

DIÁLOGOS TRANSOCEÁNICOS COLONIALES: POÉTICA
CRIOLLA EN NEGOCIACIÓN

by

VALERIA DEL BARCO

A DISSERTATION

Presented to the Department of Romance Languages
and the Graduate School of the University of Oregon
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of
Doctor of Philosophy

June 2017

DISSERTATION APPROVAL PAGE

Student: Valeria Del Barco

Title: Diálogos Transoceánicos Coloniales: Poética Criolla en Negociación

This dissertation has been accepted and approved in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in the Department of Romance Languages by:

Amanda Powell	Co-Chairperson
Leah Middlebrook	Co-Chairperson
David Wacks	Core Member
Robert Haskett	Institutional Representative

and

Scott L. Pratt	Dean of the Graduate School
----------------	-----------------------------

Original approval signatures are on file with the University of Oregon Graduate School.

Degree awarded June 2017

© 2017 Valeria Del Barco

DISSERTATION ABSTRACT

Valeria Del Barco

Doctor of Philosophy

Department of Romance Languages

June 2017

Title: Diálogos Transoceánicos Coloniales: Poética Criolla en Negociación

My dissertation focuses on the poetic production of three *criollas* —the offspring of Spaniards in the Americas— in dialogic relation with prominent male writers across the Atlantic. The works studied, Clarinda’s *Discurso en loor de la Poesía* (1608); *Epístola a Belardo* (1621) by Amarilis; and Sor Juana’s *Primero sueño* (1692) and *La Respuesta* (1691), span the entirety of the 17th century, in both the Viceroyalty of Perú and New Spain. Important interventions in Latin American colonial culture have noted *criollos*’ ambivalence towards the culture inherited from Spain as well as the need to assert their cultural agency through writing. The poets at the center of my study participate in this preoccupation with the added complication of being women, whose works are habitually read in isolation, as exceptions. My dissertation defines a feminine *criolla* poetics dialogically negotiated with western tradition, be it Spanish *gongorismo* or Italian humanism, while highlighting the tension between inserting themselves in the canon and critiquing it. In place of readings that emphasize the transfer of discourse and knowledge from the center to the periphery, from the metropole to the colonies, I demonstrate that the writings of these women challenge, or even reverse, this logic.

My study analyzes rhetorical and intertextual strategies by which *criollas*, twice removed from power due to their birthplace and gender, negotiated a space in the canon. My analysis reveals the acute consciousness of gender that informs each woman's writing; however, I also participate in recent movements in criticism and theory that interrogate conventional notions of power, space and the directionality of colonial exchange. This dissertation examines the processes of cultural appropriation as it defines a feminine *criolla* poetics dialogically negotiated with western tradition, one that also opens up a space to critique this tradition through parody, irony and textual transformation.

This dissertation is written in Spanish.

CURRICULUM VITAE

NAME OF AUTHOR: Valeria Del Barco

GRADUATE AND UNDERGRADUATE SCHOOLS ATTENDED:

University of Oregon, Eugene
Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia

DEGREES AWARDED:

Doctor of Philosophy, Romance Languages, 2017, University of Oregon
Master of Arts, Romance Languages, 2010, University of Oregon
Licenciada en Literatura, 2007, Universidad Mayor de San Andrés

AREAS OF SPECIAL INTEREST:

Transatlanticism
Colonial Literature in Spanish America
Golden Age Poetry
Gender Studies
Latin American Studies
Intertextuality

PROFESSIONAL EXPERIENCE:

Graduate Teaching Fellow, Romance Languages, University of Oregon, 2008-2017
Instructor of Record, Universidad Católica Boliviana, Bolivia, 2005-2007
Member of the Editorial Committee, Newspaper *La Prensa*, Bolivia, 2002-2004.
Book Reviewer, Semanario *La letra e*, Bolivia, 2001-2003
Teaching Assistant, Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia, 1999-2000

GRANTS, AWARDS, AND HONORS:

Beall Graduate Dissertation Scholarship, Department of Romance Languages, University of Oregon, April 2014
Graduate Student Travel Grant to SBRHP (University of Virginia) October 2013

James T. and Mary Alice Wetzel Graduate Fellowship. Department of Romance Languages Graduate scholarship, University of Oregon, April 2013

Graduate Student Travel Grant to GEMELA (University of Portland) September 2012

Graduate Student Travel Grant to CSCS (Ohio) October 2012

James T. and Mary Alice Wetzel Graduate Fellowship. Department of Romance Languages Graduate Scholarship, University of Oregon, April 2012

Graduate Student Conference Support to SRBHP (University of Oregon) November 2009

Beall Graduate Endowment, Department of Romance Languages, University of Oregon, October 2008

Thesis Writing Grant, Instituto de Estudios Bolivianos, February 2002

PUBLICATIONS:

Del Barco, Valeria. "El anonimato como *performance* textual: Clarinda y Amarilis reconsideradas" Journal *Calíope*, Especial Edition *From Muses to Poets* (under review).

Del Barco, Valeria. *Cambio Climático: Panorama de la joven poesía Boliviana*. Eds. Ramiro, Quiroga J. C, Benjamín Chávez, and Jessica Freudenthal. La Paz: Fundación Simón I. Patiño, 2009.

Del Barco, Valeria. *Resurrección de la luz*. La Paz: Gente Común, 2008, 95 p.

Del Barco, Valeria et al. *Resonancias de una generación: análisis del accionar juvenil (1996 – 2003), experiencias "CREARE" y "30 NO SON 30"*. La Paz: Colectivo Utopía, 2007.

Del Barco, Valeria. "Serpientes acuáticas." *Antología del cuento erótico boliviano*. La Paz: Alfaguara, 2001, 89-94.

Saavedra Bruno, Sofia. *Urbanismo y arquitectura en Chiquitos: aplicación pragmática de principios europeos a las misiones jesuíticas de América del Sur (Urbanism and architecture in Chiquitos: pragmatic application of European principles to the Jesuit missions in Latin America)*. Trans. Valeria Del Barco and Barbara Monroe. La Paz: Santillana de Ediciones, 2000.

Del Barco, Valeria. "Sofía Fonseca, bailarina." La Paz: Escritores de bolsillo. 1998.

ACKNOWLEDGMENTS

I wish to express sincere appreciation to Amanda Powell and Leah Middlebrook for their assistance in the preparation of this manuscript; their feedback and support have been invaluable. In addition, special thanks are due to David Wacks whose ideas and continuous enthusiasm fueled this project from its inception. Help provided by Crystal Chemris has been instrumental in the development of my thoughts surrounding the relationship between Góngora and Sor Juana, my thanks go to her. I would also like to thank the Department of Romance Languages at the University of Oregon for their ongoing support, enthusiasm and collegiality for almost a decade.

Support from various scholarships provided by the Department has enabled me to bring this project to completion, especially the Beall Dissertation award (2015). I presented preliminary versions of the chapters in my dissertation at various conferences and received valuable feedback from colleagues at the Grupo de Estudios sobre la Mujer en España y las Américas (pre-1800); the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry and the Sixteenth Century Society.

Finally, I would like to thank my family for their love, support, advice and for keeping me honest to myself.

To Sebastián, always.

To our girls: my muse, Majo and Galatea, our shining nymph.

ÍNDICE

Capítulo	Página
I. INTRODUCCIÓN.....	1
II. EL ANONIMATO COMO <i>PERFORMANCE</i> TEXTUAL: ‘CLARINDA’ Y AMARILIS RECONSIDERADAS	22
Acercamientos Teóricos sobre el Anonimato.....	23
El Problema del Anonimato con Voz Femenina	29
III. LA VOZ POLÍTICA CRIOLLA EN LA <i>EPÍSTOLA A BELARDO</i> DE AMARILIS	43
La <i>Epístola</i> como Subversión de la Lógica Occidental.....	48
Amarilis y la Validación Criolla.....	63
IV. CLARINDA, LA ACADEMIA ANTÁRTICA Y LA DEFENSA DEL CRIOLLO	75
Análisis del <i>Discurso</i>	83
Clarinda o la Defensa de la Identidad Sudamericana	92
V. SOR JUANA Y GÓNGORA: UN DIÁLOGO POÉTICO TRANSATLÁNTICO	112
Sor Juana y su proyecto transatlántico.....	112
El <i>Sueño</i> , las <i>Soledades</i> y los avatares de la crítica	117
Góngora y Sor Juana: peregrinos del conocimiento	123
Retratos, espejos, reflexiones.....	129
VI. CONCLUSIÓN	137
ANEXO	140

Capítulo

Página

OBRAS CITADAS..... 141

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

A principios del siglo XVII un viajero anónimo portugués identificado como Pedro de León Portocarrero —un mercader que vivió en Perú (sobre todo en Lima) por más de una década, aproximadamente desde 1600 hasta 1615— escribió el relato de su viaje desde la ciudad virreinal de Lima hasta Cuzco.¹ En uno de sus pasajes más sorprendentes, critica la sociedad limeña poniendo especial énfasis en la descripción de las mujeres y la manera en que ellas transgreden el orden patriarcal al buscar ser iguales a los hombres.

Se bem que os homens são soberbos, as mulheres são presunçosas, que como são bonitas e se prezam de discretas, têm-se por mais nobres que Cleópatra, rainha do Egipto. E em ser lascivas e gastadoras lhes parecem bem, porque todas querem vestir bem e comer melhor, e querem todas ser iguais. (183)

A continuación la traducción en inglés por Irving Leonard (1972):²

If the men are arrogant and haughty, the women are conceited and presumptuous; since they are good-looking and pride themselves on being clever and wise, they regard themselves as nobler than Cleopatra, Queen of Egypt. So far as being spendthrift and lascivious, they quite resemble her;

¹ Ver Lohman Villena (1967).

² En su edición Leonard subraya que esta narración ha sido producida por “a victim of the current anti-Semitism in Spanish lands” lo que también explica su huída de Perú a partir de acusaciones al Santo Oficio. (Huarág Álvarez xxviii)

all are fond of clothes and even more of eating, and all want to be social equals. (99)

Más adelante, el viajero asevera que cuando sus maridos intentan controlarlas las limeñas exigen el divorcio, o la separación, contando que durante su estadía él había sabido de más de veinte de estos casos. La representación de la mujer peruana que hace su voluntad, a pesar de lo que diga cualquier hombre, escandaliza a este viajero que ve en ella el símbolo de la degeneración a la que han llegado las colonias españolas.

Poco más de un siglo más tarde, el viajero francés Amedée Frezier (1717) coincide en presentar a las mujeres de Lima, liberadas e ingeniosas en sus respuestas, como iguales a los hombres. En su narración irrumpe la imagen de la *tapada* que, con ayuda del escondite que le provee su manto, logra moverse con libertad por la ciudad nocturna.

Tho' the women are not shut up like the Spanish women in Europe, yet it is not usual for them to go abroad by day. But, about night fall, they have liberty to make their visits, for the most part where it is not expected; for the modestest in open day are the boldest at night, their faces being then covered with their veils, so that they cannot be known, they perform the part which the men do in France. (167)

La libertad de la limeña y su búsqueda de igualdad con los hombres resulta igualmente sorprendente en las narraciones de este viajero francés. Su comparación entre las americanas y las mujeres europeas pone en escena las diferencias en cuanto al poder agencial de las peruanas y su rol en la sociedad virreinal.³ Estos relatos nos hacen

³ Este fenómeno se puede entender mejor teniendo en cuenta el poder económico que llegaron a tener las mujeres en la colonia debido a que podían heredar los bienes de sus maridos. En Europa la situación era

repensar el estatus de las mujeres en la colonia, estatus que ha sido sujeto a los prejuicios de los letrados republicanos que vieron a la época colonial como un período primitivo o que han idealizado románticamente. Así, las mujeres vistas por los viajeros coloniales se convierten, en sus sucesivas reencarnaciones literarias, en estereotipos o, en el caso de la *tapada*, en metáfora de la nación, perdiendo en el proceso la connotación de subversión y libertad.

Un número creciente de estudios, tanto desde la literatura como la historia, se ha propuesto recuperar las voces y vivencias de las mujeres virreinales más allá de estos estereotipos. Paralelamente a la recuperación de los textos producidos en los claustros, donde presumiblemente se había producido la mayor cantidad de obras, los estudios de las escritoras del mundo secular han ido cobrando fuerza en los últimos años. Mi trabajo forma parte de este creciente corpus de análisis y recuperación textual. Adicionalmente, me interesa explorar la intersección entre estas dos identidades: ser criolla y ser mujer, complica aún más el estatus de las poetas que mi estudio considera. Las autoras que tomo en cuenta para mi estudio son: Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), y las poetas anónimas peruanas Amarilis (1594-1622?)⁴ y Clarinda (fechas desconocidas) quienes escribieron a principios del siglo XVII en el Virreinato del Perú. Las obras de estas poetas, consistentes en dos largos poemas, han sido consideradas como documentos fundacionales de la literatura virreinal peruana y, aunque su estudio ha merecido

menos favorable para la mujer, Anne Cruz (2014) documenta el juicio de Luisa Carvajal y Mendoza para reclamar su herencia. Un análisis más detallado de este tema y sus implicaciones está en el capítulo IV.

⁴ Estas son las fechas que propone Lohmann Villena en su estudio *Amarilis indiana: identificación y semblanza* (1993), en donde identifica a la poeta con María de Rojas y Garay.

considerables menos páginas que el de la obra de Sor Juana, las preocupaciones y estrategias que presentan son similares.

Al escoger estos textos me guía tanto un afán estético como histórico puesto que abarcan el siglo XVII y muestran, a mi parecer, el progresivo aumento de control hacia las mujeres por parte de la sociedad. Así, el grado de libertad de la que parecen haber gozado Clarinda y Amarilis se pueden ver disminuidas hacia el final de la vida de Sor Juana. Además, es necesario tomar en consideración los estatutos diferentes de estas mujeres puesto que Sor Juana pertenecía al clero mientras que —hasta donde sabemos— Clarinda y Amarilis eran laicas.

Estas criollas,⁵ doblemente alejadas de los altos estamentos de la cultura y el poder por su lugar de nacimiento y su sexo, llevaron adelante un diálogo transoceánico⁶ con escritores masculinos españoles y/o con la tradición occidental en una poética que pretende negociar un espacio —típicamente negado a las escritoras mujeres— en el canon.⁷ El análisis de este acercamiento dialógico implica la necesidad de leer e interpretar la literatura virreinal en el contexto más amplio de la cultura transoceánica, así como sus intercambios e influencias.

⁵ Término que defino a continuación.

⁶ Uso el término transoceánico como una ampliación del concepto transatlántico propuesto (entre otros) por Julio Ortega (2006) para abordar la complejidad hispanoamericana en su contexto más amplio. Dado que el área que cubre nuestro estudio incluye el Virreinato del Perú, el término “transoceánico” parece más cercano a la realidad histórica y geopolítica a analizar.

⁷ El debate actual en torno al canon, más específicamente: qué obras incluye y qué excluye, a quién representa o deja de representar es uno de central importancia para los discursos de identidad. Sobre todo si tenemos en cuenta que la formación del canon parte de nociones clasificatorias del siglo XIX, tiende a obedecer a las literaturas nacionales en movimiento teleológico y, en el caso de la literatura española, pone al castellano como requisito de admisión. Todas estas ideas han sido criticadas por Menocal y Dagenais (2004), Hutcheon (2002) y Mignolo (2002).

Desde una aguda consciencia de género, los escritos de estas tres criollas no solamente negocian con las escrituras canónicas sino que también desarrollan un proyecto que tiende a desestabilizar las nociones de supremacía geográfica y cultural que alimentaba la dinámica centro-periferia. Por otro lado, estas escritoras buscan pertenecer a una patria literaria humanista, y no exclusivamente masculina, que apropian y difunden en las Américas con una intención ya sea civilizadora —en el caso de Clarinda y Amarilis— o más bien didáctica como en el caso de Sor Juana.

Esta tesis define entonces una poética criolla femenina y americana negociada dialógicamente con la tradición occidental, en donde también se abre el espacio para la crítica de esta tradición llevada a cabo a través de la parodia, la ironía y la transformación textual. Así, las criollas usan la lírica para articular sus subjetividades como hispano-americanas y para dar voz a sus preocupaciones políticas y culturales.

Antes de continuar con el planteamiento de la tesis, es necesario discutir y ampliar algunos de los términos claves que son utilizados a lo largo de la tesis así como los antecedentes e implicaciones del criollismo, la discusión de los conceptos colonial-virreinal y trasatlántico-transocénico.

La categoría de criollo que propongo para mi estudio se aleja de la implicación biológica (descendiente de españoles) y de origen (nacimiento americano) que fue peyorativa inicialmente y que ha sido instrumental para su definición en la era colonial tardía y el período de la independencia;⁸ en su lugar sugiero usar el término en referencia a la construcción de la subjetividad e hibridez —ni completamente americano, ni español— que se presta a una escritura que pone en cuestión la supuesta unidad y

⁸ Para un detallado acercamiento a la complejidad del uso de los términos “criollo” y “peninsular” en las diferentes épocas coloniales así como la conflictiva lealtad a uno u otro grupo ver Lockhart y Schwartz (1983).

homogeneidad del imperio español. Este cambio de paradigma se perfila como una forma más productiva de lidiar con las complejas identidades que presentan las autoras propuestas (aunadas a la dificultad adicional del anonimato). Las razones para la reformulación del término “criollo” se explicarán a continuación.

En la sociedad virreinal, el estatuto de los criollos era problemático, por decir lo menos. Como apunta Mazzotti en su libro *Agencias criollas: la ambigüedad “colonial” en las letras hispanoamericanas* (2000):

Desamparados por la pérdida de las posesiones paternas y sospechosos de aficiones díscolas y proto-idolátricas, los criollos de las primeras generaciones acusaron recibo del trato discriminatorio que solía aplicárseles en la partija de cargos y privilegios. (11)

A finales del siglo XVI y principios del XVII, los criollos descendientes directos de los conquistadores vieron terminarse los privilegios y el estatus que habían logrado a favor de los recientemente llegados de la península, funcionarios españoles a quienes los criollos veían con menos derechos sobre las tierras y posesiones americanas, como usurpadores. Por otro lado, no hay evidencia de una identificación con otros sectores de la población de la que los criollos trataron ya sea de distinguirse, o de negar pero que también aceptaron hasta cierto punto:

Still, the culturally creole consciousness was a conflicted one. For those of European background, it meant celebrating the pre-Columbian past while holding themselves apart from its contemporary heirs; for those who identified with Amerindian civilizations and communicated with Western

audiences, it meant either suppressing certain dimensions of their ancestral cultures or acknowledging and rejecting them. (Adorno 2011, 131)

La percibida ‘amenaza’ que encarnaban los criollos para los españoles peninsulares tenía que ver con la posible contaminación con sangre (o leche, a través de las nodrizas) indígena o africana y, por otro lado, la idea de una influencia dañina del clima tropical en su nacimiento americano. Ambos argumentos sustentaban la idea de diferencia y, últimamente, inferioridad de los españoles nacidos en América.⁹ Este tipo de argumentos —sobre todo los relacionados con la sangre y la leche materna— hacen eco de la preocupación española en torno a la *limpieza de sangre*; es decir al linaje cristiano, judío o musulmán de cada persona; en la medida en que se creía que los pecados o gentilidad se pasaban a través de la sangre que, en el pensamiento medieval, estaba ligada a la leche materna. Edwards (1999) dice:

However, there was another aspect of medieval scientific thought which was to prove extremely significant in the intellectual background to the the Spanish blood laws. This was the perceived link between blood and mother’s milk. (186)

Y provee varios ejemplos de esta relación, notablemente, un dibujo de Leonardo da Vinci de 1492 que muestra venas llevando la sangre menstrual a los senos de la mujer. Similarmente al caso criollo, los estatutos de *limpieza de sangre* resultaron en medidas discriminatorias ejercidas contra los que no pasaban el examen. Al respecto, Edwards apunta que el Arzobispo Silíceo “used the image of mother’s milk when he stated that

⁹ Lavallé (1993) explica en detalle estos argumentos en su contexto histórico.

cathedral offices should not be held by those ‘who still had on their lips the milk of the recent perversity of their ancestors’” (193).

Esta lógica basada en la naturaleza —la *natura* de cada individuo— implica connotaciones raciales pero sobre todo religiosas y culturales, puesto que como argumenta Nirenberg (2009) “the idea that the reproduction of culture is embedded in the reproduction of the flesh” (257) justifica estos argumentos y es apoyada por un cambio de paradigma, a inicios del siglo XVII, mediante el cual la sociedad hispana deja de ser una unidad para dividirse en grupos en conflicto: “The governing metaphor was no longer that of society as a harmonious body, but of society as a war between two irreconcilable groups or bodies” (237). Esta metáfora implica, en última instancia, que uno de los grupos, el considerado ‘puro’ o ‘legítimo’, debe prevalecer sobre el otro y asegurar su reproducción mientras que el grupo al que se enfrenta es visto como una amenaza. La idea de la sociedad como un cuerpo busca a su vez reglamentar los cuerpos de los individuos que la forman.¹⁰

Un nivel adicional de complejidad lo proveen los recientes aportes socio-históricos que problematizan aún más la categoría del criollo de la manera en que ha sido enfocado por los estudios culturales y literarios. Al respecto Lokhart (1999) apunta que:

‘Criollo’ or ‘creole’ has long been one of our field’s most misleading anachronistic stereotypes. For most of the three postconquest centuries, in most contexts, it referred to people of African, indigenous, or mixed

¹⁰ Agradezco a David Wacks las referencias. No conozco ningún estudio que se enfoque en esta conexión entre la problemática criolla y la *limpieza de sangre* aunque la similitud de los argumentos y lógicas detrás de ambas sugiere una continuidad.

descent who were in some sense displaced from their origins. The word's history is a topic of vast importance still little understood. (xi)

Lockhart y otros historiadores de la colonia —Branding y Campbell— ven la idea de la animosidad entre ‘criollos’ y ‘peninsulares’ como una exageración, dado que recién en el siglo XVIII y a raíz de las doctrinas borbónicas —que buscaron conscientemente quitar los privilegios de los criollos en México y Perú y trasladarlos a España— se puede encontrar datos históricos fehacientes de este conflicto de poder. En este sentido, Lockhart retoma estudios que muestran la realidad de la presencia criolla en el gobierno colonial (Branding 1971 y Campbell 1972) así como la participación de los criollos en la economía local, en donde los dueños de tierras y comercios eran ellos y no los recién llegados de la Península, y llega a la conclusión de que los datos socio-históricos tienden a mostrar una visión de los criollos: “which are not at all as they appear in the limited, overdrawn, sometimes uncomprehending statements found in travelers’ accounts, chronicles, and legislation, the main source of this kind of intellectual history to date” (80) Yo añadiría a esta lista de textos a la literatura y, por supuesto, a la poesía.

La idea detrás de estas observaciones es deslindar al apelativo ‘criollo’ de las connotaciones nacionalistas (o proto-nacionalistas) que logró alcanzar después para evitar aplicar un criterio anacrónico a textos en donde estas inquietudes no estarían presentes, o al menos no en el sentido moderno de nación. Hablando de estas genealogías nacionales Braun y Pérez-Magallón explican en su introducción:

Past attempts to establish a national genealogy (in the sense that this word can or could be applied to Latin America) through the role of Creoles or Creole identity reflect this complexity. This process of establishing and

critiquing national genealogies—a process in which many intellectuals, including Roggiano, Moraña and Hill, have participated— bore the unmistakable signs of differences within the context of a shared world. (6)

Si bien queda clara la futilidad de buscar una consciencia nacional en expresiones del siglo XVI o XVII también debemos tomar en cuenta que las raíces de estas animosidades y reivindicaciones criollas datan de mucho antes de que se conviertan en verdaderas revoluciones independentistas. Raíces que podemos ver en los textos que son el objeto de nuestro estudio. La intervención de los estudios socio-históricos, sin embargo, pueden ayudar en el proceso de refinar y matizar los términos ‘criollo’ y ‘peninsular’ mientras que nuestro estudio se plantea también la problematización de estas dicotomías a las que se tiende a recurrir tan fácilmente.

En última instancia, se trata de prestar atención a los posibles conflictos entre la realidad criolla de la época que estudiamos y la representación textual que se hace de ella, puesto que pueden estar en desacuerdo. Así, es muy posible que muchos criollos se hayan llamado a sí mismos ‘Españoles,’ subrayando su linaje y clase, mientras que los otros pobladores coloniales parecen haberse referido a ellos usando el término ‘criollo’ para designar sobre todo su origen; ejemplos de este uso se pueden ver en los textos de Guamán Poma de Ayala e Inca Garcilaso (las animosidades entre criollos y españoles han sido documentadas en extenso a lo largo de la *Crónica de Arzáns*). Sin embargo, el uso de esta denominación o la de ‘español nacido en américa’ invita una simplificación y un sentido de igualdad que me parece problemática.

Cabe mencionar que si bien la definición oficial del criollo designa una característica de filiación biológica, tanto el historiador español Josep Barnadas¹¹ como el mismo Mazzotti¹² son de la opinión de que ésta delinea más bien una filiación ideológica y social que tiene que ver con la defensa y también con la administración de los intereses americanos. Este “criollismo” estaría relacionado con: 1) pertenencia a la tierra americana, 2) “afán de señorío” (Mazzotti, 11) y 3) el asentamiento de una dinastía basada en los hechos de sus antepasados durante la conquista y las guerras civiles peruanas.¹³

Pese a que no sabemos si, por ejemplo Amarilis y Clarinda fueron en realidad criollas desde el punto de vista puramente biológico, debido a la falta de datos personales, ambas poetisas muestran fehacientemente su ligazón a las causas criollas así como a su patria peruana. Desarrollaré este tema con más detalle en los capítulos dedicados a estas poetisas en la tesis.

Otro término hoy sujeto al debate en este particular contexto histórico es el de “colonia”, que se presta a falsas asociaciones con las colonias inglesas o francesas que surgieron más tarde y con la discusión crítica sobre la existencia de discursos post-coloniales o neo-coloniales. En este sentido, Klor de Alva (1995) ha señalado las diferencias entre ambos tipos de colonia: una, el modelo inglés-francés, que se apega al modelo extractivo pero sin injerencia del imperio y la otra, la española, cuyo

¹¹ Barnadas, Josep M. *Charcas. Orígenes históricos de una sociedad colonial*. La Paz: CIPCA, 1973.

¹² “Lo cierto es, pues, como sostuve en otro lugar y resulta útil recordar, que la categoría de criollo se refiere más bien a un fundamento social y legal, antes que estrictamente biológico” (Mazzotti, 11).

¹³ Por otro lado, la palabra criollo es la denominación que los mismos americanos toman para sí mismos, en oposición a la de *indiano* que se utilizó en España, para señalar tanto a los nacidos allí como a los que volvían ricos de América.

involucramiento con sus “colonias” se extendía a todos los aspectos de la sociedad. Siguiendo esta línea, Adorno (1993) arguye que la eficacia del término ya ha pasado y que “it has also led to an erroneous sense of sameness that, like so many labels, has come to conceal more than it reveals” (145). Por su parte, Mazzotti muestra el anacronismo de la aplicación de este término que casi no habría sido utilizado durante el siglo XVI y XVII. Por lo tanto, el término “colonial” en el contexto hispanoamericano del siglo XVII debe ser matizado con todas estas —y posiblemente otras— discusiones y aproximaciones, atendiendo a su especificidad y sin buscar igualarlo con otros fenómenos coloniales posteriores.

Mi acercamiento a la poética criolla analiza la complejidad de los retos a los que se enfrentaron y las fortalezas alcanzadas por la escritura criolla de estas tres autoras; además de tener en cuenta los desafíos conceptuales de una lectura actual de estas obras teniendo en cuenta el contexto en el que fueron producidas. En sus escritos, las dinámicas de apropiación y reinterpretación muestran la tensión identitaria de los criollos en América, en conflicto entre su rol socialmente asignado como propagadores de la cultura occidental y sus lazos con la emergente sociedad local.

Frente a la compleja situación socio-política a la que se enfrentaban los criollos, una parte de la lucha por el poder cultural se llevó a cabo a través de la apropiación del campo simbólico hecha a partir de la apropiación y el uso del lenguaje, como herramienta transoceánica de pertenencia y disociación. Estas poetas criollas forman parte de lo que Rama llamó *la ciudad letrada*,¹⁴ capaces de manipular el lenguaje para sus propios fines,

¹⁴ Respecto a la relación entre poder y lenguaje, así como la centralidad del análisis de Rama a los estudios coloniales, dice Adorno (1987): “El concepto de la ciudad letrada, de las funciones culturales de las estructuras del poder, ofrece una herramienta teórica muy útil para analizar la relación entre lenguaje y poder en la sociedad colonizada” (5).

y sobre todo para acercarse al poder virreinal. “Servants of power, in one sense, the *letrados* became masters of power, in another” (Rama 22).¹⁵ La escritura, en general, y la lírica en el caso particular de las autoras que conciernen a este estudio, tiene el propósito no solamente de expresión de la subjetividad criolla sino también como una estrategia política de afiliación cultural a las élites letradas virreinales y peninsulares así como la comunicación y la afirmación de valores humanísticos.

En este sentido, en lugar de ver a estas expresiones desde un punto de vista eurocéntrico (o más específicamente, centrado en España) o, por otra parte, como una reivindicación americana, propongo establecer un diálogo que se enfoque en la problemática de la dialéctica tanto de la aceptación como la transgresión de las formas importadas de la metrópolis haciendo énfasis en la especificidad de la escritura virreinal, femenina y americana. Esta necesidad ya había sido expresada por Chang-Rodríguez en su ensayo “Diálogos poéticos transatlánticos” (2008) en donde el énfasis conceptual se desplaza de la noción de imitación de la tradición a la idea de transformación de ésta:

Sin despreciar el vínculo con la tradición ya clásica, ya peninsular, las actuales corrientes críticas intentan explicar cómo el discurso poético las contradice o trasciende; al mismo tiempo, proponen dar cuenta de la singularidad de la voz lírica vista desde el punto de vista de enunciación virreinal y americano. (291)

En suma, acercarse a la realidad de la situación virreinal (o latinoamericana, en general) que está constantemente “revelando una complejidad que hace imposible el uso de

¹⁵ Una de las críticas que se ha hecho al estudio de Rama es la falta de atención a los letrados indígenas que, como Adorno (1987) ha apuntado, también usaron el lenguaje en sus reivindicaciones. Dueñas (2011) recupera algunas de estas voces indígenas y mestizas que “utilized the discursive strategies and theological knowledge available to them to question the legal and religious grounds of colonial power” (2).

esquematismos y generalizaciones” (Moraña, 2000) implica un replanteamiento de las categorías usadas en el pasado en pos de paradigmas más productivos. Así, mi tesis participa de la conversación actual, que busca cambiar las categorías duales usadas hasta ahora para estudiar la colonia, para participar del cambio de paradigma propuesto desde los estudios hemisféricos, que ha desplazado el modelo centro-periferia por conceptos de redes que ligan a los dos hemisferios y atraviesan los océanos.

En esta perspectiva, Sor Juana no es simplemente la seguidora de Góngora (1561-1627; poeta del “Siglo de Oro” español, máximo exponente del *culteranismo*) sino la escritora barroca que ha transformado y re-inventado el legado de este poeta para expresar sus propias preocupaciones. Amarilis no es solamente la admiradora peruana de Lope de Vega (1562-1635; llamado el “Fénix de los ingenios” quizás el más famoso poeta y dramaturgo del “Siglo de Oro”) sino su igual poética, como ella misma se posiciona a la vez jocosa y osadamente; y Clarinda es tanto la heredera de la tradición humanista dantesca a partir del uso de la *terza rima*, como cualquiera de sus contrapartes europeos. Estas escritoras criollas apelan —ya sea como interlocutoras o mediante la imitación— a dos de los escritores más famosos de su época y lo hacen de manera efectiva, puesto que sus obras fueron publicadas durante sus vidas. Este gesto de comunicación transoceánica nos permite estudiar las estrategias utilizadas por estas poetisas para establecer los cimientos de un nuevo canon antártico y obtener poder simbólico. Mientras que este diálogo nos permite repensar el impacto y la recepción que han tenido Lope y Góngora en América en un movimiento pendular de ida y vuelta.

Las relaciones transoceánicas entre poetisas, manuscritos, libros, y maneras de escribir y de ser permitieron a Amarilis hacer un alegato con fuertes tonos políticos a

favor de los intereses criollos, a Clarinda expresar el afán civilizador propio y de sus compañeros poetas, y a Sor Juana manifestar una innovadora búsqueda criolla en pos del conocimiento total expresado poéticamente, a la vez que una crítica a la arrogancia de esta pretensión erudita. La lectura de sus obras, en el contexto de estos procesos de asimilación y subversión, permite trazar las complejas dinámicas de continuación y transformación de la cultura española por los escritores femeninos y masculinos del “Nuevo” Mundo.

A su vez, la lectura transoceánica permite una interpretación más cercana a la realidad cultural de la época virreinal, en la medida en que recupera el tráfico y las relaciones entre América y España, levantando así el lente Romántico e Iluminista que ha pretendido considerar a la literatura colonial como un fenómeno local identificado anacrónicamente con las naciones que se formaron después en este territorio.¹⁶ Estas aproximaciones no solamente amplían nuestro entendimiento sobre las estrategias empleadas por las mujeres escritoras para forjarse un espacio transgresor con respecto a la tradición literaria occidental por un lado y a los discursos heterogéneos que las circundaban por otro lado. También implican un cambio en la manera en que entendemos la formación del canon mismo y la importancia cultural que se atribuye a ciertos autores de este período.

Esta dinámica de diálogo literario puede ser leída como una forma de intertextualidad donde las autoras usan los géneros, heredados por ellas, en particular los ligados a “escrituras límites entre lo literario y lo no literario” (Ludmer 1984 54) que

¹⁶ Es de esta manera cómo autores nacidos (o que escribían) por ejemplo en La Paz o Potosí son retomados para la fundación de la literatura boliviana, mientras que Clarinda y Amarilis, por haber estado en el territorio del actual Perú, son vistas como las primeras autoras peruanas. Esto, sin tomar en cuenta que todos estos territorios formaban parte del mismo Virreinato.

parten del discurso privado y lo hacen público como la epístola y la autobiografía; pero también atraviesan el espacio textual hacia expresiones asociadas a lo masculino como el uso de formas poéticas extensas: la silva y la *terza rima*; o temáticos como la defensa de la poesía.

Estas poetas recuperan estas formas y temas y los transforman para conseguir inscribirse en el canon —que se estaba formando en ese momento en los imaginarios nacionales de la primera modernidad— y dar voz a una nueva identidad criolla emergente. Como apunta Moraña (1988) la escritura criolla “implica la interpretación de indicios que, expresados muchas veces con el lenguaje y la retórica dominantes, se mimetizan con la visión del mundo hegemónica, la remedan, parodian o utilizan para sus propios fines” (234).

Este proceso intertextual se aparta de la imitación para permitir una absorción y reescritura de la tradición que demuestra la manipulación consciente de múltiples registros y significados. Por otro lado, estas relaciones intertextuales pueden ser leídas como parodias en los dos sentidos de la palabra, primero como la presencia de dos o más voces en el texto (etimológicamente formada por el prefijo *para*= junto a, de parte de, contra; y la raíz *oide*= oda, canción) y segundo como una reelaboración crítica o irónica de algunos textos y tradiciones literarias:

Parody develops out of the realization of the literary inadequacies of a certain convention. Not merely an unmasking of a non-functioning system, it is also a necessary and creative process by which new forms appear to revitalize the traditional and open up new possibilities to the

artist. Parodic art both is a deviation from the norm and includes that norm within itself as backgrounded material. (Hutcheon 1985, 50)

Además de entablar relaciones intertextuales con estos géneros y autores, estas poetas muestran una conciencia del discurso en su relación con el poder virreinal y el aparato imperial. Esta conciencia meta-textual se muestra en el *Discurso en loor de la Poesía* (1608) de Clarinda mediante la utilización de las imágenes mitológicas de Orfeo y Anfión que sirven a la autora no solamente para definir al poeta ideal sino también para crear la división entre el “vulgo” y los letrados virreinales (ella y sus compañeros de la Academia Antártica) quienes —como portadores de la verdad— estarían encargados de la tarea civilizadora del poeta en estas regiones.¹⁷

Por su parte, Amarilis usa su epístola poética a Lope como renovación del género epistolar, dándole a una mujer la voz del amante petrarquista mientras que el rol de destinatario y amado de su carta es masculino. Sin embargo, como mostraré más adelante, detrás de los tropos amorosos típicos hay un mensaje político oculto de defensa de los intereses criollos. Es de notar que, a su vez, Amarilis compara a Lope con Anfión y su vasta producción literaria como las piedras que construyen la cultura hispanoamericana reforzando la noción expuesta por Clarinda.

Sor Juana usa la imagen de Faetón¹⁸ y Clarinda usa el mito de Aracne¹⁹ para figurar la osadía de sus proyectos de escritura y conocimiento. Estas imágenes, a su vez,

¹⁷ Orfeo es el hijo de la musa Calíope y la figura que encarna al poeta y al músico ideal puesto que con su canto puede dominar a las bestias e incluso hasta las piedras; según la leyenda Orfeo rescató a su esposa Eurídice del mundo de los muertos. Anfión, hijo de Zeus y Antíope, es famoso por haber construido las murallas de Tebas con su canto.

¹⁸ Ver el análisis de la figura de Faetón en Sabat de Rivers, 1977, Parte I, cap. 5.

¹⁹ Ver Chang- Rodríguez, 2009: pág. 30-33.

encarnan las contradicciones y ambigüedades de sus proyectos escriturales: son héroes fallidos resistiéndose a las jerarquías pero dispuestos a recomenzar su lucha cada día. La astuta manipulación de convenciones y la innovación textual les permite a estas escritoras afirmar y fundamentar su propia importancia como autoras a la vez que legitiman su identidad y cultura criollas frente al poder masculino y europeo. En los poemas por Clarinda y Amarilis, por ejemplo, hay claras referencias a su entorno Sudamericano y local, mientras que Amarilis subraya la participación de ella y de su familia en la historia peruana reciente.²⁰ Sor Juana, por su parte, demuestra su conocimiento y apreciación por la cultura local y la civilización Mexica en varios de sus textos como *El Divino Narciso* o sus Loas y Villancicos.

En suma, vemos que la recuperación del contexto transoceánico en que fueron escritas y concebidas estas obras es crucial para la adecuada expansión del canon literario así como de los paradigmas cambiantes que proponen los nuevos acercamientos a los estudios coloniales. Se abre así una área promisoría de exploración de las conexiones culturales y textuales entre —los así llamados— Viejo y Nuevo Mundos.

El segundo capítulo replantea el anonimato en las obras de Clarinda y Amarilis. La interpretación del anonimato en estos casos encarna una múltiple dificultad puesto que han sido producidos a principios del siglo XVII, en una época intermedia entre el anonimato aceptado de la Edad Media y la incipiente modernidad, entre la cultura oral y del manuscrito y el advenimiento de la prensa. En segunda instancia, porque se trata de textos de autoría desconocida pero con voz femenina. A partir de un análisis desde la teoría de la recepción (Jauss) de los diferentes intentos de atribución que han percibido el

²⁰ En este sentido, hallo similitudes entre la *Epístola a Belardo* y la *Carta a la Princesa Doña Juana* escrita por Isabel de Guevara en cuanto a esta supuesta prominencia histórica femenina exagerada por las autoras con fines políticos.

vacío autoral como una carencia —Palma, Lohman Villena, Tauro y otros— argumento que lejos de experimentar la falta autoral como una falencia, podemos entenderla como parte del contexto de producción y recepción textual tal y como fue planeada por las autoras.

Propongo que si el anonimato de un texto no es producto de un descuido o pérdida de datos sino más bien una decisión autoral consciente, cabe pensar esta falta de firma como una estrategia textual a la que recurre el productor del texto y que es la que más conviene a su interpretación. Desde esta perspectiva, se puede repensar el anonimato como un mecanismo de control paratextual de la información a la que tienen acceso los lectores. Así, las anónimas se presentan bajo sus propios términos y en sus propias palabras, libres de cualquier imperativo biográfico. Por otro lado, ambas poetisas convierten la práctica social de la *tapada* —utilizada en la Lima colonial— en una estrategia textual de libertad y expresión, es decir que transponen el acto de disfrazarse de las mujeres limeñas y lo convierten en una postura escritural. Finalmente, arguyo que el anonimato es un arma más para la mujer de letras, en vez de una máscara necesariamente impuesta por razones de miedo, desconfianza o internalización de discapacitación.

Una discusión de la voz poética de Amarilis ocupa el tercer capítulo, donde discuto las estrategias utilizadas en su epístola a Lope de Vega para articular su preocupación con relación a la desigualdad de poder de los criollos en la sociedad virreinal. Su carta, dirigida a quien es probablemente uno de los poetas más famosos del llamado Siglo de oro español, no deja duda sobre la lealtad de la voz poética a sus raíces peruanas e intereses criollos. Haciendo honor a su nombre pastoril, Amarilis encarna la mujer asertiva y fuerte de esta tradición al convertirse en la voz activa de la relación

amorosa a través de la parodia deliberada de tropos petrarquistas. El uso de la forma de la epístola horaciana, típicamente empleado como una expresión de amistad masculina, permite a la poeta establecer una relación de igualdad con su contraparte peninsular. Finalmente, pruebo que Amarilis a través de su escritura revierte la direccionalidad del comercio y la influencia cultural transatlánticos como estrategia para afirmar las capacidades intelectuales y poéticas de los criollos.

El cuarto capítulo, demuestra que Clarinda busca pertenecer a la tradición, o ‘nación’, literaria humanística, no exclusivamente masculina, que ella apropia y disemina en América. La poeta emplea el catálogo de heroínas, usado por ambos lados de la *querelle des femmes* desde Christine de Pizan y Bocaccio, para justificar y autorizar su escritura. Sostengo que su defensa de la poesía es en realidad una defensa de la escritura criolla y una manera de insertarse a sí misma y a sus compañeros de la *Academia Antártica* en la tradición literaria occidental. Analizo el rol de Clarinda en la Academia antes mencionada así como el papel de las academias literarias en la Primera Modernidad como lugares de producción cultural e influencia. Mientras que Clarinda ha sido interpretada como defensora de los poetas americanos en detrimento de los europeos, demuestro que las estrategias usadas por Clarinda muestran claramente su involucramiento con los intereses poéticos y culturales de los criollos de una manera que busca armonía y balance entre ellos y los españoles.

Finalmente, en el quinto capítulo “Sor Juana y Góngora: un diálogo poético transatlántico” enfoca en la relación intertextual entre estos poetas en la medida en que comparten una historia de lectura y recepción donde tanto las *Soledades* como el *Primero Sueño* serían impensables sin el contexto de un intercambio transatlántico de libros e

ideas. En este sentido, argumento que Sor Juana llevó adelante un proyecto transatlántico de publicación y reconocimiento mientras que considero la “Americanidad” de Góngora como un símbolo para los poetas criollos junto con su aguda crítica a la Conquista presentada en la *Soledad Primera*. Propongo que ambos autores están en los márgenes del imperio y la corte y que sus escritos critican los espacios públicos masculinos y cortesanos a través del viaje poético: Góngora oponiendo la horizontalidad y simplicidad de la aldea; Sor Juana escapando a los espacios de la mente y la noche reglamentada por lo femenino. Estos poetas emplean los arquetipos subjetivos de Ícaro y Faetón para simbolizar sus propias luchas mientras fallan en obtener el favor del rey (Góngora) y el conocimiento absoluto (Sor Juana). Discuto que el proyecto que ambos poemas presentan es la reescritura del Libro del Mundo medieval que incluye a todo lo creado. El movimiento de ida y vuelta en la lectura de estos poemas problematiza las narrativas unidireccionales de la influencia literaria al mostrarnos a América como el sitio de innovación y experimentación poética.

CAPÍTULO II

EL ANONIMATO COMO *PERFORMANCE* TEXTUAL:

‘CLARINDA’ Y AMARILIS RECONSIDERADAS

Las letras virreinales peruanas dan inicio con un enigma: ¿quién o quiénes habrían escrito los ambiciosos poemas largos *Epístola a Belardo* y *Discurso en loor de la poesía*? Esta pregunta ha dado lugar a una serie de especulaciones comenzando en el siglo XIX y que continúa hasta el presente puesto que no ha sido posible llegar a una respuesta concluyente por la falta de documentación fidedigna sobre la identidad tanto de Amarilis como de ‘Clarinda’. Pese a esta aparente limitación, debido a que este estudio trata de las obras de estas autoras anónimas peruanas, es necesario discutir aspectos críticos en torno al anonimato: los retos que implica hacer una lectura de la obra de voces femeninas anónimas (o seudónimas) incrementados por la dificultad del período en el que escribieron —la primera modernidad. En efecto, hay una carencia de textos críticos que analizan el fenómeno del anonimato en general pero al tratarse de la primera modernidad estos escasean aún más o parten de nociones equívocas con respecto a la realidad histórica y al contexto en el que vivieron estas poetas.²¹

Por otra parte, discutiremos los diferentes intentos de atribución que se han hecho hasta ahora y cómo éstos iluminan las diferentes actitudes en cuanto a la recepción de

²¹ Respecto a esta falta de estudios sobre el fenómeno del anonimato North (2003) apunta: “The modern neglect of anonymity as a subject of study is somewhat surprising given how popular and interpretable anonymity was in early modern England” (3); a su vez Griffin (2003) escribe: “This widespread practice [anonymity], which cuts across centuries and affects both the production and the reception of written texts, has been under-researched in relation to its ubiquity” (2). Si estos autores se quejan de una falta de estudios sobre el anonimato en la literatura inglesa, esta falta es aún más pronunciada en el caso de la literatura española.

estos textos y los cambios en el horizonte de expectativas de sus lectores a lo largo de los siglos.²² Parte de este análisis tiene que ver con la manera en que se entiende el anonimato en la primera modernidad así como la discusión del anonimato en diferentes épocas en lo que Jauss (1971) denomina la “tensión entre el texto y la actualidad” (77). Finalmente, abordaremos el tema del anonimato femenino o con voz femenina, en la medida en que el anonimato se suele entender como masculino por defecto, mientras que la autoría femenina aún si es conocida y confirmada suele estar rodeada de sospechas.²³ La interpretación del anonimato en estos casos encarna una múltiple dificultad puesto que han sido producidos a principios del siglo XVII, en una época intermedia entre el anonimato aceptado de la Edad Media y la incipiente modernidad, entre la cultura oral y del manuscrito y el advenimiento de la prensa.

Acercamientos teóricos sobre el anonimato

La interpretación histórica del anonimato ha sido formada a partir de los análisis de Virginia Woolf, Michel Foucault y Roland Barthes quienes (con algunas variantes) ofrecen una lectura en la que el anonimato se convierte en una estrategia del pasado idílico de la humanidad destinada a perderse con el advenimiento de la modernidad, la imprenta y los derechos de autor. Así, en la lectura de Woolf (1991 [1929]) el autor

²² “El horizonte de expectativas de una obra que se puede reconstruir así, permite determinar más fácilmente su carácter artístico por el tipo y grado de su efecto en un determinado público. Si denominamos distancia estética al espacio que media entre el horizonte de expectativas preexistente y la aparición de una nueva obra, cuya recepción puede suponer un *cambio de horizonte* al rechazar las experiencias familiares o concienciar sobre las que se manifiestan por primera vez, esta distancia estética se puede materializar históricamente en la escala de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o escándalo, aprobación aislada, comprensión lenta o tardía” (Jauss, 1971, 77).

²³ “Since authorship was gendered masculine in the period, any woman’s publication could be read (and some were) as an act of ventriloquism, as a woman imitating a man” (North, 220).

anónimo (o Anon.) vive una vida nomádica en conexión idílica con la naturaleza, en un tiempo primigenio en el que no importaba el nombre del compositor: “He was a simple singer, lifting a song or a story from other peoples’ lips, and letting the audience join in the chorus” (384); la autora contrapone claramente la autoría móvil y colectiva del pasado con el individualismo que surge al adjudicar un nombre a un texto impreso, aseverando que “It was the printing press that finally was to kill Anon” (384). De acuerdo a esta interpretación, el anonimato y la autoría firmada corresponden a momentos históricos precisos, uno dando paso a la otra en una progresión lineal.

Por su parte, Foucault (2010) en su ampliamente citado “¿Qué es un autor?” identifica al siglo XVIII como el momento en el que el nombre del autor cobra mayor importancia en un contexto de producción moderno e industrial: “our era of industrial and bourgeois society, of individualism and private property” (119). Sin embargo, la idea de Foucault no radica tanto en el autor de carne y hueso como en la función que el nombre autoral tiene en el discurso como principio ordenador que “... performs a certain role with regard to narrative discourse, assuring a classificatory function” (107). La función autoral, o tal vez más específicamente la *ficción* autoral, regula la ficción, asegura un orden y ayuda a la comprensión de los textos: “Such a name permits one to group together a certain number of texts, define them, differentiate them from and contrast them to others” (107). Es decir que para el lector o el crítico, la función autoral da la *apariencia* de regular, ordenar y clasificar los textos mientras que la persona ligada a la escritura de éstos sirve para iluminar, o incluso psicoanalizar, aspectos del significado de su escritura.

En efecto, el nombre del autor influencia, consciente o inconscientemente, la lectura, comprensión y apreciación de un texto. Barthes (1994) en “La Muerte del autor” apunta acertadamente que “*explanation of the work is still sought in the person of its producer*” (297). Inversamente, cuando falta el nombre del autor se abren una serie de posibilidades interpretativas que tienden a poner el énfasis no tanto en la persona que produjo la obra como en el texto mismo; como escribe Woolf, “It allowed us to know nothing of the writer: and so to concentrate upon his song” (397). La ausencia de un autor o de una voz autoral permite, a su vez, una apertura del texto a una proliferación de sentidos; en *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1997), Genette considera el anonimato como el “grado cero” de la escritura en la escala de convenciones o “paratextos” que median entre el texto y el lector.²⁴

La gran mayoría de los estudios que se ocupan del anonimato ve una clara división en la prevalencia de esta práctica antes y después del advenimiento de la imprenta. Mullan (2007) defiende la idea —también propuesta por Woolf, Foucault y Barthes— de que el anonimato es extendido en la historia de la literatura pero especialmente en la época pre-imprenta: “The very word ‘anonymous’, used to describe a literary text, dates only from the sixteenth century, as if it took print to make the absence of an author’s name an important fact” (296). La circulación manuscrita no parece haber impuesto la misma expectativa con respecto al nombre del autor, aunque

²⁴ De manera similar a lo que sucede con el anonimato, la práctica paratextual también cambia con el advenimiento de la modernidad que conlleva un mayor control por parte del autor. Al respecto, Luciani (1985) en su análisis de los epígrafes (producidos por el editor y no por la poeta) que acompañan a los poemas de Sor Juana, apunta “Es bien sabido que Sor Juana ejerció poco control editorial con respecto a la publicación de sus obras. El caso suyo no es, por supuesto, anómalo; ningún autor del siglo XVII podía contar con las prerrogativas de imprenta que protegen a los escritores modernos” (777).

cabe matizar estas aseveraciones con el hecho de que en el siglo XVI paralelamente a los libros impresos continuaron circulando obras manuscritas así como obras impresas de autoría anónima.

Nuestro ‘horizonte de expectativas’ como lectores modernos tiende a ver el vacío autoral como una falta, una carencia que debe ser subsanada a través de los estudios de atribución. Esto apunta a uno de los problemas metodológicos centrales planteados por un texto anónimo o seudónimo. En palabras de Griffin: “...in the absence of reliable extra-textual information about the writer, how in fact does the reader construct the meaning of the text?” (12) en la medida en que como escribe Lanser (2003) “reading abhors an authorial vacuum” (12). Es indudable que el hecho de atribuir textos asigna a los textos una categoría conocida, los contiene y a la misma vez impulsa el interés y el tipo de aproximación lectora de estos textos: “Literary criticism as a discipline has been doggedly author-centered, meaning among other things that biography, or authorial intention, tends to control meaning” (Griffin 882-83).

Todo esto apunta a la necesidad de devolver estos textos a su contexto de producción y repensar porqué es que vemos el anonimato como un problema del texto, que implica la noción de que cuando tengamos el nombre del productor o productora del texto, éste estará completo. ¿Qué está en juego cuando aceptamos esta manera de ver al anonimato? Las preconcepciones modernas en torno al anonimato no solamente relegan estos textos aún más, sino que afectan su lectura e interpretación. Además, la idea de que los textos anónimos son masculinos por defecto nos quita una serie de textos que podrían (o deberían) ser estudiados como femeninos.

Los intentos de atribución de los poemas de ‘Clarinda’ y Amarilis empiezan con el célebre (o infame) texto de Ricardo Palma (1957). El recuperador de la tradición colonial en una entrada de sus *Tradiciones Peruanas* se dedica a desentrañar la identidad de estas autoras a las que califica de mixtificaciones o supercherías, es decir, engaños perpetrados por poetas hombres pretendiendo ser mujeres. Uno de los argumentos que esgrime el autor para fundamentar la imposibilidad de la existencia de estas poetas se basa en la falta de educación de la mujer del siglo XVII en el continente americano; este es un argumento que puede ser debatido usando los ejemplos de escritoras como María de Zayas (Madrid, 1590-1661) en España o el ejemplo de Francisca de Briviesca y Arellano (ca. 1547- 1616), mujer de amplia cultura y conocimientos humanistas.²⁵ También Cornejo Polar (2000) hace una lista de colegios, conventos y otras instituciones que se dedicaban a la educación de las niñas limeñas de todas las clases sociales. Pero, aún más interesantemente, la interpretación de Palma muestra cuán desconocida era la figura de la mujer de letras renacentista y barroca para un lector de su época. El alejamiento y desconocimiento de este período en la cultura imperial española ha llevado a una incomprensión literaria que ha convertido a la mujer de letras en una interrogante, desconcertando a sus lectores hasta el punto de generar un problema de recepción literaria. Por otro lado, esta lectura apunta al dilema metodológico central de este acercamiento romántico y moderno que enfatiza la autoría y la originalidad, a textos que no tenían esos imperativos en mente. En efecto, la lectura de Palma informa todas

²⁵ Colombí-Monguió (2003) ve en ella a la primera poeta del virreinato, seguida por ‘Clarinda’: “Por todo lo dicho parece evidente que no solo no hay razón alguna para dudar de que Doña Francisca de Briviesca y Arellano escribiese el fino soneto de los preliminares de la *Miscelánea Austral*, sino que abundan las que certifican su autoría. Históricamente es en literatura del Virreinato la primer mujer poeta” (80).

las lecturas que han venido posteriormente, ya sea para secundarla o para contradecirla pero sin dejar de lado este profundo extrañamiento ante los poemas de ‘Clarinda’ y Amarilis.

Como bien apunta North en su libro *Anonymous Renaissance* (2003) hay una mayor aceptación del anonimato entre los estudiosos de la literatura medieval que entre los que estudian la Primera Modernidad: “Not surprisingly anonymity is more acceptable to modern editors when it is located in medieval texts” (10). Esto aplica igualmente a la literatura española, por ejemplo nadie se extraña de que el Cid o los Romances tradicionales sean anónimos, pero esperamos que la literatura posterior tenga un autor conocido porque corresponde con nuestro ‘horizonte de expectativas’ como lectores actuales.

Sin embargo, es pertinente preguntarse si es que esta carencia era experimentada de la misma manera por los lectores u oyentes de un texto en la Edad Media o en la Primera Modernidad. Es decir, ¿cuán cómodo estaría el público original de los poemas de las anónimas peruanas frente a este vacío autorial? Y recíprocamente, ¿cuán problemática ha sido esta falta de nombre para los críticos desde el siglo XIX hasta la actualidad? Una de las respuestas posibles a estas preguntas es que los lectores (u oyentes) contemporáneos de los textos de ‘Clarinda’ y Amarilis no habrían estado demasiado preocupados por este vacío autorial. Su amplia experiencia con textos medievales, comunitarios y orales los habría hecho más receptivos a la posibilidad del anonimato. Otra respuesta posible es que las identidades de estas autoras (especialmente la de ‘Clarinda’) no habrían sido un secreto para la sociedad limeña. Esta es la hipótesis que sostiene Tauro (1948) para explicar la falta de investigación sobre la autoría en el

propio tiempo de 'Clarinda' "... y si el secreto de su identidad no excitó investigación alguna debió ser porque no fue tal, ni en su tiempo, ni entre los hombres de letras con quienes la anónima compartió afanes literarios" (27). Esta idea puede ser apoyada con el ejemplo de la literatura de *coterie*,²⁶ los certámenes poéticos²⁷ y la tradición de la academia literaria: su identidad tiene que haber sido conocida al menos por sus compañeros de la Academia Antártica. Estas ideas apuntan al anonimato como una estrategia escritural y no tanto a una táctica destinada a proteger la identidad de las autoras, además cabe resaltar el rol de las academias literarias y los certámenes poéticos que favorecían la idea de la escritura anónima, es decir que había una aceptación social y cultural a esta práctica.

El problema del anonimato con voz femenina

Aparte de ajustar nuestro 'horizonte de expectativas' a la época en la que se produjeron estos textos, otra de las dificultades inherentes a la interpretación del anonimato en el caso de 'Clarinda' y Amarilis está relacionada con el fenómeno del anonimato femenino o con voz femenina. En este sentido, vale la pena recuperar la aseveración que hace Virginia Woolf en *A Room of One's Own* [1929] en la que dice que "Anon, who wrote so many poems without signing them, was often a woman" (53). No es difícil imaginar que en la larga historia de la literatura muchas mujeres hayan recurrido al anonimato, ya sea como estrategia de ocultamiento (para proteger su identidad) o como

²⁶ "Within the small groups of writers, readers, and patrons that made up many early modern coterie, an unsigned work by a social insider would have been relatively easy to recognize" (North, 29).

²⁷ Grossi (2010) escribe al respecto de la compilación de uno de estos certámenes, las *Flores de baria poesia* (1577) "En su totalidad son trescientos cincuenta y siete poemas de métrica italiana, la mayoría sonetos (doscientos ochenta y seis), de los cuales noventa y siete son anónimos" (98).

disfraz que les permitiera auto-representarse de cierta manera. El problema surge cuando tenemos una serie de voces poéticas femeninas desligadas de una autoría femenina verificable, lo cual complica su legitimación y su estudio como parte del corpus de la literatura escrita por mujeres, suprimiendo de nuestra posibilidad de estudio a una gran cantidad de textos.

De hecho, en la tradición española, sobre todo medieval y de la Primera Modernidad, se comprueba la existencia de un significativo número de textos (sobre todo poesía) escritos con una clara voz femenina. Así, cuando estudiamos la voz de los romances tradicionales, una interesante complicación ibérica-hispánica se produce en la presuposición de una voz femenina en la lírica de tradición oral, en las *jarchas* y los villancicos tradicionales, es decir en la tradición popular. Al respecto, Gaylord (1982) argumenta que “Spanish popular song ... gives special prominence to the feminine lyric. By feminine lyric, we mean poems which use a woman’s voice for their poetic persona, and which make the supposed feelings of young girls and women their organizing principle on all levels” (115). Aunque frecuentemente estas voces femeninas son cooptadas por escritores masculinos letrados —como es el caso de las *jarchas* insertadas en *moaxajas* de la tradición culta árabe y hebrea— su sola existencia nos lleva a cuestionar el presupuesto de una autoría masculina “por defecto.” Por lo tanto, cuando estudiamos la literatura peninsular tenemos una fuerte presencia de la voz lírica femenina en el medioevo y medioevo tardío, premiada en la primera modernidad del cancionero.

Por esto, propongo considerar la autoría femenina y la voz femenina como dos fenómenos que deben ser estudiados aparte y que no siempre trabajan juntos. Así, debido a la susceptibilidad de la recepción y la crítica de la escritura femenina frente a los

estereotipos de género, North (2003) concluye que: “In light of anonymity’s contribution to the construction of the early modern female voice and the vulnerability of the female voice to stereotyping, it might prove necessary to begin expanding the canon by recognizing the female voice and female authorship as two different conventions that do not always work together” (256).

La historia de la recepción/atribución de los poemas de Amarilis y ‘Clarinda’ muestra claramente esta dicotomía: la gran mayoría de los acercamientos críticos a estos textos parten de un afán de atribución que busca develar la identidad autoral detrás del anonimato mientras que es solamente a partir de los estudios más recientes que se acepta la voz femenina como marca autoral suficiente. El caso de Amarilis es el que ha generado más intentos de atribución de la *Epístola* a partir de los datos biográficos proporcionados en el texto mismo; datos que bien podrían ser una fabricación por parte de la poeta o bien no ser completamente fidedignos. Pese a esto, Menéndez y Pelayo (1911) y Milla Batres (1998) asocian el nombre de María (nombre usualmente conectado al de Amarilis) unido con los apellidos de los fundadores de la ciudad de Huánuco para encontrar a la autora del poema aunque ambos proponen dos nombres diferentes: María de Alvarado y María de Rojas y Garay, respectivamente.

Por su parte, Tamayo Vargas (1965) sostiene que tanto Amarilis como ‘Clarinda’ tienen que haber pertenecido al entorno conventual, puesto que el conocimiento humanístico estaba “en latín y en los conventos” (262) y da el nombre de sor Leonor de la Trinidad (aunque parece que más tarde abandona esta idea, dice: “El ‘nombre’ de la autora no interesa mayormente” (citado por Cornejo Polar 2000, 33) y concluye que ‘Clarinda’ y Amarilis serían la misma persona, dado que en su hipótesis ambas

pertenecen al convento y las fechas de composición de ambos poemas son cercanas. La novedad de la hipótesis de Tamayo Vargas consiste en que él es el único que aboga una identidad común para las dos anónimas. La teoría propuesta por Lohmann Villena (1993) en su *Amarilis indiana: identificación y semblanza* es notable puesto que toma en cuenta los estudios más recientes respecto a la posición de la mujer indígena en el Virreinato del Perú al establecer que se trataría de Gerónima de Garay Muchuy, hija de don Antonio de Garay en la cacica Luisa Muchuy, de la comunidad amazónica de los mashcos.

Los estudios más recientes —Cornejo Polar (2000), Chang-Rodríguez (2009)— se enfocan en la voz poética femenina de los textos y se abstienen de cualquier esfuerzo de atribución de los textos. El hecho de que ‘Clarinda’ fuera mujer y peruana está fuera de toda duda para Cornejo Polar: “Consideramos, por nuestra parte, que no hay ninguna razón valedera para sostener que fue varón el autor del ‘Discurso’, pues hay en su texto reiteradas alusiones a la condición femenina de quién lo escribiera” (30). La prueba del origen peruano de ‘Clarinda’ se basa, para este crítico, en que frente a la insistencia en las menciones al origen español de Mexía y los otros miembros de la Academia, de ‘Clarinda’ se dice solamente que fue “d’este reino” (33) y una “deidad de nuestro polo” (33) sin mencionar nunca otra nacionalidad o lugar de origen. Estas hipótesis son, en gran parte, retomadas por Chang-Rodríguez (2009) quien deja de lado las disquisiciones sobre la identidad de las poetisas pero aboga claramente por voces líricas femeninas que usan ciertas estrategias de validación, como el catálogo de heroínas, el topos de la falsa modestia y el discurso entomológico.

Estos acercamientos demuestran el agotamiento de los intentos de los estudios de atribución así como el *impasse* al que hemos llegado en tanto no tengamos acceso a

alguna información definitiva que aclare la autoría de ambos poemas. O más bien, tomando un camino alternativo podemos preguntarnos: ¿en qué punto detenemos la historia de las atribuciones de autoría para decir que éste es el estado más apropiado al texto? ¿Cuándo aceptamos que un texto es anónimo y lo interpretamos como tal? Es decir, si el anonimato de un texto no es producto de un descuido o pérdida de datos sino más bien una decisión autoral consciente —Mexía escribe que calla el nombre de la autora del *Discurso* por se mandamiento, Amarilis escoge ella misma su seudónimo— cabe pensar esta falta de firma como una estrategia textual a la que recurre el productor del texto y que es la que más conviene a su interpretación. En otro nivel, el vacío autoral puede ser pensado también como una forma alternativa de textualidad que también puede ser analizada y que nos confronta con nuestros prejuicios como lectores modernos. Tanto el nombre como un seudónimo o la falta de cualquier marca distintiva son todos disfraces por las que opta el autor, mientras que por el lado del lector: “

Without a name to individualize the author, an implied authorial consciousness is still inferred by the reader, and, in that process, the historical, social, and cultural codes that comprise the text come to the fore. This does not mean that all readers will see the same face. (Griffin 2003 10)

Entonces, a pesar de que falte el nombre del autor los lectores pueden usar una serie de marcas textuales y el contexto para ayudar a su interpretación aunque el proceso de lectura de este tipo de textos no esté exento de ambigüedades.

A propósito de la autoría como auto-representación, la práctica cultural que puede ayudar a explicar el anonimato en ‘Clarinda’ y Amarilis es la de la *tapada* en la

medida en que la elección de evadir un nombre, o más aún presentarse a través de un seudónimo, para señalar la autoría, tiene la función de disfraz (opuesto a la máscara cuyo objetivo es el de ocultar la identidad), mientras que el disfraz sirve para marcar un cierto tipo de *performance*.²⁸ Margaret Ezell (2003) escribe al respecto:

Could they serve more as a costume rather than as a disguise, a means to signify to the reader that a certain type of role was being performed, a type of personality was being staged, rather than being simply a way to hide the true identity of the individual. (64)

Las *tapadas* eran mujeres que usaban velo para cubrir parte de la cara, dejando un ojo visible, y el cuerpo —o parte de él, dependiendo del lugar: en España era típico usar un velo que cubría la mayor parte del cuerpo mientras que en Lima la moda era usar un velo más corto que cumplía la función de tapar la cara pero dejaba visibles, a veces, los brazos y los lujosos trajes. Este fenómeno fue particularmente visible en las ciudades de Madrid, Sevilla y Lima y alcanzó su esplendor en América, así como en la Península, entre 1580 y 1640. Es, por lo tanto, un fenómeno transatlántico, urbano y de la primera modernidad. En el caso de Lima, las *tapadas* continuaron existiendo hasta prácticamente la época republicana, lo que testifica de su prevalencia en la cultura colonial. Mientras que este uso del velo parece conformar con el imperativo de modestia esperado en las mujeres de esta época (es decir: con las expectativas masculinas) en realidad fue usado como una herramienta de libertad para las *tapadas*, quienes podían moverse con libertad en estos centros urbanos sin que su identidad racial, estatus social e incluso su género fueran conocidos. En el contexto del virreinato del Perú, el factor de la raza jugó un

²⁸ Los conceptos en inglés de *disguise* y *costume* pueden resultar más productivos para expresar la diferencia entre cubrirse para ocultar la identidad y hacerlo para representar un rol.

importante papel en el problema del tapado porque se podía prestar a que mujeres mestizas o negras se hicieran pasar por blancas. La figura de la *tapada* centra su atractivo en el anonimato como modo social: provee autonomía a las mujeres que lo usaban así como la posibilidad de subversión de las estructuras patriarcales y su capacidad de interrogar hasta qué punto la identidad es inherente a una persona o es un producto de su *performance*.

La cualidad subversiva de la *tapada* ha sido reconocida ampliamente desde los relatos de viajeros hasta los numerosos edictos prohibiendo su presencia en los centros urbanos.²⁹ Edictos impracticables, sobre todo en el contexto colonial como consta en la queja del Marqués de Montesclaros, virrey del Perú, en 1609; dada la facilidad de convertir una *tapada* en cualquier mujer con sólo un gesto de la mano. La representación de esta figura queda clara para Bass y Wunder (2009), quienes apuntan: “Legal, literary, and visual sources overlapped in their representation of *tapadas* to create a clearly recognizable social type: seductive, defiant and disruptive of the social order” (99). Tanto así que los escritores decimonónicos, por ejemplo Flora Tristán, Lastarria (en una carta escrita a Mitre en 1850), el mismo Palma y el historiador Luis Martín, ven, anacrónicamente por supuesto, en las *tapadas* a las precursoras de las guerras de independencia.³⁰

²⁹ Particularmente sugerentes son las observaciones de Pedro de León Portocarrero contemporáneas a las anónimas (1600-1615), recuperadas por Irving Leonard en su *Colonial Travelers in Latin America* y el recuento de Amédée Frézier en *A Voyage to the South-Sea* de 1717. Ambos relatos de viajes han sido mencionados en la introducción.

³⁰ Para las implicaciones de la figura de la *tapada* en el discurso republicano y, sobre todo, en la escritura de Palma, ver Vera Tudela (2012).

De la misma manera en que el tapado es utilizado por las mujeres de la primera modernidad, el anonimato como puesta en escena es utilizado por las anónimas para encarnar el personaje de la mujer débil y humilde, esperado por su público, a la vez que juegan con las expectativas de los lectores al replantear las preconcepciones de género y los estereotipos femeninos: ‘Clarinda’ escribe que es una mujer indefensa en un verso para convertirse en valiente soldado en el siguiente; Amarilis es la rendida enamorada de Lope que le escribe una epístola horaciana mediante la cual se le iguala poéticamente. Ambas producen obras que se alimentan de las expectativas de intimidad y confesión esperadas de las mujeres escritoras mientras que escriben sus ambiciosos poemas. El énfasis de esta estrategia de disfraz está en la filiación a una tradición literaria común y no así en la expresión individual. Más allá del culto a la persona o la fama, tanto Amarilis como ‘Clarinda’ se vuelven signos, entidades textuales en tanto que ellas juegan con los códigos de lo que entendemos como femenino y masculino. Por otro lado, ambas poetisas convierten la práctica social de la *tapada* utilizada en la Lima colonial en una estrategia textual de libertad y expresión, o sea que transponen el acto de disfrazarse de las mujeres limeñas y lo convierten en una postura escritural.

Desde esta perspectiva, se puede pensar que el anonimato en el *Discurso* y la *Epístola* no solamente no es casual ni accidental sino que sirve un propósito de control paratextual de la información a la que tienen acceso los lectores. Así, las anónimas (confiadas en la ficción de anonimato que han creado) se presentan bajo sus propios términos y en sus propias palabras, libres de cualquier imperativo biográfico que pueda influir en la recepción de su texto. En este sentido, las presentaciones de las autoras (o la ausencia de éstas) en el texto mismo son significantes y tienden a contribuir y

complementar lo que dice el poema. La productora de la *Epístola* escondida tras el seudónimo ‘Amarilis’ claramente evocativo de la tradición pastoril, encarna los valores de la mujer de dicha tradición: fuerte, vocal, libre y valiente; a la vez que resalta su género femenino. De esta manera, la voz autoral y el mensaje del texto se complementan e intensifican.

En cuanto al poema de ‘Clarinda’, los deícticos personales también están destinados a resaltar el género de la autora. Como ya ha apuntado Mazzotti (2000), el nombre de ‘Clarinda’ es una atribución errónea puesto que no es el nombre que la voz poética se da a sí misma sino que proviene más bien de la lectura de Menéndez y Pelayo (1911) del verso 570 en el que dice “cantando en alabanza de Clarinda.” Entonces, cuando hablamos de ‘Clarinda’ se trata de un caso de verdadero anonimato mientras que el caso de Amarilis es uno de seudonimia. Dado que ella no usa realmente un seudónimo el lugar en donde tenemos la información más detallada sobre ella es en la presentación que hace Mexía. En esta presentación, donde se justifica el pedido de la poeta de permanecer anónima, podemos encontrar algunas pistas sobre ‘Clarinda’; dice Mexía:

(...) compuesto por una señora
principal d’este reino, muy versada en la
lengua toscana y portuguesa, por cuyo
mandamiento y por justos respetos
no se escribe su nombre; (vv. 2-6)

En estas breves líneas, se dice que la autora es una mujer, que vive en Perú y se resalta la erudición y educación de la autora. Aquí Mexía se refiere a la autora como “una señora” haciendo énfasis en el estatus social de la productora del texto. La convención de

adjudicar un texto a “una dama” o “una señora” ha sido estudiado por Ezell en un ensayo en el que explora las complejidades del anonimato femenino a través del uso por parte de las autoras de la frase “By a Lady” en el que —al igual que en el caso de ‘Clarinda’— se busca subrayar el género y el estatus de las escritoras: “For, in these cases, women employed neither anonymity or a male pseudonym, but chose instead, while supressing their name, to foreground gender and social position” (12). Este énfasis en la clase social a la que pertenece la voz poética es central a la propuesta del *Discurso* en tanto que la voz poética y sus compañeros de la Academia Antártica buscan diferenciarse de “el vulgo rústico, perverso” (v. 19), es decir los bárbaros que han puesto en peligro a la poesía, los Otros que en este caso son, presumiblemente, los distintos grupos de la sociedad colonial. La mención del vulgo implica la existencia de su opuesto: la élite, que, se infiere lógicamente, estaría encargada de salvaguardar la integridad de la poesía. Entonces, para ‘Clarinda’ el hecho de formar parte de una comunidad intelectual es el aval necesario para defender a la poesía.

Una de las estrategias que utiliza ‘Clarinda’ para separar a sus colegas poetas del resto de la población colonial es a través de la utilización del mito de Anfión para representar el modelo del poeta ideal y el poder del lenguaje poético, quien por medio de su canto construyó las murallas de Tebas. ‘Clarinda’ alude a este personaje por medio de sus obras, sin decir su nombre, lo que implica que solamente un público letrado habría podido comprender plenamente esta referencia. Es aquí donde el mito se vuelve una poética: así como Anfión construye las murallas de la ciudad con su canto, ‘Clarinda’ construye las murallas de la ciudad letrada por medio de las referencias eruditas en su

poesía. En este caso, la alusión mitológica sirve como énfasis retórico, en donde el sentido se oculta para unos y se subraya para otros.³¹

Por otra parte, el personaje de Anfión se traslada a tierras americanas en donde será encarnado por un poeta (del que no tenemos desafortunadamente ningún dato aparte de la mención en el poema) que construye los muros de Arica a partir de su escritura.

Con gran recelo a tu esplendor me llego,
Luis Pérez Ángel, norma de discretos,
porque soy mariposa y temo el fuego;

fabrican tus romances y sonetos,
como los de Anfión un tiempo a Tebas,
muros a Arica, a fuerza de concetos. (vv. 601-606)

En estos versos, ‘Clarinda’ juega nuevamente con las expectativas lectoras al presentarse como una débil mariposa temerosa de fuego mientras que ensalza a su compañero poeta a través de la comparación con Anfión. Esta comparación también hace evidente el ingenio de Pérez Ángel puesto que son los conceptos, o juegos de palabras, en su poesía los que tienen la fuerza suficiente para formar los muros de la ciudad.

La utilización del mito de Anfión por parte de ‘Clarinda’ le sirve para auto-validarse y separarse del “vulgo” mediante la construcción de los muros de la ciudad letrada de la que habla Rama (1984) a través de las poesías que constituyen literalmente

³¹ Franco (1989) apunta al respecto: “In classical rhetoric, “emphasis” is somewhat akin to dramatic irony, and depends on dividing the public, as I have already indicated, into those who are expected to understand and those who cannot. To “emphasize” a phrase means that the speaker is hiding the meaning from one group of listeners and underlining it for another” (34).

las piedras. En el caso específico de Anfión, el mito puede ser entendido como una nueva formulación del canon Hispanoamericano a partir de las obras de los poetas peruanos.

Como apunta Middlebrook (2012) refiriéndose al poema de Clarinda en relación al mito:

In the hands of at least one early modern writer, this myth is understood in terms of the canon, with poems serving as the stones that form the bulwarks of culture. (37)

En este sentido, el proyecto de Clarinda, a través de la apropiación y transformación del mito de Anfión, le permite ser crítica de la tradición mientras que construye un nuevo canon que resguarde la naciente cultura del sur.

En ambos casos, la elección del nombre o el apelativo resuena en aspectos de los poemas y en cómo se presentan o quieren ser interpretadas las autoras. Al afiliarse a la tradición pastoril, Amarilis encuentra su voz femenina sin mediación de las convenciones románticas masculinas. Su epístola expresa su amor por Lope de una manera que resalta la falsedad de los tropos Petrarquistas al deconstruir las convenciones de este tipo de belleza. Así, al escribir la epístola declarando su amor a Lope, Amarilis se presenta como la voz activa de la relación, a través de su escritura se revierte la dinámica del pretendiente y la dama apartándose así de la convencional dama petrarquista silenciosa para participar en el contexto más amplio de las mujeres poetas que cuestionan al Petrarquismo.³²

La decisión de Amarilis de usar un nombre de la tradición pastoril era una práctica muy popular del siglo XVII también documentada por Ezell: la selección de un nombre claramente femenino “do not hide the author’s gender, but instead highlight it”

³² Una discusión más detallada sobre el anti-petrarquismo y el rol de Amarilis en esta tradición se encuentra en el capítulo III.

(67) a la vez que presenta una construcción de sí misma que es un guiño intertextual a una tradición ampliamente conocida. Esta estrategia pone de manifiesto que cierta personalidad —la de la mujer que no se queda callada, la valiente y voluntariosa pastora literaria —bien conocida por sus lectores— va a hacerse cargo del discurso. Mientras que la decisión de ‘Clarinda’ de ocultarse tras el apelativo “una señora” señala no sólo su género sino su filiación de clase, aspecto que es resaltado también en su poema para diferenciarse del “vulgo.” Es decir que la elección del nombre o el apelativo resuena en aspectos de los poemas y en cómo se presentan o quieren ser interpretadas las autoras.

De la misma manera en que las *tapadas* usan la misma herramienta destinada a controlarlas como material de subversión; el anonimato parece conformar, en un primer acercamiento, con las expectativas patriarcales impuestas sobre las mujeres (en el ámbito textual) de modestia y silencio a la vez que se convierte en una estrategia textual de libertad y subversión. Ambas, intrigan y seducen a sus lectores hasta nuestros días.

En vista de estas consideraciones, propongo repensar el anonimato no como una carencia del texto mismo, o como un descuido que tiene que ser subsanado por los estudios de atribución, sino más bien como algo que nosotros los lectores modernos desde nuestro ‘horizonte de expectativas’ echamos de menos y que puede hacernos sentir incómodos pero que sería parte normal de la relación con el texto de los lectores contemporáneos de las anónimas. Por otra parte, lejos de experimentar la falta autoral como una falencia, podemos entenderla como parte del contexto de producción y recepción textual de la manera en que fue planeada por las autoras. Entonces, se hace necesario dejar el juego de atribuciones y aceptar que ésta es la manera en que las

autoras han escogido presentarse a nosotros y aún más, es una forma productiva de leer el texto también.

La pregunta que debemos hacernos como lectores interpretando textos anónimos es la misma que hace Foucault: “What difference does it make who is speaking?” (120). La respuesta no siempre es evidente dado que en muchos casos la autoría se tiende a igualar con la autoridad y la agencia del productor del texto. Desde un punto de vista teórico, el anonimato nos obliga a repensar las definiciones convencionales de autor y nos enfrenta con las definiciones modernas de autoría para revelar nuestros propios prejuicios lectores. Los textos de las anónimas nos permiten ver la importancia de la voz que está hablando en cada uno de ellos más que la de la persona que estaría detrás de su escritura. La firma del autor y las conexiones que se pueden hacer con su biografía suelen servir como un atajo interpretativo que puede facilitar la lectura mientras que el anonimato implica que debemos lidiar con diferentes grados de incertidumbre. Sin embargo, Anon. es también un tipo de autor, de una especie diferente que el que firma su obra pero, como hemos visto, puede ser también una fuente alternativa de autoridad, de agencia y hasta de identidad.

CAPÍTULO III

LA VOZ POLÍTICA CRIOLLA EN LA *EPÍSTOLA A BELARDO* DE AMARILIS

En 1621 aparece en el libro *La Filomena* de Lope de Vega una estancia³³ conocida como la *Epístola a Belardo*.³⁴ En ella una escritora peruana, anónima y criolla se dirige al “Fénix de los ingenios” para hacerle conocer su amor y para pedirle que escriba una biografía de Santa Dorotea.³⁵ A continuación en el mismo libro, Lope va a responder a ésta con una epístola propia en tercetos. Este intercambio se constituye en un ejemplo sobresaliente del diálogo transatlántico entre España y América. Además, este diálogo pone en juego varias de las tensiones entre estos dos espacios: la subversión de los códigos mercantiles y culturales —entre ellos el Petrarquismo— por parte de Amarilis, el juego con el género epistolar horaciano, que incluye no sólo la biografía de la poeta sino también la reivindicación de los intereses criollos, y finalmente el cambio de signo de las figuras poéticas —especialmente Anfión, pero también Apolo— en relación a Lope así como el rol de estas figuras mitológicas en la formación de un canon americano y la creación de un espacio para las voces femeninas.

³³ Erróneamente descrita como silva por Menéndez y Pelayo (1911) “una elegante epístola en silva” (153), Sabat de Rivers (1992) aclara que se trata de una estancia “La epístola de Amarilis está escrita en estrofas de canción, estancias [...]” (137).

³⁴ Un importante número de los estudios en torno a este poema se han centrado en develar la identidad histórica de la voz poética femenina, el más reciente y definitivo de estos aunque todavía especulativo es el del historiador peruano Lohman-Villena (1993); entre los acercamientos literarios cabe notar la edición anotada y estudio del poema por Cornejo Polar (2000) así como la edición de Chang-Rodríguez (2009); por su parte, Sabat de Rivers (1992) ha escrito una serie de ensayos en relación a esta obra.

³⁵ En el estudio preliminar a la edición de los poemas de Amarilis y Clarinda, Chang-Rodríguez (2009) analiza las implicaciones literarias y religiosas de la referencia a Santa Dorotea.

La *Epístola*, probablemente escrita en 1619,³⁶ se ubica a varios años de distancia del poema de Clarinda (1608) y los poetas del círculo de Dávalos así como de la *Grandeza Mexicana* (1604) de Balbuena.³⁷ Temporalmente, es más cercana con respecto a las *Sagradas poesías* de Ribera publicadas en 1612 mientras que la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* de Arzáns (1673-1736) se escribiría mucho más tarde.³⁸ Sin embargo, todos estos autores, al igual que Amarilis, buscan contrarrestar en sus escritos la lógica mercantil y el discurso colonial dominante a través de la reubicación de la abundancia material y la importancia cultural a ciudades americanas. Similares descripciones de la abundancia y riqueza que se pueden encontrar en las ciudades americanas, ya sea Lima, Potosí o México, aparecen en lugares centrales de estas obras. Balbuena dice de la ciudad de México:

Es la ciudad más rica y opulenta,
de más contratación y más tesoro
que el norte enfría, ni el sol calienta. (51)

A continuación, detalla los bienes importados a la ciudad desde lugares americanos como Chile y Perú, paralelamente a las sedas de la China, los diamantes de la India y las telas de Italia, convirtiendo así a la Ciudad de México en un centro de confluencia económica no sólo transatlántico sino transoceánico. Resaltando el lugar central de México, Balbuena dice, “con todos se contrata y se cartea” (51).

No es casual esta unión de términos, uno comercial y otro comunicativo, que se

³⁶ Fecha sugerida por Sabat de Rivers (1992) basándose en los datos biográficos de la carta de Lope (145)

³⁷ Asima Saad Maura en su introducción a la *Grandeza Mexicana* se refiere a Balbuena como “verdadero autor transatlántico” (26), por lo que su poema complementa nuestra lectura.

³⁸ Fecha exacta de composición desconocida, permaneció en forma de manuscrito hasta su descubrimiento y publicación en 1968.

centran en el rol del lenguaje a su vez esencial a la propuesta del poeta. Este texto es, como la *Epístola*, una carta poética con un destinatario transatlántico: Doña Isabel de Tovar; la admiración criolla por el lugar americano, bien sea Perú o la Nueva España, trasluce similarmente en los dos textos.

Según el análisis introductorio a la *Grandeza mexicana*, Saad sostiene que el discurso económico expresado por Balbuena cumple una doble función: en primera instancia, enfatizar en el rol de las colonias en el mantenimiento del poder global español pero también exponer la crisis a la que había llegado este modelo ya a finales del siglo XVI. Así, las descripciones de abundancia y riqueza colonial encubren la decadencia económica del imperio por un lado y enmascaran los conflictos al interior de la sociedad colonial por el otro: “Mediante su obra laudatoria en y para ese Nuevo Mundo tan lleno de conflictos y contradicciones, Balbuena escribía para encubrir el deterioro que estaba experimentando el Imperio, a la vez que para complacer y obtener favores de la Corona” (47).

Al describir a la ciudad de Potosí, Arzáns recurre a un listado de bienes importados de todo el mundo que se asemeja al de Balbuena;

... Roma con relevantes pinturas y láminas; Inglaterra con bayetas, sombreros y todo tipo de tejidos de lana; Venecia con cristalinos vidrios; Chipre, Candía y las costas de África con cera blanca; la India Oriental con grana, cristales, careyes, marfiles y preciosas piedras... (23)

En un recuento que ocupa varias páginas y que va de los pueblos más cercanos a las tierras más alejadas, Arzáns pone de manifiesto no sólo la increíble riqueza de Potosí sino su importancia y participación en una economía global que la alimenta y es alimentada

por ella. Detrás del discurso económico, sin embargo, se vislumbran las tensiones y contradicciones de la sociedad colonial:

Ya desde las primeras páginas de la *Historia*, en la descripción que hace de la Villa y del cerro de Potosí, aparecen las tensiones a que está sometida la narración: una división entre Villa femenina y cerro masculino, entre diosa occidental (la Virgen María) y dioses andinos (los cerros), entre un espacio de producción de riquezas americanas y un espacio de expansión económica e ideológica occidental, y entre una exterioridad de belleza y una interioridad de pecado. (García-Pabón 2009 xxvii)

El énfasis en las riquezas americanas parece señalar la presencia de un nuevo discurso que liga el prestigio de las ciudades americanas en el mercantilismo y no así en la nobleza.

El escritor de origen sevillano Luis de Ribera, produciendo sus poemas desde la Potosí y Charcas colonial, pese a escribir poesía religiosa, tampoco pudo abstraerse del discurso económico alimentado por la riqueza del cerro Rico. Así, en su estudio preliminar a las *Sagradas Poesías*, García-Pabón (2009) apunta: “La vida de una ciudad colonial barroca como Potosí, en pleno siglo XVII, con su riqueza minera, con su exhuberancia, con su desmedida ambición, con la arrogancia de los conquistadores, con la abrumadora presencia de lo indígena, ... ha tenido que ser un ambiente al cual Ribera no podía sustraerse” (19). Como habíamos visto en la *Grandeza mexicana*, también los poemas de Ribera tienden a mostrar una imagen desproblematizada de la sociedad colonial que, además, invisibiliza la presencia indígena y mestiza.

Por su parte, la epístola de Amarilis trata de contrarrestar el discurso mercantil y colonial empleando la misma estrategia usada por Balbuena y Arzáns: el recuento de las riquezas a las que tiene acceso el “Nuevo Mundo.” En el caso de la poeta, la lista se contextualiza como una ofrenda a Lope, con menciones tanto a lugares alejados como míticos;

Déte el cielo favores
las dos Arabias bálsamo y olores,
Cambaya sus diamantes, Tíbar oro,
marfil Cefala, Persia su tesoro,
perlas los orientales, (vv. 260 – 264)

Los escritos de estos autores coloniales permiten repensar el estatus de las ciudades americanas en términos mercantiles mientras que cuestionan su alejamiento con respecto a los centros políticos y de poder; a la vez que problematizan el estatus del imperio español que sobrevive gracias al influjo de bienes económicos provenientes de América. Estas listas también ilustran la muy real experiencia transatlántica e imperial.

En ti se junta España con la China,
Italia con Japón, y finalmente
un mundo entero en trato y disciplina (Balbuena, 57)

Estas estrategias repetidas a lo largo de más de un siglo con fines casi idénticos pone en escena uno de los retos que tendrían los escritores coloniales, en especial las mujeres, que al enfrentarse al discurso dominante tienen que repetir su discurso varias veces. Año tras año, los escritores virreinales deben enfrentarse al discurso colonial dominante ganando muy poco terreno con sus esfuerzos. Incluso la crítica actual repite esta idea de un

comienzo cuando trata los textos de este período, sin reconocer que algunos argumentos, como el económico-mercantil ya mencionado, se repiten a lo largo de décadas tanto en el virreinato del Perú como en la Nueva España.

La *Epístola* como subversión de la lógica occidental

Además de los listados y descripciones económicas de la colonia, la epístola de Amarilis busca cambiar la lógica —de causa y efecto— cultural y mercantil colonial al revertir el orden desde donde las materias primas y los ingenios vienen: transforma al virreinato del Perú en una fuente de escritura en vez de minerales y España en la fuente de “esmeraldas y oro” (v. 78) metafóricos que brinda la poesía de Lope. En efecto, ambos poemas ponen en escena el intercambio de palabras enmarcado por referencias al comercio y tráfico de bienes y personas entre los dos mundos. En su epístola, Lope hace una doble referencia a la vena poética de la anónima y a la rica vena indiana que provee de metales a España “¡Qué bien parece que es indiana vena!” (v. 15). Por su parte, Amarilis plantea su epístola como un tributo a Lope, similar al ‘censo’³⁹ que pagaban las provincias americanas del imperio, pero también haciendo énfasis en una reciprocidad por parte del poeta que, a cambio de este censo, enriquece al Nuevo Mundo con sus obras.

Todo este mundo allá te paga censo,
y éste de acá, mediante tus favores,
crece en riqueza de oro y esmeraldas.

Potosí, que sustenta en sus espaldas

³⁹ Según el Diccionario de Autoridades: “Pensión o contribución que se paga a un superior como testimonio de vasallaje o en reconocimiento de algún favor concedido.”

ante el invierno crudo
el peso que Atlante ya no pudo,
confiesa que su fama te la debe; (vv. 76 – 82)

El intercambio de cartas imita de alguna manera el flujo de bienes (sobre todo minerales) de América hacia España y el movimiento de cultura y lenguaje que sucede a la inversa; pero también subvierte esta lógica puesto que se trata del movimiento contrario mediante el cual la escritura y la poesía van a originarse en América. Entonces, la idea del ‘censo’ tiene dos significados posibles, uno es el usual de la contribución de dinero que hacen las provincias del reino y otro es la escritura. El fragmento citado además hace hincapié en el valor que el lenguaje tuvo para la empresa colonial y en las mentes de los criollos.⁴⁰ Así, Lope —y por extensión otros poetas peninsulares— ofrecen sus ‘favores’ que se comparan con los productos americanos: las esmeraldas y el oro.

La escritura en español y siguiendo las formas y temas occidentales, a partir de la afiliación cultural y religiosa, implica un deseo de pertenencia a la corriente humanista y la aceptación con respecto al canon y a sus colegas del otro lado del Atlántico. Esta búsqueda de reconocimiento no está solamente presente en Amarilis sino que es igualmente compartida por la mayoría de los escritores criollos quienes muchas veces tenían que luchar contra los estereotipos propagados por los peninsulares y la pérdida de poder dentro de la estructura colonial. Tomando como ejemplo a Dávalos⁴¹ y su círculo letrado, dice Colombí-Monguió (2000):

⁴⁰ Estos dos puntos relacionados a la importancia del lenguaje son discutidos en detalle en la introducción.

⁴¹ Otro ejemplo del problema de la aceptación de los textos producidos en América que ha sido analizado recientemente es el caso de Luis de Ribera. Tanto Colombí- Monguió (2009) como García-Pabón (2009) discuten la falta de recepción que tuvieron sus *Sagradas Poesías* en la península y los efectos que esto habría tenido en el poeta. Al respecto, García-Pabón, escribe: “(...) su frustración por la recepción —o

¿Por qué tantos letrados coloniales eligieron el discurso del humanismo? Todos ellos sentían acuciante necesidad de reconocimiento cultural, y todos compartían la urgencia de exteriorizar el elitismo de su identidad. El cerciorarse de tal identidad los llevó al uso extensivo de ese discurso mediatizado en grado a menudo altísimo, es decir en la apropiación del discurso humanista hallaron o creyeron hallar el garante que cercioraba la supremacía de la propia lengua cultural, tanto más prestigiosa cuanto en mayor despliegue de mediatizada erudición. (78)

En su ensayo de 1998 “Humanismo y erudición en el Perú virreinal: ¿Discurso del poder o de la inseguridad?” Colombí-Monguió conecta esta necesidad de reconocimiento cultural con la angustia que les produce a los escritores criollos el verse alejados de los centros de producción cultural, lo cual para la autora está ligado a un sentimiento de inseguridad: “Lejos de ser absurda manía de grandezas es, por el contrario, un hondo complejo de inferioridad” (296). Si bien es discutible esta interpretación psicológica del escritor criollo, es evidente que la búsqueda de reconocimiento y valoración por la cultura occidental a la que aspiraban está también acompañada de la indicación —a veces exagerada o impaciente— de poseer conocimientos y, sobre todo, experiencias que los peninsulares desconocen. En otras palabras, los autores criollos ponen énfasis en su diferencia con respecto a la cultura española:

Despite attempts on the part of these later generations to avoid what Cotton Mather called ‘creolian degeneracy’, a new culture began to

mejor dicho, por la ausencia de recepción— de su libro en España, algo de su condición de español viviendo en el Nuevo Mundo, acriollándose por necesidad, se puede vislumbrar.” (22)

emerge which was anxiously related to but necessarily different from the cultures of the imperial metropolitan centers. (Castillo y Schweitzer 2005 105)

La patente necesidad de poseer la cultura occidental por parte de los escritores sudamericanos impulsa este tipo de escritura entendida como un diálogo entre iguales. Así, los intentos escriturales de estos autores tienen que ver con una pertenencia imaginada con respecto a la metrópoli a la vez que un deseo de aceptación por parte de los centros de poder. Sin embargo, cabe también notar que este deseo de pertenencia se ve también matizado por una consciencia precisamente de no pertenecer, de ser ‘indianos’ o ‘antárticos’, es decir diferentes o foráneos. Este movimiento pendular entre los dos extremos de aceptación y diferencia enfrenta también dos posturas epistemológicas: una inducción europea, autoritativa en contraposición a una deducción americana, ligada a la experiencia. Al respecto, apunta González Echevarría (1993) en su estudio del caso de Espinosa Medrano —conocido como Lunarejo— quien escribió una defensa de Góngora desde el Cuzco;

It is clear that Espinosa Medrano’s self-definition issues from his resentment, born of feelings of alienation and estrangement provoked by the disdain of Europeans. His self-definition, even his naming of himself and his group, is always based on how the Europeans name Americans.

Lunarejo’s is a reflexive sense of being strange. (154)

Esta consciencia de no pertenecer y de la propia extrañeza del criollo está ligada en Amarilis a la idea de lejanía y distancia entre el mundo de Lope y el que habita ella;

¡Ved qué extraños contrarios

venidos de otro mundo y otro clima! (vv. 34-5)

La misma idea de dos mundos diferentes y alejados está presente en los versos 76 y 77, en los que la voz poética enfatiza la distancia entre éstos al escribir “Todo este mundo allá” (v. 76) y “este de acá” (v. 77). El uso de los adverbios de distancia separa y distingue el polo antártico y España. En este sentido, una parte importante de la identidad criolla está ligada a su locus de enunciación americano y a su autorepresentación como anomalía o extrañeza.

Por otro lado, a través de sus textos los escritores del mundo antártico buscan generar poder agencial para ellos mismos y para sus lugares de nacimiento, teniendo siempre en cuenta el poder de la palabra.

Their texts call attention to mechanisms by which an ‘original’ discourse —literary, religious, historical— shapes national identities, and show also how an individual agency can intervene by mimicking such a discourse. (Fuchs 2001, 65)

En el caso criollo, la imitación de los discursos dominantes va más allá del seguimiento de la doctrina de la *imitatio*: la intertextualidad les sirve para afianzar su diferencia a la vez que demostrar sus conocimientos de las formas poéticas y discursivas de su época. Esta imitación con diferencia —que, dicho sea de paso, es como define Hutcheon a la parodia— les permite introducir la distinción americana sin alejarse demasiado de sus modelos occidentales. Este procedimiento ha sido notado por muchos autores de la literatura virreinal (entre ellos Colombí-Monguió, González Echevarría, Adorno, Quispe-Agnoli), aunque en el caso de Amarilis la imitación y transformación de discursos reviste, a mi parecer, un carácter político y reivindicatorio, como veremos más adelante.

A nivel formal, Amarilis imita e innova sobre los modelos poéticos de la tradición occidental, específicamente la epístola horaciana con un tema que parece más bien sacado de Ovidio. Según la definición de la Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics;

Two types of verse epistle exist: the one on moral and philosophical subjects which stems from Horace's *Epistles* and the other on romantic and sentimental subjects which stems from Ovid's *Heroides*... Horace perfected the form. Employing the hexameter, he used plain diction, personal details, questions, etc. to lend a familiarity to his theme which was usually some philosophical subject.

De acuerdo a esta clasificación, la *Epístola a Belardo* usa el tema ovidiano romántico combinándolo con la moralidad y tendencia filosófica horacianas. A caballo entre la época medieval —cuando Ovidio gozó de más popularidad según Elías Rivers (1954)— y el Renacimiento italianizante —dice Rivers; “Petrarch seems to have been a pioneer in the rediscovery of Horace. The influence of Horace is less apparent in the *Rime* than it is in Petrarch's *Epistulae Metricae* and other Latin verse” (182)— e incluso introduciendo elementos barrocos, la epístola de Amarilis une las influencias de estos dos autores pero les da un tinte propio y las transforma. Respecto a esta confluencia de estilos de diferentes épocas, Sabat de Rivers (1992) en su ensayo “Amarilis: innovadora peruana de la epístola horaciana” aclara que:

La primera particularidad de la epístola de Amarilis será que presenta características que la sitúan entre esos dos períodos: su lenguaje clásico se acerca al de Garcilaso sin dejar de presentar, no obstante, rasgos y toda una estrofa de estancia en la que hallamos connotaciones sensoriales y

aglomeración barrocas. De hecho la epístola de Amarilis enlaza el mundo medieval al renacentista y barroco... (125)

Como discutiremos más adelante, Sabat de Rivers (1992) entiende a la *Epístola* como una imitación-reelaboración de la tradición Horaciana pero también se pueden ver rasgos que la califican como carta Ovidiana, principalmente por tres razones: 1) sabemos que las *Heroidas* habían circulado en el Virreinato del Perú, es más, Dávalos estaba trabajando en su traducción así que es muy posible que Amarilis (siendo la mujer educada y docta que presumimos que era) habría tenido acceso a este texto; 2) esto también apoya la noción de que en América persistían rasgos medievales todavía y 3) la afiliación ovidiana podría dar cuenta del tema romántico y sentimental de la carta mientras que la reelaboración Horaciana se refleja en el tema más moral-religioso que subyace claramente en la *Epístola*.

La innovación de Amarilis sobre la epístola horaciana no es sólo temática sino que cambia la finalidad de este tipo de carta que era utilizada como un medio de comunicación de la amistad masculina.⁴² Es decir, un intercambio entre iguales. Además, la poeta rechaza los metros usados tradicionalmente para este tipo de composición —la terza rima y los versos sueltos—y, prefiere escribir su carta en estancias. Sabat de Rivers, adelanta el argumento de que la innovación métrica⁴³ estaría ligado al cambio de paradigma que implica este intercambio epistolar:

⁴² Para la tradición del empleo de la epístola horaciana como expresión de amistad masculina se puede citar el ejemplo famoso de las cartas intercambiadas entre Garcilaso, Boscán y Diego de Mendoza, en la cual posteriormente intervino también Gutierre de Cetina. Según Rivers, citando a Rafael Lapesa (1948 “La trayectoria poética de Garcilaso”), el primero en usar la forma de epístola de vertiente horaciana sería Garcilaso y su carta a Boscán, la primera en lengua española.

⁴³ A propósito de la epístola en estancias: “No conocemos epístolas escritas en este tipo de metro en la literatura española del período; que sepamos, ésta es la única escrita en América.” (Sabat de Rivers 1992, 129)

... Amarilis, poeta, probablemente introdujo innovaciones a su epístola en cuanto al metro porque tenía conciencia de su condición femenina y sabía que las epístolas horacianas utilizadas hasta ese momento (en versos sueltos o terza rima) eran, antes que nada, expresión de amistad masculina.

(130)

En su lectura, Sabat de Rivers pone énfasis en la intencionalidad de Amarilis al escoger la estructura métrica de estancia, pero también al apropiarse de los tópicos usados por la tradición pastoril escrita por mujeres a través del uso del metro de canción así como los nombres tanto de ella como de su amado Belardo. La decisión de emplear la forma epistolar, a su vez, permite a la poeta la mezcla entre la información personal y el tema moral impersonal.

En resumidas cuentas, el poema de Amarilis pone en escena el intercambio entre los márgenes del imperio y el centro en términos mercantiles y culturales a través de los códigos compartidos de la cultura occidental. Sin embargo, la autora usa estos códigos para subvertirlos, no en vano ella toma el nombre de Amarilis haciendo un guiño a las pastoras rebeldes de la novela pastoril. Como ya ha probado Sabat de Rivers (1992) la anónima emplea y reinventa la epístola horaciana a la vez que realiza una subversión de la amada petrarquista que en el caso de Amarilis no permanece callada. En este sentido, la poeta transforma tanto la tradición occidental como también la masculina.

Incluso se podría pensar que Amarilis hace una inversión del “devoto de monja” que frecuentaba los claustros, sólo que en este caso se trata de una “enamorada de poeta.”

Por otro lado, la elección de la anónima de Lope de Vega como su interlocutor tal vez esté relacionada con la gran popularidad que tenía el autor en las Américas; Leonard Leonard (1938) en su ensayo “Notes on Lope de Vega’s Works in the Spanish Indies” fundamenta de manera convincente la popularidad y el conocimiento que había de la obra de Lope en América, desde la importación de sus obras hasta representaciones teatrales frecuentes. Leonard también apunta que habría una cantidad considerable de admiradores de Lope en América de los cuales Amarilis, pese a ser quizás la más sobresaliente, es una más.

Even the much discussed problem of the identity of Lope's gifted admirer in Peru, Amarilis, seems not to have brought clearly into the open the significant fact that, as a reader of his works, she was merely the most articulate of a large number of people in her own land and in other parts of her world who were familiar with his books and plays. (Leonard 277)

Otra hipótesis posible para explicar la atracción de Amarilis a Lope puede estar relacionada con la clase social, el hecho de que Lope no pertenecía a la nobleza —de hecho fue frecuentemente marginalizado por la élite— pero que era parte de la emergente generación de escritores que vivían de su trabajo. Aparte de esto, las personajes femeninas de muchas obras de Lope eran mujeres con opiniones propias e, incluso, caracteres fuertes, con las que sin duda Amarilis sentiría afinidad.

Por otra parte, el diálogo transoceánico es algo a lo que muchos de los escritores del nuevo mundo aspiraban,⁴⁴ pero pocos lo llegan a hacer de manera tan directa como

⁴⁴ Ejemplos privilegiados de esta intención de comunicación transoceánico son los escritos de Balbuena, *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala destinada al rey Felipe III y la *Carta a la Princesa Doña Juana* de Isabel de Guevara, entre otros. Cabe mencionar que el texto de Guamán nunca

Amarilis en su carta a Lope. Además que al escribirle, Amarilis logra inscribirse en el canon literario español a la vez que otorgar prestigio a su procedencia americana a través de su escritura.

Esta familiaridad temática y estilística es un rasgo compartido por los criollos y las mujeres escritoras y ha sido ligado por Colombí-Monguió (1985) en el caso de Dávalos y otros poetas del virreinato con el deseo de pertenencia y afiliación a la cultura occidental y la patria humanista.

El deseo de parecer sabio acuciaba al escritor del siglo XVI en una Europa donde no podía caberle duda alguna de formar parte de una tradición y de una patria intelectual, ¿cómo no habrían de intensificarse estos sentimientos cuando se vivía en las Indias, sintiéndose exilado de la tierra nativa y de los centros culturales de Occidente? (111)

Pero también aquí, se puede ver como en los escritos de otras mujeres de la época y posteriores (obviamente Sor Juana pero también otras) en que la erudición y el conocimiento poéticos sirven como auto-validación autorial y para dar legitimidad a su escritura.

La epístola de Amarilis merece una investigación detallada dado que presenta un complejo mecanismo de lo que Hutcheon y O'Flynn (2012) llaman “the politics of intertextuality” (xiv), puesto que no solamente se trata de una imitación (o re-interpretación) de temas epistolares sino que también da voz a una serie de reivindicaciones criollas que resuenan particularmente con su época y su contexto.

Mediante la reescritura la diferencia criolla y americana se refleja en la distancia crítica

llegó a su destinatario —a diferencia de los otros— y se trata de un texto que une la historia y la literatura así como una *probanza de méritos*.

de la poeta con respecto a sus modelos, jugando con el texto de manera irónica; “ ... those familiar extended ironic structures that replay and recontextualize previous works of art” (Hutcheon 1985, xii). Cabe notar que una de las funciones de la ironía textual está en separar a la audiencia en dos grupos: uno —probablemente el público peninsular— que va a leer la epístola al pie de la letra —como una carta de amor de una admiradora americana de Lope— y el otro, los criollos, que podrán entender a cabalidad las referencias políticas, históricas y a sus antepasados que hace Amarilis.⁴⁵ En otro nivel, la ironía y la parodia son un “ajuste de cuentas” (4) con el abundante e intimidante legado del pasado en un movimiento de apropiación de la tradición. Este procedimiento tiende a crear un texto doble en el que conviven el sentido literal y el inferido.

El impulso lírico detrás de esta carta es por lo tanto doble: en primera instancia el yo poético justifica su escritura (y su osadía) a través del amor innegable que le tiene a Lope —“Pero si he parecídate atrevida, / al menos parézcate rendida,” (vv. 316-317). Como bien dice Charnes (1992) el discurso amoroso es: “one of the most effective smokescreens in the politics of cultural production” (1). Es decir, que Amarilis utiliza un tropo inofensivo, el del discurso amoroso, como vehículo de auto-afirmación literaria y reivindicación política de los intereses criollos. Al escribir la epístola declarando su amor a Lope, Amarilis se presenta como la voz activa de la relación, a través de su escritura se revierte la dinámica del pretendiente y la dama apartándose así de la convencional dama petrarquista silenciosa para participar en el contexto más amplio de las mujeres poetas

⁴⁵ Como tan bien lo ha demostrado Alison Weber en su *Teresa de Ávila and the Rhetoric of Femininity* (1990).

que cuestionan al Petrarquismo.⁴⁶ Entre ellas tenemos varios ejemplos en el marco de la cultura barroca analizada por Dugaw y Powell (2006-2006a) por un lado y Bergmann y Middlebrook (1993) por otro. Según demuestran estas autoras, las expresiones anti-petrarquistas han sido, hasta cierto punto, malentendidas o ignoradas por la historia literaria. Como apunta Powell (2011):

For over three centuries, literary history erased, forgot, or became unable to account for the once-prestigious poetic phenomenon of women's engaged reshapings of Petrarchism. Women poets took up the terms, concerns, and conventions of the dominant lyric language for profane love but with a difference that marks their awareness of and engagement with gender hierarchies. (151)

Poetas como Catalina Clara Ramírez de Guzmán (1618-1684) en España, Louise Labé (1520/22-1566) en Francia, Sor Violante del Cielo (1607-1693) en Portugal, Katherine Philips (1631/2-1664) en Inglaterra y Sor Juana Inés de la Cruz en Nueva España participaron de la corriente crítica del petrarquismo al cuestionar la representación femenina y el papel activo o no de la amada petrarquista.⁴⁷ La contribución de Amarilis en este contexto más amplio de la cultura barroca transoceánica nos sugiere, de nuevo, que el supuesto alejamiento cultural de las Américas no era tan dramático como los acercamientos críticos previos hacen parecer.

⁴⁶ Tanto Barrera (1998) como Colombi-Monguió (1985) han demostrado la familiaridad y la práctica del petrarquismo en el virreinato del Perú, sobre todo por Dávalos y Mexía de Fernangil. Para el análisis de las relaciones entre el Petrarquismo y el discurso imperial ver Roland Greene (1999) e Isabel Torres (2013).

⁴⁷ Es de notar que dos mujeres de esta lista también escribieron cartas a Lope: Catalina Clara Ramírez de Guzmán y Sor Violante del Cielo.

La participación de estas mujeres en la reformulación de la poética petrarquista pone en evidencia a esta forma poética como masculinizante y misógina y la fallida representación de la mujer como artificio textual que frecuentemente sirve para demostrar la proeza poética de sus proponentes.⁴⁸ Como estas mujeres que toman la pluma para hacer escuchar su versión distinta de la representación femenina del petrarquismo,⁴⁹ Amarilis expresa su voz disonante a la vez que usa este discurso como una manera de igualarse al destinatario de su epístola, tanto por su habilidad poética como por el ingenio que implica su reelaboración jocosa de la tradición. Es en virtud del humor y la sátira que esta poetas ponen en tela de juicio los valores petrarquistas. Según Powell (2011) al referirse a la sátira anti-petrarquista:

Taken as a group, Petrarchist satire and Sapphic love poems provide women poets with an equalizing discourse. Most basically, the authors display poetic prowess in the culturally prestigious lyric form. Discursively, this reworked Petrarchism confers dignity—with a wit all the more supple when it is humorously enacted—between intellectually and affectively equal subjects, the speaker and her female addressee. (161)

⁴⁸ Sobre la poética petrarquista: “Es una poética basada en la articulación del deseo imposible del *yo* poético masculino hacia un *imposible* objeto femenino, ya predominante en la poesía cancioneril. La poética petrarquista formaliza un diálogo no entre hombre y mujer, sino entre hombres, mediado por el tercer elemento del cuerpo fetichizado y despedazado de la mujer callada, ausente o muerta. El monólogo del *yo* masculino está dirigido hacia otros sujetos masculinos, sus coetáneos en un discurso homosocial, y los antepasados, con quienes entabla una rivalidad edípica (De Jean, pp. 6-7; Navarrete, p. 29). La forma breve del soneto es el campo de batalla en el que cada generación poética tiene que superar y vencer a la figura patriarcal de Petrarca y de las generaciones anteriores. Este diálogo está arraigado en las condiciones de la producción poética en las cortes europeas del Renacimiento, y en los proyectos castellanos de imperio en Europa y América, a pesar de la casi ausencia de referencias a esta.” (Bergmann- Middlebrook 1993, 146)

⁴⁹ Es notable el ejemplo de Catalina Clara Ramírez de Guzmán en su deconstrucción de las convenciones de la belleza petrarquista en su “Retrato de la autora”.

Por medio de la sátira y la afiliación al prestigioso petrarquismo de su época, estas mujeres logran demostrar sus conocimientos a la vez que su destreza poética mostrando su ingenio.

De manera semejante, además de ser la voz activa e iniciadora del intercambio romántico Amarilis deconstruye las convenciones de la belleza petrarquista al referirse a la celebrada amante de Lope, Micaela Luján, usando el conocido *topos* del cabello de oro “De trenzas de oro, cejas y ojos bellos,” (v. 240). En este caso, la belleza femenina pasa de ser inanimada a convertirse en una trampa para el poeta “cuando enredado te hallaste en ellos” (v. 241). Más adelante, en el verso 246 “Mas estoyme riendo” elabora la crítica de un discurso amoroso que ella no entiende “por ser dificultosos/ para mí los sucesos amorosos” (vv. 248-9) pero que le hace reír.

Por otra parte, el poema quita énfasis en lo físico y más bien apunta a un amor espiritual “y tener puesto el gusto y el consuelo, /no en trajes semejantes, /sino en dulces coloquios con el cielo” (vv. 250-52) empleando, de esta manera, el concepto neoplatónico del alma sin género tan frecuentemente empleado por Sor Juana.⁵⁰ Como Sor Juana al desprenderse de su cuerpo en el viaje intelectual del *Sueño*, o cuando convierte a su cuerpo femenino en un concepto, Amarilis se refiere a sí misma como “un alma que sin alas vuela” (v. 335). Amarilis cambia la lógica (equivoca y masculinizadora) del *carpe diem* que busca el disfrute pasajero del cuerpo femenino y lo reemplaza por un amor puramente intelectual que no podrá ser realizado en este mundo: “Allá [en la otra vida] deseo en santo amor gozarte,/ pues acá es imposible poder verte,” (vv. 109-110).

⁵⁰ Por ejemplo en el romance 19 y en el *Primero Sueño*.

Amarilis también retoma el tópico de la *femme forte* mediante el cual ella se autodefine como una mujer valiente y osada que vive en un lugar peligroso y limítrofe. El tema de la audacia (*osadía* o *brío* en el poema) aparece como una constante siempre relacionado con la autora misma, con su hermana llamada 'Belisa' o con las mujeres en general, y el tema constituye un aspecto de su auto-representación como una mujer valiente viviendo en la "frontera de bárbaros" (v. 163). De esta manera, enfatiza el rol histórico de la mujer en las colonias Sudamericanas mientras que la referencia a los "bárbaros" sirve para posicionar a ella y otros criollos como nuevos romanos en contradicción a los indígenas. Correlativamente, Chang-Rodríguez (2009) argumenta otra osadía: la escritura de la *Epístola a Belardo* por parte de Amarilis; "Estos versos reafirman la confianza y fortaleza del sujeto lírico al invertir el tradicional topos de la debilidad femenina y pregonar su proeza: poetas de la calidad de Tasso a quien el propio Lope imitó en su *Jerusalén conquistada* (1609), no hubieran osado dirigirse en verso al 'Fénix de los ingenios'" (45).

El énfasis constante en el alma neo-platónica en contraposición al cuerpo y el rol del oído versus la mirada en cuanto a la relación amorosa socava los aspectos más visuales y exteriores del petrarquismo en su acercamiento a la mujer. Usando la imitación del género epistolar y del petrarquismo, Amarilis se nos presenta en sus propios términos: mostrando su osadía no sólo como poeta, sino amante y también como criolla defendiendo a los suyos. Su escritura sugiere otra configuración del ser y el "yo" femenino. Tanto la transformación de la epístola horaciana como la configuración del anti-petrarquismo en el poema dan paso a la voz política criolla de Amarilis.

Amarilis y la validación criolla

A continuación voy a argüir el aspecto político de defensa criolla puesto que detrás de esta declaración de amor se esconde una voz política que aboga por la causa criolla usando los conocidos argumentos de los servicios a la corona por parte de sus ancestros y la fidelidad al rey en las guerras civiles peruanas (1541-1554). Ambos argumentos han sido relacionados históricamente a otras defensas de criollos en relación a la sospecha que despertaban en los españoles peninsulares, la falta de representación política y la desigual repartición de encomiendas.⁵¹ Por consiguiente, cuando Amarilis escribe sobre las hazañas de sus abuelos y enfatiza el rol de su ciudad, Huánuco, en las recientes rebeliones está haciendo eco de los argumentos en defensa de los criollos a la vez que se posiciona a sí misma histórica y políticamente.

Como ya hemos visto, Amarilis utiliza e innova sobre la forma epistolar para sus propios fines individuales de validación cultural, afirmación de su erudición poética y también como crítica a la corriente petrarquista pero, a nivel colectivo, su poesía le sirve para hacer eco de las preocupaciones y reivindicaciones de los criollos. Desde los inicios de la empresa colonial ya habían surgido algunas tensiones y dudas, en los centros de poder de la metrópoli, respecto a los criollos y su sospechosa ligazón con los territorios americanos, aumentada con el constante temor de la corona y sus ministros ante las posibles alianzas de esta clase social con otras aún más peligrosas: los mestizos e indígenas.⁵² Esta tensión se vio obviamente acrecentada primero con la dificultad de los

⁵¹ Según el Diccionario de la RAE: En América, institución de contenidos distintos según tiempos y lugares, por la cual se señalaba a una persona un grupo de indios para que se aprovechara de su trabajo o de una tributación tasada por la autoridad, y siempre con la obligación, por parte del encomendero, de procurar y costear la instrucción cristiana de aquellos indios.

⁵² Lavallé (1993) apunta “Dados los prejuicios sociales y raciales que sufrían las *castas* en el Perú como en otras partes de América, la inclusión de los criollos en el mismo conjunto desvalorizante de sospechas y

criollos de acceder a cargos administrativos y, más aún, con las Nuevas Leyes de 1542 que les quitaban las encomiendas heredadas de sus antepasados conquistadores, quienes las habían recibido a perpetuidad.⁵³

Tanto la finalidad como el éxito (en la práctica) de las Nuevas Leyes ha sido muy debatido. Sobre todo teniendo en cuenta que hubieron varios levantamientos para evitar su implementación; en los hechos, la práctica de la *encomienda* siguió durando por muchos años más. Recientes estudios históricos apuntan a la idea de que estos conflictos fueron menos entre criollos y peninsulares y más entre criollos de la primera generación, descendientes de conquistadores —clase a la que pertenecía Amarilis—, y los criollos posteriores.⁵⁴ A nivel simbólico, sin embargo, la promulgación de las leyes fue un hito en la creación de una consciencia criolla emergente. Al menos esto sugieren los estudios de Lavallé, Mazzotti y Chang-Rodríguez (2001).⁵⁵

La pérdida de estas encomiendas implicaba no solamente un perjuicio financiero para los criollos que habían tenido encomiendas previamente, sino también un descenso del estatus de los criollos en general dentro de la sociedad colonial tan fuertemente jerarquizada en términos raciales:

Como bien dicen los textos que acabamos de citar, lo esencial de la reivindicación naciente concernía a las encomiendas de indios. Éstas

temores no podía sino rebajarlos más aún y acrecentar el distanciamiento entre las dos ramas de la población blanca” (18-19).

⁵³ Ambos argumentos han sido señalados tanto por Lavallé como Mazzotti para explicar el estatus de los criollos. Sin embargo, los acercamientos históricos (Lockhart por ejemplo) nos ayudan a matizar estas aseveraciones.

⁵⁴ Sobre la ‘rebelión’ en México a raíz de las nuevas leyes y la tensión entre el mestizo Martín Cortés (el hijo de la Malinche) y el ‘criollo’ Martín Cortés segundo Marqués del Valle ver Layton (2004).

⁵⁵ La interpretación tendenciosa de los sucesos históricos por parte de Amarilis se discute a continuación.

garantizaban al mismo tiempo a sus poseedores una renta y ciertos servicios, esto es una situación económica y una consideración social que los convertían en miembros de la aristocracia colonial. De ahí los problemas. (Lavallé, 29)

Así, ya a finales del siglo XVI (Lavallé 1993) se habían asentado las líneas de la reivindicación criolla basada en dos principales argumentos: la enumeración de las hazañas de sus ancestros conquistadores y la fidelidad y servicio a la corona — especialmente durante las Guerras Civiles peruanas (1541-1554)— en la que los primeros conquistadores lucharon entre sí y en desacato a la corona. Ambos argumentos destacan en la sección biográfica de la *Epístola* con la narración de la historia familiar de la voz poética.

Es frontera de bárbaros, y ha sido
terror de los tiranos que intentaron
contra su rey enarbolar bandera;
al que en Jauja por ellos fue rendido
su atrevido estandarte le arrastraron
y volvieron el reino a cuyo era. (vv. 163- 168)

En este fragmento sobresale la mención a la ciudad de Amarilis —Huánuco—⁵⁶ que es la “frontera de bárbaros” (v. 163) enfatizando el papel fundamental de su pueblo, “terror de los tiranos” (v. 164) que se habían levantado en contra del rey. En este caso, cabe notar que la verdadera frontera colonial estaba mucho más al Sur, en los territorios de la actual nación chilena, lo cual demuestra una astuta manipulación de los datos históricos por

⁵⁶ Es una ciudad ubicada en la parte nor-central del Perú, al norte de Lima. Fue fundada el 15 de agosto de 1539 bajo el nombre de *La muy noble y leal ciudad de los Caballeros de León de Huánuco*.

parte de la poeta. Es dudoso que esto se deba a una falta de información histórica de Amarilis puesto que en el mismo fragmento, hace alusión a Francisco Hernández Girón (?-1554) rebelde contra la audiencia de Lima que fue vencido en Jauja (al sur de Huánuco). Este no es el único lugar en que la voz poética cambia los datos históricos para crear una auto-representación favorable de ella misma y de su nación; Chang-Rodríguez (2001) documenta la creación de la ciudad de Huánuco como un “lugar idílico, más propio para el regalo que para la guerra,...” (204) mientras, estratégicamente, calla las tres fundaciones de esta ciudad, todas ligadas a acontecimientos violentos de las llamadas “guerras civiles del Perú.” Igualmente, la referencia al “hado dichoso” (v. 161) de su ciudad tiende a desproblematizar el conflictivo papel que tuvo en la historia reciente así como la “fama inmortal de su gente” (v. 150) representa a todos los habitantes de Huánuco como leales siervos de la corona, que seguramente no sería el caso. Estos ejemplos demuestran una conciencia por parte de Amarilis de estar creando una autorepresentación suya a través de su poesía, y como ella manipula sus conocimientos —talvez incluso aprovechando la lejanía de Lope— para sus propósitos de reivindicación política.

A su vez, Amarilis hace hincapié en la lealtad de los habitantes de Huánuco que pelearon contra los insurgentes y finalmente “volvieron el reino a cuyo era” (v. 168). Esta manifestación de lealtad, sin embargo, no deja de ser contradictoria puesto que hace patente la injusticia cometida hacia los criollos en virtud de su supuesta amenaza a los intereses de la realeza española, es decir, como una acusación pero también como un pedido de reinstauración de su estatus social perdido⁵⁷. Más adelante, Amarilis se queja

⁵⁷ “A la vez, la alabanza de las hazañas de la conquista tendrá un doble filo, que reafirma una fidelidad regalista al mismo tiempo que denuncia la histórica injusticia cometida.” (Mazzotti, 149)

del olvido al que han sido sometidos los héroes de su ciudad en su tiempo; “si acaso la desgracia de esta tierra/ que corre con este tiempo/ tantos ilustres méritos no entierra” (vv. 178-180). Los méritos de los abuelos de Amarilis y el heroísmo de los habitantes de Huánuco habían sido olvidado, entonces, su reclamo es por el mal pago que se ha hecho a sus servicios a la corona al quitarles sus privilegios. Por lo tanto, se hace necesario leer este discurso de lealtad en dos niveles. Como bien arguye Mazzotti (2000):

Mediante los conceptos de monstruosidad, extrañeza y dislocamiento podemos comenzar a delimitar cómo debajo del plano superficial del discurso de fidelidad a la Corona se está planteando (un, el?) reclamo de una autonomía relativa y reconocimiento político del grupo criollo dentro de los reinos de Ultramar. (151)

La mención a los “bárbaros” en el poema designa claramente a ciertos grupos indígenas adversarios de la colonización mientras que sitúa a los criollos en el lado de la cultura occidental, como los “romanos” de su época. También hace eco del *translatio imperii*⁵⁸ mediante el cual los peruanos serían los descendientes de este legado cultural. Más adelante en la misma sección encontramos el relato de las aventuras de ambos abuelos de Amarilis (para que no quede duda alguna respecto a la respetabilidad de su árbol familiar), quienes no solamente habrían sido conquistadores sino también fundadores de la ciudad de Huánuco “y esta ciudad también edificaron,” (v. 173) enfatizando

⁵⁸ Tema que Colombí-Monguió (1996) analiza en el *Discurso* de Clarinda.

nuevamente en el aspecto de la fidelidad a la corona puesto que “por su rey su vida y sangre dieron” (v. 175).⁵⁹

Ahora bien, estos fragmentos que, en un nivel superficial, sirven como auto-representación de la autora, en una lectura más atenta revelan su adhesión a los intereses criollos que eran tan importantes en el momento de la escritura así como la defensa velada que hace de éstos. Gracias a estos datos se puede inferir que Amarilis no solamente era una mujer letrada y poeta sino que estaría ligada de cierta manera a los intereses políticos de su tiempo. Por otra parte, el conocimiento que demuestra en la *Epístola* en torno a Lope de Vega implica que ella estaría consciente de los lazos del poeta en la corte madrileña a principios del siglo XVII, lo cual lo convierte en un destinatario ideal (y directo) para el discurso reivindicatorio de Amarilis.

La *Epístola a Belardo* pone en escena algunas de las preocupaciones prevalentes a los criollos de la época:⁶⁰ 1) la relación entre poder y lenguaje, 2) la escritura como herramienta civilizadora y 3) la construcción de las murallas de la ciudad a través de la poesía y la canción y el rol que estas poetas tienen respecto a cada uno de estos temas. En la confluencia entre estos ejes se encuentran dos personajes mitológicos que ponen en escena estas problemáticas a la vez que prefiguran la postura poética de la autora: Orfeo y Anfión.

Estos dos personajes mitológicos ilustran el poder de la poesía para construir y ordenar civilizaciones a partir de la habilidad con el lenguaje. Además, estas dos figuras mitológicas prefiguran aspectos sobresalientes de una poética criolla en diálogo con la

⁵⁹ El historiador Lohman Villena (1993) utiliza estos datos (entre otros) para localizar a Amarilis y llega a la conclusión altamente provocativa de que ella no solamente habría sido hija de conquistadores sino que su madre era una cacica indígena.

⁶⁰ Temas que veremos también en nuestro análisis del *Discurso en loor de la poesía* de Clarinda.

tradicción de la Antigüedad en donde plantan sus raíces. Por otra parte, los poetas criollos añaden una interpretación novedosa —y americana, en tanto incorpora las preocupaciones locales— a estos mitos.

Amarilis, como otros tantos poetas de la primera modernidad (ver Middlebrook 2012), se ve como heredera del ideal del poeta como transmisor de verdades divinas a la humanidad aunque como criolla no deja de sentir cierta ambivalencia o dificultad al adherirse a estas imágenes prototípicas del poeta. Para la anónima peruana, el trabajo del poeta como fuerza civilizadora-ordenadora (Anfión) frente a la caótica realidad colonial del Perú en los siglos XVI y XVII reviste un carácter ambivalente y trasgresor. Si bien por un lado, Amarilis hace eco de la intención civilizadora de Anfión en su papel de escritora y propagadora de la cultura en la “frontera de bárbaros” (v. 163), por otro lado, no deja de ser crítica frente a este personaje que, en su poema, es encarnado por el mismo Lope de Vega.

Pues, peregrino mío,
vuélvete a tu natural, póngante brío
no las murallas que ha hecho tu canto
en Tebas engañosas, (vv. 104- 107)

Si bien en el poema de Clarinda, a través de la canción dantesca como vehículo para las verdades divinas y humanas, se nos muestra una figura mediante la cual el mito de Orfeo y las alusiones a Anfión hallan su continuación en las Américas y son representadas por distintos poetas de la Academia Antártica, Amarilis es escéptica respecto a esta tradición. En su *Epístola* compara a Lope de Vega con Anfión pero, en este caso, la construcción poética de la ciudad de Tebas es falsa puesto que metaforiza la fama mundana y, para la

voz poética, no tiene ningún valor cuando se la compara con la virtud religiosa. De hecho, Amarilis aconseja a Lope preocuparse menos de las “Tebas engañosas” que ha construido su poesía y más de las “eternas, que te importan tanto” (v. 108). Amarilis también recurre a un juego de palabras en el que transforma el título de la obra *Peregrino en su patria* para introducir el concepto religioso que dice que cada uno es peregrino en este mundo y su verdadero país está en el cielo cristiano.

De esta manera, Amarilis problematiza el mito de Anfión y le resta validez mientras que, a través del tono personal que le permite el género epistolar, le aconseja a Lope (en una crítica implícita) sobre lo que debe hacer. La aceptación de estos personajes mitológicos es, entonces, ambivalente, puesto que encarnan por un lado una filiación a la tradición occidental pero por el otro, se convierten en las imágenes de la transgresión o la duda respecto a esta misma tradición.

El mito órfico, sobre todo, parece ejercer una especial atracción para las dos poetas criollas en tanto que procuran asociarse y beneficiarse de su fuerza simbólica civilizadora y ordenadora de la caótica realidad americana; pero con una cierta reticencia ante la enormidad de la empresa en un tema que subyace a los dos poemas: es decir la dificultad de la escritura por parte de mujeres criollas, acrecentada por la lejanía con respecto a sus modelos. La utilización de los mitos de Orfeo y Anfión por parte de las dos poetas pone en escena algunas de las tensiones de lo que significa ser una escritora en el “Nuevo Mundo” al mostrar la relación ambivalente con respecto a una tradición que por un lado, les sirve para auto-validarse y separarse del “vulgo” mediante la construcción de los muros de la ciudad letrada pero que por otro lado, ellas problematizan y cuestionan.

Hasta ahora hemos analizado algunos de los aspectos de la epístola *Amarilis a Belardo* en cuanto a las influencias y tensiones a las que se vería enfrentada la autora al escribir a Lope, entonces se hace necesario analizar a su contraparte: el poema de respuesta. En este sentido, se trata de constatar la influencia que tendría el nuevo mundo sobre el viejo, en un movimiento de ida y vuelta que hace uso de la conceptualización de Fuchs (2003) en cuanto a los *Imperium Studies*: ya no se trata de ver a la metrópolis como una fuente inagotable de cultura sino que puede ser a su vez cambiada por la influencia del nuevo mundo. Este movimiento problematiza nuevamente la lectura del intercambio cultural en términos más móviles que los que generalmente se asumen.

En su epístola Lope elogia la capacidad poética de Amarilis y la hace formar parte de los ingenios que produce el Nuevo Mundo:

mas los que el clima antártico produce
sutiles son, notables son en todo;
lisonja aquí ni emulación me induce. (vv. 19 -21)

Mas el autor no se detiene ahí, sino que equipara a los poetas “antárticos” con sus contrapartes españolas.⁶¹ Aunque no sabemos a ciencia cierta si estos halagos son honestos, irónicos o tan sólo fórmulas usuales, lo que sí sabemos es que muestran la conciencia de los escritores españoles de la escritura de sus colegas al otro lado del Atlántico a la vez que se los acepta como iguales.

A continuación, Lope asevera que es la anónima la que le recuerda y le enseña a escribir, puesto que es él el que se acomoda a su estilo;

Apenas de escribiros hallo el modo,
si bien me le enseñáis en vuestros versos,

⁶¹ Como lo haría también el mismo Cervantes en su “Canto de Calíope” (1999).

a cuyo estilo me acomodo. (vv. 22 – 24)

Estos versos implican un paso más respecto a la alabanza anteriormente señalada, puesto que conllevan un cambio de paradigma, aquí la mujer poeta y sudamericana va a ser la maestra de poesía del hombre español. Por otro lado, Lope también hace hincapié en la separación de los mundos y los polos que separan a su Belardo de la Amarilis americana mostrando, como lo hizo a su vez la anónima, una conciencia de su separación y de lo inusual de su diálogo.

Pero el diálogo no queda ahí sino que parece extenderse a otras obras de Lope, en donde se va a presentar una y otra vez la imagen de la Amarilis antártica que mediante su poesía afirma la fama del poeta extendida por todos los rincones del imperio. El estudioso peruano Riva-Agüero (1965) ha reunido las menciones hechas por Lope de Vega a la anónima, quien suponemos tarde o temprano habría de leerlas, en las que compara a Amarilis con Safo y a su poesía como el premio que le rinde América.

No la historia cantaba de Tereo,
cuando con oro letras escribía
a la venganza, en que el agravio para;
sino del cielo ínclito trofeo
que el antártico polo le ofrecía
con sangre pura calentando el ara. (Segunda Parte de la Filomena)

Y de la Mar del Sur, de la frontera
del bárbaro, Amarilis, bella indiana,
en versos Safo, en flores primavera. (Jardín)

A partir de estas citas podemos ver que el impacto que tuvo la epístola de la anónima permaneció con el poeta, siendo la publicación de la epístola en un libro suyo una señal más del respeto y la admiración que le provocó. Después de todo, Amarilis habría logrado, según el último cuarteto de la epístola de Lope, unir y coronar los dos extremos del imperio a través de su escritura:

pues con lo que la espada su victoria
ganó a su sangre, vos, en dulce suma,
coronando laurel de mayor gloria
dos mundos de Felipe vuestra pluma. (vv. 277 – 280)

La escritura de la *Epístola a Belardo* por Amarilis usa el discurso amoroso como un pretexto para manifestar sus preocupaciones como criolla a la vez que criticar las convenciones petrarquistas anteponiendo su propia definición del amor: no visual sino auditivo, no corporal sino espiritual y literario. Ella usa e innova sobre la forma epistolar, utilizando para sus fines el convencional tono familiar de la carta horaciana así como la típica presentación biográfica para insertar una auto-representación de ella misma y de su linaje en el poema. Estas estrategias le sirven para conseguir sus propósitos de auto-validación y para mostrarse primero, como una igual de Lope de Vega y segundo, como una mujer fuerte viviendo en la frontera del imperio. Aunque, como hemos visto, algunos de los datos históricos en su carta han sido manipulados o enfatizados para construir una imagen de su patria que beneficia al proyecto que Amarilis propone.

Amarilis dirige esta carta a su famoso destinatario a través del mar en búsqueda de validación de su escritura e incluye información biográfica clave que está imbuida de intención política: la reivindicación de la importancia criolla frente a los prejuicios

peninsulares y la pérdida —real o simbólica— de poder en la sociedad colonial. Al mismo tiempo, su poema permite enfocar en las expectativas y los roles de las mujeres en la conquista y asentamiento virreinal así como la posibilidad de la escritura como creadora de poder agencial y como medio para el reconocimiento cultural.

CAPÍTULO IV

CLARINDA, LA ACADEMIA ANTÁRTICA Y LA DEFENSA DEL CRIOLLO

Al igual que Amarilis, ‘Clarinda’⁶² es una poeta del virreinato del Perú que escribió de forma anónima con voz poética femenina⁶³ a principios del siglo XVII en el Virreinato del Perú. A diferencia de su contemporánea, la identidad de Clarinda no ha sido tan extensamente debatida debido muy probablemente a la falta de rasgos biográficos en su poema que dificultan cualquier hipótesis junto a la falta de un destinatario tan connotado como es Lope de Vega. El largo poema atribuido a ‘Clarinda’ se titula *Discurso en loor de la poesía* y forma parte de los preliminares de la traducción de las *Heroidas* de Ovidio por el escritor español Diego Mexía de Fernangil publicada en Sevilla en 1608. Se trata de un poema de 808 versos en tercetos encadenados con una estrofa de cuatro versos al final. En él la voz poética defiende a la poesía frente al “vulgo rústico, perverso,” (v. 19) mientras alaba la labor de “los doctos Poetas” (v. 337); esta defensa de la poesía, sin embargo, encubre otras defensas: la de los poetas americanos y la de la escritura femenina.

La relevancia del *Discurso* se centra para Cornejo Polar (2000a) en su valor como documento histórico que “da testimonio de la vida literaria en el Perú de fines del XVI e inicios del XVII” (41) así como en su presencia fundacional —a la par de la *Epístola a*

⁶² Llamada así por Menéndez y Pelayo a partir de la referencia del verso 570, que dice: “cantando en alabanza de Clarinda”.

⁶³ Para una discusión sobre el problema del anonimato en ambas poetisas, en el contexto de la Primera Modernidad desde un análisis de la teoría de la recepción, ver el primer capítulo.

Belardo— en el primer período de la literatura virreinal. Por su parte, Chang-Rodríguez (2009), Barrera (1996) y Colombí-Monguió (1996) coinciden en asignar la importancia del texto al poder de la poesía para dar legitimidad a los discursos y a los pobladores de los territorios antárticos a través del uso y apropiación del discurso humanista; la “carta de ciudadanía” cultural a la que se refiere Colombí-Monguió. Estas interpretaciones se basan en diferentes grados de imitación de este discurso; sin embargo, parten del postulado de que mientras los escritores peninsulares tienen derecho a conocer y usar el discurso humanista, los escritores americanos tendrían menos derecho a él, y lo usurpan o se apropian de él como una forma de lidiar con sus fantasmas.

Este sesgo, en cierta medida despectivo, se puede ver en la interpretación de Colombí-Monguió (1998) que explica que los letrados virreinales de la época de Clarinda y Mexía tendían a usar el italiano en sus coloquios que, además de ser una guía para sus lecturas y conocimientos, sirvió como una herramienta para separarse del resto de la población colonial; “Frente a la cotidiana pesadilla de invasión por la sospecha de la propia barbarie, en ese torpe italiano de tertulia se fabricaron una compuerta más contra la duda de su vergüenza inconfesable” (296). La crítica no especifica a qué se refiere con el “torpe” italiano de los letrados virreinales pero lo que sí está claro es que la “vergüenza inconfesable” que acucia a los poetas antárticos es su alejamiento respecto a los modelos de la cultura occidental así como su retraso respecto a los sucesos de la península.

Pese a esta valoración negativa, sabemos que el Petrarquismo se introdujo y se diseminó en Perú gracias a las traducciones hechas por los miembros de la *Academia*, sobre todo por el portugués Enrique Garcés. Incluso, Dávalos “tradujo, además de a Petrarca, *Le lacrime di San Pietro*, de Tansillo, y sonetos amorosos de Vittoria Colonna”

(Bellini 2001, 57). Además de las actividades de traducción y propagación de textos italianos, Bellini explica que:

Lima fue en esta época centro entusiasta de italianismo. Sabemos que frecuentaron la «Academia Antártica» también eruditos italianos, como Alessandro Geraldino, el jesuíta Ludovico Bertonio, quien dio inicio a los estudios sobre el aimara y el quechua. (57)

Es decir que la influencia de la literatura y el idioma italiano fueron centrales a los quehaceres de la *Academia*, a la influencia de Petrarca se unió después la de Dante, Ariosto y Tasso, que guiaron a los poetas de la *Academia* como a los que vinieron después dejando una marca innegable en la literatura virreinal; tanto así que Nuñez (1994) apunta que:

Sin el caudal de la poesía italiana del Trescientos al Seiscientos, la literatura peruana y americana colonial de los siglos XVI al XVII no habría tenido las altas expresiones que alcanzó con el Inca Garcilaso, Ercilla, Oña, Avalos, las poetisas anónimas del Perú, Hojeda y el Lunarejo. (60)

El uso del italiano deja entrever la filiación humanista de la *Academia* que vuelve a aparecer en el *Discurso* de manera constante. Aunque no solamente se trata del uso del idioma italiano en el Perú colonial sino que había una notable influencia cultural, literaria y pictórica que tiene que ver con los hechos históricos del renacimiento en donde no solamente se veía a Italia como el productor de una prestigiosa cultura a seguir, sino también como participante de la historia imperial compartida entre Italia, España y América. No en vano el Inca Garcilaso en el proemio al lector de sus *Comentarios Reales*

se refiere a Cuzco como la Roma de los Incas “la ciudad del Cozco, que fue otra Roma en aquel imperio” (36). Mientras que el historiador Cieza de León, compara al imperio incaico con el romano por sus caminos y división en provincias.

En efecto, el imperio Romano informa las relaciones y el entendimiento que tuvieron los conquistadores al encontrarse con la cultura Inca. En palabras de MacCormack (2007):

It is my specific purpose to show how Roman and classical literature provided a framework not simply for the comprehension of empires, Inca and Spanish, in their mutual and contrapuntal resemblance to Rome, but for the construal of historical experience itself: whether of war or the founding of cities; of the coming to recognize the particularity or Andean natural world or of Quechua as one in the family of human languages. In short, the emergence of the land of Peru, understood both geographically and conceptually, reveals the classical and Roman themes that pervade our texts to have been more than instruments of description and analysis. Rather, they also became constituents of collective consciousness and identity. (xv)

Roma se convierte en la vara con la que se mide y se compara al imperio Incaico y la literatura y cultura italianas, en el modelo a seguir para los escritores virreinales como lo fue también para sus contrapartes peninsulares.

Además de la información provista por Mexía, el *Discurso* mismo da constancia de la pertenencia de la autora a la *Academia Antártica* que, según Tauro (1948), tuvo su auge entre la última década del siglo XVI y la primera del XVII, que es justamente la

época en que Clarinda escribe y publica el *Discurso*. En el poema, hace un listado de los poetas que habrían participado de la Academia (de algunos tenemos noticia actualmente, mientras que otros nos son desconocidos ya sea porque sus escritos se han perdido o por otros factores) junto con sus atributos o un breve elogio por parte de la autora. Además de la mención a estos escritores, la autora hace una mención (algo crítica) a la existencia de otras mujeres poetas en el virreinato: “y aun yo conozco en el Pirú tres damas/ que han dado en la Poesía heroicas muestras” (vv. 458-9), adelantando la idea de que habrían otras mujeres (¿Amarilis?, ¿Briviesca?) que estarían escribiendo en el virreinato a la par que Clarinda.

Como dice Anne Cruz en su ensayo “Art of the State: The *Academias Literarias* as Sites of Symbolic Economies in Golden Age Spain” (1995), las Academias en España alcanzaron su mayor popularidad en esta época y se extendieron por todos los territorios del imperio español, especialmente los más alejados de la corte: Sevilla, Aragón y los virreinos de Nueva España y Perú.⁶⁴ Aparte de servir un propósito intelectual y poético, las Academias, según esta autora, concentraron poder político y sirvieron como herramientas de movilidad social cuya influencia excedía ampliamente los límites de la actividad literaria; “... whose boundaries separating the public and private spheres of action were continuously transgressed as much by the significant roles held by their members as by the political opportunities the reunions afforded them” (72–3). De manera similar a las Academias en el contexto de la corte inglesa, el conocimiento poético sirvió para identificar a las élites privilegiadas a la vez que proveer de oportunidades a los

⁶⁴ “The alienation and boredom felt by those living far from court no doubt contributed to the academies’ popularity, since the gatherings offered local intellectuals an opportunity to develop and exhibit their literary talents” (81).

cortesanos ambiciosos. En el caso del virreinato del Perú, se verifica esta relación con el poder político de las varias Academias que tuvieron su auge desde el siglo XVI hasta el XVIII -es decir, durante casi todo el periodo colonial- bajo el auspicio directo de los virreyes (o como en el caso del Marqués de Montesclaros, participando activamente como poeta) así como la pertenencia a la élite letrada de sus participantes.⁶⁵

Ahora bien, ¿cuál era el rol de Clarinda (y otras mujeres escritoras) dentro de la Academia Antártica? Según el análisis de Tauro (1948) las mujeres no podían haber estado ausentes de las reuniones de la Academia aunque habrían tenido un rol más bien “decorativo”, como patrocinadoras-benefactoras o anfitrionas de los salones en donde se reunía la Academia.⁶⁶ Esta interpretación no explica del todo la preeminencia que parece haber tenido Clarinda en su grupo como para merecer el encargo de la escritura del *Discurso*. Todo esto contribuye a crear un aura de misterio alrededor de la poeta.

... con
el cual discurso, por ser
una heroica dama, fue
justo dar principio a
nuestras heroicas

⁶⁵ “La institución académica siguió persistiendo en América hasta bien entrado el siglo XVIII, siendo famosas las academias palaciegas peruanas de D. Juan Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros, la del príncipe de Esquilache y la del marqués de Castell dos Rius, a principios del siglo XVIII” (Barrera 1998, 24).

⁶⁶ “Hemos de argüir, sin embargo, que las reuniones de la Academia Antártica debieron desenvolverse a veces en los salones de bellas y risueñas damas, a las cuales dedicaron sus sonetos y canciones los poetas que a ellas concurrían. En verdad, la mujer no podía estar ausente de las veladas académicas, pues durante aquellos años se prolongaba la inquietud renacentista; y con el gusto por la literatura antigua prosperaba también la evocación del culto a Apolo, decorado por la ritual cooperación de musas, ninfas y sacerdotisas.” (32)

epístolas. (vv. 5-10)

La mención que hace Mexía de la cualidad heroica de Clarinda serviría, de paso, para iniciar su traducción de las *Heroidas* como mujer y como heroína nos puede hacer pensar en un feminismo *avant la lettre* al principio de la literatura virreinal que se complementaría con otros ejemplos como la *Defensa de mujeres* de Dávalos⁶⁷ y la escritura e influencia de su esposa Francisca de Briviesca. En el contexto más amplio de la situación femenina en el virreinato, recientes estudios como el editado por Meza y Hampe *La mujer en la historia del Perú (siglos XV al XX)* (2007) echan luz sobre el papel de las mujeres que excede en todo las expectativas o prejuicios que se tenían al respecto.⁶⁸

En cuanto al poder político alcanzado por las mujeres en el Perú, Elizabeth Puertas (2007) proporciona la cifra de trescientas *encomenderas*⁶⁹ en el virreinato desde 1580 hasta finales del siglo XVII. También, expone el caso de doña Ana de Borja, esposa del virrey del Perú don Pedro Antonio de Castro y Andrade, X conde de Lemos; que ejerció el cargo de virreina en reemplazo de su esposo por seis meses, en medio de gran conmoción social con todas las prerrogativas del cargo. Puertas explica que el poder político obtenido por estas mujeres se debía a los resabios de las culturas precolombinas

⁶⁷ Tanto la admiración de la obra de Clarinda y la inclusión de ésta como prólogo a su propio trabajo hablan del incipiente feminismo de Mexía –un tema que no ha sido todavía estudiado– así como la influencia de las obras clásicas que él tradujo y que eran estudiadas en la Academia.

⁶⁸ Una de las posibles explicaciones para la preeminencia de las mujeres en roles típicamente considerados como masculinos puede ser la adopción o internalización de los conceptos de género provenientes de las culturas precolombinas que apuntan a la idea de la complementariedad de género y el paralelismo. Ver Greenblatt (1987) para el caso peruano; Kellogg (1995) y Schroeder, Wood y Haskett (1997) para el caso mexicano.

⁶⁹ Ver la explicación de este término en la introducción.

que tuvieron cacicas reconocidas por el poder central hasta mediados del siglo XVIII.⁷⁰

En resumidas cuentas, la autora agrupa tres tipos de poder político al que accedieron las mujeres en la colonia:

Fueron básicamente tres las funciones de autoridad política formal en las que hallamos a mujeres a lo largo de los tres siglos que comprende el período colonial peruano: como miembros de la administración colonial, como encomenderas y como cacicas. (149)

En cuanto al manejo de riqueza e intervención en la vida económica, la investigación de Teresa Vergara (2007) muestra la participación activa de mujeres de todas las clases sociales,⁷¹ especialmente las viudas –que lograban gran libertad jurídica y amasaron grandes fortunas a la muerte de sus esposos conquistadores- y las monjas quienes se destacaron en el negocio de préstamos y bienes raíces (con las dotes recibidas). Su estudio concluye diciendo que las mujeres “tuvieron un importante papel en la economía colonial” (128) puesto que gracias a su intervención se invirtieron fondos que no hubieran sido disponibles de otra manera y “...en esto demostraron tanta iniciativa como los varones y, en algunos casos, con mayor éxito” (128). Es de notar que estos estudios coinciden en localizar esta relativa libertad de las mujeres en el virreinato del Perú a los primeros años de colonización y hacia el final de las guerras civiles además de atribuir este fenómeno a las diferencias que se dieron en cuanto a las leyes o reglamentos y su

⁷⁰ Según el diccionario de la RAE: cacique, ca (De or. caribe). Señor de vasallos en alguna provincia o pueblo de indios.

⁷¹ “Las mujeres de élite participaron en el comercio de exportación e importación, la actividad crediticia y la compra de bienes raíces. Las de los sectores medios administraron negocios y prestaron dinero, en tanto que las de menores recursos se dedicaron al comercio ambulatorio y a prestar diverso tipo de servicios.” (110)

aplicación real, en otras palabras, muchas reglas se rompían debido a que no resultaban practicables dadas las circunstancias particulares del virreinato. Otro factor importante — que es también mencionado por Sabat de Rivers (1992)— es la limitada presencia de mujeres blancas (ya sea españolas o criollas) que les daría más preeminencia respecto al resto de la sociedad colonial. Todos estos aspectos sirven de contexto para la escritura tanto de las anónimas como de otras mujeres del período y podrían justificar la pertenencia de una mujer como Clarinda en la Academia Antártica, no sólo como una anfitriona u oyente sino como parte del grupo.

Análisis del *Discurso*

El único texto conocido de esta anónima poeta peruana es el *Discurso en loor de la poesía* que forma parte de los preliminares de la traducción de las *Heroidas* de Ovidio por el escritor español Diego Mexía de Fernangil publicada en Sevilla en 1608. En él la voz poética desarrolla temas caros al proyecto intelectual criollo como la inscripción de la autora y de sus compañeros antárticos en la tradición clásica y humanista a través de la erudición; la mención a los lugares propios del ámbito sudamericano así como la invocación a las ninfas del Sur y la creación de un espacio femenino que hace posible su escritura. Además están las constantes menciones al mar como una fuente de conocimiento dentro de un contexto transatlántico pero a la vez una amenaza — semejante a la idea de la noche en el *Sueño* de Sor Juana— el lenguaje que comienza a esbozar rasgos barrocos y la resignificación de Orfeo y Anfión para explicar el proyecto civilizador de los criollos peruanos.

El *Discurso* es una defensa de la poesía frente al “vulgo rústico, perverso,” (v. 19) en claro enfrentamiento con “los doctos Poetas” (v. 337), tópico de comprobada estirpe humanista, como dice Colombí-Monguió (2003): “Boccaccio, apenas terminado el parlamento inicial, comienza el ataque al ‘inetto vulgo’, confrontándolo a los ‘dotti’, los doctos” (24). Al ser una defensa de la poesía, el *Discurso* contiene la *invocatio* convencional a las musas, un argumento a favor de la poesía como regalo divino y un meticuloso recuento de figuras históricas y su escritura. Incluye una discusión en torno al rol e importancia de la poesía.

El hecho de escribir el *Discurso* en tercetos encadenados —la forma privilegiada para tratar asuntos serios— muestra el conocimiento de ‘Clarinda’ de la moda contemporánea poética (sobre todo italianizante) y sirve como testigo del rápido arribo de las ideas y formas de expresión peninsulares. De hecho, la defensa de la poesía de Clarinda resuena con uno de los tópicos humanistas más populares, y, como Chang-Rodríguez (2009) ha demostrado, el poema coincide con las ideas poéticas desde los autores clásicos como Horacio y Aristóteles hasta las de sus contemporáneos como el Marqués de Santillana y Juan del Encina, especialmente en su concepción del origen divino de la poesía, sus lazos con otras artes y el trabajo del poeta como civilizador.

Debido a su preocupación en torno al discurso poético, su origen y función, la larga canción dantesca que produjo Clarinda es presumiblemente la primera poética escrita en América Latina y un texto fundacional para el “Nuevo Mundo”. En este sentido, el *Discurso* sirve como una doble fundación: 1) literaria, al ser el primer poema mediante el cual se manifiesta una poética criolla propia y 2) geográfica, estableciendo la base para un nuevo lugar de enunciación: el Antártico. La voz poética presenta a sus

colegas de la Academia Antártica y sus obras en el poema, y es debido a esto que este texto ha sido invaluable para los críticos como el único documento que provee información sobre textos desaparecidos y autores olvidados en la actualidad. Usa la denominación “Antártica”, un término puramente literario que fue usado solamente en las dos décadas en las que estuvo activa la Academia (Tauro 1948). Este término, como Firbas (2000) ha apuntado, constituye un territorio simbólico para un grupo de escritores y poetas que fusionó la geografía americana con la mitología. En este sentido, la denominación Antártica señala algo más que el simple espacio físico, se trata de una geografía literaria, el lugar de fundación de una subjetividad diferente, americana y del sur.

En otro nivel, el poema provee evidencia de la familiaridad de la autora con la versión renacentista de la mitología griega a través de las referencias a las musas, el culto al dios Apolo y el mito de Orfeo; mientras que también revela su conocimiento de la Biblia —bastante usual para su época— hecho evidente en su recuento de la creación y las hazañas de personajes importantes del Viejo Testamento tales como David, Saúl, Judith y Débora. Paralelamente, la poeta demuestra conocimiento de los autores clásicos como Cicerón, Plinio y Homero a la vez que autores contemporáneos al hacer listas de autores italianos y españoles de su tiempo así como de los modelos clásicos y renacentistas de la defensa en sí.

Sin embargo, la mención de estos autores casi nunca es directa, las referencias están escondidas detrás de epítetos y alusiones a sus lugares de nacimiento o características físicas haciendo este texto uno indescifrable. Debido a esta característica se hace claro que este poema estaba destinado a las elites españolas y a los letrados

virreinales sobre la base de una cultura y lenguaje compartidos. La erudición, en este caso, separa a las minorías letradas del vulgo al que se refiere Clarinda.

Aunque el poema se inclina hacia una estética renacentista, se pueden ver algunas características del barroco en desarrollo tales como neologismos y ligeros hiperbatones que demuestran el creciente interés por parte de los escritores peruanos por innovar el lenguaje y las formas culturales. En cuanto a la relevancia del lenguaje en relación a la empresa colonial, Rama ya ha subrayado su importancia en su estudio seminal *La ciudad letrada* (1984), donde explica que al interior de las ciudades coloniales reales había ciudades discursivas manejadas por los intelectuales y poetas. Es más, un análisis de los registros de los hombres que acompañaron a Francisco Pizarro (conquistador del Perú) muestran una representación alta de letrados a comparación con los hombres de cualquier otra ocupación.

Over a quarter of the men fully identified were notaries, notary-secretaries, or accountants (12 out of 47), a much higher representation than these groups would have had at home. (Andrien y Adorno, 1991)⁷²

Tanto en el lenguaje como en la erudición, los criollos buscaron sobrepasar a sus colegas españoles con el motivo de afirmar su valor y ser parte de la única cultura que podían ver como suya; y para lograr esto debían probar su ingenio y conocimientos.

Por otro lado, el conocimiento de Clarinda de las formas poéticas y la mitología clásica le permitió a ella y a los otros miembros de la Academia insertarse en la tradición literaria y académica en desarrollo y lo hizo en una manera que nivela el terreno para los recién llegados a través de la comparación entre ellos y poetas famosos como Tasso y

⁷² En esta cita Andrien y Adorno repiten la información provista por Lockhart en su *Men of Cajamarca* (1972) que se refiere a la clase social y formación de los conquistadores.

Dante. Así, este poema valida y afirma la identidad de los escritores del “Nuevo Mundo” en relación con sus contrapartes españolas y occidentales.

En el caso de Mexía, Clarinda va más allá en su alabanza; lo compara directamente con Apolo, el dios de la poesía, quien se ha trasladado a tierras peruanas junto con todo el Parnaso. La poeta dice “Si, oh gran Mexía, en tu esplendor me inflamo,/ si tú eres mi Parnaso, tú mi Apolo,” (vv. 40-1). Este desplazamiento de íconos de la tradición occidental y su transferencia a las tierras americanas también se muestra en la invocación al principio del poema cuando Clarinda llama a las musas para ayudarle, ella menciona a las deidades usuales pero trae una referencia original a las “Ninfas del Sur” a la vez que explica que ella no es la primera en invocarlas. Estas dos estrategias apuntan a la *translatio studii* que busca dar dignidad y legitimidad a los productos poéticos americanos. Según Colombí-Monguío el propósito usual de esta estrategia textual es el ennoblecimiento del nuevo lugar de enunciación en desmedro del previo lugar de la cultura, en este caso, España. De esta manera, el traslado de los íconos poéticos y culturales a tierras peruanas se complementa con la idea del poeta como ente civilizador.

El tópico mismo de la *translatio studii* implica la misión civilizadora del Imperio, y viene muy a cuento en el ‘Discurso’ ya que en ella se fundaba el mandato legitimador de la España imperial. Bien lo entiende la lúcida peruana, a quien le viene a las mil maravillas el tópico humanista del poeta como civilizador. (48)

En la interpretación de Colombí-Monguío este traslado se hace en menoscabo de la cultura de la que proviene, es decir la española, para dar énfasis a la cultura virreinal emergente. Sin embargo, en nuestra interpretación, el objetivo principal del *Discurso* es

encontrar un balance, *concierto*, entre los dos lugares del Imperio así como entre hombres y mujeres; en una formulación que apunta a darles igual dignidad a ambos términos del intercambio, aunque también parece tener la clara intención de inscribir la geografía americana y sus poetas como una manera de validar los discursos provenientes del “Nuevo Mundo.”

Como habíamos mencionado, el poema empieza con la *invocatio* convencional mediante la cual la voz poética pide la ayuda de las musas clásicas para emprender su hazaña escritural; pero al lado de las referencias clásicas a la Cirene, el agua de Hipocrene y la lira de Apolo la poeta inserta una invocación novedosa:⁷³

Aquí, ninfas del Sur, venid ligeras
pues que soy la primera que os imploro,
dadme vuestro socorro las primeras; (vv. 22- 24)

Este gesto de solicitar la ayuda de las musas clásicas demuestra una afiliación renacentista mientras que el apóstrofe a las musas del Sur, que parecen recién creadas por la voz poética, es un alarde de ingenio barroco que innova sobre la tradición. Es de notar que una idea similar aparece en la crónica de Pedro Ramírez del Águila, aunque no llega a la osadía de la peruana, “(...) por haber ya en este Paraíso Antártico, musas muy hermanas de las del otro hemisferio” (Ramírez del Águila citado por Bridikhina 146). Al invocar a las musas del Sur, la voz poética hace evidente el lugar geográfico desde donde escribe, a la vez que muestra orgullo por la tierra americana que forma parte importante del tejido del poema y de la identidad criolla que se vislumbra detrás. Por medio de esta

⁷³ Tanto Chang-Rodriguez (2009) como Colombí-Monguió (2000) coinciden en apuntar el aporte que hace ‘Clarinda’ al invocar a las “Ninfas del Sur”.

estrategia, la voz criolla se auto-identifica con su territorio,⁷⁴ por lo que la defensa o el enaltecimiento del lugar de donde se viene se hace fundamental para la afirmación de la identidad.

Inversamente, es mediante la escritura que se pone en el mapa cultural al espacio austral; para Clarinda, su poesía —y la de los otros poetas de la Academia Antártica— va a otorgar a la tierra sudamericana lustre y presencia en el ámbito de las letras (bajo una lógica de reciprocidad):⁷⁵

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. 496 – 501)

De este modo, se enfatiza el valor de la escritura como elemento legitimador de la identidad y la cultura criollas. Por otro lado, el hecho de que la voz poética sea la primera en invocar a las musas antárticas implica un gesto fundacional simbólico de las letras criollas y la creación de un espacio antártico mezcla de mito y realidad, que habría de constituirse en un espacio propio para los escritores sudamericanos de las primeras décadas del siglo XVII.

Lo antártico evoca el mundo de los confines, lugar de una doble fundación: literaria y social. Apela a un referente remoto, a una toponimia

⁷⁴ “They name who they are by reference to where they are” (González Echevarría 1993 152).

⁷⁵ Esta es la misma idea que subyace en la *Epístola* de Amarilis: la valoración que se da a la escritura *vis-à-vis* la identidad criolla, aunque en su caso se sirve de la idea de intercambio.

que no usaron los documentos oficiales ni los textos de los conquistadores.

Debe leerse como un término clave en la fundación de lo literario en

América. (Firbas 206-207)

Otra de las estrategias que usa la poeta para revalorizar el espacio americano tiene que ver con la apropiación o resignificación de símbolos europeos. Dicha estrategia se puede ver claramente en la utilización del símbolo del sol, como representación de Apolo, solamente que en el poema se le van superponiendo otros significados: el dios Inti de los Incas pero también la abundancia y la fertilidad del suelo americano, o la riqueza de metales representados por el oro en un sincretismo poético/simbólico.⁷⁶ Apolo es también el dios de la poesía y el que gobierna a las musas por lo que su traslado a tierras peruanas implica un movimiento poético.

Al mismo tiempo, se busca descentrar, es decir, traer a la periferia los símbolos de la cultura europea. Esto sucede con la alusión al Parnaso, que a través de la voz criolla ha sido trasladado al Nuevo Mundo, mientras que Apolo va a ser encarnado por Mexía:

Tú en el Pirú, tú en el austrino polo
eres el Delio, el Sol, el Febo santo;
sé pues mi Febo, Sol y Delio solo. (vv. 43-45)

Esta traslación de los símbolos europeos a sus contrapartes americanas tiene como finalidad dar constancia de la erudición de la autora pero también sirve para insertarse a ella misma y a sus compañeros poetas dentro de la tradición más amplia del humanismo. En este sentido, la afiliación a la patria humanista ayuda a los poetas a adscribirse a la tradición de la cultura occidental que es vista como un ente supranacional: la cultura y la

⁷⁶ Ver el análisis de la portada del *Parnaso Antártico*, en Chang-Rodríguez, 2009.

poesía no son patrimonios solamente españoles, son patrimonio de todos y, para Clarinda, dones divinos.

En efecto, la voz poética repite dos veces que el don de la poesía sólo es de Dios para otorgarlo (vv. 92-93 y 95-96) aunando así el elemento petrarquista con el humanismo, lo clásico y lo antártico son dos tradiciones que se hermanan en el *Discurso*. Otra de las consecuencias de este movimiento de símbolos, mitologías y cultura del viejo mundo hacia América es, según la lectura de Colombí-Monguió, el cambio del eje del mundo hacia las tierras peruanas.

Muy curiosamente el ‘Discurso’ al usar otro consabido tópico humanista —el de las armas y las letras— lo ha yuxtapuesto al antiquísimo de la *translatio studii* en los imperios. Como Grecia la pasara a Roma, ahora España la pasa a América. El mensaje es atrevido, porque el fin de toda *translatio* es enaltecer al receptor con necesaria mengua del donante (...)

En el ‘Discurso’ los doctos del Virreinato podían reconocerse en toda su soñada nobleza: esa Gloria de pertenecer a un Imperio y a un Parnaso donde el Perú se ha vuelto *axis mundi*.⁷⁷ (Colombí- Monguió 1996, 102)

A través de esta estrategia se logra poner en un mismo plano a los y las poetas criollos con sus pares transatlánticos; ambos comparten una misma lengua y el discurso humanista, ambos han sido dotados por la divinidad del don poético y, por todo eso, son iguales en valor y nobleza.

De esta manera, a través del *Discurso*, Clarinda usa las formas discursivas legadas —en este caso, la defensa de la poesía como tópico humanista— desviándolas hacia su

⁷⁷ Cabe notar que el *translatio* en este caso es políticamente distinto puesto que en otros *translatii* históricos son entre estados e imperios distintos, no entre la metrópoli y la provincia.

propósito de enaltecer a los letrados del Nuevo Mundo, pero lo hace reconciliando la sociedad criolla americana y la española. La poeta autentica su cultura y crea un nuevo espacio de enunciación ligado a su identidad peruana. En este proceso, el *Discurso* logra plantear a América como un lugar propicio para la cultura y la poesía.

Clarinda o la defensa de la identidad sudamericana

En un texto que se autodefine como una defensa de la poesía surgen las preguntas: ¿por qué hacer una defensa de la poesía en el siglo XVII? Y ¿quién estaba atacando a la poesía? Ambas señalan una especie de anacronismo puesto que la poesía gozaba de buena salud en la época.⁷⁸ Entonces, como bien apunta Elías Rivers en su ensayo “Apuntes sobre la alabanza de la poesía en España y en América”, tal vez la pregunta que sea necesaria es: “¿Contra quién va ese elogio?” (278), es decir que la función de esta defensa no es puramente poética sino que tiene la finalidad de definir la frontera entre la “civilización” y la “barbarie”.

Retóricamente, el elogio es una polémica siempre entre la poesía culta y la barbarie: ¿quiénes son, en cada caso, los bárbaros implicados? (278)

En el caso del *Discurso* los bárbaros que han puesto en peligro a la poesía son “el vulgo rústico, perverso” (v. 19), es decir los Otros que en este caso son, presumiblemente, los distintos estratos de la sociedad colonial. Aquí cabe notar que los criollos habían sido acusados de barbarismo, es decir, que no hablaban bien el idioma y, de manera paralela, que son bárbaros puesto que la influencia americana los habría corrompido. Como indica González Echevarría (1993) en su análisis de la poética de Espinosa Medrano.

⁷⁸ Alicia de Colombí-Monguió (2000) arguye al respecto: “La Poesía no necesitaba ya de los denodados esfuerzos que, siglos antes, había requerido de esos campeones suyos que se llamaron a sí mismos poetas antes de que se llamasen humanistas” (231).

In saying that the *Indianos* are accused of ‘barbarismo,’ *Lunarejo*, who knew his etimologies quite well, is suggesting that the Europeans consider them ‘foreign’ and, ultimately, of deficient speech. (154)

Por lo tanto, la estrategia de Clarinda que consiste en señalar quiénes son los verdaderos bárbaros libra a los criollos letrados de las acusaciones de los peninsulares. Los poetas del Nuevo Mundo no son extranjeros y además, saben usar las palabras con propiedad. La mención del vulgo implica la existencia de su opuesto: la élite, que, se infiere lógicamente, estaría encargada de salvaguardar la integridad de la poesía. Entonces, para Clarinda el hecho de formar parte de una comunidad intelectual es el aval necesario para defender a la poesía.

El elitismo de Clarinda y los otros miembros de la Academia Antártica surge de la necesidad de diferenciarse y separarse del Otro de la cultura virreinal que ahora también habla el español. Por eso, los miembros de esta Academia hablaban el italiano, lengua a la que la gente del pueblo no tendría acceso. Así, frente al lenguaje común utilizado por los burócratas de la organización virreinal, Clarinda antepone el lenguaje poético, desprendido de su utilidad. Esta es la lectura que proponen Mazzotti (2000) en su introducción al estudio del poema por Cornejo Polar (2000): la oposición entre las funciones pragmáticas y poéticas del lenguaje.

Por consiguiente, se puede leer a la defensa de la poesía como un pretexto para justificar otra cosa: un nuevo sujeto, colonial y femenino, por lo que se convierte en el alegato de uno mismo, y de la civilización americana, en otras palabras, la defensa de la poesía funciona como un subterfugio para justificar la poesía del Sur y, quizás la de la

mujer. Ésta no es, por cierto, una estrategia nueva sino que ya había sido usada por otros grupos relegados para ejercer su defensa:

Siguiendo a Castro, Russell es de la opinión que dentro de esta clase eran especialmente los conversos quienes pretendían elevar su situación social basándose en la cultura. En otras palabras: la defensa de la poesía sirve aquí en último término (consciente o inconscientemente) a la mejora del propio nivel social. (Kohut 44)

Esta cita es especialmente importante porque permite comparar a los conversos con los criollos, con las mujeres; es decir con partes de la población que han sido históricamente despreciadas, pero que pese a todo quieren mejorar su estatus a través de su cultura como valor social y la defensa de la poesía como valor humanista.

Colombí-Monguió (1985) analiza la manera en que las modas literarias italianizantes y humanistas repercutieron en suelo americano y, sobre todo, en el virreinato del Perú. Junto con estas tendencias llegó la ‘Defensa de mujeres’ que encontró también un lugar en la escritura de los letrados americanos. De larga tradición, las defensas de damas surgieron de ambos lados del Atlántico y a lo largo de varios siglos. Éstas estuvieron presentes desde la Edad Media española. Posteriormente, los temas de estas defensas reaparecen en *La Celestina* y *Cárcel de Amor*. Por su parte, el retórico Diego de Valera (1959) y Álvaro de Luna (1891) también escribieron sus textos siguiendo el modelo ya establecido por Boccacio en su famoso *De mulieribus claris*.

En el Nuevo Mundo, las defensas de mujeres van a ser recuperadas por autores como Diego Dávalos, mientras que Clarinda y Sor Juana Inés de la Cruz elaboran sobre sus temas. En este sentido, los escritores americanos retoman los argumentos y la lista de

heroínas típicos de las defensas de mujeres pero los transforman para que sirvan como herramienta de legitimación y, en el caso de las mujeres, con la finalidad de autorizar su erudición y su escritura.

El análisis de los temas y los recursos argumentativos que privilegian los españoles o los criollos, o bien, los hombres y las mujeres, que escriben defensas de mujeres puede ayudar a la comprensión de los motivos que los impulsaron a la vez que acercarnos hacia una teoría de la poética criolla y en qué medida se separa de la imperial. En efecto, en la escritura de estas defensas se juegan los subtextos del género, la afiliación cultural y la pugna política dentro del marco de la *imitatio* humanista.

Dentro del contexto transatlántico, los textos de la ‘defensa de mujeres’ nos proveen, en primera instancia, una perspectiva heteronormativa de las relaciones de género. En efecto, las relaciones entre hombres y mujeres informan varios niveles de la sociedad colonial, desde la manera en que se simbolizó la conquista hasta las dinámicas de poder que son mostradas a partir de las representaciones artísticas y literarias. Por otra parte, el acercamiento a la problemática de género sirve como una herramienta para estudiar las estructuras de poder y auto-representación de los individuos, así como las dinámicas de inclusión y exclusión en la sociedad. En su famoso ensayo sobre el género como categoría de análisis histórico Joan Wallach Scott señala:

Gender is a constitutive element of social relationships based upon perceived differences between the sexes, and gender is a primary way of signifying relationships of power. (42)

En cuanto al tema femenino y su defensa a través de la literatura, hay una gran mayoría de autores masculinos que toman a su cargo la escritura de este tipo de defensas,

lo cual encarna en sí mismo una contradicción: si es que estos autores sostienen que las mujeres son capaces, entonces ¿por qué no dejar que ellas mismas escriban su defensa? Incluso se puede pensar a estas defensas de mujeres escritas por autores masculinos como la otra cara de la moneda de la misoginia puesto que se debaten entre la alabanza y la condena. Por ejemplo, *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro muestra esta tensión entre ambos términos cuando Tefeo hace una crítica de las damas y el enamorado Leriano propone una defensa a través de ejemplos pese a que, irónicamente, está muriendo de amor por culpa de Laureola.

La segunda causa es porque delante de él y de los hombres no hay pecado más abominable ni más grave de perdonar que el desconocimiento, ¿pues cuál lo puede ser mayor que desconocer el bien que por Nuestra Señora nos vino y nos viene? Ella nos libró de pena y nos hizo merecer la gloria, ella nos salva, ella nos sostiene, ella nos defiende, ella nos guía, ella nos alumbró: por ella, que fue mujer, merecen todas las otras corona de alabanza. (182)

En la interpretación de Francomano (2011), la discusión entre Leriano y Teseo encarna la idea de que frente a la enfermedad de amor que lo está matando, el remedio es la misoginia que lo podría curar: “Leriano, now lovesick unto death, debates the nature of women with his friend Teseo, who hopes that misogyny will cure him.” (1066) La respuesta de Leriano a Teseo y a todos los que “hablan mal” de las mujeres se hace a través del ejemplo de la Virgen María como portadora de la salvación de la humanidad: Cristo. También hace énfasis en el papel de guía e intercesora de los fieles frente a Dios. En este sentido, es tanta la valía de esta mujer que mediante ella todas las demás deben

ser alabadas. La crítica que hace Leriano contra los hombres es que si es que ellos no alaban a las mujeres es por desconocimiento de la Biblia y de la tradición cristiana, lo cual podría implicar una dimensión herética en los que “hablan mal” de las mujeres, lo cual es una acusación grave en este contexto medieval. En este caso, Leriano y Tefeo representan los dos extremos discursivos de las relaciones textuales de género: la alabanza y la misoginia respectivamente. Esta misma dicotomía se verifica en el dupla Eva-Ave, una es la mujer condenable por quien la humanidad ha recibido el pecado y la otra es María, por quien recibe la salvación.

Sin embargo, Bloch (1989) demuestra como incluso la figura femenina divina puede formar parte de la polémica misógina de la época. Dice: “It has been argued that the adoration of women, whether the Holy Virgin, the courtly lady, or the prophetess, is but another form of misogynistic investment” (8). En el amor cortés (como en el culto a María) la devoción y el amor a la dama tienen como contraparte la condenación y el vituperio, no sólo en *Cárcel de amor* sino en otros textos considerados como defensas de damas, así en el *Boccaccio* podemos ver esta misma idea:

Boccaccio offers his praise of feminine virtue in a negative, back-handed way; since women are so weak in body and slow in mind, they deserve all the moral praise when they manage to muster the sufficient ‘manly courage’ (*virilem animum*) for undertaking tasks difficult even for men.

(Richards 35)

Con estos ejemplos, se puede llegar a la conclusión de que no existe un cambio real de paradigma que logre una defensa efectiva de la mujer. De hecho, ¿por qué sería necesaria una defensa de las mujeres si es que no existiera en la sociedad y en la literatura una serie

de discursos misóginos? La ‘defensa de mujeres’ sería, entonces, la otra cara de la moneda del discurso misógino puesto que ambos se alimentan y se posibilitan uno al otro. Al respecto, puede hacerse un paralelismo entre las ‘defensas de mujeres’ y otro tipo de textos argumentativos de alabanza como las defensas de la poesía, por ejemplo, puesto que ambos tipos de textos parecen presuponer la defensa de ciertos individuos o comunidades en desmedro de otras.

En este sentido, uno de los rasgos importantes de las defensas peninsulares de mujeres tiene que ver con una búsqueda de legitimación por parte de las autoridades eclesiásticas como bien parece ser el caso de San Pedro quien, al ser converso, colma su defensa de referencias a mujeres bíblicas demostrando así su conocimiento cristiano y su erudición. Otro converso que retoma el género de la ‘defensa de mujeres’ es Diego de Valera quien utiliza también la estrategia de llamar “malos cristianos” a los que estén en contra de su escrito.

Ya, pues, querría yo que aquestos que tanto mal dizen de todo el linaje de mugeres, mirasen quantos millares de virtuossas fenbras aquí mencioné, las quales, no solamente por las istorias aprovadas parescen, mas aun por la Santa Escripura, lo qual no podria negar ninguno que cristiano fuesse.

(Valera, 58)

Es a través de las ‘defensas de mujeres’ que estos dos autores prueban no solamente su conocimiento y afiliación con la tradición bíblica sino que incluso llegan a la exageración de estos símbolos con tal de probar su cristiandad. Asimismo, logran desviar las posibles acusaciones hacia otro grupo en un gesto que reviste tintes políticos.

Valera habría escrito su obra con fines políticos al igual que otro conocido hombre político de la corte: Álvaro de Luna. Al menos eso es lo que postula Round (1986): “One inescapable emphasis will concern Don Alvaro’s relations with the nobility; these, surely, will have to stand at or near the center of any possible account” (29). Pero, ¿cuáles son los argumentos que estos autores peninsulares privilegian en sus textos defensas con fines políticos? Uno de los argumentos más importantes y el que impulsa el uso de los *exempla* es el debate entre natura y costumbre. A través de este debate se busca establecer si las mujeres son “malas” innatas o si es que las costumbres las han llevado a ser así; por lo tanto, poner ejemplos de mujeres excepcionales prueba que no es posible que las mujeres sean malas por naturaleza. El debate de natura o costumbre sirve para acertar la nobleza de los que habían nacido sin ella y que, por mérito propio, podían ser llamados nobles como es el caso de Diego de Valera y Álvaro de Luna.

Es de notar que los ejemplos suelen provenir de fuentes clásicas y mitológicas lo cual muestra la afiliación humanista de las defensas de mujeres, a la vez que ejemplos provenientes de la Biblia que muestran su cristiandad. Algunos también incluyen referencias a mujeres contemporáneas, así como una dedicatoria a mujeres de la nobleza como es el caso de los autores mencionados que dedican sus libros a la Reina María apuntando a través de este gesto, nuevamente, a la relación entre la defensa y el poder político. En cuanto al propósito de la defensa, ésta puede ser escrita para halagar a una noble por ejemplo o como un ejercicio intelectual que consistiría en defender algo propuesto por los filósofos de la antigüedad, sobre todo Aristóteles, o como muestra de erudición. En todo caso, las defensas tienen una forma ya establecida que es imitada por cada uno de los que las escribía; se comienza con una alusión al “vulgo” que por su

ignorancia crítica a las mujeres. Así, comienza el discurso de Leriano en *Cárcel de amor* y así lo explica también Álvaro de Luna en su *Libro de las claras é virtuosas mugeres*, con la diferencia de que éste último también quiere contradecir a los sabios, entre ellos, al rey Salomón. Después se hace una argumentación a favor de las mujeres que consiste en la lista de heroínas ejemplares. Los argumentos más utilizados por estos escritores peninsulares están relacionados con los valores propugnados en la época: la virtud, el honor y la maternidad.

La Celestina revierte este argumento y muestra a la defensa como un código más poniendo en boca de Melibea unos *exempla* totalmente diferentes.

(...) como muchas allo en los antiguos libros que ley, o que hizieron más discretas que yo, más subidas en stado y linaje. Las quales algunas eran de la gentilidad tenidas por diosas, assí como Venus madre de Eneas y de Cupido, el dios del amor, que siendo casada, corrompió la prometida fe marital. Y aun otras de mayores huegos encendidas cometieron nefarios y incestuosos yerros, como Mira con su padre, Semíramis con su hijo, Cánasce con su hermano, y aun aquella forçada Tamar, hija del rey David.

(305)

Este listado de mujeres puede ser leído como una anti-defensa (justificación satírica) puesto que, al igual que las defensas de mujeres estudiadas, Melibea va a hacer una lista de mujeres ilustres de la mitología antigua, pero en lugar de resaltar los aspectos loables de estas mujeres va a señalar los pecados cometidos por ellas en cuanto a la transgresión de los límites maritales y el incesto. Esta estrategia funciona como defensa de los actos de Melibea por que al compararse con estas mujeres su transgresión con Calisto queda

corta, a la vez que al mostrar a estas mujeres que han transgredido las leyes patriarcales del matrimonio por amor las compara con ella misma, y así Melibea se pone al mismo nivel de las diosas que nombra. En otras palabras, de Rojas plantea como heroicos o ejemplares los opuestos a los que normalmente acuden las defensas tradicionales, escribiendo de nuevo el paradigma de la mujer, rompiendo con las reglas del género.

Si bien la mayoría de los argumentos vistos hasta ahora tienen que ver con la igualdad o superioridad de las mujeres en términos morales, en el libro de Álvaro de Luna se alaba a Eva usando un argumento biológico, atribuido al material del que fue hecha según el Génesis.

Cosa conueniente es, después de la Virgen gloriosa, ser fecha mención de la muy vieja madre de todos, es á sauer, Eva, por la su maravillosa excelencia, como por mano del muy alto Dios, obrador, é criador de todas las cosas, ella mereció ser fabricada, non de lodo, nin poluo, mas de la costilla, é carne propia del Varón, el qual, según la autoridad del Psalmista Daid, es poco menor que los Ángeles, coronado por Dios de gloria, é honor (...) (28)

Eva, que ha sido formada no del barro ni el polvo, como fue Adán, sino de la costilla del hombre, es superior a éste por su materia. Este argumento se ve reforzado por la mención del hacedor que es frecuentemente usado en las defensas puesto que implica que la mujer no puede ser mala al venir de Dios. Así, el hecho de que ambos hayan sido creados a imagen de Dios y dotados de sus dones los convierten en iguales. Es de notar que el autor retoma el epíteto de Virago, que según él “quiere decir Varonil” la *femme forte* para expresar la igualdad entre Adán y Eva, lo cual parecería contradictorio; y que se

comprueba en los casos de muchas escritoras mujeres (como Santa Teresa) que han sido llamadas varoniles en su personalidad o en sus obras. Estos argumentos son recuperados posteriormente por Diego de Dávalos, ya en el virreinato del Perú, poniendo aún más énfasis en los aspectos biológicos.

Y pues que fue de perfección dotado
el varon, y de fabrica elegante,
que lo fue la muger, está prouado,
pues el la engendra y es su semejante:
que no es possible, ser lo procreado
menos, de quien le dio el ser importante,
(...)

Y la materia, de que fue formada
la muger, para dar le fortaleza,
es a la del varon aventajada
en calidad, en fuerza y en riqueza;
pues siendo sobre el hueso fabricada,
no padescio defecto de flaqueza,
ni la padecen las que agora vemos
según muestra el vigor con que nascemos. (vv. 137- 152)

Este pasaje parte de una referencia a Adán y Eva que también son iguales, puesto que lo procreado no puede ser inferior que lo que lo crea, como es el caso de Eva creada de la costilla de Adán. Inversamente, si Eva es la madre de la humanidad (la “fábrica elegante”) el hecho de menospreciarla hace que nosotros mismos seamos más bajos. Sin

embargo, la referencia parece extenderse a toda la humanidad y hasta el tiempo presente de la escritura: “las que agora vemos.” Dávalos elabora más el argumento al especificar que la materia de la que ha sido hecha la mujer es el hueso de Adán para señalar que la mujer no tiene flaqueza por estar hecha de un material duro, es decir que lo biológico va a constituir un beneficio moral.

Por otro lado, este autor no solamente arguye la igualdad de las mujeres sino que incluso dice que ellas aventajan a los hombres en cualidades típicamente asociadas con la masculinidad como la “fuerza” y la “osadía” que se repiten a lo largo del poema. De esta manera, Dávalos usa argumentos similares a los que había usado Luna pero introduce pequeños cambios que tienden a intensificar el sentido de su propuesta.

Hasta ahora, hemos visto ejemplos de hombres que han escrito este tipo de defensas así como el tipo de acercamiento que hacen al tema, por lo que se hace necesario enfocar en las mujeres que lo han hecho también. Este acto implica una apropiación de este tipo de discurso por parte de mujeres y una reversión del poder de la palabra hacia ellas mismas para elaborar una defensa propia. En efecto, la intencionalidad de una defensa real de la razón, la identidad americana, la erudición y la escritura guían los textos de la *Respuesta a Sor Filotea* de Sor Juana Inés de la Cruz así como el *Discurso en loor de la poesía* de la anónima peruana conocida con el nombre de Clarinda. Con esta finalidad, estas autoras retomaron los *exempla* de la ‘defensa de mujeres’ a través de la inclusión de listas de heroínas en sus textos, pero cambiando los argumentos usados por los hombres para adelantar su propia conclusión. Se trata de crear una genealogía de mujeres valerosas y letradas para luego insertarse en ésta y, a través de

los ejemplos clásicos y bíblicos de mujeres ejemplares, autorizar su identidad y su acceso a las letras.

Como apunta Sabat de Rivers, esta estrategia había sido usada también por escritoras peninsulares combinada con el *topos* de la humildad.

También utiliza María de Zayas uno de los recursos más gustados por las mujeres escritoras al defender su sexo: el catálogo de mujeres famosas para que les sirvan de crisol y ejemplo así como recursos de afirmación revestidos de falsa modestia. (111)

Igualmente, el *topos* de la humildad ha sido estudiado por Ludmer (1984) como una de las “tretas” utilizadas por las escritoras femeninas para lograr inscribirse en el canon y escribir libremente. Por su parte, Arenal y Schlau en su ensayo “Stratagems of the Strong, Stratagems of the Weak: Autobiographical Prose of the Seventeenth-Century Hispanic Convent” examinan la paradoja de la escritura de las religiosas: fuertes y débiles a la vez. Las autoras elaboran sobre el texto de Ludmer y clasifican las tácticas de las mujeres escritoras en estratagemas del fuerte y del débil; entre las primeras encontramos el apoyarse en la tradición de mujeres místicas, santas y sabias, cuyo paradigma es la Virgen María. Entre las segundas, están la afirmación de la ignorancia y la debilidad y, la ya mencionada, falsa humildad. La escritura de estas mujeres es, entonces, una paradoja puesto que es a la vez una expresión de modestia y un desafío.

Esta misma contradicción se puede ver en el texto de Clarinda puesto que ella escribe por encargo de Mexía mientras hace notar que la hazaña de escribir no es apta para una mujer. Por otro lado, el catálogo de heroínas va a la perfección con la traducción de las *Heroidas* de Ovidio que tradujo Mexía y de las cuales el *Discurso* es uno de los

preliminares. Las heroínas escogidas por la autora concuerdan con el tema central de su texto: la defensa de la poesía. Así, los ejemplos escogidos de la antigüedad sobresalen por su dedicación a las letras y su fama; están Safo y su discípula Damófila al lado de Proba Valeria y Pola Argentaria a quien se valora por haber ayudado a la obra de un hombre - “pues limaste de Lucano aquella historia” (v. 434) —como lo hace también Clarinda con Diego Mexía.

Incluso las referencias que no se asociarían inmediatamente con la escritura como es el caso de la mención a las Sibilas y la Tiresias, que profetizan a través de la poesía, son valoradas por su “metro numeroso grave y terso” (v. 444). Por si este gesto no fuera suficientemente deliberado, la autora también hermana en sus ejemplos a la poesía con el canto apuntando directamente a la forma del poema: una *canzone* dantesca que celebra la canción, como en el ejemplo de Judith.

al cielo empíreo aquella voz levanta,
y dando a Dios loor por la victoria,
heroicos y sagrados versos canta; (vv.190 – 192)

Asimismo, la poesía cumple varias funciones a lo largo del poema, es el don de Dios, regalo de las musas, pero también tiene un lugar en la vida política. Como se muestra en el ejemplo de Débora que sirve como entrecruce entre el gobernar y el versificar.

¡Qué poema tan grave y sonoro
Barac el fuerte y Débora cantaron
por ver su pueblo libre y victorioso! (vv. 169 – 171)

Otro aporte a la tradición por parte de la peruana es la representación de la imagen de Eva a quien se sustrae por completo del contexto del pecado original para mostrar una Eva

dignificada que —lo dice la poeta casi por descuido— “alguna vez le ayudaría” (v. 138) a componer versos en alabanza de Dios a Adán. Finalmente, no podía faltar la mención a la Virgen María -presente por lo demás en todas las ‘defensas de mujeres’ estudiadas- salvo que en este caso la Virgen va a ser también una poeta a través de la referencia al *Magnificat*. Así, los rasgos sobresalientes de la lista de heroínas escogidas por Clarinda son la poesía y el canto que son los valores privilegiados por el *Discurso* y la manera en que la autora logra formar una genealogía en donde ella se pueda insertar.

Como señala Colombí-Monguió (1996), la lista de mujeres ilustres sirve como una más de las credenciales que presenta Clarinda para validarse.

Clarinda presenta sus credenciales reclamando sus derechos de intelectual y poeta, tal como a finales de siglo lo hará la espléndida audacia de Sor Juana Inés. Aunque menos osada, no es nuestra Anónima menos subversiva. (94)

En este sentido, vemos que Clarinda retoma a dos tipos de mujeres: las que ostentaron cierto tipo de poder en su sociedad y las mujeres sabias/escritoras como es el caso de María como presunta autora del *Magnificat*. La mención a la Virgen se constituye en el ejemplo más contundente en el texto que, al ser presentada como escritora y sabia, abre el camino de manera inequívoca a la escritora puesto que ella era vista como un modelo a seguir para todas las mujeres. Bajo esta lógica, la mujer que escribe no está haciendo nada malo puesto que está imitando a María. En una sociedad que valora la *imitatio*, ésta tiene un aval doble: literario, obviamente, y cristiano: la *imitatio Christi* se vuelve una *imitatio marianae*.

Clarinda tiende a hacer un cierto balance entre lo femenino y lo masculino en donde ambos tienen preeminencia.⁷⁹ Clarinda incluye en su lista a hombres que cumplen el papel de compañeros y poetas junto a las mujeres, de acuerdo con el tema principal de su poema: la armonía. En este sentido, Sabat de Rivers (1992) argumenta que la poeta incluye el mismo número de autoras mujeres que de hombres para proveer un balance entre ellos. Sin embargo, en los textos de ambas autoras la lista de heroínas está íntimamente ligada con sus propósitos que son, en última instancia, defenderse a sí mismas y a su poesía. Al ser las mujeres mismas las que escriben su defensa la lógica de ésta se intensifica, a la vez que estas escritoras parecen buscar su reflejo —y de sus cualidades— en las mujeres que nombran. Al usar argumentos de autoridad y demostrar su erudición y su capacidad retórica estas mujeres buscan reescribir una tradición que les pertenezca e inscribirse en espacios discursivos masculinos. Por otro lado, el hecho de que estas reivindicaciones se hacen a través de sus propios escritos revierte el poder de la palabra hacia ellas mismas que pueden auto-representarse en sus escritos.

A partir del análisis de los textos de la ‘defensa de mujeres’ se puede trazar una cadena intertextual que iría desde la tradición italiana y francesa hasta América, pasando por España; una progresión de *imitatio* cuya forma básica se ha mantenido con algunas variantes de propósito y ejemplos. Por tanto, cabe preguntarse, ¿qué es lo específicamente criollo o americano en los textos de Dávalos, Clarinda y Sor Juana? Para comenzar a responder a esta pregunta es necesario tomar en cuenta el lugar de

⁷⁹ Esta idea de la igualdad de los sexos podría estar basada en la mitología incaica: “The Incas structured their universe by parallel hierarchies of gender which ranked gods and categories of humans in the language of descent. At the top of the cosmological order was the androgynous divinity, Viracocha. Pachacuti Yumqui leaves no doubt as to Viracocha’s sexual duality, for above his/her image are the inscribed words “whether it be male, whether it be female” (Silverblatt 41) Agradezco a Robert Haskett la referencia.

enunciación de estos discursos que debe ser leído de manera diferente de acuerdo a la proveniencia de los textos: no es lo mismo ser escritor y erudito en Madrid que en Lima. Al respecto, se puede discutir la necesidad de mostrar erudición por parte de los escritores americanos así como su afiliación al discurso humanista como una manera de acertar su identidad y su valor. Estos aspectos coinciden con el papel del criollo como transmisor de una tradición más amplia en el sentido lingüístico y cultural.

Esta necesidad de erudición ha sido interpretada por Colombí-Monguió (1985) como la manifestación de un complejo de inferioridad americano,⁸⁰ aunque apunta a que esta angustia criolla también es una angustia humanista posiblemente amplificada por la lejanía y el aislamiento.

El deseo de parecer sabio acuciaba al escritor del siglo XVI en una Europa donde no podía caberle duda alguna de formar parte de una tradición y de una patria intelectual, ¿cómo no habrían de intensificarse estos sentimientos cuando se vivía en las Indias, sintiéndose exilado de la tierra nativa y de los centros culturales de Occidente? (111)

Es precisamente la consciencia de la separación con respecto a la metrópolis el factor que tiende a intensificar la propuesta de los americanos que buscan sobrepasar a sus contrapartes españolas. Esta lógica se repite también a nivel de la *imitatio*, los criollos usan la forma de la defensa de damas como una forma de afiliarse a la tradición que la sostiene. Pero como apunta Mazzotti, esta imitación reviste un carácter ambivalente que conjuga el deseo de aceptación y el orgullo en la diferencia. Retomando las ideas de

⁸⁰ “Fue la defensa de su inseguridad. Ese humanismo que de tantos modos eligieron exhibir les sirvió a la vez como disfraz de un complejo de inferioridad y como defensa contra el escondido terror de la propia barbarie” (Colombí-Monguió 1998, 296).

Bhabha en su ensayo “On mimicry and man,” el autor explica la figura compleja del criollo inmerso en esta dialéctica:

Quizá el concepto más cercano al campo hispanoamericano de la versión de Bhabha de la teoría postcolonial sea el concepto ya mencionado de la ambivalencia, en que las lealtades y los rechazos duales nos pintan un sujeto ontológicamente inestable, en plano de igualdad y hasta superioridad frente a los españoles, y sin embargo en situación de inferioridad en cuanto a su representación política. (20)

Esta dinámica de aceptación y rechazo del legado cultural del imperio problematiza el concepto de *imitatio* puesto que a través de la mímica de los discursos hegemónicos se inserta la afirmación de la diferencia criolla.

If the creole is art, his own text cannot escape the essential artfulness of the Baroque, which is based on a combination of previous texts that wit turns into a present specificity and difference. (González Echevarría 166)

Para González Echevarría el aporte americano no consiste en una innovación *per se* de los textos tradicionales, sino en pequeñas transformaciones a través del ingenio barroco y las combinaciones discursivas. Mientras Colombí-Monguió lee las estrategias imitativas de los criollos como un gesto más de su inadecuación cultural, González Echevarría las reivindica como estrategias de afirmación de identidad y diferencia. En la misma línea, en el libro *Mimesis and Empire*, Fuchs argumenta que los criollos habrían usado el disfraz de la similitud textual —lo cual produce “the transformation of the writers into subjects of the empire, albeit contentious subjects” (65)— a través de la recuperación de los discursos católicos y expansionistas destinados a crear una identidad híbrida que

habría planteado un reto hacia los colonizadores. Para Fuchs, la imitación de los discursos metropolitanos por parte de los americanos se convierte en un gesto subversivo en la medida en que estos textos insertan pequeñas diferencias que permitan repensar su sentido.

I have argued instead for a reevaluation of imitation as a cultural and political practice that challenges established national narratives. The early modern confrontations that I have traced throughout suggest that the most interesting mode of resistance may often be imitation with a difference.

(164)

Esta conceptualización de la imitación con diferencia, o de una intertextualidad barroca transformada en virtud del ingenio, nos permite establecer con mayor claridad las estrategias a las que han recurrido los autores americanos quienes a pesar de copiar los discursos imperiales logran insertar otras preocupaciones y reivindicaciones.

En el caso de Dávalos, la relocalización de la ‘defensa de mujeres’ en suelo americano tiende en primera instancia, como hemos visto, a intensificar los argumentos biológicos presentados por Álvaro de Luna apartándose de esta manera del discurso moralista presente en las otras defensas peninsulares. En segunda instancia, su texto tiende a valorizar a Eva como madre del género humano por lo que menospreciarla llevaría a criticarnos a nosotros mismos. Por lo demás, el mero hecho de escribir un texto semejante en tierras americanas ayuda a inscribir al poeta en la tradición previa a la vez que los nuevos temas por él propuestos. Sin embargo, son las mujeres las que logran cambiar efectivamente la dinámica de las ‘defensas de mujeres’ al tomar la palabra en defensa de sí mismas, de su cultura y su acceso a las letras. Si bien tanto Sor Juana como

Clarinda siguen el formato preestablecido de las defensas tradicionales al copiar el orden de las mujeres en sus listas de heroínas, su propósito y argumentación son distintos. Además, las mujeres ejemplares que citan estas autoras son, en gran parte, las mismas que a las que se refieren los otros autores, lo que cambia es el enfoque que ellas les dan. Así, Clarinda concentra en su *Discurso* una serie de referencias destinadas a validar la poesía y la canción que, por ende, logran autenticarla a ella misma como poeta. La presencia de estos ejemplos bien conocidos autoriza a las mujeres como escritoras y valida sus aspiraciones al conocimiento y la cultura: ellas solamente están imitando las vidas de las mujeres que son reverenciadas y respetadas y así, se están acercando al ideal.

CAPÍTULO V

SOR JUANA Y GÓNGORA: UN DIÁLOGO POÉTICO

TRANSATLÁNTICO

Sor Juana y su proyecto transatlántico

Varias de las ansiedades y preocupaciones esbozadas por los criollos en general y por las poetas criollas tomadas en cuenta en nuestro estudio, en particular, continúan y se agudizan en el caso de Sor Juana: el diálogo con un Otro peninsular, la creación y recreación poética, la erudición, la conflictiva pertenencia a la cultura occidental y la problemática afiliación con los indígenas (manifiesta mucho más claramente en el caso de Sor Juana)⁸¹ así como *self-fashioning* como un Otro.⁸² La compleja identidad de Sor Juana como criolla y mujer se intensifica cuando tomamos en cuenta su estatus de hija ilegítima, como apunta Sabat de Rivers (1998) debemos tomar en cuenta el entrecruce entre estos tres determinantes a la hora de analizar la obra de Sor Juana en el marco de la literatura “colonizada.”

Todo esto confluye en un proyecto transatlántico realizado por Sor Juana que parte de las complejas relaciones con personajes de poder peninsulares (más notablemente las dos virreinas que le ofrecieron su patrocinio: la marquesa de Mancera y la marquesa de la Laguna, la publicación de su obra en España, y, como veremos a continuación, su estratégica auto-representación como rareza a la vez barroca y

⁸¹ Especialmente en la loa al inicio del *Divino Narciso* como ha sido estudiada por Merrim (1987) y Sabat de Rivers (1998), como veremos más adelante.

⁸² En palabras de Barbara Fuchs un “intimate Other” ver *Exotic Nation*.

americana. Pese a que no sabemos a ciencia cierta cuál sería la intencionalidad detrás de este proyecto sorjuanino, si tomamos en cuenta lo discutido en capítulos previos tanto en cuanto a los planes escriturales de Amarilis y Clarinda como a las reivindicaciones criollas en general podemos decir que el impulso detrás de el proyecto de Sor Juana tendría que ver más con el reconocimiento, búsqueda de fama y difusión de su obra. De manera similar a los proyectos llevados a cabo por Amarilis y Clarinda, Sor Juana pone énfasis en su conocimiento de la cultura occidental llegando a mostrarse como una nueva Santa Caterina en lo prodigioso de su inteligencia.⁸³

En su artículo “Angels of History and Colonial Hemispheric Studies” (2009) Merrim se enfoca en lo que ella denomina el “transatlantic bent” (64) de los escritos de Sor Juana como una herramienta que permite la lectura de la literatura colonial en nuestro hemisferio a la vez que delinea la estrategia transatlántica llevada a cabo por la escritora. En este sentido, Merrim habla de un proceso por el que la literatura del Sur (o de los Sures) se presenta a sí misma como “self-feminizing and self-othering” (70). Siguiendo, (o más bien: *mirroring*) los procedimientos exotizantes a los que habían sido sometidos, los criollos asumen como suya esta exotización como “self-exoticing” (70) mediante la cual los criollos del siglo XVII —como Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, Juan de Espinosa Medrano, Carlos de Sigüenza y Góngora, además de Sor Juana— “instrumentalized the Baroque taste for odd, rare phenomena to portray themselves as proudly exotic subjects of the wondercabinet that was the New World” (71). Un procedimiento similar al que González-Echevarría (1993) atribuye a Espinosa Medrano que al parecer se adelanta a las críticas que le podrían hacer sus colegas peninsulares y

⁸³ Uno de los más notables “ciphers for the self” (Luciani) que Sor Juana adopta para, alegóricamente, subsumir sus cualidades positivas en sí misma y autorizarse como mujer escritora. (4)

más bien se apropia de su propio estatus como rareza barroca viviendo en un tiempo diferente; este desfase temporal no es visto por el autor como algo problemático sino que más bien le ayuda a entender a Góngora de una manera más profunda y equilibrada. Espinosa Medrano elabora su extrañeza desde el ámbito físico: la deformidad de su lunar se convierte en un rasgo fundamental a su escritura y su pensamiento, aspecto que él, en lugar de ocultar, resalta en todo momento. En el caso del *Lunarejo*, su imperfección de convierte en un emblema de su identidad criolla y de su postura literaria al convertirse él mismo en una pieza de arte barroco.

The Baroque consists of an accepted and assumed secondariness and belatedness, which are capable of absorbing the geographic and temporal displacement of the Antartic poet and can even flaunt it like an emblem, for example, satyrs and parrots. (164)

La construcción de este rasgo criollo comienza por la irregularidad corporal y se convierte en un símbolo que engloba otros aspectos como el desplazamiento temporal y espacial que caracteriza a los escritores criollos. De la misma manera, Sor Juana se autoconstruye como una anomalía partiendo de su estatus físico-corporal: un fénix en el Romance Epistolar 49 o una mujer que casi no lo es en su “Respuesta a un caballero peruano.” La extrañeza barroca en acción permite a ambos escritores una libertad que no habrían tenido de otra manera al resaltar su ingenio así como la conciencia de sí mismos y de su diferencia.

Este vaivén entre asimilación y diferencia criolla se puede ver también en la publicación de los primeros escritos por Sor Juana en España y el intento mimético detrás de títulos como *Los empeños de una casa* y el subtítulo que liga al *Primero Sueño* con la

obra de Góngora. Luciani (2004) argumenta los beneficios que verían los primeros editores de la monja así como ella misma en el gesto de “assimilation of an (at least initially) unknown colonial writer to familiar and prestigious figures was a kind of packaging, designed to make Sor Juana attractive to Spanish readers” (20). Sin embargo, esta asimilación también tiende, según el autor, a enfatizar la “anomalous and marvelous nature of the writer in question —a colonial, a woman, a nun” (20) a través de los preliminares presentes en estas primeras ediciones.

En la misma veta, Merrim analiza la loa al inicio de *Divino Narciso* como representante de dos estrategias utilizadas por Sor Juana: 1) la de presentarse como una *rara avis*, un fenómeno de la naturaleza americana del exótico México, identificada con la cultura local, a través de la recuperación y puesta en escena de la cultura mesoamericana⁸⁴ (la identificación con lo local se puede ver como una característica de la identidad criolla); y 2) como el vaso comunicante entre las dos culturas “positioning herself between Spain and New Spain, as a citizen of both and broker between them”(75). De esta manera, Merrim retoma el criollismo de Sor Juana en sus escritos como un “in-betweeness” (79), es decir, como un estatus liminar que le permite un espacio ventajoso al lidiar con ambas culturas.

El argumento del uso de elementos de las culturas precolombinas para enfatizar la “americanidad” de Sor Juana ha sido mencionado también por Sabat de Rivers (1998), quien sostiene que si bien la poeta tenía relaciones con la corte que la podrían haber prevenido de hablar sobre los indígenas, éste es el rasgo que muestra más su filiación con la patria americana. En realidad, Sor Juana siempre resalta su lealtad a la patria americana

y su cualidad de criolla y mujer. Al analizar el auto sacramental que precede a *El mártir del sacramento*, Sabat de Rivers apunta:

Pero hay más: como americana [Sor Juana] hace intervenir al llamado Nuevo Mundo cuyo descubrimiento terminó con el ‘común yerro’ de la autoridad varonil, y lo pone en términos de igualdad intelectual con Europa. (43)

Finalmente, Merrim arguye que la campaña transatlántica de defensa realizada por la monja habría fallado puesto que, como ya sabemos, sus últimos años han estado marcados por la pérdida de los privilegios a los que había estado acostumbrada durante el gobierno de los virreyes que la protegieran, en especial con el regreso a España de los Condes de Paredes. En cuanto a este argumento planteado de que el proyecto transatlántico de Sor Juana hubiera fracasado, o incluso podría haber resultado contraproducente, puede ser revisado tomando en cuenta que los nuevos estudios muestran que Sor Juana siguió escribiendo (más notablemente: los villancicos a Santa Caterina) y rehaciendo su biblioteca cuando murió y que la parte trasatlántica de su proyecto que tendría que ver con la publicación de sus obras y la fama sí ha tenido éxito. Como bien dice Luciani, “as her local connections with power declined, her International reputation began to soar” (23).

Ahora bien, se puede hablar también de un proyecto transatlántico de Góngora que parte por las referencias a la Conquista y a los elementos americanos pero que ayudaría también a entender la influencia del gongorismo en América en autores casi contemporáneos como los que hemos mencionado y autores del siglo XX como Severo Sarduy y Lezama Lima que ven en el poeta una especie de afinidad espiritual que les

permite dialogar con él más que con otros autores de la península. De hecho, las cualidades de marginalidad y no pertenencia cultural no parecen ser solamente patrimonio de los criollos sino que también pueden ser aplicadas a otros “intimate Others” en la misma España: los moriscos y los conversos. Hay indicaciones de que Góngora pertenecía a este último grupo.

Entonces bien podríamos ver a Góngora y Sor Juana como “outsiders” de sus sociedades que les permite criticar y problematizar los códigos culturales de los que participan. Las acusaciones que se hacen a Góngora tienen que ver con estas ideas; primero él es (según sus detractores) un judío, o converso además de un culterano: no olvidar la relación de esta palabra con “luterano” —otra acusación religiosa— es decir alguien que destruye los fundamentos del “castellano.” Así, Góngora logra resquebrajar las dos más importantes instituciones del imperio español; mediante estas cualidades se convierte en un interlocutor, quizá involuntario, de las preocupaciones y reivindicaciones criollas.

El Sueño, las Soledades y los avatares de la crítica

Los poemas *Primero Sueño* de Sor Juana y *Soledad I* escrita por Góngora parecen compartir un destino ligado en cuanto a su recepción crítica. Así, los detractores de Góngora o bien ignoran el poema de Sor Juana o lo critican por su gongorismo y dificultad; mientras que los literatos y críticos que recuperan la obra del poeta español — como la generación del '27 y poetas como Neruo— también lo hacen con el largo poema de la mexicana.

Este destino compartido surge del subtítulo de los primeros editores del *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz* (1995) en el que se aclara que el poema había sido escrito a “imitación” del de Góngora.⁸⁵ Pareciera también que el adjetivo “primero” obedece a esta misma lógica, para hacer parecer al poema más cercano al título del poema peninsular, la misma Sor Juana en la única referencia que hace al poema (dentro del texto de *La Respuesta*) lo llama simplemente el *Sueño*; si esto se debe a humildad o a que es el verdadero título del poema no es evidente.⁸⁶ De cualquier manera, la adjudicación de este título a la silva por los editores expresa algo de la recepción primera del poema en la que sus contemporáneos leyeron, o interpretaron, similitudes con los textos gongorinos. Por otra parte, los editores primeros al aumentar el subtítulo tienden a enfatizar su interpretación del poema como imitación del texto gongorino. En todo caso, cabe preguntarse hasta qué punto se da una imitación en la lectura de ambos textos y también ¿cuál sería la finalidad de esta imitación por parte de Sor Juana? y en caso de que fuera una imitación hecha a propósito ¿qué relación tiene esto con el proyecto transatlántico de la poeta tal como lo explica Merrim?

Varias de las subsecuentes lecturas de estos dos poemas se han centrado en el debate en torno a su forma y contenido iniciado por el padre Calleja (1995), en su “censura” que introduce el libro *Fama y obras póstumas del Fénix de México*. En su comentario, el padre apunta por un lado la imitación gongorina y, por otro lado, la originalidad temática del *Sueño*, lo cual lo haría más valioso en virtud de su dificultad. En

⁸⁵ El título del poema dice textualmente: “Primero Sueño, que así intituló y compuso la madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora”.

⁸⁶ Al respecto escribe Octavio Paz (1982): “Es difícil que el editor se hubiese atrevido a añadir el adjetivo, *primero*, sin mediar una indicación de la autora” (469). Sin embargo, no existen datos definitivos que apoyen uno u otro argumento.

virtud de este argumento, retomado y elaborado por muchos otros después de él, la superioridad de Sor Juana se basaría en la elección temática de motivos más “altos,” a comparación de la composición de tema más bien pastoril de Góngora, así como la erudición que usa en su poema. Es de notar que en su defensa de la poesía gongorina Espinosa Medrano hace el argumento contrario, es decir que la poesía secular debe ser “exuberant in form but without profound meaning” (González-Echeverría 160), mientras que la poesía religiosa tiene una forma más sencilla pero esconde más significados. En última instancia, lo que *Lunarejo* propone, de acuerdo a las ideas barrocas, es la indivisibilidad de la forma y el contenido en poesía: “The soul, the meaning of secular poetry, is contained in its own form; it is not separable from it, because form is the conceit through which ‘ingenio’ is expressed” (161). Por lo tanto, Espinosa Medrano, en su argumento de defensa, responde una de las mayores críticas a las que era sometida la poesía de Góngora: la falta de correspondencia entre el tema y la forma en su escritura e, indirectamente, invalida la crítica de Calleja y sus seguidores.

Por su parte, Octavio Paz en su *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (1982) también se pregunta en qué medida el *Primero Sueño* puede ser considerado una imitación de Góngora, la respuesta es, en resumidas cuentas, que se trata de una similitud formal ante todo —por el uso del hipérbaton y reminiscencias entre ambos poemas—; pero Paz añade que las “diferencias son mayores y más profundas que las semejanzas” (470), siendo Góngora un poeta sensorial y Sor Juana una intelectual. El poeta mexicano atribuye un carácter diurno y luminoso al poema de Góngora, en tanto que en el caso del Sor Juana se enfoca en la penumbra y falta de colorido que él ve en el poema. A continuación dice: “Por genio natural, sor Juana tiende más al concepto agudo que a la

metáfora brillante; Góngora, poeta sensual, sobresale en la descripción... mientras que las metáforas de sor Juana son más para ser pensadas que vistas” (470).

La interpretación de Paz hace énfasis en el aspecto intelectual del *Sueño* comparándolo con el poema de Mallarmé *Un coup de dés* en la medida en que ambos poemas tratan de un viaje espiritual por el infinito que termina en fracaso. Pero la idea que parece sobresalir en su lectura tiene que ver con la originalidad de Sor Juana y de su creación poética: “En primer término hay que subrayar la absoluta originalidad de sor Juana, por lo que toca al asunto y al fondo de su poema: no hay en toda la literatura y la poesía españolas de los siglos XVI y XVII nada que se parezca al *Primero sueño*” (474). Como bien apunta Buxó (2009) la lectura de Paz parece estar limitada a la concepción moderna —o más bien post-romántica— de la originalidad y no tanto así a la noción de *imitatio* o, mejor aún, *aemulatio* que habrían usado Sor Juana y sus primeros lectores. De ahí el énfasis en la diferencia.

Buxó, al discutir estas categorías de *imitatio* y *aemulatio* acierta al establecer la *aemulatio* como una tensión entre la fidelidad al modelo y la aparición del ingenio, o de lo novedoso: “*Aemulatio* produces a new text that is the result of an extreme tension between formal compliance with the work that serves as its model—a text that will surely be recognized by all—and the striving after originality: the simultaneous subjection to and departure from the model text” (375). Este aspecto, más bien formal, se puede extender, en el caso de la criolla Sor Juana y el español Góngora, al ámbito más amplio de las reivindicaciones criollas y la compleja dinámica de aceptación de modelos peninsulares siempre debatiéndose entre la originalidad y la imitación. El autor enlista la idea (ya bien documentada) de la *imitatio* no como algo reprochable o negativo sino

como una manera de ganar prestigio casi por asociación así como una práctica tremendamente usual en la época. Por otra parte, esta práctica es esencial, según el autor, para entender las motivaciones estéticas y psicológicas del Siglo de Oro en España así como en América.

La relación que se establece entre los dos autores que forman parte de la práctica de la *imitatio* puede ser entendida en términos de una relación de poder, o de maestro-aprendiz, mediante la cual el texto modelo podría ser visto como superior al texto resultante. En efecto, una parte fundamental de esta práctica literaria consiste en la elección de una obra o autor de renombre a ser imitado, puesto que mientras más conocido sea el modelo más evidente será la imitación para los lectores y se pondrá en relevancia la erudición del autor posterior. En palabras de Colombi-Monguió (1989): “en la poética de la *imitatio*, la emulación exige la clara presencia de un modelo bien conocido para que el nuevo triunfo poético no pueda ser ignorado” (230). Es de notar lo que aporta Colombi-Monguió a esta dinámica de la *imitatio*; la creación que surge de ella se considera un triunfo, no una copia desprovista de valor. Es más, concuerda Buxó con esta idea al definir este tipo de emulación poética como “an act of professional engagement with a prestigious author to bring one’s own work to greater expressive capacity and ideological complexity” (360). De esta manera, el concepto de *imitatio* se acerca a lo que actualmente llamamos intertextualidad, es decir una relación creativa entre dos textos que sirve a la vez como homenaje y como replanteamiento novedoso de la tradición en la que se basa.

Como ya hemos visto en los capítulos anteriores, es este tipo de intertextualidad el que ha permitido la escritura de Clarinda y de Amarilis en relación siempre problemática

con modelos peninsulares. El caso de Sor Juana es incluso más complejo. Como argumenta Luciani en su notable estudio *Literary Self-fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz* (2004) mucha de su escritura es “self-consciously imitative” (19) —ya sea de conceptos quevedianos, lenguaje gongorino o las fórmulas calderonianas de sus comedias— de una manera que trasciende la práctica poética de la *imitatio* incluso como se entendía en su época en pos de un “deliberate attempt to reproduce specific literary voices of the Peninsula. Rather than an act of literary obeisance on the part of a lesser figure, this literary mimicry seems intended as a virtuoso performance in its own right, one whose purpose is to delight and amaze” (20). El ejercicio imitativo en Sor Juana se convierte, entonces, en una manera más de demostrar su erudición y destreza verbal que la posiciona al mismo nivel de los autores peninsulares que evoca.

Sin embargo, Sor Juana no se detiene en la reproducción de las voces poéticas peninsulares sino que ella misma se convierte en un símbolo o, mejor dicho, en símbolos o personajes de los que se apropia y que encarna en un momento u otro. Una de estas instancias (mencionada también por Luciani) es la bien conocida anécdota que la autora narra en *La Respuesta* en la que pide vestirse de hombre para poder estudiar;

... oí decir que había Universidades y Escuelas en que se estudiaban las ciencias, en Méjico; y apenas lo oí cuando empecé a matar a mi madre con instantes e importunos ruegos sobre que, mudándome el traje, me enviase a Méjico, en casa de unos deudos que tenía, para estudiar y cursar la Universidad;... (48)

De manera similar a lo que hizo Amarilis al imitar o canalizar la escritura pastoril con sus mujeres fuertes para autorizar su escritura. Sor Juana canaliza el tipo de la mujer que

debe disfrazarse de hombre para conseguir algún resarcimiento o búsqueda, personaje típico de la comedia que la ayuda a mostrar su ansiedad por aprender, pero a la vez la convierte en una heroína de la obra y gana la simpatía de los lectores con este gesto tan comprensible para su audiencia.

Góngora y Sor Juana: peregrinos del conocimiento

La relación intertextual entre el *Primero Sueño* de Sor Juana y la *Soledad Primera* de Góngora puede ser analizada partiendo por los aspectos formales; ambos poemas están escritos en metro de silva —es decir versos de 7 u 11 líneas y estructura no estrófica— que se presta adecuadamente al tipo de poesía extenso y casi narrativo que buscan ambos autores. Si bien los temas que abordan ambos poemas parecieran diferentes a primera vista, una mirada más atenta puede revelar que en los dos casos se trata de viajes en pos del conocimiento y por consiguiente, descubrimientos. Tanto Alma, la protagonista del *Sueño*, como el peregrino de la *Soledad* son viajeros en territorios novedosos a la vez que son rebeldes que escapan los límites preestablecidos de su sociedad, como veremos más adelante. De manera paralela, nosotros, los lectores, somos también peregrinos que nos desplazamos por la silva (la selva textual) de estos poemas.⁸⁷ El viaje gongorino también puede ser equiparado al viaje del alma en el *Sueño* por su naturaleza solitaria y evasiva de la realidad que crea representaciones fantásticas, apunta Vossler “puebla la soledad con una infinidad de ‘Wünschbilder,’ de imágenes creadas por su imaginación” (85, citado por Spitzer) y añade respecto a la discusión sobre si las *Soledades* están situadas en un

⁸⁷ Escribe Beverly (1980) al respecto “The pilgrim is ourselves: mind representing its own creative movement in a world constantly transformed by its own activity, mediating the wonder but also the dissonance it encounters in its experience of the world, exercising its resources of memory, desire, and imagination, moving from contemplation to action ‘paso a paso’”(35).

lugar real —posiblemente Andalucía— o un lugar imaginario: “El escenario de las *Soledades* no es Ayamonte, es el alma solitaria, la soledad del poeta” (85). Si seguimos esta lectura tenemos que los dos poemas son, en esencia, viajes solitarios de almas poéticas en búsqueda de conocimiento.

Tanto la *Soledad I* como el *Sueño* son poemas impensables sin el contexto transatlántico que provee temas como la exploración marítima y la narrativa de la Conquista a Góngora y a Sor Juana gran parte del bagaje cultural y mitológico que nutre su poema. Tampoco serían posibles estos poemas sin el influjo de vocabulario científico y los cambios de percepción de la Primera Modernidad. Pese a estas similitudes es evidente que el *Sueño* transforma la obra de arte hacia una voz femenina y un lugar de enunciación americano. A pesar de un alto nivel de abstracción prestado por la complicada sintaxis y densa alusión, el poema de Sor Juana puede ser leído como profundamente personal, ya que resuena con las preocupaciones intelectuales y escriturales de la poeta. Así, la silva trata el tema del acceso al conocimiento absoluto, un tópico que fue central para los criollos (ya en México o en Perú) en su afán por pertenecer a la cultura letrada como ha sido ya explicado por Colombi-Monguió (2000).

Grossi, en su ensayo “Apuntes para una lectura intertextual del *Primero Sueño* de Sor Juana y las *Soledades* de Góngora” (2009) apunta que ambos poemas fueron escritos desde los márgenes de sus respectivas sociedades y, como tales, tienden a desafiar los postulados y valores de éstas aunque habría que añadir que Sor Juana lo hace por doble partida al ser criolla, mujer y escritora. Al ser críticas con la sociedad imperial y colonial, la escritura de ambas silvas implica una “revisión del concepto jerárquico entre cuerpo

femenino e intelecto masculino, poesía y razonamiento” (128). Esta cualidad marginal de los poemas se justifica a partir del momento histórico en que fueron producidos. En el caso de Góngora, nos dice Grossi parafraseando a Jammes (1987), es un momento de dificultades económicas e incertidumbres en general y específicamente en el caso de Góngora en cuanto a su estatus en la corte. Mientras que en el caso de Sor Juana, el *Sueño* coincide con “los años de crisis socioeconómica novohispana” (129) así como la falta de apoyo de la corte virreinal.

La autora argumenta la anomalía de ambos poetas no solamente en sí mismos y sus circunstancias personales sino en sus escrituras también anómalas que buscan escapar de los espacios públicos masculinos y cortesanos en pos de una libertad sino corporal al menos intelectual.

La escritura anómala, excéntrica, que se sitúa en los márgenes de los discursos hegemónicos, busca el refugio en la isla o la celda solitaria - el espacio interior de la imaginación- desde la cual se escribe y se experimenta libre y osadamente, lejos del ruido de la corte y de la plaza, lejos de las restricciones de la literatura circunstancial, altamente codificada y constreñida por la relación de vulnerable dependencia del letrado frente a la institución de patronazgo. (129)

La libertad creativa e intelectual de ambas obras se debe, por tanto, a la ausencia de auspicio que experimentaron Sor Juana y Góngora respectivamente. Así, en la interpretación de Grossi, lo que tienen en común los viajes de ambos poemas reside en esta capacidad de escapar del espacio reglamentado para construir un “espacio interior de la imaginación” (129) desde donde se pueda escribir libremente. Más adelante, la autora

explica que en ambos poemas se da “un proceso de conocimiento englobador de la experiencia humana” (132) y, contrariamente a lo que sostiene Bergmann (2004), ese conocimiento “convoca el uso de todos los sentidos” (132) no solamente la vista puesto que este sentido estaría más bien ligado a las jerarquías patriarcales y coloniales “y por ende objeto de control y colonización” (132).

Esta aseveración puede ser debatida con los postulados de Bergmann en cuanto a su estudio de estos poemas (y otros) desde un punto de vista que privilegia lo visual en el contexto de la cultura barroca.⁸⁸ En este sentido, es relevante la observación que hace Grossi respecto al *Sueño* como una representación subversiva del espectáculo efímero “el edificio poético sorjuanino donde reina el silencio y la oscuridad nocturnas, es una representación inversa y por ende subversiva del espectáculo efímero, público y urbano, que busca consolidar el poder imperial” (133). En clara contraposición con la arquitectura efímera (pensemos en el *Neptuno Alegórico*) destinada a halagar a la corte, la arquitectura que exhibe el *Sueño* es crítica consigo misma y con su pretensión vanidosa. En otro nivel, la silva es intensamente personal mientras que mucha poesía de Sor Juana estaba destinada a sus patrones en la corte o a ser mostrada públicamente.

Retomando lo que dice Arenal (1991) respecto al espacio nocturno y al silencio como una manera de escapar al control masculino: “Night's darkness and silence provide a space for epistemological meditations unthinkable in clear daylight, where heresies against dogma were punished by the Inquisition” (132). La noche se convierte en un espacio femenino de libertad mientras que el día es controlado y supervisado por las fuerzas masculinas del orden y la jerarquía. Grossi, ampliando esta idea, apunta que el

⁸⁸ El análisis detallado de los estudios de Bergmann a propósito de la cultura visual en el *Sueño* y las *Soledades* está en el apartado siguiente.

exilio nocturno de Sor Juana que permite su libertad epistemológica es paralelado en el exilio gongorino en la isla. Podemos decir también que el énfasis gongorino en una cultura campestre (el famoso tópico de menosprecio de corte) apunta a este mismo exilio: el locus de las *Soledades* es lo más alejado de la corte y de la vida imperial reglamentada como sea posible. En este sentido, Beverley (1980) explica este tópico como “the humanist and aesthetic critique of urbanismo, bureaucracy, and mercantilismo, everything Góngora intuit in the phrase ‘moderno artificio’” (76). Jammes (1987) argumenta que el uso del tema de menosprecio de corte (tan popular en la época) no es solamente un tópico escritural en Góngora sino que se condice con su postura personal y sus dificultades con la Corte madrileña que impulsaron su regreso a la tierra natal.

Tanto en la *Soledad I* como en el *Sueño* aparece la imagen mitológica del que se acerca demasiado al Sol (en la lectura de Jammes (1987) se interpreta la figura del Sol como el rey: o sea, para Góngora la metáfora consiste en un cortesano que se acerca demasiado al rey). En ambos casos vemos la noción de ascensión fallida o problemática. Ícaro y Faetón son, en este sentido, imágenes de vanidad masculina y de la transgresión del “outsider” que se atreve a desafiarla. Las pirámides funestas y ostentosas (v. 1 y vv. 340-41) y los engañosos obeliscos (v. 3) de Sor Juana se ven también en la arquitectura gongorina que vanamente pretende llegar a “los cielos” (v. 99) en forma de “Reales Palacios” (v. 126) haciendo tal vez una referencia a la Torre de Babel⁸⁹. En

⁸⁹ Gates (1939) anota la referencia a la torre de Babel en el *Sueño* “Y aún aquella blasfema, altiva torre, / de quien hoy dolorosas con señales” (1054) Esta relación entre la confusión de lenguas y la herejía es notada por Beverley (año? “Sobre Góngora y el gongorismo colonial”) en las críticas contra Góngora: “Por haber elevado el juego lingüístico ingenioso como centro del gusto poético, no directamente relacionado con la moral o la doctrina, se pensaba que Góngora había producido un formalismo funcionalmente ateo, que su poesía era babélica. De allí los ataques a él como supuesto converso (Quevedo) o, en palabra del humanista Francisco Cascales, ‘Mahoma de la poesía española’” (35). Por su parte, Gaylord (1993) señala que la subversion gongorina aprovecha de la confusión de Babel en la medida en “he very often plays as well with the precarious logic of ordinary language” (244).

contraposición a estos edificios de la soberbia humana, Góngora antepone la horizontalidad y la simplicidad de la aldea. Para Góngora, la imagen de Ícaro reviste connotaciones políticas (si seguimos la interpretación de Jammes) mientras que para Sor Juana la imagen de Faetón es claramente una de desafío en términos de acceso al conocimiento. Ambos son figuras que provocan admiración a la vez que cautela en los poetas.

Según Grossi, el uso del vocabulario jurídico y mercantil para describir los procesos del cuerpo dormido en el *Sueño* paralelan el orden y las estructuras de poder diurno (colonial y masculino), así este tipo de vocabulario se usa “para describir los procesos fisiológicos de los órganos durante el sueño, su jerarquía y orden regulado, calco interior, inverso, de la estructura de poder diurno que regula y dirige el proyecto de expansión territorial” (139). Por su parte, Góngora interpola en la *Soledad Primera* un largo pasaje dedicado a la exploración marítima que Beverley llama la épica de la conquista en miniatura, y en el que Jammes (1987) lee un impulso contradictorio “Góngora condena las navegaciones, y, sin embargo, no puede contener su entusiasmo ante el descubrimiento del Nuevo Mundo” (505); sin embargo, en este pasaje el poeta designa como única causa del descubrimiento y la conquista a la “Codicia,” siendo crítico de todo este proceso. Así, se podría decir que ambos poemas contienen una especie de puesta en abismo: una miniatura de procesos abarcadores que buscan criticar. Miniatura que se expande a los grandes espacios o edificios que representan, de nuevo, el poder y el orden. Al mover el escenario a América (“nuestro Oriente” v. 894; “nuestro hemisferio”, v. 967) Sor Juana introduce un autorretrato mental en sus propios términos a la vez que crítica la hegemonía del conocimiento y su arrogancia.

El ímpetu y subsecuente fracaso para obtener el conocimiento es representado en el poema por la imagen de Faetón guiando el carro de su padre Helios —quien puede ser identificado también con Apolo, el dios de la poesía—. A través del uso de este mito, Sor Juana se representa como una mujer osada aunque fallida. El uso de la imagen de Helios-Apolo apunta a otra clase de rebelión: la escritura de poesía. En *Primero Sueño* la búsqueda del conocimiento y la escritura son complementarias: para escribir poesía se debe obtener todo tipo de conocimientos e, inversamente, la poesía es la suma de todo lo demás. Sin embargo, el fracaso en este intento por obtener el conocimiento total muestra la relación ambivalente de Sor Juana con respecto a la hegemonía del saber masculino-patriarcal y la arrogancia de los que pretenden haberlo conseguido.

Retratos, espejos, reflexiones

Varios estudios se han ocupado de analizar el poema “Este que ves, engaño colorido” de Sor Juana en su relación intertextual con el soneto de Góngora “Mientras por competir...” e incluso yendo más atrás con el poema XXIII de Garcilaso.⁹⁰ Entre estos tres poemas se halla una cadena de *imitatio* pero también de reescritura y crítica a los postulados que los sostienen. Góngora, en su reelaboración del soneto renacentista de Garcilaso, lleva al extremo la descripción petrarquista llevándola hacia el desengaño barroco del “oro bruñido al Sol relumbra en vano” (v. 2) y transformando el tema del *Carpe diem* en una sentencia de disolución en la nada en el último verso. El soneto de Sor

⁹⁰ Destacan los que hablan del retrato como motivo poético Sabat de Rivers (1998), Bergmann (1990), anamorfosis Luciani (1988), como expresión criolla Clamurro (1986) y como diálogo crítico con Góngora: Ronderos (2008).

Juana, por su parte, se adscribe claramente a la vertiente anti-petrarquista que critica este tipo de representación puramente exterior de la mujer.⁹¹

Siguiendo la interpretación de Ronderos (2008) que sugiere deshacerse del epígrafe proporcionado por los editores así como de la idea de que Sor Juana está mirando un retrato suyo; en realidad, según el autor, lo que está mirando la poeta es el poema de Góngora y su escritura es una respuesta a éste y, más ampliamente, a la tradición petrarquista. Entonces, los “falsos silogismos de colores” (v. 3) y el “engaño colorido” (v.1) no se referirían a un cuadro real sino a la descripción de la mujer en el poema de Góngora, descripción engañosa puesto que crea una lógica mediante la cual la belleza femenina se salva en la medida en que es disfrutada por un amante. Sor Juana no solamente crítica la representación femenina petrarquista sino que desmantela el edificio conceptual en el que se basa desvelándolo como un “vano artificio del cuidado” (v. 9) y “un afán caduco” (v.13). El último verso, que claramente paralela el último verso del soneto gongorino, anuda la crítica ya establecida por Sor Juana. En palabras de Ronderos: “El soneto remata con una invitación a reconsiderar o mirar de nuevo el poema de Góngora que ‘bien mirado’ en el último verso queda invalidado y pierde su fuerza” (134).

Si bien se ha escrito mucho en torno a estos retratos en términos intertextuales y de reescritura, pienso que se puede leer a las *Soledades* y su protagonista principal, el peregrino, como un retrato de Góngora,⁹² mientras que el *Sueño* es como un retrato de Sor Juana: un retrato mental, es decir, de los procesos de su mente pero también un

⁹¹ Ver el capítulo III.

⁹² “His pilgrim is, in one sense, the poet himself in his Cordoban exile: ‘naúfrago y desdeñado, *sobre ausente*.’ The terms of this retirement are the decadence of the Madrid Court and the crisis of empire, the ravages of unending war and monetary inflation, the decline of the regional prosperity and power of Andalusia, the sense of a usurping *noblesse de robe* dominating the affairs of the country, the persistence of at least elements of a simpler and less catastrophic life, the nostalgia for childhood, the possibility of a new beginning” (Beverley 74).

retrato nocturno. En este esquema de interpretación, *La Respuesta* (2009) es también un retrato de la poeta pero diurno, en el que se enfatizan los aspectos que tienen que ver con un orden más bien patriarcal, mientras que en el retrato versión nocturna hay una libertad mucho más grande. *La Respuesta* y *Primero Sueño* son textos interrelacionados, mientras el primero lidia con la defensa autobiográfica —incluso hagiográfica— de la “inclinación” a las letras y el conocimiento por parte de la escritora, el segundo pone en escena estas acciones a través de un hilo conductor narrativo y las descripciones vívidas a lo largo del poema. Ambos textos son fundamentales para la auto-representación de Sor Juana como criolla y como poeta.

Sor Juana prefiere auto-retratarse como interioridad —como alma o intelecto puros— mientras satiriza los retratos que muestran sólo el aspecto físico recurriendo en el poema a la noción neoplatónica de un alma sin género, solamente para sorprender a los lectores con la afirmación de su yo femenino en el último verso del poema “el mundo iluminado y yo despierta” que obliga a repensar —y releer— el poema. La lectura conjunta de los poemas de Góngora y Sor Juana puede mostrar en un nivel la admiración de la criolla hacia Góngora y en otro una manera de estar al mismo nivel que su predecesor y —tal vez— sobrepasarlo.

Bergmann en su ensayo “Optics and vocabularies...” (2004) retoma a Merrim (1999) al hablar del científicismo de Sor Juana que es, en cierta medida, atemperado por otros conocimientos más afines a la iglesia. Además, la autora parte en su ensayo por reconocer el vocabulario usado por Sor Juana en relación no sólo a la ciencia sino, más específicamente, a la óptica. En efecto, el poema está lleno de referencias a espejos y lentes, es una búsqueda intelectual por medio de la vista. La intención del ensayo es la de

localizar una poética de lo visual en Góngora y Sor Juana, “in the gendered intersections of poetics and philosophy of perception at the beginning and end of the seventeenth century” (152). La autora se centra en la mirada erótica en el *Polifemo*, mientras que en el *Sueño* analiza la percepción visual y el que la percibe.

Citando el artículo de TerHorst (1997) Bergmann lee el poema de Sor Juana como un texto construido a partir de un conflicto, un enfrentamiento cuyo adversario es Góngora. En este sentido, las imágenes femeninas del inicio del poema (así como Faetón en la lectura de Sabat de Rivers) encarnan “sacrilegous transgressions” (153) en el marco de la búsqueda epistemológica del *Sueño*: estas imágenes mitológicas representan diferentes tipos de transgresiones. Bergmann destaca la similitud entre las descripciones de los pájaros nocturnos en las líneas 22-25 del *Sueño* y 39-40 de *Polifemo*, pero hace la importante distinción de que Sor Juana “introduces a self-consciously gendered difference” (154) en sus descripciones. Además, esta diferencia estará destinada a transformar los textos de sus antecesores (Ovidio en este caso). Según la autora, las imágenes ovidianas de deseo y transgresión sexual se transforman en el poema de Sor Juana en “female desire for knowledge” (154) puesto que es la búsqueda de conocimiento que da forma al poema.

Mientras Bergmann ve esta transformación como una de género, nuestra interpretación tiene que ver más con una interpretación en el cruce entre la identidad femenina y criolla de la autora. Es decir, que la transgresión epistemológica se hace porque los criollos no tendrían acceso privilegiado al conocimiento, se trata de un conocimiento prestado, robado a Occidente de la misma manera que Faetón se roba el carro del Sol; el hijo bastardo, no reconocido desobedece al padre. “Her feminist

rereading of the eroticized violence of the *Polifemo* and the *Soledades* transforms the models of divine, excessive sexual violence against mortal women into a narrative of transgression in which the female mind frees itself to pursue its own desires” (154).

A continuación Bergmann analiza dos pasajes (uno en el *Sueño* y otro en la *Soledad I*) en los que se menciona la tan popular imagen de la rosa (tradicionalmente el símbolo del deseo sexual) que va a ser transformada en el poema de Sor Juana. La autora dice que “in the *Soledad Primera*, the rose is presented in a scene of exchange among men, with all its implications of virginity, fertility and impending ‘deflowering’” (155). Según esta lectura, la rosa gongorina metaforiza a la novia, cuyo valor se centra en su virginidad (como un “object of exchange between father and husband” [157]) mientras que la rosa de Sor Juana es una madre que se reproduce sin necesidad de intervención masculina.

En esta constelación de rosas no podemos dejar de lado las rosas relacionadas con el *carpe diem* en el contexto de la representación engañosa del petrarquismo que habíamos discutido más arriba. Entonces, cabe preguntarse ¿cómo funciona la transformación de Sor Juana en esta cadena de representaciones de rosas? Se puede trazar, tal vez, una línea que parte de Garcilaso y otros, Góngora y finalmente Sor Juana en donde se va progresivamente problematizando la imagen de la rosa en relación al paso del tiempo y la muerte.

El intento omnicomprendivo de la protagonista del *Sueño* está también, en alguna medida, presente en el fragmento en que el anciano critica la Conquista. En su discurso el anciano abarca no solamente el pasado y el presente sino también muestra de manera casi pictórica una visión panorámica del Mundo que incluye toda la extensión americana:

el istmo que al Océano divide,
y -sierpe de cristal- juntar le impide
la cabeza, del Norte coronada,
con la que ilustra el Sur cola escamada
de antárticas estrellas. (vv. 425-429)

Esta visión abarcadora que implica una percepción global de la realidad se ve específicamente en el fragmento del *Sueño* en el que las imágenes de todas las criaturas se ven reflejadas en el espejo mental sin importar la distancia “en distancia longuísima se vían/ (sin que ésta le estorbese)” (vv. 269-270). Aquí también se recurre al lenguaje pictórico que pinta lo que ve pero también al vocabulario científico que evoca el funcionamiento de una cámara oscura que reproduce “sin luz” (v. 283) los objetos por medio de espejos “en su azogada luna” (v. 274).⁹³ Al igual que el anciano gongorino, el Alma ve desde la altura a los barcos que van a conquistar a América, que no parece ser otra “la instable campaña transparente” (v. 276), haciendo énfasis en los peligros a los que se enfrentan.

Estas representaciones englobadoras de la realidad parecen estar conectadas con el tropo —tan popular en la literatura clásica y medieval— del Libro del Mundo. Chemris (2008) en su capítulo “Self and world: the crisis of Perception” enfoca este tema como uno de los puntos en los que la poesía de Góngora y Sor Juana coinciden; la autora se refiere a la “re-creation of the Book of the World” (76) como una de las intenciones detrás de la escritura de las *Soledades*. Sor Juana, por su parte, lo menciona en *La*

⁹³ Cabe pensar cuál es la relación entre la cámara oscura y las formas piramidales, pirámides de luz o de sombra.

Respuesta, en el contexto de la prohibición que le habían hecho de estudiar, ella acaba estudiando el libro del mundo:

Yo la obedecí (unos tres meses que duró el poder ella mandar) en cuanto a no tomar libro, que en cuanto a no estudiar absolutamente, como no cae debajo de mi potestad, no lo pude hacer, porque aunque no estudiaba en los libros, estudiaba en todas las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras y de libro toda esta máquina universal. (72)

En *La Respuesta* Sor Juana utiliza la idea del libro del mundo para justificar su inclinación, natural e inevitable, hacia el estudio; la misma metáfora llevada a su extremo la lleva a intentar la recreación del libro del mundo en la escritura del *Sueño* al pintar imágenes totalizadoras en busca del conocimiento también total. Ahora bien, esta idea de la re-creación del Libro del Mundo a través de la escritura está relacionada, en la lectura de Chemris, con la búsqueda de lo absoluto, absoluto conocimiento para Sor Juana, absoluta libertad creativa para Góngora aunque la intención de rehacer la realidad deviene en frustración y fracaso en ambos casos. “On the negative side, the quest for the absolute is necessarily defeated by its very subjectivism” (76). Esta creación de una visión subjetiva se convierte en una búsqueda solitaria cuyo destino es imposible; las silvas consisten en el recuento de las dos partes de la travesía, es decir que ambos fracasos son “played out aesthetically” (76) al interior del texto poético mismo.

Retomando el estudio de Sánchez Robayna (1991) Chemris explica que el “use of imagery of writing” (74) tiene como finalidad la reescritura del Libro del Mundo a través de la subjetividad gongorina en donde Góngora toma el lugar de Dios. Todas éstas imágenes de escritura se paralelan con las imágenes de lectura o de aprendizaje en Sor

Juana creando una relación dialógica o complementaria en el corazón de los intentos poéticos de cada uno y la manera en que los dos poetas manipulan la perspectiva y crean el mundo subjetivamente.

La lectura conjunta de los poemas de Sor Juana y Góngora tiende a problematizar la díada ‘criollo’/ ‘peninsular’ puesto que ambos poemas comparten preocupaciones similares: los dos poetas establecen proyectos transatlánticos que, voluntaria o involuntariamente, cimientan su fama a ambos lados del atlántico. Tanto la *Soledad I* como el *Sueño* se alimentan de las dinámicas del encuentro español y americano aunque son críticos de la Conquista. Ambos poemas son cifras y auto-representaciones de los poetas que tienden a problematizar su relación con la tradición, la lengua y el orden — masculino y cortesano, ya sea en la sociedad peninsular o colonial— a los que anteponen construcciones destinadas a criticar las seguridades imperiales. Los signos de esta subversión son Ícaro y Faetón que encarnan el desafío de las convenciones a la vez que son figuras de admiración y cautela.

CAPÍTULO VI

CONCLUSIÓN

En esta tesis he intentado definir una poética criolla femenina y americana negociada dialógicamente con la tradición occidental, que también se abre el espacio para la crítica de esta tradición llevada a cabo a través de la parodia, la ironía y la transformación textual. Así, las criollas usan la lírica para articular sus subjetividades como hispano-americanas y para dar voz a sus preocupaciones políticas y culturales. He buscado analizar la manera en que estas poetisas dan voz a una consciencia criolla emergente empleando la lírica como espacio privilegiado para la expresión de la subjetividad del sujeto premoderno.

Mi estudio participa del desplazamiento en el área de los estudios de la Primera Modernidad que incorpora las voces de los autores de esta época a discusiones actuales en torno a la identidad, poder agencial y representación textual desde el contexto amplio de la cultura transoceánica y hemisférica. Este movimiento tiende a crear un tercer espacio: la fisura intertextual en donde irrumpe la voz del Otro —en nuestro caso, las Otras— así como la conflictiva identidad criolla, ni totalmente española ni todavía americana. Este estudio no pretende ser exhaustivo sino presentar diferentes tipos de voces criollas tanto en el Virreinato del Perú como en Nueva España, abarcando la totalidad del siglo XVII. Estas voces expresan diferentes niveles de expresión: la voz política, cultural y didáctica que representan diferentes momentos y preocupaciones individuales y que reflejan las inquietudes y dividida lealtad criollas.

Sería irresponsable caracterizar a estos textos como proto-nacionalistas a la vez que sería simplista verlos solamente como una continuación de la literatura española (el

otro ‘Siglo de Oro’). Por esta razón he abogado por un tipo de lectura que problematiza no sólo estos acercamientos esquemáticos sino que cuestiona las características duales de peninsular vs. criollo. En este sentido, la lectura complementaria de los textos de Sor Juana y Góngora problematiza esta división al mostrarnos la influencia y la apropiación de discursos en un vaivén de ida y vuelta. En lugar de las lecturas que enfatizan la transferencia de discursos y conocimientos desde el centro a la periferia, la metrópoli a las colonias, las escritoras de este estudio retan e incluso revierten esta lógica.

El uso del lenguaje poético y su propósito están al centro de este análisis, especialmente cómo las mujeres interrumpen o utilizan las convenciones literarias, típicamente vistas como masculinas, para insertarse a sí mismas y a su escritura; así como la manera en que los Otros usan e imitan el lenguaje de prestigio para sus propios fines. Como hemos visto, el Petrarquismo nunca fue centrado en la mujer sino más bien como una manera de demostrar la destreza del poeta. Similarmente, las defensas de mujeres no tenían como objetivo central a la mujer sino los intereses y alianzas políticas de sus autores. Éstas son sólo dos instancias en que las mujeres han sido instrumentalizadas en el discurso; pero, ¿qué es lo que sucede cuándo es una mujer la que toma la pluma? Esto es lo que vemos en Amarilis, Clarinda y Sor Juana: la redirección de los discursos dominantes, la dinámica de asimilación y transformación literaria destinada a afirmar *su* destreza como poetas o como vehículo de *sus* preocupaciones políticas.

A lo largo de esta tesis he demostrado el diálogo existente entre Amarilis, Clarinda y Sor Juana con los poetas españoles: Góngora y Lope de Vega, así como con la tradición literaria occidental en general. Ahora bien, ¿qué es lo que ganan estas escritoras con este diálogo? Al insertarse en esta cadena de *imitatio* y *aemulatio* de la que participan

también sus interlocutores masculinos, en el vaivén entre conformidad y originalidad, estas poetas criollas se apropian de las tensiones ya latentes en las obras de estos poetas y las redireccionan para sus propios objetivos de validación poética y reivindicación cultural. Esta dinámica nos permite repensar la ‘americanidad’ de escritores españoles como Góngora y Balbuena así como la direccionalidad de la influencia ejercida por Amarilis sobre Lope de Vega; y ampliar y matizar el rol de las expresiones americanas en el contexto de la literatura y cultura transoceánica.

Si bien mi estudio ha tomado momentos y expresiones significativas de la creación poética criolla, hay todavía mucha tela que cortar. Me gustaría terminar con esta provocativa cita de Lucena Giraldo (2014) sobre la ‘metrópolis criolla’:

That city, the lively, too lively Creole metropolis, has long been undervalued due to Enlightenment and modernist ignorance of the last two centuries, and their characteristic criticism of supposed Baroque ‘dark ages.’ But it is now high time that this came to an end. Latin American cities were and still are Baroque cities, that means cities which proclaimed from the very beginning to be at the centre of the world, not the periphery.

(183)

ANEXO

Resumen de las hipótesis sobresalientes en torno a la identidad de Amarilis y Clarinda

- a) Palma (1894) niega la existencia de Amarilis (y la de Clarinda) y arguye que se trata de poetas hombres haciéndose pasar por mujeres.
- b) Menéndez y Pelayo (1911) conecta el nombre de Amarilis (usualmente asociado con el de María) con el apellido de los fundadores de Huánuco y llega a la conclusión que se trata de María de Alvarado; a partir de éste autor se considera femenina la autoría del texto.
- c) Leonard (1937) escribe que la poeta es Ana Morillo.
- d) Tamayo Vargas (1951) argumenta que la autora de la *Epístola* y la del *Discurso en loor de la poesía* son la misma.
- e) Lohmann Villena (1993) en su *Amarilis indiana: identificación y semblanza* establece que se trataría de Gerónima de Garay Muchuy, hija de don Antonio de Garay en la cacica Luisa Muchuy, de la comunidad amazónica de los mashcos.
- f) Milla Batres (1998) la identifica con María de Rojas y Garay, descendiente de los fundadores de la ciudad de Huánuco.
- g) Chang-Rodríguez (2009) deja de lado las disquisiciones sobre la identidad de las poetas pero aboga claramente por voces líricas femeninas para Amarilis y Clarinda.

OBRAS CITADAS

- Adorno, Rolena. *Colonial Latin American Literature: a very short introduction*. Oxford University Press, 2011.
- . "El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad." *Revista de Critica Literaria Latinoamericana*. 14.28 (1988): 55-68. Print.
- . "La "ciudad letrada" y los discursos coloniales." *Hispanía*. 16.48 (1987): 3-24. Print.
- . "Reconsidering colonial discourse for sixteenth-and seventeenth-century Spanish America." *Latin American Research Review* 28.3 (1993): 135-145.
- Andrien, Kenneth J, Rolena Adorno. *Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in the Sixteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1991. Print.
- Archer, Robert. *The Problem of Woman in Late-Medieval Hispanic Literature*. London: Tamesis, 2004. Print.
- Arenal, Electa, Stacey Schlauf. *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989. Print.
- . "Stratagems of the Strong, Stratagems of the Weak: Autobiographical Prose of the Seventeenth-Century Hispanic Convent." *Tulsa Studies in Women's Literature* 9.1 (1990): 25-42.
- . "Where Woman Is Creator of the Word. Or, Sor Juana's Discourses on Method." *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz* (1991): 124-41.
- Balbuena, Bernardo de. *Grandeza mexicana*. Ed. Asima Saad Maura. Cátedra, 2011.
- Barnadas, Josep María. *Charcas: orígenes históricos de una sociedad colonial: [1535-1565]*. Centro de Investigación y promoción del campesinado, 1973.
- Barrera, Trinidad. "Humanistas andaluces en América del siglo XVI". "Esta de nuestra América pupila". Número especial de *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*. Ed. Georgina Sabat de Rivers. 4. 1-2 (1998): 20 – 28. Print.
- . "Una voz femenina anónima en el Perú colonial, la autora del *Discurso en loor de la poesía*". *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburg: Biblioteca de América, 1996. 111-22. Print.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." *Media Texts, Authors and Readers: A Reader* (1994): 166.

- Bass, Laura R., and Wunder, Amanda. "The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid, and Lima." *Hispanic Review* 77.1 (2009): 97-144. Web.
- Bellini, Giuseppe. "Italia, España, Hispanoamérica: una comunidad literaria renacentista." *Studi di Letteratura Ispano-Americana* 33 (2001): 45-60.
- Bergmann, Emilie. "Sor Juana Inés de la Cruz : dreaming in a double voice." *Women, Culture, and Politics in Latin America*. Berkeley, University of California Press, 1990.
- . "Optics and Vocabularies of the visual in Luis de Góngora and Sor Juana Inés de la Cruz." *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age* (2004): 151-65.
- Bergmann, Emilie, Leah Middlebrook. "La mujer petrarquista: 'Hollines y peces': Poética renacentista de la óptica de sor Juana." *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*.(1993) 2: 145-58.
- Beverley, John. *Aspects of Góngora's 'Soledades'*. Vol. 1. John Benjamins Publishing, 1980.
- . *Essays on the Literary Baroque in Spain and Spanish America*. Woodbridge, UK: Tamesis, 2008. Print.
- Bhabha, Homi. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse." *October* Vol. 28, Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis (Spring, 1984), pp. 125-133
- Bloch, R. Howard y Francis Ferguson. *Misogyny, Misandry, and Misanthropy*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Braun, Harald E., Jesús Pérez-Magallón, eds. *The Transatlantic Hispanic Baroque: Complex Identities in the Atlantic World*. Burlington, VT: Ashgate, 2014.
- Bridikhina, Eugenia. *Theatrum mundi: entramados del poder en Charcas colonial*. Vol. 229. Plural editores, 2007.
- Buxó, José Pascual. "Sor Juana and Luis de Góngora: The Poetics of Imitatio." *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest* (2009): 352-93.
- Campuzano, Luisa and Catharina Vallejo, ed. 'Yo con mi viveza' *Textos de conquistadoras, monjas, brujas, poetas y otras mujeres de la colonia*. Cuadernos Casa 41. La Habana/Montreal: Casa de las Américas/ Universidad de Montreal, 2003.

- Canny, Nicholas and Anthony Pagden, ed. *Colonial Identity in the Atlantic World, 1500 – 1800*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Cascardi, Anthony J., and Leah Middlebrook, eds. *Poiesis and modernity in the old and new worlds*. Vol. 39. Vanderbilt University Press, 2012.
- Castillo, Susan and Ivy T. Schweitzer, ed. *A companion to the Literatures of Colonial America*. Malden, Mass.: Blackwell, 2005.
- , ed. *The Literatures of colonial America and Anthology*. Malden, MA: Blackwell, 2001.
- Cervantes Saavedra, Miguel De, and Sevilla Arroyo, Florencio. *Obras Completas*. Madrid: Editorial Castalia, 1999. Print.
- Cevallos-Candau, Francisco Javier et al., ed. *Coded Encounters: Writing, Gender and Ethnicity in Colonial Latin America*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994.
- Chang-Rodríguez, Raquel. ed. “*Aquí, ninfas del sur, venid ligeras*”. *Voces poéticas virreinales*. Madrid/Fráncfort: Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- . *Cancionero peruano del Siglo XVII*. Lima, Perú: Pontífica Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1983. Print.
- . “Clarinda, Amarilis y la ‘fruta nueva’ del Parnaso Peruano.” *Colonial Latin American Review*. 4.2 (1995): 181-196. Print.
- . “Diálogos poéticos transatlánticos”. *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*. Ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid: Academia del Hispanismo, 2008. 291-211.
- . “Estudio Preliminar.” *Discurso en loor de la poesía: Epístola a Belardo*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009. Print.
- . “Patria peruana y persona poética en la *Epístola a Belardo* (c. 1619) de Amarilis”. *Silva. Studia Philologica in Honorem Isaiás Lerner*. Ed. Isabel Lozano-Renieblas and Juan Carlos Mercado. Madrid: Castalia, 2001. 199-211.
- Charnes, Linda. "What's Love Got to Do with It? Reading the Liberal Humanist Romance in Shakespeare's Antony and Cleopatra." *Textual Practice* 6.1 (1992): 1-16. Web.
- Chemris, Crystal Anne. *Góngora's Soledades and the Problem of Modernity*. Vol. 254. Tamesis Books, 2008.
- Cieza De León, Pedro De. *La Crónica Del Perú*. Lima: Ediciones Peisa, 1973. Print. Biblioteca Peruana.

- Clarinda y Amarilis, *Discurso en loor de la poesía: Epístola a Belardo*. Estudio preliminar, edición anotada y bibliografía de Raquel Chang-Rodríguez. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009. Print.
- Clamurro, William H. "Sor Juana Inés de la Cruz reads her portrait." *Revista de estudios hispánicos* 20.1 (1986): 27.
- Colombí-Monguió, Alicia. "El *Discurso en loor de la poesía*. Carta de ciudadanía del humanismo sudamericano". *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburg: Biblioteca de América, 1996. 91 – 110.
- . "Erudición humanista en saber omnicomprendido e identidad colonial". *La formación de la cultura virreinal. La etapa inicial*. Ed. Karl Kohut y Sonia Rose. Madrid/Fránfort: Iberoamericana/Vervuert, 2000. 75-91.
- . "Estrategias imitativas en el " Siglo de Oro" de Bernardo de Balbuena." *Bulletin of Hispanic Studies* 66.3 (1989): 227.
- . *Del exe antiguo a nuestro nuevo polo: una década de lírica virreinal (Charcas 1602-1612)*. Lima, Perú: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar", 2003. Print.
- . "Introducción". *Sagradas Poesías*. Ed. Leonardo García Pabón. La Paz: Plural editores, 2009.
- . "Humanismo y erudición en el Perú virreinal: ¿Discurso del poder o de la inseguridad?". *Encuentro internacional de peruanistas. Estado de los estudios histórico-sociales sobre el Perú a fines del siglo XX*. Lima: Universidad de Lima y UNESCO, 1998. Vol. 2. 293-99.
- . *Petrarquismo Peruano, Diego Dávalos y Figueroa y la Poesía de la Miscelánea Austral*. London: Tamesis Books, 1985. Print.
- Cornejo Polar, Antonio, Mazzotti José Antonio. *Discurso en Loor de la Poesía : Estudio y Edición*. Lima, Perú, Centro De Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar", 2000.
- Cornejo Polar, Antonio, Jorge Cornejo Polar. *Literatura Peruana: Siglo XVI a siglo XX*. Lima: CELACP/Latinoamericana, 2000.
- Cruz, Anne J. "Art of the State: the academias literarias as sites of symbolic economies in Golden Age Spain." *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society* 1.1 (1995): 1.
- . *The life and writings of Luisa de Carvajal y Mendoza*. Iter Incorporated, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2014.

- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Fama y obras póstumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana*. Ed. by Gabriela Lis-Eguía and Antonio Alatorre." *Mexico City: Universidad Autónoma de México* (1995).
- . *The Answer : Including Sor Filotea's Letter and New Selected Poems = La Respuesta*. Expanded 2nd ed. Ed. y trad. Electa Arenal y Amanda Powell. New York, Feminist Press at the City University of New York, 2009.
- . *Obras Completas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte and Alberto G. Salceda. 4 Vols. México: Espasa, 1952-1957.
- . *Sor Juana Inés De La Cruz, Segundo Volumen De Sus Obras*. 1. ed., México, D.F., Facultad De Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma De México, 1995.
- Dagenais, John. "Medieval Spanish literature in the twenty-first century." *The Cambridge History of Spanish Literature*. Ed. David T. Gies. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 39-57.
- Dávalos y Figueroa, Diego. *Defensa de Damas*. Lima: Antonio Ricardo, 1603.
- . *Primera parte de la Miscelánea Austral*. Lima: Antonio Ricardo, 1602. Print.
- Delgado, Washington. *Literatura colonial. De Amarilis a Concolorcorvo*. Lima: UNMSM, 2002.
- Díaz del Pino, Fermín, coord. *Dos mundos, dos culturas. O de la historia (natural y moral) entre España y el Perú*. Madrid: Iberoamericana, 2004. Print.
- Dueñas, Alcira. *Indians and Mestizos in the "Lettered City"*. University Press of Colorado, 2011.
- Dugaw, Dianne, Amanda Powell. "Baroque sapphic poetry : a feminist road not taken". *Reason and Its Others : Italy, Spain, and the New World*. Eds. David R. Castillo and Massimo Lollini. Nashville, Tenn.: Vanderbilt UP, 2006.
- . "Sapphic Self-Fashioning in the Baroque Era: Women's Petrarchan Parody in English and Spanish." *Studies in Eighteenth-Century Culture* 35.1 (2006 a): 127-160.
- Edwards, John. "The Beginnings of a Scientific Theory of Race? Spain, 1450-1600." *From Iberia to Diaspora: Studies in Sephardic History and Culture*. Ed. Yedida K. Stillman and Norman A. Stillman. Leiden: Brill, 1999. 179–196. Print.

- Ezell, Margaret J.M. "'By a lady': the mask of the feminine in restoration, early eighteenth-century print culture" en *The Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publications from the Sixteenth to the Nineteenth Century*. Robert J. Griffin. 1st ed. New York: Palgrave Macmillan, 2003. Print.
- Firbas, Paul. "Escribir en los confines: épica colonial y mundo antártico". *Agencias criollas. La ambigüedad 'colonial' en las letras hispanoamericanas*. Ed. Mazzotti. Pittsburg: IILI, Biblioteca de América, 2000. 191-214.
- Foucault, Michel. *The Foucault Reader*. Vintage Books ed. New York: Vintage , a Division of Random House, 2010. Print.
- Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989. Print.
- Francomano, Emily C. "Reversing the tapestry: Prison of Love in Text, Image, and Textile." *Renaissance Quarterly* 64.4 (2011): 1059-1105.
- Frezier, Amadée F, and Edmund Halley. *A Voyage to the South-Sea: And Along the Coasts of Chili and Peru, in the Years 1712, 1713 and 1714*. London: For Jonah Bowyer, 1717. Print.
- Fuchs, Barbara. *Exotic nation: maurophilia and the construction of early modern Spain*. University of Pennsylvania Press, 2011.
- . "Imperium Studies: Theorizing Early Modern Expansion." *Postcolonial Moves: Medieval Through Modern*. Ed. Patricia Clare Ingham and Michelle R. Warren. New York: Palgrave Macmillan, 2003, 71-90.
- . *Mimesis and Empire: The New World, Islam, and European Identities*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001. Print.
- Fuchs, Barbara, David J. Baker. "The Postcolonial Past." *MLA: Modern Language Quarterly*. 65.3 (2004): 329-340. Print.
- Garcilaso de La Vega, Inca. *Comentarios Reales*. Mercedes Serna ed. Madrid: Editorial Castalia, 2000. Print. Clásicos Castalia ; 252.
- Gates, Eunice Joiner. "Reminiscences of Góngora in the Works of Sor Juana Inés de la Cruz." *PMLA*. 54.4 (1939): 1041-1058
- Gaylord Randel, Mary. "Góngora and the Footprints of the Voice." *MLN Hispanic Issue*. 108. 2 (1993): 230-253.
- . "The grammar of femininity in the traditional Spanish lyric." *Revista/Review Interamericana* 12.1 (1982): 115-124.

- Genette, Gérard. *Paratexts : Thresholds of Interpretation*. Cambridge ; New York, NY, USA: Cambridge UP, 1997. Print. Literature, Culture, Theory ; 20.
- González Echevarría, Roberto. "Colonial Lyric". *The Cambridge History of Latin American Literature*. Ed. Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker. Cambridge University Press, 1996. 191-230.
- . "Poetics and Modernity in Juan Espinoza Medrano, Known as *Lunarejo*". *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literatures*. Durham: Duke University Press, 1993. 149-169.
- González Stephan, Beatriz. "A propósito de la 'tapada' de Antonio Cornejo Polar". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 25. 50 (1999): 91 – 96.
- Greenblatt, Stephen. *New World Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1993. Print.
- Greene, Roland. *Unrequited Conquests: Love and Empire in the Colonial Americas*. University of Chicago Press, 1999.
- Griffin, Robert J. *The Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publications from the Sixteenth to the Nineteenth Century*. 1st ed. New York: Palgrave Macmillan, 2003. Print.
- Grossi, Verónica. "Apuntes para una lectura intertextual del "Primer Sueño" de Sor Juana y las "Soledades" de Góngora." *Letras Femeninas* 35.1 (2009): 127-148.
- . "Diálogos transatlánticos en un soneto petrarquista de Francisco de Terrazas." *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society* 16.1 (2010): 95-118.
- . "Hacia una lectura transatlántica del "Primer sueño" de Sor Juana y las "Soledades" de Góngora." *Letras femeninas* 35.1 (2009a): 127-148.
- Guamán Poma De Ayala, Felipe. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1980. Print.
- Hampe, Martínez T. *Bibliotecas privadas en el mundo colonial: la difusión de libros e ideas en el Virreinato del Perú, Siglos XVI-XVII*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1996. Print.
- Hopkins Rodríguez, Eduardo. *Poética colonial*. Lima: PUCP-Instituto Riva Agüero, 2000.
- Horace. "Epistle to the Pisos". *The Great Critics: An Anthology of Literary Criticism*. Eds. Smith, James H, and Edd W. Parks. New York: Norton, 1951. Print.

- Hutcheon, Linda, Siobhan O'Flynn. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge, 2012. Print.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985. Print.
- . *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1984. Print.
- . "Rethinking the National Model." *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*. Eds. Linda Hutcheon and Mario J. Valdés. Oxford: Oxford University Press, 2002. 3-49.
- Jara, René, and Nicholas Spadaccini. *1492-1992: Re/discovering Colonial Writing*. Minneapolis, MN: Prisma Institute, 1989. Print.
- Jammes, Robert. (1987). *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote* (Literatura y sociedad ; 38). Madrid: Castalia
- Jauss, Hans-Robert. *La actual ciencia literaria alemana: seis estudios sobre el texto y su ambiente*. Anaya, 1971.
- Kelly, Joan. *Women, History & Theory: The Essays of Joan Kelly*. Chicago: University of Chicago Press, 1984. Print.
- Klor de Alva, Jorge. "The Postcolonization of the (Latin) American Experience: A Reconsideration of" Colonialism,"" Postcolonialism," and" Mestizaje."." *After colonialism: Imperial histories and postcolonial displacements* (1995): 241-75.
- Kohut, Karl. *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XVI y XVII: estado de la investigación y problemática*. Madrid: CSIC, 1973.
- Kohut, Karl and Sonia V. Rose. *La formación de la cultura Virreinal*. Frankfurt: Vervuert, 2000. Print.
- . *Pensamiento europeo y cultura colonial*. Frankfurt: Vervuert, 1997. Print.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 2006. Print.
- . *Semiótica*, Colección Espiral, Caracas: Ed. Fundamentos, 1981.
- Lanyon, Anna. *The New World of Martin Cortes*. 1st Da Capo Press ed. Cambridge, MA: Da Capo, 2004. Print.
- Lavallé, Bernard. *Las promesas ambigüas. Criollismo colonial en los Andes*. Lima: PUCP-Instituto Riva Agüero, 1993.

- Leonard, Irving A. ed. *Colonial Travelers in Latin America*. New York: Alfred A. Knopf, 1972.
- . "More Conjectures Regarding the Identity of Lope De Vega's 'Amarilis Indiana'." *Hispania*. 20.2 (1937): 113-120. Print.
- . "Notes on Lope de Vega's Works in the Spanish Indies". *Hispanic Review* 6. 4 (1938): 277-293.
- Leonard, Irving A., Raquel Chang-Rodríguez, Donald A. Yates. *Homage to Irving A. Leonard: Essays on Hispanic Art, History, and Literature*. Ann Arbor: Latin American Studies Center, Michigan State University, 1977. Print.
- León Portocarrero, Pedro De. *Descripción Del Virreinato Del Perú*. Eduardo Huárag Álvarez ed. 1.st ed. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2009. Print.
- Leoni Notari, Paola. *Los preliminares líricos de los impresos peruanos de los siglos XVI y XVII*. Tesis doctoral. Suiza: Universidad de Ginebra, 2003.
- Lockhart, James. *Men of Cajamarca: A Social and Biographical Study of the First Conquerors of Peru*. Austin, Published for the Institute of Latin American Studies by the University of Texas Press, 1972.
- . *Of Things of the Indies: Essays Old and New in Early Latin American History*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Lockhart, James, Stuart B. Schwartz. *Early Latin America: A History of Colonial Spanish America and Brazil*. Vol. 46. Cambridge University Press, 1983.
- Lohman Villena, Guillermo. *Amarilis indiana: identificación y semblanza*. Lima: PUCP, 1993.
- . "Una incógnita despejada: La identidad del Judió portugués." *Revista Histórica*: 26-93. 1967.
- Lope de Vega, Félix. *Obras poéticas*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1983.
- López-Baralt, Mercedes. "Is There Life After 1992: on the Future of Colonial Studies." *Latin American Literary Review*. 20.40 (1992): 63-65. Print.
- Lucena Giraldo, Manuel. "The Creole Metropolis." *The Transatlantic Hispanic Baroque: Complex Identities in the Atlantic World*. Burlington, VT: Ashgate, 2014.
- Luciani, Frederick. "Anamorphosis in a sonnet by sor Juana Inés de la Cruz." *Discurso literario* 2 (1988): 423-432.

- . *Literary Self-Fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*. Bucknell University Press, 2004.
- . "Sor Juana Inés De La Cruz: Epígrafe, Epíteto, Epígono." *Letras Femeninas*, vol. 11, no. 1/2, 1985, pp. 84–90.
- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil." En *La sartén por el mango* Eds. González, P., & Ortega, Eliana Río Piedras, P.R.: Ediciones Huracán. (1984): 47-54.
- Luna, Álvaro de. "Libro de las virtuosas e claras mujeres." *Ed. Sociedad de Bibliófilos Españoles. Madrid* (1891).
- MacCormack, Sabine. *On the wings of time: Rome, the Incas, Spain, and Peru*. Princeton University Press, 2007.
- Manning, Susan, and Andrew Taylor. *Transatlantic Literary Studies: A Reader*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007. Print.
- Mazzotti, José Antonio, ed. *Agencias criollas. La ambigüedad 'colonial' en las letras hispanoamericanas*. Pittsburg: ILLI, Biblioteca de América, 2000.
- . "Introducción." *Discurso en loor de la poesía: estudio y edición*. Ed. Antonio Cornejo Polar. Lima, Perú: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar", 2000a. ix-xxxix.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de la Poesía Hispano-Americana*. Madrid: V. Suárez, 1911. Print.
- Menocal, María Rosa. "Beginnings." *The Cambridge History of Spanish Literature*. Ed. David T. Gies. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 58-74.
- Merrim, Stephanie. "Angels of History and Colonial Hemispheric Studies." *Letras femeninas* 35.1 (2009): 63-84.
- . *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés De La Cruz*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1999. Print.
- . *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés De La Cruz*. Detroit: Wayne State University Press, 1991. Print.
- . "Narciso" desdoblado": Narcissistic Strategems in "El Divino Narciso" and the "Respuesta a sor Filotea de la Cruz"." *Bulletin of Hispanic Studies* 64.2 (1987): 111.
- Meza, Carmen y Teodoro Hampe, ed. *La mujer en la historia del Perú (siglos XV al XX)*. Lima: FECP, 2007.

- Middlebrook, Leah. "Aquí ninfas del sur, venid ligeras." Voces poéticas virreinales. (Review) *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 15.1 (2009): 136-141.
- . "From Museus to Parnassus: Poetry, Modernity, and Method in the Seventeenth Century." *Calíope: Journal of the Society for Renaissance & Baroque Hispanic Poetry* 18.1 (2012): 26-41.
- Mignolo, Walter D. "Rethinking the Colonial Model." *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*. Eds. Linda Hutcheon and Mario J. Valdés. Oxford: Oxford University Press, 2002. 155-93.
- Milla Batres, Carlos. "Orígenes de la lírica peruana, siglos XVI-XVII". *Encuentro internacional de peruanistas: estado de los estudios histórico-sociales sobre el Perú a fines del siglo XX*. Ed. Jorge Cornejo Polar. Vol. 2. Lima: Universidad de Lima, 1998. 401 – 408.
- Mongiuió, Luis. "Compañía para Sor Juana: mujeres cultas en el virreinato del Perú." *University of Dayton Review* 16. 2 (1983): 45 – 52.
- Moraña Mabel. "Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 14.28 (1988): 229-251.
- , ed. *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana*. Pittsburg: ILLI, Biblioteca de América, 1996.
- . *Nuevas perspectivas desde, sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Morley, S. Griswold. "The Pseudonyms and Literary Disguises of Lope de Vega". *University of California Publications in Modern Philology* 33.5 (1951): 421-484.
- Moses, Bernard. *Spanish Colonial Literature in South America*. New York: The Hispanic Society of America, 1922.
- Mulford, Carla, ed. *Early American Writings*. Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- Mullan, John. *Anonymity : A Secret History of English Literature*. London: Faber, 2007. Print.
- Nirenberg, David. "Was There Race before Modernity? The Example of 'Jewish Blood' in Late Medieval Spain." *The Origins of Racism in the West*. Ed. Ben Isaac, Yossi Ziegler, and Miriam Eliav-Feldon. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 232–264. Print.

- North, Marcy L. *The Anonymous Renaissance : Cultures of Discretion in Tudor-Stuart England*. Chicago: U of Chicago, 2003. Print.
- Núñez, Estuardo. *Panorama actual de la poesía peruana*. Vol. 1. Comisión Centenario de César Vallejo UNMSM, 1994.
- Orsúa, Bartolomé Arzáns de. *Relatos de la villa imperial de Potosí: antología*. Ed. Leonardo García Pabón. La Paz: Plural editores, 2000.
- Ortega, Julio. *Transatlantic translations: dialogues in Latin American literature*. Reaktion books, 2006.
- Palma, Ricardo. "Las poetisas anónimas". *Tradiciones peruanas completas*. Madrid: Aguilar, 1957. 258-262.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, Fondo De Cultura Económica, 1982.
- Pedro, Valentín de. *América en las letras españolas del siglo de Oro*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1954.
- Powell, Amanda. "Baroque Flair: Seventeenth-century European Sapphic Poetry." *Humanist Studies & the Digital Age* 1.1 (2011): 151-165.
- Preminger, Alex, Frank J. Warnke, and Osborne Bennett Hardison Jr, eds. *Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton University Press, 2015.
- Quispe-Agnoli. "Prácticas indígenas de la resistencia: sujetos de la escritura y el saber en los Andes coloniales". *Revista Iberoamericana* 73.220 (2007): 415-436.
- . "Perspectivas discursivas y textuales de voces femeninas en el Perú colonial". *Confluencia* 19. 1 (2003): 59-67.
- . "Taking Possession of the New World: Powerful Female Agency of Early Colonial Accounts of Perú". *Legacy* 28.2, Women and Early America (2011):257-289.
- Quesada, Vicente G. *La vida intelectual en la América española durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1917.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Ribera, Luis de. *Sagradas Poesías*. Ed. Leonardo García Pabón. La Paz: Plural editores, 2009
- Richards, Earl Jeffrey. Ed. y trad. Christine de Pizan. *The Book of the City of Ladies*. Nueva York: Persea Books, 1982.

- Riva Agüero, José de la. *Obras completas de José de la Riva-Agüero: Estudios de historia peruana: La historia en el Perú*. Vol. 4. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1965.
- Rivers, Elias L. "Apuntes sobre la alabanza de la poesía en España y en América". *Spanische Literatur. Literatur Europas*. Frank Baasner, ed. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996. 276 – 286.
- . "The Horatian Epistle and Its Introduction into Spanish Literature". *Hispanic Review* 22. 3 (1954): 175-194.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy Sherman Severin. 17th ed. Madrid: Catedra, 2008. Print. Letras Hispánicas.
- Ronderos, Clara Eugenia. "Retratos engañosos: polvo eres y en polvo te convertirás." *Confluencia* (2008): 129-137.
- Rose, Sonia. "La formación de un espacio letrado en el Perú virreinal". *Cuadernos hispanoamericanos* 655 (2005): 7-13.
- Round, Nicholas G. *The Greatest Man Uncrowned: A Study of the Fall of Don Alvaro de Luna*. Londres: Tamesis, 1986.
- Sabat de Rivers, Georgina. "Antes de Juan Inés: Clarinda y Amarilis, dos poetas del Perú colonial". *La Torre (Nueva Era)* I, 2 (1987): 275-287.
- . "Amarilis: innovadora peruana de la epístola horaciana". *Hispanic Review* 58.4 (1990): 455-467.
- . *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*. Tamesis books, 1977.
- . *En Busca de Sor Juana*. México, D.F., Facultad De Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma De México, 1998.
- , ed. "Esta, de nuestra América pupila". *Estudios de poesía colonial*. Número especial de *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*. 4.1-2, 1998.
- . *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia*. Barcelona: PPU, 1992.
- Sánchez, Luis Alberto. *Los poetas de la Colonia y de la Revolución*. 3a ed. Lima: Universo, 1974.

- Sánchez Robayna, Andrés. *Para leer Primero sueño de sor Juana Inés de la Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- San Pedro, Diego de. *Cárcel De Amor*. Madrid: Editorial Castalia, 1985. Print.
- Schwartz, Stuart B. *Implicit Understandings: Observing, Reporting, and Reflecting on the Encounters between Europeans and Other Peoples in the Early Modern Era*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1994. Print.
- Scott, Joan Wallach. *Gender and the Politics of History*. New York, Columbia University Press, 1988.
- Sibirsky, Saúl. "El proceso y determinación de la cultura y las letras hispanoamericanas durante los siglos de la dominación española." Tesis doctoral, University of Pittsburg, 1964.
- Silverblatt, Irene. *Moon, Sun, and Witches: Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Tamayo Vargas, Augusto. *Literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1965.
- Tauro, Alberto. *Amarilis Indiana*. Lima: Ediciones Palabra, 1945. Print.
- . *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*. Lima: Editorial Huascarán, 1948. Print.
- TerHorst, Robert. "The Antipodal Gongora: Sor Juana in El sueño". Homenaje a Luis Monguió. Ed. Jordi Aladro-Font. Assisted by David Dabaco. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1997. 247-67.
- Torres, Isabel. *Love Poetry in the Spanish Golden Age: Eros, Eris and Empire*. Vol. 328. Boydell & Brewer Ltd, 2013.
- Valera, Diego de. "Tratado en defenssa de virtuossas mugeres." *Prosistas castellanos del siglo XV. Biblioteca de Autores Españoles* (1959).
- Vera Tudela, Elisa Sampson. *Ricardo Palma's Tradiciones: Illuminating Gender and Nation*. Lexington Books, 2012.
- Vergara Ormeño, Teresa. "Aporte femenino a la creación de la riqueza." *La Mujer En La Historia Del Perú : (siglos XV Al XX)*. Ed. Meza Ingar, Carmen, and Hampe Martínez, Teodoro. Lima: Fondo Editorial Del Congreso Del Perú, 2007. Print.
- Weber, Alison. *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1990. Print.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. First ed. Orlando: Harcourt, 1991 [1929]. Print.
Harcourt Brace Modern Classic.

Zavala, Silvio A. *El mundo Americano en la época colonial*. 2 vols. México: Porrúa,
1967.