did Women Have a Renaissance?», *Women, History and Theory, The Essays of Joan Kelly*; Ian MacLean, *The Renaissance Notion of Woman: a Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*; Margarita Nelken, *Las escritoras españolas*; Pilar Oñate, *El feminismo en la literatura española*; Seminario de Estudios de la Mujer, *La mujer en la historia de España*; *idem*, *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres*.

¹¹ Caroline Walker Bynum, «'...And Woman His Humanity': Female Imagery in the Religious Writing of the Later Middle Ages», p. 257.

¹² «*Homo natus de muliere*. La primera calamidad y miseria del hombre es que

Las actividades que se esperaban en la mujer de una familia medianamente adinerada eran —además de la principal de tener niños— las de hilar, bordar, cantar, tañer y bailar (Vigil, pp. 50-1). Excluida de las escuelas y universidades, su educación, a lo máximo, se encargaba a un preceptor casero que sólo le enseñaba los rudimentos de la lectura y de la escritura¹³. Efectivamente, por educar a su hija, el padre perjudicaba el poder casarla. Tocante a la educación de la mujer, doña María de Zayas y Sotomayor, en su advertencia al lector de sus *Novelas amorosas*, nos dice que las mujeres aventajarían a los hombres si, además de obligarlas a la rueca y a las randas, tuvieran libros y preceptores:

[...] la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de la aplicación; porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas, por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento, como se ve en las respuestas de repente y en los engaños de pensado, que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio [...]

Las principales virtudes esperadas en la mujer eran la obediencia, el recato, el retraimiento y, sobre todo, el silencio, como lo prescribe nada menos que fray Luis de León:

nace de mujer, de la más mudable sabandija de la tierra, de suerte, que allí se le pega la mudanza y poco asiento y la flaqueza en el bien. Mámalo en la leche, y sabe a la ruin pega del vaso donde se envasó», Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, III, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 9.

¹³ Debido al influjo humanista renacentista —como se advierte en obras tales como *Diálogo en laude de las mujeres intitulado Ginaeceptos*, de Juan de Espinosa; *Tractato en loor de las mujeres y de la Castidad, Honestidad, Constancia, Silencio y Justicia*, de Cristóbal de Acosta; *El matrimonio cristiano*, de Erasmo; y la *Instrucción de la mujer cristiana*, de Luis Vives— en el siglo XVI se relajan las restricciones contra el saber femenino. La Universidad de Salamanca, por ejemplo, abre las puertas a algunas mujeres. No obstante, con la Contrarreforma vuelve a afirmarse con nuevo rigor la misoginia, y la educación femenina sufre un decidido revés que perdura en el siglo XVII. La Universidad de Salamanca vuelve a cerrar las puertas a la mujer. Es notorio el caso de Feliciano Enríquez de Guzmán, relatado por Lope de Vega en la «Silva II» del *Laurel de Apolo*, que se vistió de hombre para seguir estudios en la Universidad de Salamanca. Véase Vigil, pp. 44-59; Navarro, pp. 15-29; y Pilar Oñate, *El feminismo en la literatura española*. Sobre el constreñimiento de la libertad femenina y la represión de su experiencia afectiva en Italia, véase Joan Kelly, «Did Women Have a Renaissance?».