

# Las fuentes clásicas y el imaginario poético femenino en la *Epístola a Belardo* de Amarilis y en el *Discurso en loor de la poesía* de Clarinda\*

ROSARIO LÓPEZ GREGORIS  
Universidad Autónoma de Madrid

**Resumen:** En el siglo XVII y en las colonias de Hispanoamérica, en concreto, en el virreinato de Perú, se publican dos poemas atribuidos a dos mujeres, cuyos pseudónimos encubren una realidad difícil de desvelar, pero que entroncan de lleno con la tradición lírica del momento, la poesía italianizante; así, Amarilis y Clarinda despliegan una erudición llena de clasicismo y conforme al pensamiento imperante masculino, pero ambas logran en el hábil uso de la retórica tradicional construir una identidad poética femenina.

**Palabras clave:** *Amarilis; Clarinda; retórica clásica; poesía hispanoamericana del siglo XVII; imaginario femenino.*

Classical Sources and the Feminine Imaginary in the *Epístola a Belardo* of Amarilis and the *Discurso en loor de la poesía* of Clarinda

**Abstract:** This work deals with two poems, published in the XVII century, in Latin American colonies, specifically in the Peruvian viceroyalty, and supposed to be written by two different women, whose pseudonyms hide an unclear reality, but fully linked to the lyrical tradition of that moment: the italianizing poetry. In that tradition, the erudition showed by Amarilis and Clarinda is full of classicism and in accordance with the prevailing male thinking. Nonetheless, both women achieve to create a feminine identity through their skilled use of traditional rhetoric.

**Key words:** *Amarilis; Clarinda; classical rhetoric; Latin American poetry in the XVII century; feminine imaginary.*

---

\* Este trabajo es fruto de la tarea investigadora del grupo de investigación TRADICOM de la UAM y del proyecto de Cooperación Interuniversitaria UAM-Santander con América Latina «Traducción y tradición clásica en América Latina», concedido por CEAL. Una versión previa de este trabajo se presentó en forma de comunicación en el *XIX Coloquio Internacional de Filología Griega: La tradición clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XVII*, (UNED, Madrid, 5-7 de marzo de 2008).

## 1. LAS DUDAS SOBRE LA IDENTIDAD DE LAS POETAS

Con los nombres de Amarilis y Clarinda, de claras resonancias pastoriles, se autodenominan los sujetos líricos que dan voz a las dos composiciones poéticas objeto de este trabajo, la *Epístola a Abelardo* y el *Discurso en loor de la poesía*. Y poco más podemos afirmar con seguridad sobre la biografía, procedencia y objeto de tales composiciones. Expongo brevemente el elenco de dificultades con que se topa un estudio, por circunstancial que sea, de estos poemas.

En primer lugar, las obras son anónimas; no se sabe nada seguro de la biografía de quienes se hacen llamar Amarilis y Clarinda. Además, ignoramos si bajo estos dos pseudónimos no se halla la misma persona y por tanto el mismo sujeto lírico. Por otro lado, no está nada claro que estas obras procedan, como se indica en manuales y ediciones, de las colonias de América y que por ello sean creaciones de la literatura de Hispanoamérica. Y por último, por poner un final a tanta duda, ni siquiera está constatado que el sujeto lírico de ambas composiciones sea femenino y, en consecuencia, que sean las primeras mujeres con conciencia de poetisas que inauguren la poesía femenina en la literatura colonial; desde luego, con respecto a Amarilis, las dudas se multiplican por momentos. Téngase en cuenta que tenemos noticias de la existencia de la *Epístola a Belardo*, porque el destinatario de la misma, Lope de Vega, tuvo a bien editarla en 1621 dentro de *La Filomena*, epístola sexta, seguida de otra epístola a modo de respuesta, *Belardo a Amarilis*, epístola séptima. El *Discurso* apareció en 1608 como prólogo del *Parnaso Antártico*, como veremos después.

Así las cosas, parece lo más sensato encaminar el estudio de estas mujeres, si es que lo son, a través de los dos poemas conservados y centrarse en lo que dicen de sí mismas esas dos voces líricas y en cómo lo dicen. Pero esta tarea no es tan fácil como pudiera parecer a primera vista. El despiste de críticos y estudiosos es tal que podemos leer con respecto a Amarilis cosas tan dispares como que la conciencia femenina asoma a través de un discurso lírico femenino articulado y rupturista con el discurso masculino, y que se apoya en la dicotomía retrospcción/introspección, patria/persona, legislación europea/realidad americana, fundación/destrucción<sup>1</sup>. Y frente a eso, que el poema de Amarilis es una creación de un hombre, posiblemente de un amigo de Lope, que escribió la canción, porque no está claro que sea una epístola, para alabar a su amigo haciendo ver que su fama de gran poeta había llegado a las colonias americanas, que las mujeres citadas en la canción de Amarilis remiten todas ellas a los nombres ficticios de las amantes o amadas de Lope, que Lope respondió en un juego de complicidades o que tal vez el autor de la *Epístola* fuera el propio Lope, porque a todas luces se trata de una superchería de una mano masculina<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Así interpreta el poema de Amarilis R. CHANG-RODRÍGUEZ (2001, p. 210).

<sup>2</sup> Esta postura es la defendida por P. CAMPANA (1977, pp. 22 ss.); sobre la autoría no femenina de la *Epístola* se ha decantado entre otros J. MILLÉ Y JIMÉNEZ (1930).

Con estos mimbres es difícil tejer una cesta y sobre todo una cesta que sirva para contener ideas irrefutables. De modo que buscar un imaginario poético femenino, tal y como reza el título, se me antoja arriesgado, pero tal vez sea lo que dé más fruto. Lo que sí se puede hacer es rastrear el uso de las fuentes clásicas en ambas composiciones poéticas e ir anotando, para ver después qué hacer con ellas, todas las referencias que podríamos calificar de retóricas, enfrentadas a las referencias personales o de la voz poética del autor. Tal vez al final, ambos parámetros nos permitan extraer conclusiones, siempre parciales, sobre el significado de estos dos poemas.

## 2. EL CONTEXTO LITERARIO E HISTÓRICO

Antes de empezar con el análisis, creo que es necesario referir, por breves que sean, algunos datos históricos que contextualicen las obras.

- Las autoras pertenecen a uno de los dos virreinos, el del Perú, que abarca toda Sudamérica, donde los cargos rinden cuentas directamente al Consejo de Indias, y este al rey, y los ocupan siempre españoles.
- Hay discriminación de clases; en esta nueva sociedad, los españoles se enfrentan a los criollos, que se sienten despreciados injustamente y son apartados de los puestos de poder.
- La iglesia tiene una presencia determinante en esta nueva sociedad; defendió a ultranza los derechos de los indios y realizó una extensa y exitosa campaña de alfabetización de los mismos. Pero hasta allí también llegó la Inquisición y las represalias contra la no ortodoxia.
- Literariamente hablando, el fenómeno que ocupa la creación artística es la imitación de las formas clásicas e italianizantes que llegan de Europa, sobre todo en lo que a lírica se refiere: Petrarca y Garcilaso. Se imponen los ideales neomedievales de la Contrarreforma. Sin embargo, de momento, no han surgido en aquellas latitudes ni el concepto de nacional ni el de original.
- Había una intensa vida cultural, a imitación de lo que pasaba con las clases altas españolas. Se celebraban certámenes literarios, tertulias, encuentros de marcado signo aristocrático, por un lado, e intelectual, por otro. En este semillero cultural es indiscutible que había mujeres cultas, probablemente ricas, con honorables antepasados peninsulares, que organizaban, animaban e incluso participaban en dichas actividades literarias, eso sí, sin salirse del espacio temático místico-religioso que la moral imperante les reservaba. De hecho, algunas mujeres optaron por el convento frente al matrimonio, porque allí encontraron un camino menos escarpado para su expresión literaria (sirva de ejemplo el caso de sor Juana Inés de la Cruz).

- La corriente culta, a la que pertenecen ambos poemas, se basa en las literaturas italiana y latina. Esta corriente culta está ligada al círculo de los humanistas, que extrapolaron allí conceptos como lo utópico y lo heroico. Es más, en cierto sentido la utopía y el nuevo mundo que se asocia con las colonias favoreció cierto desarrollo de la mujer dentro de esa sociedad, mujer blanca, culta y descendiente de españoles frente a las mujeres indígenas o mestizas. A aquélla se le permitían ciertas libertades por considerarla superior a las otras.

### 3. EPÍSTOLA A BELARDO DE AMARILIS

#### 3.1. Análisis de la forma

Con respecto a la forma, lo primero que debe destacarse en la epístola es que no está escrita en tercetos encadenados, según la tradición más extendida para este tipo de composición, estrofa que usa Lope en su respuesta<sup>3</sup>. La epístola de aquel entonces era adaptación de la epístola horaciana, es decir, invocación al amigo, estructura tripartita (encabezamiento, cuerpo de la epístola y despedida), falta de coherencia orgánica en los temas o digresiones tratados, uso del *sermo humilis* o lenguaje familiar propio de los amigos, la reflexión filosófica y moral, la ausencia de crítica o recursos cómicos contra el adversario, que ya no está presente<sup>4</sup>.

Amarilis, por el contrario, elige la estancia, con versos de once sílabas, en combinación con versos de siete, conformando estrofas de 18 versos. Siempre ha llamado la atención este desvío de la norma, que algunos han explicado como un dato de la conciencia creadora de la poeta, gran concedora de la lírica italianizante, «quien probablemente introduce innovaciones en su epístola en cuanto al metro porque tenía conciencia de su condición femenina y sabía que las epístolas horacianas utilizadas en ese momento (en versos sueltos) eran, antes que nada, expresión de la amistad masculina»<sup>5</sup>; la métrica elegida la acercaría a las elegías amorosas de las *Heroidas* ovidianas, imitando voluntariamente un discurso en boca de mujer, de contenido erótico-elegíaco, con intención laudatoria y de marcada expresividad.

Otros han ido más allá y han señalado que este verso y las estrofas corresponden a un género distinto de la epístola, la canción petrarquista. Téngase en

<sup>3</sup> Sobre los límites poco estrictos de la epístola en aquella época y especialmente en la producción de Lope, cf. el capítulo «Epístolas en clave ficticia en Lope de Vega: a propósito del género y la literariedad», de A. ESTÉVEZ MOLINERO (2000, esp. pp. 304-309).

<sup>4</sup> R. CORTÉS (1997, p. 150) dice al respecto: «La epístola a Boscán (1534) de Garcilaso, aunque no imita ninguna pieza concreta de Horacio, responde al tipo horaciano más ligero y personal. Las de sus coetáneos Boscán y Hurtado de Mendoza adoptan, sin embargo, el tipo filosófico-moral, que fue el que más arraigó en nuestra tradición».

<sup>5</sup> G. SABAT DE RIVERS (1990, pp. 464-465).

cuenta que en esa época, a falta de preceptivas claras, hay muchas composiciones que se confunden con la epístola: sátiras, elegías, capítulos, y también otras que tenían una invocación inicial: odas, sonetos, epigramas, canciones, etc.<sup>6</sup>. Además, y esto es destacable, la estructura del poema de Amarilis se aleja de la epístola horaciana; no hay invocación inicial (hasta el v. 37 no se dirige a Belardo), no usa el lenguaje familiar («vos»), sino que usa «tú», mucho más culto —y desde luego el tratamiento preceptivo en la metrópoli—, el poema no contiene digresiones, sino que avanza en una estructura rectilínea y muy bien trazada, lo que, unido al número de estrofas (18) y al número de versos de cada estrofa (18), da a entender la voluntad de marcar escrupulosamente una estructura clara.

Así las cosas, la elección intencionada del metro, la estancia, no desvela al autor, pero sí proporciona un dato importante, mejor dicho, dos datos importantes sobre la voz poética de la composición:

- La profunda formación clásica del autor, y con clásica se remite a los esquemas retóricos italianizantes procedentes de la literatura latina, especialmente de las *Epístolas* de Horacio y las *Heroidas* de Ovidio.
- La voluntad nítida del poeta de estructurar la composición, tanto en la elección de la estrofa como en la extensión del poema.

### 3.2. Análisis del contenido y de los *topica*

A continuación se desgranar y comentan los tópicos literarios, de clara raigambre clásica, contenidos en la *Epístola*.

El amor de oídas: *Tanto como la vista la noticia / de grandes cosas suele las más veces / al alma tiernamente aficionarla* (vv 1-3)<sup>7</sup>. El amor de oídas es un tópico de la poesía amorosa sobre todo medieval<sup>8</sup>, frente al amor que entra por los ojos, típicamente renacentista. Además, el amor de oídas tiene claras raíces neoplatónicas, donde la dificultad y la distancia exaltan y estimulan al alma en su búsqueda del amor superior, que nada tiene que ver con el carnal: el amor platónico: *mas nunca tuve por dichoso estado / amar bienes posibles / sino aquellos que son más imposibles. / A estos ha de amar un alma osada* (vv. 25-28).

No merece mayor comentario la insistencia de la presencia del *alma* en este amor imposible, pero sí la combinación *alma osada*, referida en este caso con-

<sup>6</sup> C. GUILLÉN (1988, p. 47).

<sup>7</sup> Los textos de ambos poemas están tomados de la edición de M. SERNA (2004).

<sup>8</sup> «En esta epístola, la autora se arraiga en la tradición medieval que creía en la espiritualidad de los amores que entraban por el oído en contraposición de lo que se hacía en su propio tiempo, en la tradición renacentista, que se afirmaba en lo carnal que entraba a través de los ojos», G. SABAT DE RIVERS (1992, p. 141).

creto a una mujer, lo que entraría de lleno, si pudiéramos afirmar que la voz poética es femenina, en una valoración positiva que la mujer tiene de sí y de su acción, al tomar la palabra y confesar por escrito su amor.

Invocación y primera persona: aparece en el v. 38 la invocación a Belardo, nombre de nítida inspiración bucólica, *Al fin en éste, donde el Sur me esconde, / oí, Belardo, tus conceptos bellos / tu dulzura y estilo milagroso* (vv. 37-39); acompañada de una referencia al dios de la poesía, Apolo, en consonancia con el género elegido, la canción pastoril, y con el destinatario, poeta lírico egregio: *Vi con cuánto favor te corresponde / el que vio de su Dafne los cabellos / trocados, en su daño, en lauro umbroso* (vv. 40-42). Este tipo de cita alusiva, Apolo citado a través de Dafne, era muy querida de la retórica de la época, corresponde a la normativa de la canción y responde al deseo de mostrar el dominio de esa técnica de composición.

No insisto en el uso de la primera persona, el sujeto de la epístola o canción, porque, sin saber quién es el autor, la interpretación que se dé a ese uso cambia radicalmente. No es lo mismo una mujer afianzándose en un yo poético, que un hombre usando su yo habitual, por mucho que aquí fuera travestido. Si es travestido indica, sin embargo, que no era insensato o descabellado que una mujer tomara la palabra.

El amor nacido de la admiración. Esa admiración se expresa en términos casi profanos al comparar la obra poética de Belardo a un milagro: *Oí tu voz, Belardo. Mas, ¿qué digo? / No Belardo, milagro han de llamarte. / Éste es tu nombre, el cielo te lo ha dado y Amor, que nunca tuvo paz conmigo, te me presentó parte por parte* (vv. 55-58). El cielo y el dios pagano Amor, en perfecta conjunción, han logrado que el milagro poético de Belardo llegue a oídos de Amarilis.

La loa, hiperbólica, se articula con comparaciones que combinan nombres del Perú con otros mitológicos: *Potosí, que sustenta en sus espaldas / entre el invierno crudo, / aquel peso que Atlante ya no pudo, / confiesa que su fama te la debe* (vv. 79-82), y así engarza toda una serie de alabanzas al poeta consagradas a lo largo de varias estrofas de sentida admiración y de declarado amor, siempre ensalzándolo a través del carácter divino de su obra. El agudo sentido religioso que impregna la obra es una característica propia del sujeto poético, puesto que el amor carnal está desterrado; y es específico de esta composición, porque suplanta el tema del amor erótico-bucólico, propio de las canciones petrarquistas, por el tema del amor admirativo-religioso: *Pues, peregrino mío, / vuelve a tu natural, póngante brío / no las murallas que ha hecho tu canto / en Tebas engañosas / mas las eternas, que te importan tanto. / Allá deseo en santo amor gozarte* (vv. 104-109). Este último verso es magnífico exponente del cruce de temas: *gozarte* pertenece a la poesía erótica, *santo amor* a la religiosa, y el paraje para ese gozo no habrá de ser el pasado heroico, Tebas, sino la eternidad.

La biografía. A partir del verso 137 el sujeto lírico decide contar quién es y ofrecer datos sobre su vida: *Quiero, pues, comenzar a darte cuenta / de mis padres y patria y de mi estado / porque sepas quién te ama y quién te escribe* (vv. 137-139). Despreciando el hábito de contar fábulas o vanas glorias, Amarilis quiere ceñirse a la verdad. Tal y como indica el segundo verso de esta estrofa, los datos biográficos se van a repartir en tres clases: el linaje, el lugar de nacimiento y su situación en el momento que escribe.

Para quienes defienden que Amarilis fue en verdad una poeta peruana, mujer ilustrada que envió carta de admiración a Lope, estas estrofas biográficas son esenciales, porque articulan todo un discurso de género, construyen una voz individual que se aleja de la preceptiva masculina y dan cuenta de las profundas inquietudes del alma femenina.

Sitúa la poeta su país de nacimiento dentro de la preceptiva del género con míticas alusiones heroicas: *En este imperio oculto que el Sur baña / más de Baco pisado que de Alcides, entre un trópico frío y otro ardiente, adonde fuerzas ínclitas de España / [...] donde Neptuno engasta su tridente / con nácar y oro fino / cuando Pizarro con su flota vino / fundó ciudades y dejó memorias / [...] Aquí, en un valle ameno, / de tantos bienes y delicias lleno, / que siempre es primavera, / la ciudad de León fue edificada* (vv. 154-172). Con esta descripción nos sitúa en las colonias americanas, en el Perú, y en concreto se cita la fundación de la ciudad de León, que los historiadores han identificado con León de Huánuco. Por lo demás, la exuberancia y la eterna primavera acompañan en la descripción del paisaje idílico, con mención explícita de Baco, Neptuno, valle ameno y primavera, términos retóricos de las canciones petrarquistas. Lo novedoso es el relato autobiográfico.

A continuación se habla de las hazañas bélicas de los dos abuelos, que han participado en las contiendas civiles que siguieron a la conquista, siempre de parte del rey. No quiere entretenerse en un discurso que ya la fama ha hecho suyo, pero, y esto es sumamente significativo, sí aporta un dato que parece contemporáneo a la poeta: son tiempos tumultuosos, poco atentos a las hazañas de tiempos pasados. El texto dice exactamente: *si acaso la desgracia de esta tierra / que corre en este tiempo / tantos ilustres méritos no entierra* (vv. 188-190). No se entiende qué sentido tendría esta queja del presente en boca de un hombre de la Península, ajeno a la vida de las colonias y empeñado solo en beneficiar a su amigo Lope con una epístola encomiástica. Debajo subyace, parece, un sentimiento de desgarró, de preocupación por una situación de inestabilidad política y un sentimiento de dolor que podemos atrevernos a interpretar como el menosprecio de parte de las autoridades peninsulares por los criollos, descendientes de héroes, tal y como afirma la voz poética<sup>9</sup>.

Sobre la situación actual se dice que sus padres nobles ya han muerto y dejaron huérfanas a dos hermanas, acogidas por una tía; ambas son hermosas y ricas, a lo que parece, y mantienen buena relación. La hermana recibe el nombre

<sup>9</sup> Cf. R. CHANG-RODRÍGUEZ (o.c., p. 209).

también pastoril de Belisa y ella, el de Amarilis, que desconocíamos hasta este momento. Belisa está casada y feliz, mientras que Amarilis ha elegido la casta vida del convento, entregada al amor a Dios.

Los consejos amorosos, religiosos y literarios. Sigue a continuación una especie de consultorio entre sentimental y literario, todo entretejido, cómo no, con protestas sobre su condición de mujer, que apenas tiene arte para atreverse a escribir a tan gran poeta. Pero las protestas no impiden que Amarilis exprese su mensaje, que es triple, a modo de consejera:

1. Que su amor es admirativo, casto y va más allá de los amores terrenales, de modo que su amada Celia no ha de sentir celos. Celia es Marta de Nevares, la mujer con la que Lope mantiene desde hace tiempo una relación sentimental a pesar de haber sido ordenado sacerdote: *Celia no se desdigne / por ver que en esto mi valor se empeñe [...] No seremos por esto dos rivales* (vv. 238-245). Amarilis ni quiere ni puede luchar con la belleza y el amor de Angélica, el otro nombre de Marta de Nevares. Nombre ficticio para la amada: convención de la elegía.
2. Que él, el poeta amado, debería atender más a cuestiones del alma que del corazón, en consonancia con su valía poética: *He querido, pues, viéndote en la cima / del alcázar de Apolo / como su propio dueño, único y solo, / pedirte un don que te agradezca el cielo / para bien de tu alma y mi consuelo* (vv. 287-291).
3. Y que su pluma también debería ceñirse más a temáticas religiosas con olvido de las profanas; y en este contexto Amarilis deja caer su petición, que Lope escriba la vida de santa Dorotea, por quien ella y su hermana sienten gran devoción. Tarea que debe acometer el poeta por su condición de hombre, por ser gran vate y porque el tema es santo. Ella no puede acometerlo por ser mujer, por tener una musa rústica y por ser un alma simple y atrevida. En esta parte final es donde más se acumulan las protestas contra su condición de mujer y el discurso sujeto a esa condición: la falta de arte, la falta de medida, el carácter simple de toda mujer y el sentimiento de total entrega amorosa a su amado: *Y quédote debiendo, / no que me sufras, mas que estés oyendo / con singular paciencia mis simplezas / ocupado continuo / en tantas excelencias y grandezas* (vv. 313-316).

Estas protestas corresponden a la norma y al discurso propio de su sexo, pero no impiden que Amarilis haya ejercido su tarea de consejera.

La despedida. En términos de falsa modestia, la indiana Amarilis encomienda sus versos al viaje marítimo, pidiendo disculpas por lo inadecuado que pudieran resultar (vv. 317-327). Este final de modestia entra en los cánones retóricos y corresponde al discurso de una mujer que reúne tres factores que la ena-

jenan del quehacer literario: es mujer, es criolla y es poeta. Y a esos tres factores alude ella en los versos de despedida y disculpa: *simpleza indiana, fruta nueva, gusto bronco y tardo*. Es el *furor*, en mítica alusión a los amores de las heroínas ovidianas, la que justifica el exceso y la osadía de escribir y enviar estos versos.

#### 4. DISCURSO EN LOOR DE LA POESÍA DE CLARINDA

Este poema aparece en el prólogo de la *Primera parte del Parnaso Antártico*, de Diego Mexía de Fernangil, publicado en 1608. Él mismo indica que el poema ha sido escrito por señora principal del reino de Perú, por cuyo mandato y en señal de respeto se mantiene el anonimato. De nuevo, lo raro y excepcional del hecho, una mujer escribiendo poesía profana, ha llevado a sospechar de la autoría y a pensar que el autor era el propio Diego Mexía o algún poeta amigo suyo. Sin embargo, esta hipótesis se ha visto poco o nada avalada por el contenido del texto, y la excepcionalidad del hecho nada tiene que ver con la posibilidad real de que mujeres de alta instrucción, lectoras y muy integradas en actividades culturales (tertulias, certámenes, etc.), estuvieran en disposición de componer poesía, desde luego mística y religiosa, como la ya citada de sor Juana Inés de la Cruz o sor Leonor de la Trinidad, y también profana, aunque esta resultara inconveniente, según los prejuicios de la época y el lugar.

Como aquí hay menos dudas sobre la identidad sexual, el análisis de forma y contenido puede ofrecernos más datos sobre la construcción del discurso y contradiscurso del sujeto poético que se esconde bajo el apelativo de Clarinda, que, no lo olvidemos, le fue impuesto por el crítico peruano del siglo XIX Ricardo Palma. De ella sabemos por palabras de Diego Mexía que era «señora principal de este reino, muy versada en lengua toscana y portuguesa, por cuyo mandamiento y por justos respetos, no se escribe su nombre» (Prólogo de la *Primera parte del Parnaso Antártico*, 1608).

##### 4.1. Análisis de forma y contenido

«El *Discurso* es el primer tratado poético de las letras coloniales hispanoamericanas» en palabras de Mercedes Serna (2004, p. 24), y se trata de un elogio intelectual dirigido a la poesía en tercetos encadenados (808 versos) y que parte de los principios retóricos ciceronianos o mejor dicho peninsulares. Para ello comienza con una invocación a Apolo<sup>10</sup>, recorre el camino de la poesía desde su nacimiento en los seres míticos antiguos, en Adán y Eva, en los poetas griegos y romanos, en los medievales y modernos hasta llegar a la figura de Diego de Mexía, encarnación de Apolo. La tesis que se defiende en todo el poema es que la poesía es un don divino.

<sup>10</sup> La invocación a Apolo también aparecía, como ya vimos, en el poema de Amarilis.

Aunque el poema es mucho más retórico que lírico, su importancia reside en ser el primer tratado sobre la poesía y en estar en boca de una mujer. Estos dos rasgos son esenciales porque van a permitir dirigir nuestro análisis en esta doble vía: el alto contenido retórico llena de alusiones y referencias clásicas todo el poema, pasando revista a todos los poetas antiguos, mujeres incluidas, que ejercieron el don de la poesía; y, por otro lado, cómo la voz poética de la mujer se hace oír en ese mar de referencias canónicas y se levanta construyendo un contradiscurso de manera más notable y consciente de lo que lo hiciera Amarilis.

Las referencias retóricas son muchas y voy a poner en evidencia las más significativas desde mi punto de vista:

La invocación a Apolo en el verso 2, pero sobre todo cómo se engarza esa invocación dentro de un marco de referencias clásicas y, por ello, retóricas: *La mano y el favor de la Cirene, / a quien Apolo amó con amor tierno; / y el agua consagrada de Hipocrene, / y aquella lira con que del Averno / Orfeo libertó su dulce esposa, / suspendiendo las furias del infierno; / la célebre armonía milagrosa / de aquel cuya testudo pudo tanto, / que dio muralla a Tebas la famosa; / el platicar suave, vuelto en llanto / y en sola una voz, que a Júpiter guardaba, / y a Juno entretenía y daba espanto; / el verso con que Homero eternizaba / lo que del fuerte Aquiles escribía / quisiera que alcanzaras, Musa mía, / para que en grave y sublimado verso / cantaras en loor de la poesía* (vv. 1-18). Esta es la cita mayor que voy a transcribir para hacerse una idea del tono y el contenido retórico, el grave y sublimado verso de altura épica con que la poeta se dispone a iniciar su tarea. Se hallan aquí recopilados los poetas y las historias épicas más antiguas y emblemáticas de la literatura griega: Apolo y sus amores, Orfeo y su bajada a los infiernos en busca de Eurídice, Anfión y la construcción de los muros de Tebas, Homero y la narración de la *Ilíada*.

El discurso de la falsa modestia. Aparte del arsenal clásico, la poeta se ve en la obligación de hacer constar su incapacidad artística para la empresa y su subordinación al poeta que canta, a Mexía: *Mas, ¿en qué mar mi débil voz se hunde? / ¿A quién invoco?, ¿qué deidades llamo?, / ¿qué vanidad, qué niebla me confunde?* (vv. 37-39). *Tú me diste preceitos, tú la guía / me serás, tú que honor eres de España / y la gloria del nombre de Mexía. / Bien sé que en intentar esta hazaña / pongo un monte mayor que el Etna nombrado, / en hombros de mujer, que son de araña* (vv. 49-51). Como ya vimos con Amarilis, todas esas supuestas deficiencias, propias de su sexo, no van a impedir en última instancia la asunción de la tarea lírica; hábil recurso este, el de la incapacidad de la mujer hacia la poesía, para ensalzar el producto final, si este resulta digno.

El origen divino de la poesía, la mayor de las artes: *Quiso (Dios) que aqueste don fuese una fuente / de todas cuantas artes alcanzase, / y más que todas ellas ecelente* (vv. 88-90); esta es la tesis que se defiende a lo largo de la

obra, que el arte de la poesía se alcanza por inspiración divina y por estudio: *aquel que en todas ciencias no florece / y en todas artes no es ejercitado / el nombre de poeta no merece* (vv. 106-108).

Cita de los poetas más gloriosos de la historia del hombre; en este repaso muy retórico de los poetas que tal nombre merecen hay distintos niveles; se empieza por los del Antiguo Testamento y por el primer hombre, Adán, acompañado alguna vez en sus cantos de gracias a Dios por Eva, apunte que no deja de ser significativo en un poema de voz femenina: *¿ [...] y cantase a su Dios muchas canciones / y que Eva alguna vez le ayudaría?* (vv. 137-138). Hasta ese momento a ningún poeta se le había ocurrido unir a Adán y Eva en la tarea poética, que bastante tenía con cargar con la culpa del pecado original, aquí ausente, prueba indiscutible de la intención personal del discurso de Clarinda<sup>11</sup>.

A continuación siguen los grandes héroes del Antiguo Testamento, todos ellos excelsos cantores de Dios: Moisés, Barac el fuerte y Débora, el rey David, especialmente aficionado a la música, Judit, Job, Jeremías y, en transición a los cantores medievales de la iglesia, María, la madre de Jesús, que, además de madre de Dios, fue poeta. Después de María, se vuelve al precepto y se recuerda que la Iglesia necesita la poesía para glorificar a Dios, y buen ejemplo de ellos son los poemas del Mantuano, Fiera, Sannazaro, Jerónimo Vida y Arias Montano.

Llega el turno ahora de los poetas griegos y romanos, que a pesar de no haber conocido al verdadero Dios, sí supieron reconocer el origen divino de la poesía y la función del poeta: en primer lugar, Tulio Cicerón, siguen Ennio, Aristóteles, Plinio, Estrabón, Julio César y sus campañas militares, la *Eneida* de Virgilio, la *Ilíada* de Homero, que consoló las noches de Alejandro, Píndaro, Arquíloco, Sófocles, y una larga serie de poetas latinos: *Pomponio, Horacio, Itálico, Catulo, / Marcial, Valerio, Séneca, Avieno, / Lucrecio, Juvenal, Persio, Tibulo* (vv. 407-409) y dos de los más celebrados, Ovidio y Lucano.

A continuación, y de nuevo se alza aquí la voluntad de la mujer que canta, sigue una lista de mujeres poetas que merecen mención; pero antes de citarlas, visto el atrevimiento que ello supone, se guarda las espaldas diciendo lo que sigue: *Soy parte* (del grupo de mujeres poetas) *y como parte me recelo / no me ciegue afición; mas diré solo / que a muchas dio su lumbre el dios de Delo* (vv. 422-424). Las poetas citadas son pocas, pero significativo es que ocupen un lugar en la serie: Safo, Pola, la que se supone que ayudó a Lucano en su *Farsalia*, Proba Valeria, las Sibilas, la adivina Manto; y, por último también en el Perú, la estirpe de las mujeres ha cultivado con gracias y elegancia la poesía, en concreto, tres damas hay que merecen el nombre de poetas y se dispone a nombrarlas cuando la autocensura la deja de nuevo en la oscuridad: *También Apolo infundió en las nuestras, / y aún yo conozco en el Pirú tres damas / que han dado en la poesía heroicas muestras. Las cuales... mas, callemos, que sus faldas no las fundan en verso* (vv. 455-459).

<sup>11</sup> G. SABAT DE RIVERS (1992, 153).

Para finalizar le llega el turno a los poetas hispanos y en particular a los que componen el *Parnaso Antártico*, poetas conocidos con toda seguridad por la autora de este discurso de loa a ellos dirigido. Ocupa la ristra un buen número de versos, que aquí resumimos en unos pocos: Figueroa, Duarte Fernández, Montes de Oca, Sedeño, Pedro de Oña y un largo etcétera.

Otro elemento retórico casi obligado es la referencia a la función de la poesía, preceptiva horaciana que se extiende al artificio del poeta: *pues su instituto / es deleitar y dotrinar su oficio* (vv. 288-289), y esta referencia preceptiva tiene su importancia, si se observa que un poco más adelante se recuerda y critica la otra postura ya sostenida por Catulo<sup>12</sup>: *Y si hay poetas torpes y viciosos / el don de la poesía es casto y bueno, / y ellos los malos, sucios y asquerosos* (vv. 684-686). A continuación son duramente atacados los autores intelectuales de la Reforma, —no olvidemos que toda España y sus colonias van a ser los espolones de la Contrarreforma—: *Necio: ¿también será la teología / mala porque Lutero el miserable / quiso fundar en ella su herejía? / Acusa a la Escritura venerable, / porque la tuerce el mísero Calvino, / para probar su intento abominable* (vv. 696-701). Ni Lutero ni Calvino pueden ser llamados con razón poetas, pues se alejan de la alabanza a Dios y su iglesia.

El último recurso retórico es el muy conocido de la *figura correctionis*, que sirve, normalmente en boca de poeta, para volver al punto de inicio de su poema, bien porque las reflexiones lo han llevado lejos, bien porque la composición está cambiando de género. En este caso, le sirve a la autora para llamar la atención sobre su osadía, se corrige como mujer, pero deja constancia de su atrevimiento: *Pero, ¿dó voy, a dó me precipito? / ¿Quiero contar del cielo las estrellas? Quédese, que es contar un infinito. / Mas será bien, pues soy mujer, que dellas / diga mi Musa si el benino cielo / quiso con tanto bien engrandecellas* (vv. 416-421). Es inequívoco que se corrige para llamar la atención y dar paso a la cita de mujeres poetas, arriba citado.

#### 4.2. El contradiscurso

A lo largo del análisis anterior ya se han hecho evidentes muchos de los recursos de la autora para hacer frente a las normas retóricas que le impiden dar rienda suelta a su creatividad. Vamos a señalar, a modo de resumen, algunos.

El yo poético y la conciencia creadora: el uso de la primera persona y la conciencia artística de poder llevar a cabo el discurso: *Y voy cansada, mas la razón a seguir me anima* (v. 637).

<sup>12</sup> *Nam castum esse decet pium poetam / ipsum, versiculos nihil necessest* (Catull. XVI, 5-6): «Que el poeta piadoso debe ser decente / pero de ninguna manera sus versos», trad. A. Ramírez de Verger, Alianza, 1988.

Tener conciencia de ser la primera que acomete la tarea de una composición femenina: *Aquí, ninfas del Sur, venid ligeras, / pues que soy la primera que os imploro, / dadme vuestro socorro las primeras* (vv. 22-24).

La hazaña tremenda que eso supone, al partir en inferioridad de condiciones: *Mas el grave dolor que me ha causado / ver a Helicon en tan humilde suerte / me obliga a que me muestre tu soldado. / Que en guerra que amenaza afrenta o muerte / será mi triunfo tanto más glorioso / cuanto la vencedora es menos fuerte* (vv. 55-60). Está claro que el uso de la comparación con la tarea del soldado implica de todas formas un sometimiento a la retórica masculina; pero da por hecho que en esta guerra contra el descrédito de la poesía ella va a salir vencedora, a pesar de ser mujer.

Catálogo de las mujeres cultivadoras de poesía. Ya hemos señalado antes que la primera mujer que canta a Dios es Eva y a partir de ahí son citadas mujeres poetas tanto en el Antiguo Testamento hasta llegar a María, como entre griegas y romanas, sin olvidar a quienes son contemporáneas suyas, pero de las que prefiere guardar el secreto de su nombre. La prudencia de la autocensura evidencia en todo caso que la presión social evita que las mujeres abandonen el ámbito de lo privado en la difusión de sus obras, pero no que no haya cultivadoras de la poesía, algunas dignas de figurar al lado de la maestras señeras del arte poético.

Contra la falsa modestia. Aunque todo el poema está repleto de menciones a la debilidad intelectual de la mujer para hacer frente al reto que se ha marcado, lo cierto es que deja caer manifestaciones contra esa falsa modestia, como, por ejemplo, su capacidad de argumentar; véase un ejemplo: *Si dices que te ofende, y trae confuso, / ver en la Iglesia llenos los poetas / de dioses que el gentil en aras puso, / las causas son muy varias y secretas, / y todas aprobadas por católicas, / y así en las condenas no te entrometas. / Las unas son palabras metafóricas, / y aunque mujer indota me contemplo, / sé que también hay otras alegóricas* (vv. 711-719). Basta la autoridad con la que se expresa para dejar vacío de significado el calificativo de *mujer indota*.

Por último, hay que subrayar que la autora tiene conciencia de que en las colonias hay un espíritu poético autónomo del que aletea en España, o dicho de otro modo, de que en el Sur se siente una entidad propia en la creación poética, sea masculina o femenina: *Y vosotras, antárticas regiones, / también podéis teneros por dichosas, pues alcanzáis tan célebres varones, / cuyas plumas heroicas, milagrosas, / darán, y han dado muestras, como en esto / alcanzáis voto, como en otras cosas* (vv. 494-499). La conciencia de grandeza con respecto a España, incluso en la poesía, es un sentimiento compartido, que va más allá de lo sexos.

## 5. CONCLUSIONES

Con respecto al uso de las fuentes clásicas en ambos poemas y su repercusión en la construcción de un imaginario poético femenino, se pueden extraer las siguientes conclusiones de conjunto:

- Ambos poemas cumplen la función retórica, es decir, la imitación canónica de la lírica masculina imperante.
- Ambos poemas también cumplen la función ejemplarizante: las referencias a lo clásico son siempre argumento de autoridad en lo que se arguye; en el caso del *Discurso*, los antiguos, a pesar de no haber conocido al Dios verdadero, reconocieron el origen divino de la poesía.
- Y por último, las referencias desempeñan en ambas autoras un papel de reafirmación; cierto uso abusivo de las referencias a lo clásico sirve a las poetisas para reafirmar su condición de tales y su capacidad para imitar la preceptiva de la época.

Pero más allá del uso correcto y hábil de las referencias clásicas, la lectura o análisis que debe hacerse sobre estos poemas corresponde sobre todo a los estudios de género, es decir, a las estrategias para construir un discurso propio y femenino dentro de una lírica masculina. De las conclusiones anteriores cabe inferir una interpretación en términos de género: la voz de Amarilis y la de Clarinda, con independencia de las personas a las que correspondan, se articulan en torno a un discurso femenino, construido con un uso consciente y propio de la tradición, las fuentes y la retórica.

rosario.lopez@uam.es

## REFERENCIA BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPANA, P., «La polémica 'epístola' *Amarilis a Belardo*», en *Anuario Lope de Vega* 3, 1977, pp. 7-24.
- CORTÉS, R., «Sátiras y epístolas», en *Historia de la literatura latina*, C. CODOÑER (coord.), Madrid, Cátedra, 1997, pp. 137-151.
- CHANG-RODRÍGUEZ, R., «Patria peruana y persona poética en la *Epístola a Belardo* (c. 1619) de Amarilis», en *Silva: Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, I. LOZANO (coord.), Madrid, Castalia, 2001, pp. 199-211.
- ESTÉVEZ MOLINERO, A., «Epístolas en clave ficticia en Lope de Vega: a propósito del género y la literariedad», en *La epístola*, B. LÓPEZ BUENO (Coord.), Sevilla, Univ. de Sevilla, 2000, pp. 295-309.
- GUILLÉN, C., «Sátira y poética en Garcilaso», en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15-48.
- MILLÉ Y JIMÉNEZ, J., «Lope de Vega y la supuesta poetisa Amarilis», *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo* 7, 1930, pp. 1-11.

- SABAT DE RIVERS, G., «Amarilis: innovadora peruana de la epístola horaciana», *Hispanic Review* 58, 1990, 455-467. También recogido en *Estudios de literatura hispanoamericana: sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 121-135. Este libro puede consultarse en su integridad en <http://www.cervantesvirtual.com> [cons. 26-10-2009].
- , «La epístola de Amarilis y su amor por Lope: ver, oír», *ibidem*, pp. 137-155.
- , «Clarinda, María de Estrada y Sor Juana: imágenes poéticas de lo femenino», *ibidem*, pp. 157-177.
- SERNA, M., *Poesía colonial hispanoamericana (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Cátedra, 2004.