REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA (RFE)
CI, 1.º, enero-junio, 2021, pp. 9-31
ISSN 0210-9174, eISSN 1988-8538
https://doi.org/10.3989/rfe.2021.001

Autoridad y autorrepresentación en el *Libro de poesías* de Marcia Belisarda

Authority and self-representation in Marcia Belisarda's *Book of poems*

Alejandra Acosta Mota
Universidad de La Laguna
aacostam@ull.edu.es
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-9210-8374

Isabel Castells Molina
Universidad de La Laguna
icastell@ull.edu.es
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-7346-4119

RESUMEN: El *Libro de poesías* de Marcia Belisarda es una de las primeras obras conventuales femeninas en las que se observan los rasgos de la subjetividad literaria moderna. Este trabajo estudia las diferentes estrategias a través de las que se construye la autoridad en los paratextos del libro, así como la representación poética de la personalidad literaria de la autora.

Palabras clave: autoría moderna, literatura femenina, poesía conventual, Siglos de Oro.

ABSTRACT: María Belisarda's *Book of poems* is one of the first works of convent feminine literature that features the characteristics of modern literary subjectivity. This paper studies the different strategies through which authority is constructed in the paratexts of the book, as well as the poetic representation of the author's literary personality.

Keywords: modern authorship, women writers, conventual poetry, Spanish Golden Age.

INTRODUCCIÓN

El panorama del libro moderno está marcado por la creciente consciencia de los escritores de ser individuos intelectualmente autónomos, que desarrollan un oficio particular y que desean forjarse una reputación literaria. Este modelo de

Copyright: © 2021 CSIC.Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

autoría se ha representado normalmente como un dominio masculino del que se excluye la escritura femenina, por ser considerada transgresora o, cuanto menos, impertinente (Font Paz, 2019: 83). Dado que esto no impidió que muchas mujeres se dedicaran a la escritura, es posible rastrear en sus textos diversos mecanismos a los que tuvieron que acudir para sortear los prejuicios de género, asumir la dimensión pública de su discurso y construir una personalidad literaria propia frente a los lectores.

En el caso particular de la escritura femenina de los conventos, María Fernández López (de nacimiento) o María de Santa Isabel (c. 1613-1665), monja de la Santa Fe de Toledo que perteneció también a la orden de las Comendadoras de Santiago, se erige como una poetisa que construyó deliberadamente una personalidad literaria y reclamó el reconocimiento de los lectores, en contra de las expectativas de su época respecto a la escritura de las mujeres y su difusión, a pesar de que solo se conservan de ella dos manuscritos: un *Libro de poesías* (c. 1640) firmado con el seudónimo "Marcia Belisarda", del que nos ocuparemos en este trabajo, y una hagiografía dedicada a la *Vida de María Bautista* (1664).

El poemario de Marcia Belisarda no llegó a imprimirse, pero puede considerarse una de esas "obras trasladadas en limpio a un códice que pretende reproducir la estética impresa", en las que se advierte de manera clara la identidad de la mujer que escribe (Baranda, 2014: 15-16). Es una rareza puesto que la mayoría de los manuscritos conventuales femeninos se caracterizan por la hibridación textual y material, así como por recibir una "posterior elaboración intelectual de firma autorizada (masculina)" (Baranda, 2014: 15). Algunos críticos incluso han considerado que se trata de una copia efectivamente destinada a la imprenta que nunca llegó a su destino último[1]. Lo que resulta evidente, a pesar de esta desconocida circunstancia, es que fue cuidadosamente concebido para los lectores y para el reconocimiento del talento de su autora más allá de los límites de la celda conventual.

En este trabajo nos proponemos trazar algunas de las estrategias que contribuyen a este propósito del poemario, centrándonos en la construcción de la autoridad de la obra a través de sus paratextos, así como en las poéticas de autorrepresentación de la mujer que escribe.

---

[1] Olivares y Boyce (1993: 327) apuntan que es la estructura del libro, que incluye un prólogo y versos encomiásticos, la que indica que se había preparado para la imprenta. Maldonado (2013) sugiere que el destino público del manuscrito se sustenta en, además de su estructura, su escrupulosa redacción, en la que «incluso pueden verse casos puntuales en los que un tachón ha sido escondido pegando una tira de papel con el verso correcto», y en su intención comunicativa, que escapa a la privacidad de los diarios o los recopilatorios de composiciones hechas a instancia de un confesor. Baranda, por su parte, propone que es posible que el manuscrito estuviese destinado a la publicación, pero que las «reticencias por romper el silencio de la clausura» pudieron truncar la expectativa de la autora, tal como sucedió con el cancionero espiritual de Valentina Pinelo (Baranda, 2014: 22).

ISSN 0210-9174, eISSN 1988-8538, https://doi.org/10.3989/rfe.2021.001

La construcción codicológica de la autoría

El primer rasgo que da cuenta del orgullo creador de la autora es la elección de un seudónimo laico que no pretende ocultar la identidad real de la monja, sino, por el contrario, asociar su poesía a un nombre de construcción propia. Lo frecuente es que el trueque del nombre de la mujer funcione para disolver su autoridad o, incluso, para arrebatársela completamente. La escritora podía desaparecer detrás de un nombre genérico, como "una devota religiosa", en el caso de María Téllez, y "una religiosa capuchina", en el de Úrsula de San Diego, o de una total suplantación del sujeto de escritura, como sucede con el *Año santo* (1658) de Luisa Magdalena de Jesús, que se publicó con el nombre de Aquiles Napolitano (Baranda, 2014: 18).

Los poemas de Marcia Belisarda se disponen en el libro siguiendo un orden aparentemente autobiográfico. La colección se abre, precisamente, con el que inaugura la voz poética de la autora: "el primero que escribí a los 27 años de mi edad" (Fernández López, 2015: 133). Esta voz, como veremos más adelante, se presenta ante los lectores sin que se interponga la figura del confesor, que solía censurar y mediatizar la literatura que se escribía en los conventos. La unión de la personalidad del creador al libro como objeto ha constituido una de las manifestaciones más antiguas y reconocibles del modelo moderno de autoría en los manuscritos, puesto que marcó la diferencia entre los que reunían textos de fuentes muy dispares, hilados por la figura de un simple compilador, y aquellos en los que el sujeto literario constituía la fuente única e indiscutible de la obra. Los manuscritos de *Los Trionfi* o aquellos que reunían solamente obras de Petrarca son el ejemplo canónico de ese libro unitario que, a través de su propia estructura, "impone la función-autor" (Chartier, 1999: 27). Este orden se encuentra también articulado por la clara distinción que hace la autora entre poemas religiosos y profanos, así como por apuntes que indican el origen de los poemas o a quién se dedican, a manera de pequeñas guías de lectura.

Buena parte de la poesía que se recoge en el libro es religiosa, aunque se incluyen también numerosos poemas de temática profana, que beben de la tradición cortesana, pastoril o burlesca. La poesía para ser cantada en fiestas religiosas también está presente (Vinatea, 2015: 70) y esto demuestra la sustancial implicación de la autora en el ecosistema cultural de Toledo, donde se asentaron una gran cantidad de conventos y donde estas celebraciones fueron un importante ámbito de congregación para músicos y poetas. También dan cuenta de ello sus dedicatorias a una mujer importante de su entorno, doña Beatriz de Silva, fundadora del Real de la Concepción de Toledo (263, 304, 435); los poemas que escribe para un conocido prosista (369, 402, 413) y otras composiciones sobre momentos concretos de la vida monacal, como el "Villancico a la entrada de dos hermanas hermosas a tomar hábitos en la Casa Real de la Concepción Francisca" (371) o las "Décimas a un sujeto bizarro que perdió una canonjía de Toledo por oposición" (250).

Un prólogo contra la bastardía literaria

Analicemos, pues, en primer lugar, la conciencia de autoría a través de lo que Genette (1989: 11-12) denomina "paratextos".

Marcia Belisarda nos explicita, en apenas quince líneas de prólogo, con bastante claridad su intención a la hora de dirigirse directamente, sin que medie otra autoridad, "a quien leyere sus versos". Leamos este breve prólogo y observemos en qué momentos podemos encontrar la reivindicación de la autora como sujeto literario:

> Siendo pasión natural amar los hijos (aun sin ser hermosos, mayormente los del entendimiento), no se extrañará que estos del corto mío recoja mi amor, porque desperdiciados cada uno por sí, se exponen a padecer injustos naufragios en el crédito de las gentes, y juntos podrían más bien valerse unos con otros por cuanto la cadencia y las voces de ellos darán señas suficientes de ser, no hijos de muchos padres, sí de uno solo, tan honrosamente altivo, que antes morirá de necesidad que buscarla* socorro, estimando en más parecer pobre que valerse de prestado caudal para ostentarse** lucidamente rico. Ociosa satisfacción para los que con discreta y urbana atención o intención [de] bien advertir***que quien dio alma a la mujer la dio al hombre y que no es de otra calidad que esta, aquella, y que muchas concedió lo que negó a muchos; y si dando a conocer estos versos su legítimo autor (por serles en todos sus defectos parecidos) no bastare para que se dude la gloria que en la duda le adquiriesen, se deberá a Dios y cuando no la goce****, no le falte la de su cielo que es la que desea y pretende (Fernández López, 2015: 114).

Martina Vinatea (2015: 114-115), en su edición de las *Poesías*, se apresura a señalar la correspondencia entre las primeras palabras del prólogo y las del *Quijote* de 1605. Y aunque resulta tentadora la idea de relacionar a nuestra escritora con Cervantes a la hora de reivindicar su consciencia autorial, hay que reconocer que, incluso teniendo en cuenta algunas similitudes entre sus paratextos, la intención y el tono de ambos autores son completamente divergentes.

En efecto, Cervantes y Marcia Belisarda apenas comparten un tópico frecuente en la época: el de la consideración de la obra literaria como "hija del entendimiento" (Cervantes, 2005: 9), estableciendo así un doble lazo de vinculación personal y orgullo creador. Como bien señala la propia Vinatea (2015: 114-115), este motivo puede rastrearse en autores como Jorge de Montemayor o María de Zayas, entre otros, y va vinculado justamente a la declarada ausencia de objetividad y al omnipresente tópico de la *captatio benevolentiae*.

Más allá de esto, no encontramos (y sería inútil esperarlo) en el prólogo de Marcia Belisarda ni la ironía, ni el desdoblamiento diegético, ni el rechazo lúdico a las *auctoritas*, ni los burlescos sonetos "encomiásticos" ni, en fin, todos los recursos de los que se sirve Cervantes para inaugurar la consciencia autorial a través de los mecanismos de la parodia. No olvidemos, además, que el autor del

Quijote se autodenomina "padrastro" y no "padre" de su hijo literario (Cervantes, 2005: 10), propiciando un distanciamiento que no encontramos en la explícita autoproclamación por parte de Marcia Belisarda como sujeto creador.

Las diferencias entre ambas instancias autoriales determinan inevitablemente la intención de ambos prólogos: no pueden equipararse, como sabemos, las circunstancias de un autor masculino, en este caso ya bastante reconocido y dispuesto a parodiar las principales formas de ficción en prosa de su época y cuya complejidad no podemos abordar aquí, a las de una desconocida monja de clausura que se sirve de las referencias literarias a su alcance para intentar sencillamente dar a conocer sus creaciones, sin garantía alguna de que pudieran traspasar los muros de un convento y hacerse un hueco en el disputado mercado editorial.

Justamente por esto (y dejando a un lado el mayor o menor interés literario de los poemas propiamente dichos), son estas grandes diferencias las que nos permiten enfocar las palabras de nuestra monja y concederles su valor en las reflexiones sobre la consciencia autorial que aquí intentamos abordar.

Para ello, parece más adecuado establecer otras relaciones que nos permitan valorar en qué medida este prólogo se erige como un documento de alto valor testimonial y esas relaciones son, en nuestra opinión, las que podamos encontrar entre las declaraciones de Marcia Belisarda y las de otros autores (y, especialmente, autoras) cuya escritura está vinculada al ámbito monacal.

En efecto, todo paratexto producido por un autor o autora perteneciente a una orden religiosa obedece a unas claves retóricas peculiares, emanadas principalmente del voto de humildad, que resulta de difícil encaje con el orgullo autorial y la autoproclamación de un sujeto literario reconocible y susceptible de elogio. En efecto, en este tipo de escritos, el consabido tópico de la *captatio benevolentiae* se confunde con la adscripción al llamado *genus humile*, cuyo principal objetivo es justamente diluir la figura del autor en aras de un discurso pedagógico, despojado de cualquier ornamentación retórica que permitiera vislumbrar la vanidad de quien escribe.

Desde esta perspectiva, vemos, por ejemplo, cómo Teresa de Jesús (1989: 271-272) en su prólogo a *Las Moradas* declara, por convicción o por retórica, que la obra es ante todo un acto de "obediencia" con el que no persigue notoriedad literaria, apostillando incluso que "cuando algo se atinare a decir" no es mérito suyo.

Lo mismo sucede en las palabras preliminares a la *Vida* (Teresa de Jesús, 1989: 3) y, más aún, en el prólogo a *Camino de perfección*, donde afirma que el objetivo de su obra es únicamente doctrinal:

> Pienso poner algunos remedios para algunas tentaciones menudas que pone el demonio, que, por serlo tanto, por ventura no hacen caso de ellas, y otras cosas, como el Señor me diere a entender y se me fueren acordando, que, como no sé lo que he de decir, no puedo decirlo con concierto y creo es lo mejor no llevarle pue es cosa desconcertada hacer yo todo esto. El Señor ponga en

ISSN 0210-9174, eISSN 1988-8538, https://doi.org/10.3989/rfe.2021.001

> todo lo que hiciere sus manos, para que vaya conforme a su santa voluntad, pues son estos mis deseos siempre, aunque las obras tan faltas como yo soy (Teresa de Jesús, 1991: 66-67).

En este mismo prólogo, santa Teresa suscribe también la generalizada creencia en la inferioridad de la mujer con respecto al hombre que afectó a la valoración de otras monjas escritoras, como es el caso, por ejemplo, de Hipólita de Jesús (Poutrin, 2015: 114). Santa Teresa pone especialmente el acento en la mayor propensión al pecado, razón por la que escribe para otras mujeres necesitadas de unas palabras aleccionadoras en las que no se reconoce ni se pretende exhibir talento autorial alguno:

> Sé que no falta el amor y deseo en mí para ayudar en lo que pudiere para que las almas de mis hermanas vayan muy adelante en el servicio del Señor y este amor […] podrá ser aproveche para atinar en cosas menudas más que los letrados, que, por tener otras ocupaciones más importantes y ser varones fuertes, no hacen caso de cosas que, en sí, no parecen nada; y a cosa tan flaca como somos las mujeres todos nos puede dañar (Teresa de Jesús, 1989: 67).

Una actitud similar encontramos en el prólogo a *La arboleda de los enfermos*, de Teresa de Cartagena, donde leemos:

> quiero hacer guerra a la ociosidad ocupándome en esta pequeña obra; la cual bien se puede decir que no es buena ni corriente sino mala del todo. Pero ya que es bueno el fin para que se hace, bien se puede seguir otro bien mayor. […] Y como dirijo mi fin con este deseo e incluso a esta única intención, no me he preocupado por mirar tanto la pulcritud de las palabras como por expresar la realidad de la verdad (Caballé, 2004: 52).

Como vemos, esta actitud contrasta con la del prólogo de Marcia Belisarda, que, a diferencia de santa Teresa, no solo declara abiertamente que el alma femenina "no es de otra calidad" que la masculina, sino que reconoce sin asomo de humildad que sus versos están mejor "juntos" que "desperdiciados cada uno por sí", con lo que está reconociendo en ellos esa "pulcritud" de la que parece despreocuparse, por su parte, Teresa de Cartagena.

Este deseo de igualar a hombres y mujeres constituye, sin duda, uno de los elementos más significativos de este prólogo y nos recuerda al de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas[2], que se editaron por primera vez en 1637, y donde, después de señalar que "las almas ni son hombres ni mujeres", la autora exclama: "¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presumen que nosotras no podemos serlo?" (Caballé, 2004: 397). Estos ejemplos ponen de ma-

[2] Respecto a la proyección autorial de María de Zayas se ha propuesto recientemente la hipótesis de que se trató de una de las máscaras literarias de un conocido autor masculino, en el estudio *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*, de Rosa Navarro Durán (2019).

nifiesto una visión del mundo que defiende a las mujeres frente a las acusaciones tópicas de los hombres.

Volviendo a Marcia Belisarda, parece evidente también que el afán, de aroma petrarquista, por recopilar sus poemas apunta hacia un reconocimiento literario que nada tiene de pedagógico ni espiritual. Como ella misma sostiene, sus propios escritos "darán señas suficientes de ser, no hijos de muchos padres, sí de uno solo" y no precisan de "prestado caudal" para ser reconocidos y difundidos por su "legítimo autor". Aunque, por cuestiones retóricas, la autora utilice el masculino para referirse a sus creaciones, destaca poderosamente la insistencia por exhibir su condición de escritora señera (no toma nada "prestado") y que, además, conoce, revisa y ordena un *corpus* poético para darlo a conocer tal y como lo ha concebido. Como nos recuerda Martina Vinatea (2015: 53), esta actitud es infrecuente en el contexto de la escritura conventual y, si existe, "debe ser respetada […] y analizada desde un posible sentido último autorial".

La singularidad de este prurito creador por parte de Marcia Belisarda destaca aún más si lo comparamos, por ejemplo, con la actitud modesta de fray Luis de León (1991: 35), quien, en las palabras preliminares a Pedro Portocarrero, en cierto modo se disculpa por la publicación de sus *Poesías*, a las que se refiere, como "obrecillas" que se le "cayeron como de entre las manos". El único mérito, en efecto, que se atribuye en esta publicación es el hecho de haberse enfrentado a los problemas inherentes de la traducción y aun así sin abandonar el tópico de la modestia:

> De lo que yo compuse juzgará cada uno a su voluntad; de lo que es traducido, el que quisiere primero ser juez, pruebe primero qué cosa es traducir poesías elegantes de una lengua extraña a la suya […] y hacer que hablen en castellano y no como extranjeras y advenedizas, sino como nacidas en él y naturales. Lo cual no digo que he hecho yo, ni soy tan arrogante, mas helo pretendido hacer, y así lo confieso (37-38).

Estas mismas ideas aparecen, como sabemos, en su polémica edición de *El cantar de los cantares*, en cuyo prólogo declara que solo pueden atribuírsele "dos cosas: la una es volver a nuestra lengua […] el texto de este libro" y "la segunda […] los pasos donde se ofrece alguna oscuridad en la letra" (León, 1940: 21), tareas ambas que, como vimos en santa Teresa (1991: 23), constituyen, ante todo, un acto de obediencia: "bástame haber cumplido con lo que se me mandó, que es lo que en todas las cosas más pretendo y deseo".

Por su parte, San Juan de la Cruz, en el prólogo al *Cántico espiritual*, reitera su conocida noción de la inefabilidad del amor religioso y la incapacidad de la palabra, especialmente de la suya propia, para transmitirlo; cuestión esta, por supuesto, que tiene más que ver con la naturaleza y motivaciones de la literatura mística que con el tema que ahora nos ocupa:

> ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas, donde él mora, hace entender? ¿Y quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir? […] Cierto, nadie lo puede, cierto, ni ellas mismas por quien pasan lo pueden. Que esta es la causa por que con figuras, comparaciones y semejanzas antes rebosan algo de lo que sienten, y de la abundancia del espíritu vierten secretos misterios, que con razones los declaran (Juan de la Cruz, 2002: 3-4).

Tendremos que trasladarnos de continente y esperar varias décadas para encontrar en los paratextos de las obras religiosas un comportamiento comparable al de Marcia Belisarda. En efecto, solo en la combativa Sor Juana Inés de la Cruz encontramos una defensa tan rotunda de la propia creación poética, sin dejar de subrayar de antemano la abismal distancia entre el balbuciente aliento poético de Marcia Belisarda y la complejidad de la autora del *Primero Sueño*.

Si nos detenemos brevemente en el prólogo en verso a sus *Poesías*, observamos que Sor Juana adopta un tono irónico y levemente agresivo, adelantándose a las críticas de un lector al que presupone siempre descontento.

Aunque en un principio, como Marcia, parece acatar el tópico de la *captatio benevolentiae* y, como santa Teresa, declara haber publicado sus poemas por "mandato", no tarda la décima *Musa* en dar una lección de soberbia autorial al expresarse en estos términos:

> Di, cuanto quisieres de ellos,
> […]
> pues le debes a mi Musa
> el más sazonado plato,
> (que es el murmurar),
> según un adagio cortesano.
> Y siempre te sirvo, pues
> o te agrado, o no te agrado:
> si te agrado, te diviertes;
> murmuras, si no te cuadro (Juana Inés de la Cruz, 2000: 72).

Esta idea encuentra resonancia en su célebre poema "Hombres necios" (2000: 222), que es quizá la más famosa manifestación barroca de la "irracionalidad" con la que los hombres juzgan el carácter de las mujeres. Marcia señala también esta circunstancia, aunque no con el arrojo de sor Juana, en las Décimas "Escritas muy deprisa, en respuesta de otras en que ponderaban la mudanza de las mujeres":

> Hombres, no deshonoréis,
> con título de inconstantes,
> las mujeres que diamantes
> son, si obligarlas sabéis.
> Si alguna mudable veis,
> la mudanza es argumento

de que antes quiso de asiento,
mas en vuestra voluntad,
antes ni después, verdad
no se halló con fundamento (384).

Aunque es muy llamativo el poema de Marcia Belisarda, sor Juana es sustancialmente más osada, especialmente en esta despedida que en cierto modo anticipa la agresividad con la que Diego de Torres Villarroel se dirigirá, aunque por motivos bien distintos, un siglo después a sus lectores:

Esto es, si gustas creerlo,
que sobre eso no me mato,
pues al cabo harás lo que
se te pusiere en los cascos
[…]
si no te agrada la pieza,
no desenvuelvas el fardo (Juana Inés de la Cruz, 2000: 73).

Observamos, así, que mientras Marcia Belisarda apela a la benevolencia de un "discreto" y "urbano" lector, sor Juana, consciente del entorno hostil en el que debe abrirse camino, adopta un tono que resulta más reivindicativo y exhibe el valor implícito de su obra con independencia de su recepción, que ya presume injusta y arbitraria. Porqueras Mayo advirtió esta "aspereza" precisamente en los prólogos de Castillo Solórzano, Bocangel o Valdivieso, que se dirigen a un "lector cruel", dispuesto a atacar la obra o a su autor (1957: 153-155).

Salvando de nuevo la infinita distancia que separa a sus respectivas producciones poéticas, lo que nos interesa aquí es ver cómo una y otra están reclamando, desde la soledad de su celda, un lugar en un espacio históricamente destinado a los hombres. Pero, mientras la mexicana ya ha conquistado una posición incuestionable en el canon literario de su época, Marcia Belisarda, desde su modesta condición, clama con voz tenue pero poderosa un pequeño puesto en el Parnaso.

Sexo y escritura en los poemas encomiásticos

Si bien en el prólogo desaparece la mediación de la autoridad masculina que normalmente se posiciona entre la voz de las monjas y los lectores, en los poemas preliminares sí se advierten elementos de autorización que pretenden otorgar legitimidad al discurso poético de Marcia Belisarda más allá de su propio orgullo creador.

Los clérigos que le dedican preliminares a la autora insisten especialmente en reivindicar su capacidad intelectual, que consideran en patente discordancia con su sexo. La poetisa se presenta, entonces, como una excepción a la norma porque la calidad de su poesía no se corresponde con los dones que Dios ha asignado a

ISSN 0210-9174, eISSN 1988-8538, https://doi.org/10.3989/rfe.2021.001

las mujeres. De ahí que, para el Padre Jacinto Quintero, las habilidades de Marcia Belisarda parezcan provenir de una divinidad desconocida:

> Ese aliento que te inspira
> alguna oculta deidad,
> siendo en tu ingenio verdad,
> es en tu sexo mentira (119).

El religioso Francisco insiste también en que laurear la poesía de la autora contraviene las expectativas presupuestas al lector respecto al ejercicio intelectual de las mujeres. En el "Elogio a lo espirituoso y elegante de los versos" reconoce un "agudo entendimiento" para tan "delgada pluma" y se adelanta a la sorpresa del lector, quien, posiblemente se asombre de que quien escribió las poesías es una mujer:

> ¿Cúyas sois? que aún no recelo
> el dueño, obras peregrinas,
> pero el veros tan divinas
> publica que sois del cielo.
> […]
> al ser de mujer, zozobras,
> halla el genio, en los que os ven,
> pero ¿quién
> esperará malas obras
> de ardor que piensa tan bien? (130).

Las autoridades masculinas que avalan con sus encomios a Marcia Belisarda se encuentran en las antípodas de otros que presentaban a las autoras como un mero instrumento de comunicación de la palabra divina -como ocurrió en el caso, ya mencionado, de Hipólita de Jesús (Poutrin, 2015: 114-115)- sin prestar atención alguna a su capacidad creativa para la escritura, que debía ser ignorada por completo. El padre Agustín de Quirós, por ejemplo, se dirige "a las personas devotas de la madre Beatriz de Aguilar", para explicarles las circunstancias de creación e impresión de la colección de romances escrita por la monja y para guiar la lectura del libro de la siguiente manera:

La madre Beatriz de Aguilar, en reconocimiento de algunas mercedes singulares que recibió de nuestro Señor, compuso estos romances y me los comunicó a mí como a confesor suyo, los cuales yo no he comunicado a nadie mientras ella vivió […] la madre Beatriz confiesa ella misma de su letra en un papel que yo tengo, por estas palabras formales: "Estos romances más van conforme a las verdades que el alma ha experimentado por la gran bondad y misericordia de Dios que conforme a la poesía. Porque ni yo he sido poeta ni lo soy, sino que, entre otras muchas mercedes que Dios ha usado conmigo, me entretiene con estos como disparaticos, que, aunque mal concertados, son verdades certísimas por la misericordia de Dios y cada palabra de ellos despierta nueva ternura y amor en

el alma". Todas estas son palabras suyas, así que no se deben poner los ojos en la poesía, sino en la substancia que contiene [1610] (BIESES, 2018).

El estilo de la escritura de la monja no debía captar la atención del lector, sino únicamente el contenido, que se limitaba, por supuesto, al más estricto decoro religioso. De manera que no solo eran conocidas las sospechas en torno a la capacidad de las mujeres para el pensamiento autónomo, sino que su incursión en el arte de la poesía se consideraba, además de prohibida, contraproducente. Para el moralista Juan de Zabaleta, por ejemplo, incluso las habilidades que requería la composición poética eran incompatibles con las supuestas tendencias naturales del sexo femenino. Así explica en el VIII de sus *Errores celebrados* (1653):

> muy buena junta hará entendimiento de mujer y poesía. La necesidad de las proporciones obliga a poner en la poesía muchas palabras o impropias o forzadas o sobradas. La mujer, por su naturaleza, no sabe poner nada en su lugar; mírense cuál estarán sus palabras en las dificultades de la poesía. El oficio de la poesía es fingir, el ansia de la mujer es maquinar; darle por obligación la inclinación es acabar de echarla a perder. Cuando la poesía es sátira, es murmuración, es chisme. La mujer naturalmente es chismosa; si la añaden la vena de poeta, no parará de hacer sátiras con que ande chismando al mundo las faltas [...] Al que celebra una mujer por poeta, Dios se la dé por mujer, para que conozca lo que celebra (citado por Blas Sánchez Dueñas, 2008: 169-170).

Así, el encomio del Religioso Francisco contrasta llamativamente con otras voces excesivamente misóginas porque propone el talento de Marcia Belisarda como uno de los ejemplos de su época que estaban cuestionando con su escritura los postulados más extendidos sobre el discurso de las mujeres:

> Ya a las damas, los poderes
> negaban leyes confusas
> de hablar, como si las musas
> no hubieran sido mujeres;
> mas hoy, los altos renombres
> que les gana vuestro ser
> da a entender
> que aprender pueden los hombres
> a escribir de una mujer (130-131).

Cabe señalar, sin embargo, que, aunque las composiciones de los clérigos están dirigidas a convencer a los lectores de la legitimidad poética de la autora y del libro que presentan, sus elogios encierran una forma, quizá más atenuada por estar embebida en el molde del encomio, de autorización masculina. Son los poemas preliminares escritos por hombres los que insisten en la relación contradictoria entre el género y el talento o capacidad creadora de la poetisa.

Doña Juana de Bayllo, por el contrario, asume la relación entre el sexo de la autora y la escritura desde una perspectiva diferente. Acudiendo al tópico del

"atrevimiento", relacionado con la inmortalidad poética y frecuente en el Siglo de Oro, esta monja del Real de Toledo subraya en sus encomios la temeridad que constituye la escritura de la poetisa y su incursión en el terreno de la fama, puesto que la mujer, no por adscribir su discurso al mundo de la poesía u ostentar un talento extraordinario, es inmune a los peligros que le supone la sociedad o, en el caso de las religiosas, también la institución eclesiástica. Así, doña Juana le advierte: "Qué pluma por sonora / no repite los riesgos de su vida" (121), contraponiendo con este verso el plano de la personalidad literaria, representada tradicionalmente con la pluma, al de la mujer que la encarna y asume las consecuencias reales de lo escrito.

En su segundo encomio, doña Juana se empeña de nuevo en representar las posibles consecuencias de la escritura femenina:

> Pluma osada y atrevida,
> tu vuelo no se remonte,
> porque como otro Faetonte
> fatal será tu caída;
> mas si perdiendo la vida,
> crédito puedes ganar,
> no te dejes de asestar
> y el triunfo de una victoria,
> cambiando por pena gloria,
> al gozo te ha de alentar (123).

Doña Juana acude en este caso al mito de Ícaro, que en la retórica del encomio aparece asociado a la ambición y las empresas peligrosas de los poetas, como puede comprobarse, por ejemplo, en la obra de Lope de Vega (Güel, 2009: 28). Nos interesa, sin embargo, recordar que en estos poemas se está representando uno de los lazos morales entre el escritor y los frutos de su creación que ha ayudado a modelar el concepto de autoría; Foucault (1995) lo llamó "apropiación penal", afirmando que existe en virtud de las consecuencias que puede traer al creador su escritura y que es una de las más antiguas señas de la autoridad textual (235).

Este "riesgo" de la escritura se encuentra en el centro de otro de los debates destacados de la preceptiva del Siglo de Oro: la defensa de la prosa de ficción frente a la historia. Los defensores afirmaban que la prosa de ficción era válida por sus propios méritos estilísticos, pero lo que parecía ser la confusión de la literatura con la vida misma, o con el plano de la realidad, no gustó a quienes criticaron esa nueva e injustificada forma de escribir, dirigida a un público que leía solo por placer (Ife, 1992: 24-27). Esta y otras tantas polémicas en torno a determinadas formas de escribir son síntomas del escepticismo que la creación artística suscitó en el Siglo de Oro y que se acrecentaba en el caso de los textos más transgresores, como los de temática erótica o, por supuesto, los escritos por mujeres, más allá de que se ciñeran o no al decoro más estricto. En el libro que

nos ocupa, hay una clara asociación de la voz femenina a la poesía burlesca, tan detestada por algunos moralistas, y se representa el orgullo creador de la autora a través de determinados procedimientos especulares, en contravención a las expectativas sociales de que la mujer se definiera a sí misma, por lo que constituyó un verdadero "atrevimiento" poético.

Con todo, y retomando las sospechas de que el poemario pudo estar destinado a la imprenta, resulta destacable que ninguno de los poemas preliminares haga referencia a la publicación del libro por ese medio. Si, desde el *status quo* masculino, es necesario justificar que la autora merezca el reconocimiento de los lectores a pesar de ser una mujer, no resulta menos forzoso avalar la difusión de su poesía a través de la imprenta. Así, por ejemplo, los preliminares de las *Obras poéticas* (1725) de Teresa Guerra escritos por Joseph Antonio Mallén conceden autorización para que "se den sus poesías a la estampa" puesto que "es menester que se suden /al tormento de la prensa" (Martos Pérez, 2015: 9). También en el preliminar que Matias Joseph Sanz dedica a Francisca de Osorio, en su Pronóstico de 1756, se declara no solo su aval de la publicación, sino la de su tertulia, la cual ofrece el "dictamen" de que la obra "puede darse a la estampa" (Martos Pérez, 2015: 17).

El espejo de la poesía

Las poetisas barrocas utilizaron las convenciones petrarquistas para autorrepresentarse de forma similar a los autores masculinos, que hicieron reflexiones narcisistas a través de los tópicos de la poesía cortesana. Olivares y Boyce (1993) han estudiado en profundidad este y otros procedimientos poéticos a través de los que las mujeres burlaron la tradición para mirarse en el espejo de la poesía. En Marcia Belisarda advierten, por ejemplo, una «socialización de la convención cortesana», característica de los poemas dirigidos a un público eminentemente femenino[3] y en el que "el hombre es solo el conducto mediante el cual […] se comunica con otras mujeres para expresar una deseada imagen colectiva" (21).

Las premisas poéticas protofeministas aparecen en el siglo XVII estrechamente ligadas a la poesía burlesca, como puede apreciarse en la poesía de Catalina Clara Ramírez de Guzmán o Leonor de la Cueva, y no es extraño, puesto que el humor ha sido una característica recurrente de la literatura que ataca las hege-

[3] En este sentido, los vínculos de la autora en el ámbito conventual femenino se hacen patentes también en la poesía laudatoria que recoge el poemario, inspirada en no pocas compañeras de oficio religioso. Gwyn Fox (2008: 142) ha sugerido que estos poemas que la autora dedica a las monjas de su entorno social indican que mantenía una relación cercana y filial con ellas y demuestran un sentido de comunidad en el convento que se reafirma en la voluntad de escribir sobre mujeres que merecían un reconocimiento especial dentro de la misma.

ISSN 0210-9174, eISSN 1988-8538, https://doi.org/10.3989/rfe.2021.001

monías sociales y políticas (Olivares y Boyce, 1993: 50). En el caso de Marcia Belisarda, esa clase de humor subversivo se advierte en este romance burlesco, en el que la autora defiende la autonomía de las mujeres y se lo comunica a sus posibles lectoras:

> si es necio, no hay quien le escuche;
> si es discreto y habla bien,
> satiriza, ensarta y parla;
> dicho, hecho y por hacer.
> En ninguno hallarás medio,
> y si le llega a tener
> y a esa cuenta le dan mano
> quiere tomarse hasta el pie.
> Muy bien me parecen todos,
> y a todos pienso querer,
> pero sujetarme a uno
> *Libera nos Domine*.
> […]
> Aprende de mí, Leonida,
> rígete por mi arancel,
> quiere a todos y a ninguno
> sin querer a dos por tres (270-271).

El *Romance burlesco para un billete* es, sin embargo, la representación retórica más directa e individual de la personalidad literaria que asume la autoridad del libro. Se trata de un autorretrato que se abre, como es frecuente en el género, con la supuesta petición de una mujer, que es la que justifica la descripción en verso del propio autor (en este caso la autora): "Dícenme que deseáis, / ilustrísima señora, / saber de mi cara y talle/ la disposición y forma" (359).

También siguiendo los tópicos del autorretrato poético, Marcia Belisarda hace alusión al retrato pictórico, aclarando que su versión es la más certera y por la que debería guiarse cualquiera otra imagen suya:

> Y porque quien me pintare,
> ni me quite, ni me ponga,
> quiero haceros de mi mano
> una verdadera copia (359).

Recordemos que en el Siglo de Oro la imagen del pincel como pluma fue un motivo frecuente en la poesía, por lo que la "copia" hecha por la "mano" de la autora es una clara referencia a la propia escritura. En el autorretrato retórico, el *yo* poético se "pinta" a sí mismo ante el lector como lo haría el artista en el lienzo, para exhibirse ante los espectadores. Se trata, también en este caso, de otro de los tópicos recurrentes del género (Colón Calderón, 2006: 138). Lo más curioso de este poema radica, sin embargo, en que, aun siendo el sujeto una mujer, se

ofrece una descripción más bien realista, que no participa ni de la idealización que puede encontrarse en el retrato cortesano, ni de la exageración caricaturesca del retrato burlesco que procura destruir la imagen petrarquista.

Tampoco existe en este poema rastro alguno de la humilde disculpa de la mujer que se atreve a representarse, a modo de *captatio benevolentiae*, frecuente en los textos introductorios o en las excusas del retrato burlesco, como la "falta de hermosura" esgrimida por Catalina Clara Ramírez de Guzmán en su poema *Un retrato me has pedido* (Colón Calderón, 2006: 144), en el que la autoimagen se presenta como una "alhaja costosa" al "recato", contrastando notablemente con el orgullo de Belisarda:

> Pero pues precepto ha sido
> va a un retrato reducida
> mi figura,
> y porque sea parecido
> ha de ser cosa perdida
> la pintura (Ramírez de Guzmán, en Caballé, 2004: 442).

Así pues, siguiendo el orden fijado por la tradición de los retratos, incluidos los burlescos, Marcia Belisarda se describe de arriba abajo, a la manera de la *effictio* clásica y sin destacar especialmente ninguno de sus rasgos, dibujando un rostro más bien común y poco reconocible:

> La cara, en buen pie lo diga,
> ni bien es ancha, ni angosta,
> ni espantable por lo fea,
> ni matante por lo hermosa
> […]
> Las dos que troneras llaman
> por donde el alma se asoma
> son (según dice el espejo)
> naturales de Etiopía
> […]
> La nariz, que Dios mantenga,
> algunos dicen que es roma,
> mas no dirán que concede
> el Papa gracias, ni glorias (359).

Este aspecto casi naturalista de la autodescripción es interpretado por Andre Michalski (1981) como una de las innovaciones de Cervantes, quien, al describir su fisonomía en el prólogo a las *Novelas Ejemplares*, procuró presentar un retrato "realista o fotográfico, aunque no desprovisto de cierta ironía" (46). El autor, con "dientes ni menudos ni crecidos" y el cuerpo "entre dos estremos, ni grande ni pequeño", adquiere sus características más destacadas en virtud de la "hermosa herida" sufrida en Lepanto y consecuente ausencia de un miembro, más que por

los rasgos del rostro que suelen acaparar la atención de los poetas en este tipo de composiciones (Cervantes, 1991: 51).

También en consonancia con la tendencia cada vez mayor del retrato, a partir del XVI, de vincularse a la interioridad y a los rasgos individuales, en detrimento de la representación del mero tipo social o político del retratado, Marcia Belisarda sitúa las únicas particularidades de su retrato en rasgos interiores como la nobleza del alma, que puntualiza al llegar a la boca, para presentarla "grande" no en sí misma, sino en lo que transmite:

> Ya cuando menos me cato,
> hemos llegado a la boca
> y es cual dicen que la casa,
> la buena portada honra.
> Grande es por su majestad
> de quien privilegio goza,
> de limpia y noble en aliento
> calidad de que blasona (2015: 359).

De nuevo encontramos esta descripción en las antípodas del citado autorretrato de Catalina Clara Ramírez de Guzmán, que presenta una imagen más cercana a las convenciones del retrato burlesco y en la que la boca grande es una destrucción de la tradición petrarquista, que elogiaba la boca pequeña:

> No hallaré falta a mi boca,
> aunque modesto el desdén
> me lo mande,
> porque el creerlo me toca,
> y dicen cuántos la ven:
> "¡Cosa es grande!" (Ramírez de Guzmán, en Caballé, 2004: 444).

En *Los empeños de una casa*, sor Juana se autorretrata también, como Belisarda, enfatizando el valor de la nobleza de su alma por encima de lo superfluo, pero contraponiendo, en este caso, la nobleza de su condición social a la del alma. En este autorretrato, el término "noble" ('excelente, digno, generoso') empleado por Sor Juana se acerca al de la poesía trovadoresca, que perseguía representar la afabilidad o distinción moral de la dama:

> Yo nací noble; este fue
> De mi mal el primer paso,
> Que no es pequeña desdicha
> Nacer noble un desdichado:
> Que aunque la nobleza sea
> Joya de precio tan alto,
> Es alhaja que en un triste
> Solo sirve de embarazo;
> Porque estando en un sujeto,

Repugnan como contrarios,
Entre plebeyas desdichas
Haber respetos honrados (Sor Juana Inés, citado por Carullo, 1991: 174).

En efecto, Marcia Belisarda construye un autorretrato que desestima el rostro y el cuerpo para describir una figura que podría ser casi la de cualquier mujer que habitara Toledo en su época, de estatura mediana, rostro poco llamativo y ojos oscuros, mientras que las características que verdaderamente se acentúan son aquellas que hablan de la personalidad que se expresa a través de lo que ha *vivido* o experimentado el cuerpo, tal como se advierte en el efecto que las estaciones tienen sobre la piel de las manos o la "notoriedad" de conservar una postura erguida. La falta de hermosura, concluye entonces la poetisa, no deprecia su valía como mujer o ser humano, puesto que es "cabal" el "hombre" cuando "está cumplido" y "es perfecto en virtudes" (Covarrubias, 1987: 249).

Las manos, en el invierno,
repiten a zanahorias
moradas porque y por cuándo
son ellas muy amorosas.
En el verano, se mudan
(mas no de una parte a otra)
que no es poco siendo mías
pero de color mejoran.
El talle, aunque no es de los
de a mil ducados la onza,
por lo menos no me han visto,
en las espaldas corcova.
En fin, soy mujer cabal
y esta verdad es notoria,
porque miembros, muelas, dientes
ni me faltan, ni me sobran (2015: 360).

Los otros poemas donde quizá se encuentren las alusiones más importantes de la autora a la escritura son los dos romances, vueltos a lo divino, que dedica a santa Teresa. En estos, como en otros poemas, la autora pone las formas profanas al servicio de Dios. El "Soneto trovando a uno de Lope de Vega", por ejemplo, inspirado en uno de los poemas que se recogen en la comedia *Lo cierto por lo dudoso*, parte de los mismos versos que el del Fénix: "Si yo las flechas del Amor tuviera,/ de vos a todo el mundo enamorara", pero se desplaza el objeto amoroso hacia Dios: "su pensamiento a vuestra cruz atara, /porque solo a seguiros atendiera" (2015, 196). De manera similar, en el primero de los romances dedicados a santa Teresa, Belisarda recurre a los tópicos del retrato del artista para alabar a la santa y celebrar su ascenso hacia Dios, pero el poema destaca por su ejercicio autorreflexivo, no ya relacionado con la identidad femenina expresada a través

de los tópicos de la poesía amorosa o pastoril, como pudieron advertir Olivares y Boyce en otros poemas, sino con imágenes que representan la fama y el orgullo creador del poeta o artista.

La elección de estas imágenes para alabar a la santa no parece casual, o motivada por razones puramente estilísticas, si tenemos en cuenta la relevancia que la obra escrita de Teresa de Ávila tuvo en el ámbito conventual y, especialmente, en el ecosistema de monjas que, como Belisarda, escribían poesía. Como bien apunta Vinatea (2015: 95), fue precisamente a partir de la publicación y acogimiento de la obra de santa Teresa cuando las monjas pudieron incursionar en ciertos espacios literarios que antes les estaban vedados, como las justas y concursos.

Si bien este primer romance concluye con dos versos celebratorios de la santidad de Teresa, es su fama como mujer de notable intelecto lo que se alaba, en buena parte del poema, a través de imágenes de la poesía profana:

> Hoy que ufana el labio aplica
> la Fama al sonoro bronce,
> y en vez de remos el viento
> surca con plumas veloces;
> hoy que la circunferencia
> navega de todo el orbe,
> porque a tu aplauso se incline
> y a tus fiestas se convoque;
> hoy que solo en repetir,
> Teresa insigne, tu nombre
> aumenta gloria a tu patria
> y a tu nobleza, blasones (2015: 178).

La imagen de la fama alada, con una trompeta ("el sonoro bronce") en la mano, es una figura frecuente en el teatro Barroco que aparece definida en la *Iconología* de Cesare Ripa, donde la trompeta "significa el grito o renombre universal esparcido por las orejas de los hombres". Se trata, además, de la fama que ostenta un "hombre de bien", oponiéndose a la mala fama, asociada a la "sordidez de las acciones" (Ripa, 1996: 396-397).

La fama puede surcar el viento "con plumas veloces", igual que las aves. El águila, es otra de las imágenes barrocas aladas con las que se representó el renombre y el reconocimiento, si bien su popularidad en los siglos XVI y XVII y amplia difusión a través de la emblemática le suponen múltiples sentidos e interpretaciones.

El águila es un motivo de gran importancia en autores como la propia santa Teresa o san Juan de la Cruz. Tal como apunta Aurora Egido (2010: 219) en su estudio *El águila y la tela*, en san Juan simboliza la ascensión progresiva del alma que se une a Dios y santa Teresa incorpora también esta interpretación mística del ave como símbolo del vuelo del entendimiento o de la elevación platónico-cristiana del alma que accede a la contemplación. En las *Moradas*, el águila mística aparece

asociada al ave fénix, que remonta su vuelo para renovarse en las alturas (220), una fusión que tiene lugar también en el poema de Belisarda, donde la fama y el fénix son la misma ave en su ascenso hacia Dios:

> Ave Fenicia abrasada
> de tu esposo en los amores,
> tan otro Elías renaces
> que a padecer te dispones,
> símbolo de la paciencia
> fuiste de la envidia al golpe
> de una, crisol que la afina;
> para otra, escudo de bronce (2015: 178)

En *Gobierno general moral y político hallado en las aves más generosas y nobles* (1670), de Andrés Ferrer Valdecebro, observamos también cómo el águila y el ave de fuego se confunden en el emblema titulado *Fénix*, que reza en su parte literaria "La reina de las aves, y princesa coronada de los vientos, es el Águila, paxaro el mas noble, y generoso de cuantos viven la esfera clara, y transparente de los aires" (Rodríguez de la Flor, 1999: 65). En el poema de Belisarda, la fama "la circunferencia/navega de todo el orbe", ha alcanzado también las alturas del águila para acabar "abrasada" en los amores de su "esposo". Sin embargo, el ascenso del águila o del fénix en este poema no se relaciona exclusivamente con la unión supraterrenal con Dios, dado que la Fama eleva su vuelo para que el mundo se convoque al "aplauso" de la santa y no solo a sus "fiestas".

Como bien apunta Egido (2010, 218), Gracián recoge en *El Héroe* varios ejemplos del águila que simboliza la fama y la relaciona también con el ave fénix. En el primor XVI, la imagen del águila se funde con la del fénix siguiendo la tradición de los *Fisiólogos* y de la emblemática, así como la del *Libro de la Vida* de santa Teresa, pero, en su interpretación barroca, a los afanes renovadores de los pájaros, se suma el sentido del ascenso hacia el reconocimiento. Para Gracián, "es pues, treta, tanto de águila como de fénix, el renovar la grandeza, el remozar la fama y el volver a renacer al *aplauso*" (218).

En el poema de Belisarda se alude precisamente a la envidia que suscitó santa Teresa en vida. Uno de los temas que aparecen con más frecuencia en la representación de la fama del escritor es el de la calumnia y se ha relacionado con las disputas del mundo literario. Como elemento de la retórica de la autorrepresentación, tiene uno de sus desarrollos más exhaustivos en la obra de Lope de Vega, escritor muy consciente de la proyección literaria de su orgullo creador y admirado por nuestra autora. El retrato gráfico que acompañó la edición de 1598 de *La Arcadia*, el más antiguo que se conoce de Lope, lleva la leyenda "Quid humilitate invidia?" y el motivo aparece en sus textos frecuentemente, como en la dedicatoria de *El Alcalde mayor* o en las *Rimas del licenciando Tomé de Burguillos* (Portús, 2008: 138-141).

Es notable que la fama y la envidia aparezcan en el poema de Belisarda acompañadas del "símbolo de la paciencia", pues estos tres elementos son característicos de la iconografía del llamado "retrato del artista", que encuentra un ejemplo destacado en los *Diálogos de la pintura* de Carducho[4], en los que el pintor se encarga de defender su oficio artístico.

El segundo apartado de los *Diálogos* trata precisamente sobre la "Estimación, nobleza y dignidad de la pintura" y recoge una estampa del grabador Francisco López y un poema de José de Valdivielso en el que la fama, la envidia y la paciencia ilustran las vicisitudes de la creación. En el grabado se representa "la mano de obra" (*In vanum laboraverunt*) con un pintor rodeado de las alegorías de la paciencia y la fama, mientras desde abajo le acechan todo tipo de alimañas, que representan la envidia (Carducho, 1979: 147). El poema que lo precede desarrolla los mismos motivos para representar el ascenso del artista que se vale del ingenio, así como del estudio y la constancia, y que es víctima de la envidia, puesto que solo los verdaderamente famosos suscitan sus ataques:

> Con desvelo estudioso,
> Con pincel ingenioso
> O Ioven, que subiste
> Al lugar que te mereciste;
> […]
> La paciencia te aliente,
> Que te administra infatigablemente
> […]
> No ai zumbido ignorante
> Del que mas embidioso te desama
> Que clarín de la Fama,
> Quando mas te persigue, no te cante,
> Siendo mas perseguido,
> Hasta de sus insidias aplaudido (1979, 145-146).

En el poema de Belisarda es santa Teresa quien se coloca en el centro de esa compleja imagen del ascenso artístico, como la creadora o el intelecto envidiado que fue favorecido por la paciencia y alcanzó con su arte la fama, el renombre y el aplauso. Presentada de esta manera la santa, el *yo* lírico irrumpe entonces en el retrato para expresar su admiración por el ingenio de santa Teresa y aludir a su propia escritura:

> préstame tu ingenio, en tanto
> que el afecto mío logre,
> si no elogios que te cuadren,
> a alguna virtud conformes (2015: 178).

[4] Este pintor italiano (Florencia, 1576-Madrid, 1638) desplegó una fecunda e influyente actividad en la corte madrileña, sobre todo con obras de asunto religioso en la línea del clasicismo contrarreformista.

En el segundo romance que dedica a santa Teresa, Belisarda insiste en este asunto, pues hace referencia a su propia voz en relación con las virtudes de su predecesora, si bien con cierta humildad:

> En Teresa el cielo influye,
> soberana inteligencia,
> porque ángel le contribuya
> almas que reduce a estrellas.
> Mas ¿qué digo?, señores,
> ¡ay! que se anega
> mi discurso en el golfo
> de sus grandezas.
> Mas ¡ay! ¿qué digo?
> no es acierto alabarla,
> sino delito (2015: 416).

En este segundo elogio encontramos también una referencia plástica, pues la autora presenta a santa Teresa atravesada por las flechas que caracterizan a la imagen del éxtasis místico con la que Bernini la representó escultóricamente, es decir, a través de una iconografía esencialmente religiosa: "A su corazón apunta/ dulces, si doradas flechas,/ y, en tanto fuego templadas,/fuego más vivas penetran" (2015: 416); pero la alabanza a las "grandezas" de la santa introduce de nuevo en el ámbito de lo divino el tema profano de la fama, esta vez incluso con la conciencia de que ese elogio podría ser, más que un "acierto", una transgresión.

CONCLUSIONES

La manifestación de muchos de los rasgos de la autoría moderna en el *Libro de poesías* de Marcia Belisarda hace patente el valor del manuscrito para la construcción de un marco historiográfico que describa la evolución de las nociones de escritura y autoría en la literatura femenina del ámbito hispánico. La muy poco probable llegada del poemario a las imprentas no desestima la voluntad de la autora de orquestar un manuscrito hecho para los lectores y para construir su figura pública, en un sentido que rebasa los límites inmediatos de la celda religiosa. Se trata también de un libro que renuncia, en muchos aspectos, al pudor retórico detrás del que se solían escudar los escritores y escritoras de su época.

El poemario sorprende, así, por la complejidad de la construcción de la autoridad textual, que se apoya, además de en la estructura material del libro, en la atribución de un conjunto textual unitario a un *sujeto* a través de un seudónimo que no oculta la identidad, sino que la afirma, y que pretende influir en la percepción del lector. A la construcción de esta imagen de "autora" se suman los paratextos del libro, con su breve pero directa declaración prologal y la puesta en valor de

las habilidades poéticas de la autora en los poemas preliminares, en los que parece ya haber desaparecido toda advertencia al lector en contra del disfrute del estilo con el que escribe la mujer religiosa, ahora representada como algo más que un mero instrumento divino.

Los ecos de la individualidad creadora de María de santa Isabel persisten, más allá del frontispicio del libro, en las representaciones del *yo* asociadas a la manipulación de las formas poéticas profanas para disentir o matizar el mensaje masculino, para comunicar preocupaciones inherentes a su género o para representarse la autora a sí misma. Los retratos, tanto el que hace de sí misma como el que dedica a santa Teresa, son composiciones en los que la mujer aparece representada a través de formas poéticas conocidas por evocar al poeta o artista, siendo por esto ejemplos relevantes de abierta reivindicación intelectual de la creación femenina. Si bien no puede afirmarse que las mujeres que acudieron a los moldes de la poesía profana para autorrepresentarse hayan inventado nuevos géneros, en estos ejercicios se advierte la acusada relación poética entre la liberación formal y la expresión de la subjetividad literaria moderna.

Por otra parte, y ya para concluir, este libro es un importante ejemplo del temprano empuje de las mujeres hacia la modernidad en la escritura, tema que solo en los últimos años ha cobrado la relevancia que merece en la investigación del muy diverso mapa historiográfico de la literatura áurea española.

BIBLIOGRAFÍA

Baranda Leturio, Nieves (2014): "El universo de la escritura conventual femenina: deslindes y perspectivas", en Nieves Baranda Leturio y M.ª Carmen Marín Pina (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita en los conventos femeninos de la España moderna*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 11-48.

BIESES. Bibliografía de escritoras españolas [22/10/2018]. *Romances compuestos por la madre Beatriz de Aguilar, en agradecimiento de algunas mercedes señaladas, que Dios le hizo (1610)*, <http://www.bieses.net/ver_titulo_autora.php?item=17-2&anio=1610.Aguil.Romnc#>.

Caballé, Anna (ed.) (2004): *Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración*, Barcelona, Lumen.

Carducho, Vicente (1979): *Diálogos de la pintura*, Madrid, Turner.

Carullo, Sylvia Graciela (1991): *El retrato literario en Sor Juana Inés de la Cruz*, New York, Peter Lang.

Cervantes, Miguel de (2005): *Don Quijote de La Mancha*, ed. del Instituto Cervantes 1605-2005, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Cervantes, Miguel de (1991): *Novelas ejemplares*, Tomo I, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra.

Chartier, Roger (1999): "Trabajar con Foucault: esbozo de una Genealogía de la función-autor", *Signos Históricos*, 1, pp. 11-27.

Colón Calderón, Isabel (2006): "Catalina Clara Ramírez de Guzmán: autorretrato y erotismo", en J. Ignacio Díez y Adrienne L. Martín (eds.), *Venus Venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 137-164.

Covarrubias, Sebastián de (1987): *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla.

Egido, Aurora (2010): *El águila y la tela*, Palma, Universidad de las Islas Baleares.

Fernández López, María (2015): *Obra poética completa*, ed. de Martina Vinatea, New York, Instituto de Estudios Auriseculares.

Font Paz, Carme (2019): "Genealogías de las autorías femeninas en los siglos XVII-XVIII: ¿Historiografía o ecología autorial?", en *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona, Icaria.

Foucault, Michel (1995): "What is an author?", en Seán Burke (ed.), *Authorship: from Plato to the Postmodern*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 233-246.

Fox, Gwyn (2008): *Subtle Subversions: Reading Golden Age Sonnets by Iberian Women*, Washington D.C., Catholic University of America.

Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Güel, Mónica (2009): "Paratextos de algunos libros de poesía", en María Soledad Redondo, Pierre Civil y Michel Moner (eds.), *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*, Madrid, Casa de Velázquez.

Ife, Barry William. (1992): *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica.

Juan de la Cruz, santo (2002): *Cántico espiritual y Poesía completa*, Barcelona, Crítica.

Juana Inés de la Cruz (2000): *Poesía lírica*, Madrid, Cátedra.

León, Luis de (1940): *El cantar de los cantares*, Madrid, Aguilar.

León, Luis de (1991): *Poesías completas. Escuela salmantina. Antología*, ed. de Ricardo Senabre, Madrid, Espasa-Calpe.

Maldonado, Javier (2013) "El libro de poesías de Marcia Belisarda", *Manuscrt.CaO. Revista de manuscritos literarios e investigación*, 13, <https://www.manuscrtcao.com/marcia-belisarda/>.

Martos Pérez, María Dolores (2016): "La representación autorial en las poetas de la primera edad moderna", *Studia Aurea*, 10, pp. 77-103.

Michalski, Andre (1981): "El retrato retórico en la obra cervantina", en Manuel Criado de Val (dir.), *Cervantes, su obra y su mundo*, Madrid, EDI-6, pp. 39-46.

Navarro Durán, Rosa (2019): *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*, Barcelona, Universitat de Barcelona.

Olivares, Julián y Boyce, Elizabeth S. (1993): *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los siglos de Oro*, Madrid, Siglo XXI.

Porqueras Mayo, Alberto (1957): *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC.

Portús, Javier (2008): "Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro", *Anales de historia del arte*, Volumen extraordinario, pp. 135-149.

Poutrin, Isabelle (2015): "Censuras y elogios. Los paratextos de las obras de sor Hipólita de Jesús (1679-1683)", *Criticón*, 125, pp. 107-119, <https://doi.org/10.4000/criticon.2214>.

Ripa, Cesare (1996): *Iconología*, Tomo I, Madrid, Akal.

Rodríguez de la Flor, Fernando (1999): *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Sánchez Dueñas, Blas (2008): *De la invisibilidad a la creación. Oralidad, concepción teórica y material preceptivo en la producción literaria femenina hasta el siglo XVIII*, Sevilla, Renacimiento.

Teresa de Jesús, santa (1989): *La vida. Las Moradas*, Barcelona, Planeta.

Teresa de Jesús, santa (1991): *Camino de perfección*, Madrid, Espasa-Calpe.

Fecha de recepción: 4 de junio de 2019
Fecha de aceptación: 23 de octubre de 2019