

La representación autorial en las poetas de la primera edad moderna¹

María Dolores Martos Pérez

Universidad Nacional de Educación a Distancia
mdmartos@flog.uned.es

Recepción: 04/05/2016, Aceptación: 18/06/2016, Publicación: 23/11/2016

Resumen

Este artículo estudia la autoconciencia autorial que muestran las escritoras en los impresos poéticos de los siglos XVI a XVIII. Se analizan las estrategias de afirmación autorial que se reflejan en los paratextos de estos impresos. Estas estrategias discursivas se contextualizan en el marco de la imprenta y las novedades que esta introduce en el estatus social e intelectual de las escritoras, y cómo ello repercute en el nuevo posicionamiento que estas van adquiriendo en el campo literario en la primera edad moderna.

Palabras clave

autoafirmación autorial; escritoras; edad moderna; impresos poéticos; Ana Caro; Aphra Behn

Abstract

Female self-fashioning in the poetry of the early modern period

This paper studies women writers' authorial self-consciousness in printed books of the sixteenth-eighteenth centuries. The study presents an analysis of the authorial strategies found in the paratexts of this printed poetry. These discursive strategies are contextualized in the development of Printing and the changes in the social and intellectual status of women writers. All these elements lead to a new positioning of the writers in the literary field of the first modern age.

Keywords

fashioning authority; women writers; printed books; poetry; modern age; Ana Caro; Aphra Behn

1. Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación *BIESES: balances y nuevos modelos de interpretación* (FFI2012-32764), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

A principios del siglo XVII las escritoras españolas empiezan a ver impresa su poesía de forma significativa, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo. La cincuentena de impresos poéticos de autoría femenina que registramos entre los siglos XVI y XVIII son indicios por sí mismos, además de lo que los textos contienen, de una creciente conciencia autorial². Me baso en los datos registrados en BIESES, que permiten trazar, con las 12.000 entrada de su base de datos a fecha de hoy, un panorama exhaustivo de la poesía impresa por mujeres en esta cronología. No recojo en este panorama la participación ocasional en preliminares de volúmenes ajenos o en justas ni la inclusión de poemas en obras de otros géneros, sino exclusivamente impresos poéticos³, libros de poemas y pliegos sueltos, que implican una proyección autorial de mayor entidad⁴.

Estos impresos proporcionan información muy notable sobre la relación entre el sujeto histórico femenino y el texto que produce, con especial atención a su posicionamiento autorial y su representación discursiva. Si ponemos en contexto y evolución diacrónica estos datos, hay una serie de patrones que me interesa señalar para contextualizar esta producción poética en el campo literario de su época. El primero de estos factores es el de la evolución de impresos por siglos, que sintetiza el siguiente gráfico:

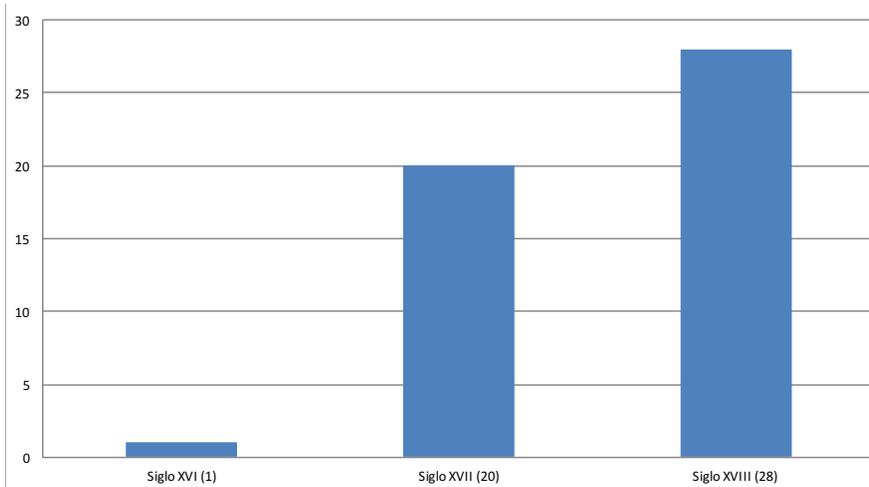


Figura 1.

Gráfico de impresos poéticos femeninos entre los siglos XVI-XVIII.

2. Martos (2005).

3. Marín Pina (2011) ha estudiado los pliegos sueltos impresos entre mediados del XVII y XVIII (1645-1761).

4. Véase el estado de la cuestión trazado por Baranda (1998: 453).

El segundo es el número de autoras, en torno a 22, y el número de impresos de cada una, cuya media se sitúa entre 1 y 3, descendiendo notablemente las que publican más de 4:

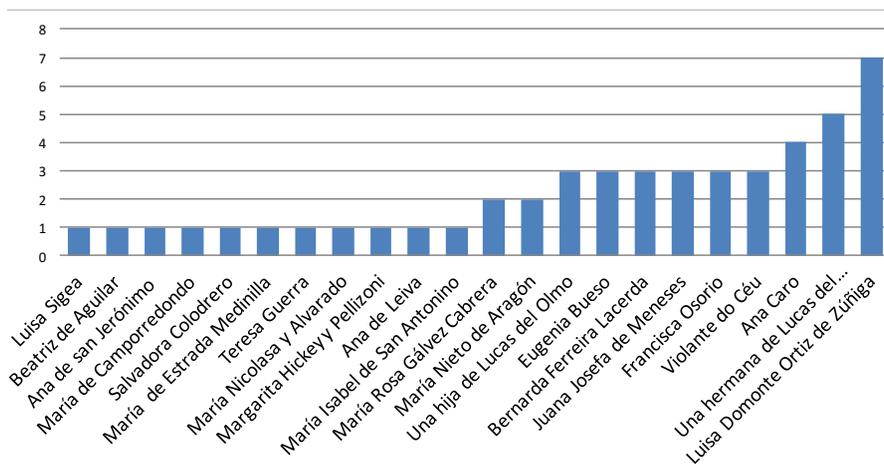


Figura 2.

Gráfico de autoría de obras poéticas impresas entre los siglos XVI-XVIII.

La distribución de los lugares de impresión arroja un mapa en el que destaca Andalucía, Madrid y Lisboa, y fuera de España, Francia:



Figura 3.

Mapa de localización de impresos poéticos femeninos entre los siglos XVI-XVIII.

En cuanto al tipo de impreso, lógicamente es bastante mayor el número de pliegos sueltos que de libros de poemas.

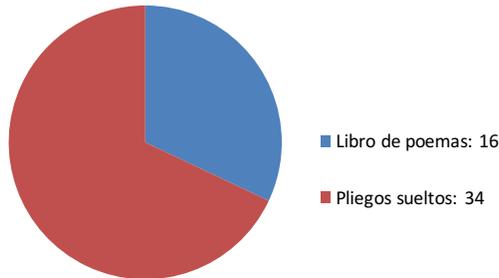


Figura 4.

Diagrama tipológico de impresos poéticos femeninos entre los siglos XVI-XVIII.

Este panorama cuantitativo pretende hacer notar el significativo número de autoras desde las primeras décadas del siglo XVII. La principal dificultad que plantea la escritura femenina es el de la fragmentariedad y la dispersión, del que resulta un corpus ciertamente pequeño, pero que es indicativo de una producción mucho mayor, bien perdida, bien pendiente de descubrir y, además, aún no explorado sistemáticamente. El propio impreso es, por tanto, en el caso de estas escritoras y por su particular posicionamiento social y en el campo literario, una declaración autorial, un testimonio de la voluntad de hacer visible su condición de mujeres escritoras, pues «revelan el interés de las poetisas por llegar a la imprenta y darse a conocer y por participar en la vida pública a través de la poesía»⁵. Para analizar la representación autorial en estos pliegos sueltos y libros de poemas y en la información paratextual que contienen sigo el marco metodológico que ofrece Bordieu sobre el campo literario y las pautas marcadas por Pedro Ruiz Pérez en *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, adaptando esta metodología a las especificidades de la poesía femenina⁶.

La conciencia autorial, obviamente, es inherente al propio acto de escribir, pero la imprenta introduce una serie de constantes en el campo literario que, a la vista de los datos, permite una mayor presencia de las escritoras en el sistema literario que se va conformando. Aunque ni mucho menos podamos hablar de una actitud uniforme, desde inicios del XVII se aprecia una normalización de la autoría femenina. Aunque el orden social mantenga el espacio privado como el propio de la mujer, la visibilidad que proporciona la difusión del impreso y el ejem-

5. Marín (2011: 243).

6. La idea de «campo literario» de Bordieu se matizará con el planteamiento de los polisistemas de Even-Zohar (1990).

plo modélico que crean las escritoras que lo alcanzan abre una brecha en el campo literario que arrastrará, sin duda, cambios en el sistema social. Dicho de otro modo, si un pliego suelto o un libro de poemas se vende, al impresor, en tanto actor de un circuito responsable de garantizar el beneficio económico, le da igual el género de quien escriba, como se desprende de los casos que veremos seguidamente. Otra cosa es la necesidad de justificarlo o de cómo se justifique por parte de las instancias que intervienen en el circuito comunicativo que conduce al impreso (autora, censores, prologuistas, lectores, etc.), pero el hecho incuestionable es que las mujeres publicaban porque las leyes que regían el campo cambian a medida que la imprenta se va generalizando y de ello resulta un nuevo mapa que permite, y cada vez más, el acceso de las escritoras a la letra impresa.

El caso paradigmático, en lo que a poesía se refiere, de esta creciente conciencia y afirmación autorial es el de Ana Caro, como ya pusieron de relieve los trabajos de Lola Luna, que la revelan como escritora profesional y de oficio. Desde este caso modélico, me propongo analizar cómo el cauce impreso se va consolidando en la poesía femenina no solo en figuras señeras sino que se extiende a una nómina relativamente amplia de autoras, con gradaciones muy distintas en esa representación autorial, pero que fijan, sin duda, una tendencia. Dedicaré unas reflexiones finales a la comparación de Caro con Aphra Behn para confrontar estas posiciones autoriales femeninas en el campo literario en un contexto europeo.

Representaciones autoriales en los paratextos de impresos poéticos femeninos

El significativo acceso al cauce del impreso por las autoras desde inicios del siglo xvii y su reflejo en la conciencia autorial no es, como indicaba líneas atrás, un panorama uniforme, pero sí que permite fijar tendencias. Los casos de invisibilidad autorial presentan ya bastantes matices, especialmente a partir de la información que sobre la obra se extrae de los paratextos⁷. Por ejemplo, el *Despertador* de Juana Josefa de Meneses salió impreso a nombre de Apolinario de Almada. No obstante, aunque en la portada figuraba este nombre, los mismos preliminares lo ponían en cuestión, como la Aprobación que firma *Joseph da Cunha Brochado*, donde muestra su prevención sobre la atribución autorial: «Apuciolinario de Almada, que diz ser seu autor» (Meneses 1695: h. 9v). Luisa Domonte Ortiz de Zúñiga tampoco firma los pliegos poéticos que publica con su nombre completo sino solo con sus iniciales, aunque los paratextos juegan con el apellido de la autora, por lo que la inicial ocultación autorial no resulta tal⁸.

7. Las citas de los paratextos de las autoras que se recogen en este artículo están extraídos de las ediciones que de ellos han hecho el equipo de investigación de Bieses. Estas están disponibles para su consulta en esta dirección web: <http://www.bieses.net/tabla_paratextos/>.

8. Marín Pina (2011: 243): «En ninguno [de los pliegos] se menciona expresamente su nombre, aunque dejan huellas para su identificación al rubricar algunos con las iniciales D.L.M.D.O.Z. y en otros devotos admiradores de sus versos la desvelan a través de un simple juego de palabras con su nombre y apellido».

Aún cuando la obra se editó póstumamente⁹, sin intervención de la autora, queda constancia en los paratextos de una amplia circulación de los poemas entre receptores coetáneos que solo puede entenderse desde una clara conciencia autorial que muestran poetas como Beatriz de Aguilar, Ana de San Jerónimo, Ferreira Lacerda (*Hespaña libertada*) o Violante do Céu (*Parnaso Lusitano*). Y aún cuando la obra ha quedado manuscrita, conservamos testimonios de la intención de la autora de darlo a la letra impresa. Es el caso de Valentina Pinelo, quien en el prólogo al *Libro de Santa Ana* deja constancia de haber entregado a la imprenta un «Cancionero de los santos de la Orden de San Agustín», del que a día de hoy no tenemos noticia: «Muchos años à que comencé este libro [el de Santa Ana] y lo dexé porque me ocupava todo el año en las fiestas de la orden, haziendo algunas letras que saldrán agora, siendo Dios servido, en otro libro impressas»¹⁰. Igual sucede con María de Santa Isabel, conocida como Marcia Belisarda, quien a mediados del xvii prepara un manuscrito para la imprenta, aunque finalmente nunca vio la luz. El prólogo de la autora no deja lugar a dudas sobre la conciencia autorial con la que diseña el volumen¹¹. Y los receptores coetáneos, autores de los preliminares, perciben el volumen bajo el modelo editorial de las varias rimas, como consta en el título de uno de ellos: «A las nunca bien encarecidas, ni bastantemente alabadas varias poesías de este libro» (Fernández López 2015: f. 4v). En este sentido, autoras como Bernarda Ferreira Lacerda, insertan plenamente su escritura en la dinámica del mercado editorial, planificando la redacción de su poema épico secuenciada en partes. En el prólogo *A todos* se aclara que fue su muerte repentina la que impidió su publicación —«no se pudo imprimir en su vida porque la muerte intempestiva se lo estorbó»—, así como la determinación de Ferreira de escribir una tercera parte: «Tercera parte determinaba escribir la autora resumiendo las gloriosas victorias alcanzadas contra los moros, desde el rey don Alonso el Sabio hasta la conquista de Granada, mas el pasar a mejor vida le atajó dar más esta gloria a España» (Ferreira Lacerda 1673: h. 3r).

Los mecanismos de representación autorial en las poetas presentan problemáticas distintas a la de los escritores que van del orden social al campo literario: el espacio privado, las consideraciones sobre la naturaleza femenina y su inferior-

9. Muy distinto es este contexto del anterior a la edición de las obras de Santa Teresa y las dificultades que planteaba a la mujer la edición de sus textos (Jude 2012: 43).

10. Según Marín Pina: «Si realmente llegó a las prensas, no se ha conservado ningún ejemplar. El título apuntado se lo otorga Felix Ossinger, F. Joannes, Bibliotheca Agustiniana, Historica, Critica et Chronologica in qua mille quadragenti Agustiniani Ordinis Scriptores, Inglostadii et Augustae Vindelicorum, 1768, pág. 696, quien también lo registra como Liber Carminum in omnia Ordinis Nostri Sanctorum ac Beatorum festa. (BIESES: <<http://62.204.193.244:8080/bieses/JBuscar?base=BIESES&NumDoc=6986&query=%28cancionero%29%20.Y%20.EN%20AUTORA%20%28pinelo%29&attr=&docsqry=1&page=1&criterio=&calces=1&idio ma=ESP>>). Véase Marín Pina (2012).

11. Martos (2015: 89-90).

ridad respecto al hombre, el rol social de esposa, etc. No obstante, ello no exige un análisis de los fenómenos al margen o segregado, sino que debe estudiarse con el todo del que forma parte. Entre los extremos que van de una plena representación a una invisibilidad autorial se sitúan distintos tipos de escritura y diversas imágenes, que implican también diferentes grados de afirmación. Como tendencia general se advierte que «a partir del segundo decenio del siglo xvii, la condición de mujer de la autora, su posible falta de instrucción, la justificación de una formación o la subordinación de género no es un tema que se mencione en los paratextos. En este período las escritoras parecen estar en el marco social como un fenómeno normalizado, que por eso no necesita mayor justificación. La mujer escritora no es una excepción, un fenómeno exótico, ni tampoco parece ser considerada un ser sin conocimiento, porque en estas obras ese aspecto no requiere ninguna aclaración»¹². Y en su lugar lo que apreciamos es un proceso creciente de afirmación autorial que se va alimentando de los ejemplos de otras escritoras que ven impresos sus textos con éxito¹³ y que son refrendados por los lectores, en tanto que consumidores del texto. En todo caso, y como sucede en el ámbito general de la lírica a mediados del xvii, el cauce impreso también se consolida en la poesía femenina no solo en figuras señeras sino que se extiende a una nómina más amplia de autoras, algunos de cuyos casos comento seguidamente.

Hay un conjunto de pliegos sueltos que plantean un interesante diálogo entre la representación autorial y el mercado editorial. Al amparo de la autoridad masculina, la hija y hermana de Lucas Alfonso del Olmo publican un nutrido manojo de romances religiosos y algún otro de temática amorosa. Marín Pina (2011: 243 y 266-267) dio noticia por primera vez de dos pliegos sueltos de la hija de Lucas del Olmo (*Romance de la pureza de María Santísima... y Romance y rogativa que se hace a la Santísima Trinidad...*)¹⁴, a los que se suma ahora la noticia de uno más de esta¹⁵ y de cinco de una hermana del mismo autor¹⁶. De Lucas del Olmo Alfonso apenas conocemos más datos que los numerosos romances que escribió: fue un conocido versificador, natural de Jerez de la Frontera que vivió en la primera mitad del siglo xvii¹⁷. A juzgar por los numerosos pliegos sueltos que publicó en muy diversas imprentas diseminadas por toda la geografía española, fue un autor de indudable éxito en este género. Los lugares de impresión, en el caso de las pliegos de la hija,

12. Baranda (2014b: 49).

13. Todos estos cambios apuntan a una práctica novedosa: «la publicación de poesía lírica y la posibilidad de que el poeta actual goce de fama y estimación en el presente, prebenda hasta entonces reservada a los *auctores* clásicos» (García Aguilar 2009: 154).

14. Olmo Alfonso ([1725-1738] y [1725-1738]). Marín Pina (2011: 243) fecha a ambos por los años de actividad del impresor. Véanse los registros en BIESES.

15. Se trata del *Nuevo Romance, en que se cuenta y declara la prodigiosa historia...* [s.a.]. Tenemos constancia de estas otras impresiones: Barcelona, Imprenta de Juan de Forn, 1760 y Madrid, Imprenta del Carmen, 1765.

16. Olmo Alfonso (1764, [1764-1792], [1767-1796], [s.a.] y [1790-1823]).

17. Véase Guadalajara (2005).

son Sevilla y Madrid, mientras que el de los otros cinco se amplían a otros lugares, coincidiendo, por ejemplo en el caso de la imprenta cordobesa de Luis Ramos y Coria, con los mismos lugares en los que publicó el autor. Por tanto, la escritura de estas dos mujeres se explica bajo el amparo de Lucas del Olmo como autoridad masculina, maestro en el oficio de la versificación de romances religiosos, del que las dos autoras aprenderían y bajo cuyo vínculo publicaron sus propios romances¹⁸.

La mayoría de los pliegos de Lucas del Olmo Alfonso suelen llevar en la portada el nombre del autor y los versos finales también lo recogen, a modo de cierre del marco de oralidad. En el caso de las dos escritoras ninguna aparece con nombre propio sino con la perífrasis de parentesco. El de la hija no se recoge tampoco en la portada sino únicamente en el cierre, mientras que el de la hermana sí figura en el título de los pliegos conservados. La individualidad de la escritora se oculta a favor del vínculo familiar que garantizaba una tradición de escritura que avalaba, a su vez, el propio éxito comercial del producto.

Desde el punto de vista de la textualización autorial, subrayo la automención de la autora al final de cada parte en el romance sobre la vida de san Alejo (*Verdadera relacion, y curioso romance...*), que debió tener una amplia difusión impresa a juzgar por el número de ejemplares conservados¹⁹. Esta mención, como marca habitual del género y reiterada en los pliegos de Lucas del Olmo, en el que casi ninguno se escapa a esta rúbrica final del autor, se subraya la identidad extradiagética y autorial en un marco de oralidad: «[...] Y aquí / da fin una hermana mesma / de Lucas del Olmo Alfonso / a aquesta parte primera, / que en igualdad con la sangre, / le ha de imitar en las letras». La autoría en este caso se atenúa acudiendo al concepto de imitación del modelo masculino, además, del entorno familiar de la autora.

En ambas autoras, la mención de autoría en el cierre del romance se conforma sobre la fórmula de disculpa por los errores, como muestra estos versos del *Nuevo Romance, en que se cuenta y declara la prodigiosa historia, y cautiverio del bizarro Don Luis de Borja...*: «Y aquí la hija del Olmo / pide perdón de sus faltas» ([s.a]: h. 4). Las alusiones al lector en el título del romance así como el diseño de sucesivos pliegos como partes de la historia narrativa, en los dedicados a san Alejo, insertan estos textos en una clara planificación y secuenciación de

18. Como indica Inmaculada Casas respecto al pliego *Prodigiosa vida de san Alexo. Tercera parte*: «la autora continúa la labor de divulgación religiosa emprendida años atrás por su célebre hermano Lucas del Olmo Alfonso. De hecho, sería lógico pensar que este versificador jerezano debió enseñarle a su hermana las claves del oficio. Es más, la herencia de este poeta se prolongó en el tiempo a través de las composiciones de su hija...» (Casas 2012: 106). Véase Marco (1977: 122).

19. «Importantísimo en la difusión posterior de la versión popular del *Alejo* fue el hecho de que sirviera de fuente principal para un romance en tres partes con título *Verdadera relación, y curioso romance en que se declara la vida y muerte del Bienaventurado San Alexo*, que según la primera impresión de 1764, fue ‘Compuesto por una hermana de Lucas del Olmo Alfonso, natural de Xerez de la Frontera’» (Alberti Vega 1991: 48).

acuerdo a la demanda lectora. El diseño hábilmente ideado por Lucas del Olmo tiene su continuidad en su hija y su hermana, cuya escritura, al amparo de su nombre y su incesante presencia en la imprenta española de la primera mitad del siglo XVIII, encuentra un espacio de autoría femenina en el mercado editorial aunque sea sin nombre propio.

Las *Obras poéticas* (1773) de Ana de san Jerónimo ven la luz después de su muerte. El editor de la obra, que se identifica con un hermano religioso, hace constar la negativa de la autora a publicar sus poesías, que se han salvado del olvido gracias a que él hizo «la traición de copiarlas con el deseo de que el público algún día las lograse» («Carta del que hizo la Colección de estas Obras y las ha impreso a su costa. A la Madre Abadesa del Convento del Ángel de Granada» (San Jerónimo 1773: 2v)²⁰. Esta supuesta reticencia de la autora no es tal cuando leemos «Prólogo de la misma autora para la égloga siguiente», que ella misma coloca al frente de la «Égloga» dedicada a la muerte de su padre, donde reflexiona sobre la función de estas piezas introductorias y la difusión pública de su poesía:

Aunque respecto de la persona para quien principalmente escribí esta mi pequeñísima obra fuera escusado este prólogo, que comúnmente se endereza a captar la voluntad y a satisfacer el entendimiento en las dudas que pueden ocurrir, lo primero porque nadie puede decir mejor, lector amigo, y lo segundo porque es tan dueño del asunto como yo, y de la misma suerte penetra su sentido. Por si el tiempo, la ocasión o la fortuna, que tantas veces burlan la precaución más justa, llevaren mi égloga a otras manos y descubrieren el nombre de su autor, me ha parecido preciso satisfacer la nota de atrevida y vana, por el respeto que todos debemos a los cuerdos, y yo a todos. (San Jerónimo 1773: 9r)

Las decisiones sobre el poema son plena y conscientemente tomadas ante un público lector, como vuelve a dejar claro en el cierre: «Repararás que la obra acaba intempestivamente: es verdad. Insto al tiempo de dar a Dios lo que es de Dios. Vale Lector. Vale Mundo» (San Jerónimo 1773: 11v).

En la dedicatoria de las *Lágrimas a la muerte de la augusta reina nuestra señora doña Isabel de Borbón* (1645), de María Nieto de Aragón, la joven autora se muestra perfectamente consciente de que la impresión de su texto conlleva su entrada en la vida pública. De ahí también que subraye su «natural inclinación» a la escritura como razón primera de su impreso, incluso por delante de la obligación de hija:

Señora doña Catalina Manuel de Ribera y Pinto.

Mi tierna musa para salir en público busca el amparo de vuestra merced, dedicándole flores que destilan lágrimas inspiradas en la muerte de la reina nuestra señora que está en el cielo. [...] Natural inclinación, además de reconocer, como puedo, las obligaciones que mi padre tiene a la casa de vuestra merced, me llevó a ofrecerle estos versos. (Nieto de Aragón 1645: 3)

20. Martos (2015: 87).

También Ana Caro subraya la inclinación a las letras como motor principal de su escritura. En la dedicatoria «A la Señora Doña Agustina Spínola y Eraso» subraya su afición a la escritura por encima de sus colegas, cifrando en su cultivo la medra de su ingenio:

todos la cantan [la noble generosidad del señor Carlos Strata] y, aunque ninguno bien, ellos menos mal que yo, y yo más aficionada que todos ofrezco a vuestra merced ese poema, inútil desperdicio de algunas horas, en cuyas atenciones aseguro a mi ingenio ricas medras, si no desmerece por obra de mujer. (Caro 1637: 2r)

Más adelante, en la dedicatoria «A la muy noble, ilustre, insigne, leal y coronada Villa de Madrid», vuelve a insistir Caro en la misma vocación de la escritura y en la determinación que sobre esta tiene el hecho de ser mujer:

Y así, aunque tarde, ofrezco a V. Señoría esta pequeña parte de mi mucha afición. Suplícole, por de mujer, reciba el don afectuoso como tan generosa, admitiéndole (aunque desigual) con la disculpa de tan heroicas acciones, pues por serlo carecen de ponderación. (Caro 1637: 30v bis)

En este sentido son ejemplares los argumentos de Ana de Leyva en «La Epístola dedicatoria A la serenísima alteza del gran Francisco de Este, potentísimo duque de Módena, príncipe soberano de aquel estado», que ejemplifica esa conciencia creciente de las escritoras en el ejercicio de la escritura, dedicación que perciben fuera del orden social pero en la que se reafirman. Cita una genealogía de modelos femeninos²¹ en la que ella se está insertando y la contraposición ruca/pluma en favor de la segunda es la afirmación autorial plena de una escritora consciente de lo que el ejercicio de las letras supone en su vida y al que no renuncia, puesto que su texto impreso es emblema de la victoria²²:

La emperatriz Eudochia (Su Alteza), Proba, Falconia, Iulia, Porcia, Tulia y otras mujeres de veneranda fama, dadas a los estudios, no emplearon lo fecundo de sus ingenios menos que con pintar héroes los más soberanos de sus tiempos. Acordeme, entre breves treguas que me concede la honesta ocupación, el virtuoso empleo que personas de mi porte ejercen en el estrado y almohadilla, en la ruca y aguja, que no se me ofreció menor la ocasión que a las matronas ya nombradas. Tomé la pluma, apenas pude entonar la Musa, porque ya el poco cuidado de las letras con otros nuevos disminuye lo poco que había alcanzado en largos desvelos, así Condon, así Tirse, en templar segunda vez sus pastoriles flautas. (Leyva 1638: 2r)

21. Trambaioli (2011: 475).

22. «Si el contenido de este folleto laudatorio constituye una aparente claudicación, observemos cómo permite a su autora verter algunos reproches que desvelan la frustración en que se encuentra sumida. Amante de las letras, es consciente de cómo va olvidando lo que había conseguido aprender por autodidactismo, presa de la normativa social que le impone su situación» (Barbeito Carneiro 2005: 65-66).

La redefinición del estatus autorial que supone la imprenta también conlleva un nuevo marco en la relación con los lectores, que se añade a la problemática condición de las mujeres como escritoras.

María Nieto de Aragón en la dedicatoria a la «Amiga y señora doña Violante de Ribera y Pinto» se muestra consciente de la difusión amplia que acompaña el cauce impreso:

desempeñándome de lo mucho que debo a las finezas de vuestra merced, mas con el desempeño nacen nuevas obligaciones pues con solo su amparo los saco a la plaza del mundo, que verá doy lo más que puedo. (Nieto de Aragón ¿1649?: 3-4)

Y Ferreira de Lacerda, portuguesa que publica sus poemas en Lisboa, busca en sus textos un lector amplio para los que escribe en castellano, como deja claro en los prólogos a sus dos obras. En las *Soledades de Buçaco* (1634) la selección de lectores de la portada, en que se dirige a las carmelitas descalzas a las que brinda la belleza descriptiva del retiro carmelitano, se amplía en el prólogo, donde la autora declara escribir en castellano por ser idioma *común* y que amplía el ámbito de recepción de sus *Soledades* más allá de las fronteras de Portugal:

Recelos de emprenderlo fueron causa; con todo a pesar de desvíos y dificultades sale a luz el bosquejo de Buçaco, que si no por obra mía por ser en sus principios servirá como de Aurora [h. 7v] o prenuncio al día de mayores noticias y experiencias con que ingenios cultos y levantados puedan ilustrarse en el empleo de tan soberano asunto, en que yo solamente puedo mostrar buenos deseos; a cuya causa escribo en castellano por ser idioma claro y casi común. (Ferreira de Lacerda 1634: 7r-7v)

E igualmente, en la *Hespaña Libertada* (1618) «busca deliberadamente un lector mayoritario para el que escribe en castellano»²³.

Cuando las autoras publican se ven afectadas por los mismos condicionantes del mercado editorial que los escritores, lo que funciona como marco uniformador. Estos influyen en los temas y en su tratamiento en tanto que los textos eran concebidos cada vez más como productos. De ahí, reclamos de compra como, por ejemplo, el colofón del pliego suelto de la *Comedia nueva. Buen amante y buen amigo* de Isabel María Morón, donde se ofrece nutrida información sobre los lugares de venta y el precio en función de la encuadernación: «Se hallará en la Librería de Castillo, frente san Felipe el Real; en la de Cerro, calle de Cedaceros; en su puesto, calle de Alcalá; y en el Diario, frente a Santo Tomás. Su precio: dos reales, sueltas; y en tomos en pasta a 20 cada uno; en pergamino a 16; y a la rústica a 15; y por docenas, con mayor equidad» (Morón [s. a.]: 27).

23. Baranda (1998: 462).

A mediados del siglo XVIII, Francisca Osorio publicó tres pliegos de pronósticos burlescos titulados *La musaraña del Pindo*²⁴, para cada uno de los meses del año de 1757, 1758 y 1759, que fueron viendo la luz a finales del año anterior respectivamente. La autora, dentro del código burlesco del género, enlaza en los prólogos de los tres impresos, muy prolijos en paratextos, una cadena metafórica en torno a la transacción económica que supone el producto impreso. En el «Prólogo al lector» del primero de la serie, satiriza la estrategia autorial que reduce la identidad del lector a la de comprador²⁵:

No verás adulaciones,
que fuera gran necesidad,
después que me le has comprado,
captarte la voluntad:
que si ya por él me has dado
lo que debía esperar,
no esperando de ti nada,
nada de ti se me da. (Osorio 1756a: 15)

En el siguiente texto, plantea nuevamente la relación autor-lector como una transacción comercial:

A ti, lector elocuente,
sabio, entendido, discreto,
retórico y elegante,
crítico, sutil, modesto, [...]
que para mi es lo mismo,
pues yo te he de querer mucho
como sueltes el dinero. (Osorio 1756b: 17)

Y en el último, fechado en 1757, se burla de la tacañería del lector: «Pero si acaso por mísero / no compras el calendario» (Osorio 1757: 6).

En esta misma línea, en el prólogo «Al lector» del *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el Palacio del Buen Retiro* (1637), Ana Caro centra la atención en el impreso como producto resultante de un intercambio económico entre autor y lector en el que media la imprenta, y el efecto que esta mediación tiene en el discurso literario: «Lector caro: si lo fuere para ti este *Contexto*, mas por lo que te puede enfadar que costar, perdónale este pecado a mi ignorancia, advirtiéndote que lo mal razonado de él es haberse hecho sin intención de publicarlo[...]» (Caro 1637: 3r). El juego disémico en torno al término «caro» del fragmento inmediatamente anterior, que es también el nombre de la autora, lo repite en la dedicatoria a la *Relación en que se da cuenta de las grandiosas fiestas que en el Convento de N. P. S.*

24. Osorio (1756a, 1756b y 1757).

25. Véase al respecto Martos (2015: 86-87).

Francisco de la Ciudad de Sevilla se han hecho a los Santos Mártires de Japón, (1628), donde juega con su apellido junto al nombre del dedicatario:

Recibid, señor Juan de Elosidieta,
 este rudo discurso en vuestro amparo,
 que de mano tan tosca e imperfeta
 sale a lucir en vuestro valor raro;
 podréis decir muy bien que ha sido treta
 el valerme de vos, que os cuesta **Caro**,
 pues he querido lo que nada vale
 que a la mayor grandeza casi iguale. (Caro 1628: 2)

Dentro de los márgenes del clientelismo, la autora se automenciona y coloca su nombre como parte de ese intercambio simbólico entre el autor y el mecenas. La posición semánticamente marcada de la rima en la que se inserta el apellido de la autora incide en la finalidad de mecenazgo de la escritura a la vez que en el carácter excepcional de ésta, que queda equiparada con este artificio al del mecenas: (vuestro) **amparo** / (valor) **raro** / **Caro**. Además, la automención tiene por objeto la autocanonización de la autora, aunque envuelta en la alabanza al dedicatario, del que se busca protección o dinero, y en el tópico de la *humilitas*.

Este campo metafórico de lo económico aflora también en la dedicatoria «A la ilustrísima señora doña Leonor de Luna Enríquez, condesa de Salvatierra, en el cuarto del príncipe nuestro señor, en Palacio», que Ana Caro incluye en su *Relación* de 1635. Aquí juega con la disemia de valor (escrito)-pago (relación clientelar mecenas-autora) en torno al texto impreso y al intercambio simbólico y real entre el dedicatario como mecenas y la autora:

Como las piedras preciosas no tienen más estimación que el valor que les da su dueño, así las que son de poco precio y consideración en manos de los nobles alcanzan valimiento con todos, pues nadie allí las ha de juzgar por falsas. Mi atrevimiento, señora nobilísima, es propia defensa a que todos nacemos obligados por ley natural. Joya es este epitome de poquísimo valor por su falta de ciencia y por su poca arte, mas en manos de vuestra señoría nadie se podrá atrever a darle su propio nombre y yo quedaré libre de toda calumnia (si ya no lo es pagarle a vuestra señoría como a primer acreedor las deudas en que le estamos al conde de Salvatierra, mi señor, por habernos dado tantos regocijos, alegrías y glorias) en las pajas de estos malos versos, que del mal pagador qué otra paga puede esperarse, mas no digo si con ellos los afectos de mi voluntad se ofrecen a vuestra señoría y me dedican a su servicio siempre [...]. (Caro 1635: 5-6)

Otras autoras también emplean similar campo léxico para codificar la relación autora-mecenas en términos de rentabilidad, como la dedicatoria de María Nieto de Aragón a la «Amiga y señora doña Violante de Ribera y Pinto» ya citada en el *Epitalamio*. . .: «No es lo mismo recibir beneficios que poderlos remunerar» (Nieto de Aragón ;1649?: 4).

En estos casos de Caro o Nieto conviven el público lector que genera el mercado de la imprenta con el mecenazgo e intercambio clientelar de la escritura al servicio de una casa nobiliaria²⁶, especialmente en esta escritura celebrativa de los acontecimientos más relevantes de la élite social y cultural del momento, y no solo en la centralidad de la corte, sino lugares más periféricos como Sevilla o Zaragoza, siguiendo los ejemplos aducidos.

La confluencia de los elementos que el campo literario va poniendo en conflicto se va concretando en la personalizada conciencia de este proceso a través de este tipo de estrategias textualizadas de afirmación autorial contenidas en los paratextos, que se mueven entre la ficcionalidad y la íntima subjetividad²⁷. El acceso a la vida pública y a la dinámica de mercado por parte de las escritoras establece movimientos de fricción entre los subsistemas que componen el campo literario del barroco y permite desplazamientos de autoras como Caro hacia la centralidad del campo. El mercado editorial se rige por la ley de la rentabilidad económica y este unifica a hombres y mujeres, e incluso puede marcar positivamente el rasgo femenino como elemento dinamizador de ese mercado, tanto del lado de la escritura como del de la lectura. A este respecto el «Prólogo de un desapasionado» que va al frente de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas (1637), entiende la condición femenina de la autora como un atenuante para el severo y, sobre todo envidioso, juicio del lector. La condición femenina, por su rareza, puede ser un reclamo para el dinamismo del mercado editorial:

Por dama, por ingeniosa y por docta, debes, ¡oh lector! mirar con respeto sus agudos pensamientos, desnudo del afecto envidioso con que censuras otros que no traen este salvoconducto debido a las damas. Y no solo debes hacer esto, mas anhelar, por la noticia de su autora, a no estar sin su libro [en] tu estudio, no pidiéndolo prestado sino costándote tu dinero, que aunque fuese mucho, le darás por bien empleado. Y pues viene a propósito, diré aquí las jerarquías de lectores que a poca costa suya lo son, siéndolo con mucha de los librereros. (Zayas 1637: 8r)

Entre los escritores del momento fue Lope de Vega el que percibió con mayor claridad este creciente posicionamiento de las escritoras en el incipiente campo literario, a juzgar por la significativa presencia de la escritura femenina en su obra y en sus relaciones literarias (intercambio de elogios con poetas como Ana Caro y de poemas laudatorios con Ferreira de la Cerda). Especialmente reseñable es la presencia femenina en la *Fama póstuma* (1636), promovida por

26. Se corresponde con lo que Lefevre (1992: 17) ha llamado «mecenazgo diferenciado». El fenómeno literario «no se restringe al ámbito estricto del mercado (escenario o libro impreso) y la estricta profesionalización, sino que asume la complejidad social del fenómeno al considerar un auténtico «mecenazgo diferenciado», donde conviven conflictivamente los mosqueteros del corral, los compradores y lectores de libros, los círculos académicos y los poderosos que sostienen a los escritores para su mayor lustre, un sistema en el que los conflictos se extienden también al eje horizontal, en el que se sitúan los autores, enfrentados ahora en una situación de competencia y rivalidad» (Ruiz 2009: 202-203).

27. Ruiz (2009: 207).

Pérez de Montalbán, que representa la canonización final del Fénix y de su tendencia poética²⁸, el cual implica nada menos que a 13 escritoras y 14 poemas (porque hay dos de Bernarda Ferreira Lacerda)²⁹, que sancionan la escritura del Fénix a la vez que ellas quedan sancionadas como parte de ese campo literario que se está forjando³⁰. Mientras buscaba apoyos que consolidaran su centralidad en el campo literario del momento, Lope supo ver en la escritura de las mujeres uno de los márgenes de ampliación del recién inaugurado campo literario. También otros autores bien posicionados en el círculo literario del momento y que cultivaban géneros de gran demanda editorial, como Castillo Solórzano, se hacen eco de la creciente presencia de las escritoras en el mercado editorial. En el libro segundo de *La garduña de Sevilla*, el hidalgo Ordoñez, que se dirigía a la corte para imprimir dos libros, reconocía no solo a hombres sino también a mujeres entre los que publicaban, subrayando las figuras de Zayas y Caro como novelista y poeta respectivamente:

y es atrevimiento grande escribir en estos tiempos, cuando veo que tan lucidos ingenios sacan a luz partos tan admirables quanto ingeniosos y no solo hombres que profesan saber humanidad; pero en estos tiempos luce y campea con felices lauros el ingenio de diña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha recibido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa un libro de diez novelas, que son diez asombros para los que escriben de este género, pues la me-

28. Sánchez Jiménez (2015: 28-29).

29. Editado en BIESES [<<http://www.uned.es/bieses/TEXTOS/Fama%20posthuma.htm>>]: *En la muerte del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio. De la señora doña Bernarda Ferreyra de la Cerda*, f. 42; *De la señora soror Violante del Cielo, Monja en el Conuento de la Rosa en Lisboa, conocida por sus obras. A la muerte del Fénix de España Lope de Vega Carpio*, f. 52; *Al sepulcro de frey Lope de Vega Carpio. De la señora doña Iusepa Luisa de Chaves. Epitaphio acróstico*, f. 93r; *A la muerte de Lope de Vega, aludiendo a un eclipse de luna que huvo la noche que murió. De la señora doña Iacinta Baca. Soneto*, f. 96r; *A la posteridad de frey Lope Félix de Vega Carpio del Hábito de san Iuan. De la señora doña Britis de Gevona. Soneto*, f. 114v; *Al segundo Virgilio y Homero español, el doctor frey Lope de Vega Carpio. De la señora doña María de Cayas Soto Mayor. Epigrama*, f. 117r; *Sur le tombeau de messieur Lopeau du Vega Carpio. Pour Madame Argenis. Epitaphe francois*, f. 132r; *In la morte e sepoltura di monsgnor fra Lope di Vega Carpio. De Madona Fenice. Inscrizione Italica*, f. 132v; *Na campa de frey Lope felix de Vega Carpio. Da senhora Elisa. Letreiro Lusitano*, f. 135r; *En la muerte del fénix de España frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de S. Iuan. De la señora doña Bernarda Ferreyra de la Cerda. Soneto*, f. 137v; *Al insigne frey Lope Félix de Vega Carpio, más dichoso en muerte que en vida. De la señora Peregrina. Epigrama*, f. 150v; *A la pira del doctro frey Lopez Félix de Vega Carpio. De la señora doña Antonia Garay. Epitafio*, f. 160r; *Al sepulcro del fénix de España, Lope de Vega Carpio. PorMadama Lisida. Dirigido al Excelentísimo señor duque de Sessa, amparo de los ingenios. Soneto*, f. 164v; *A la muerte de Lope de Vega, príncipe de los poetas y fénix de España. De doña Costança Margarita Fontana, monja en el convento de San Leandro de Sevilla. Soneto*, f. 183v.

30. «Incluso la serie de composiciones en distintas lenguas atribuidas a cinco damas de distintos lugares de Europa y de compartidos nombres literarios vendría a actuar como un eco del comentado recurso lopesco, en simétrica sanción de su estrategia, al modo en que la propia recopilación viene a resultar el complemento simétrico del despliegue de alabanzas repartidas en el *Laurel de Apolo*» (Ruiz 2009: 214).

ditada prosa, el artificio de ellas y los versos que interpola, es todo tan admirable que acobarda las más valientes plumas de nuestra España. Acompáñala en Madrid doña Ana Caro de Mallén, dama de nuestra Sevilla, a quien se deben no menores alabanzas, pues con sus dulces y bien pensados versos suspende y deleita a quien los oye y lee; estos dirá bien los que ha escrito a toda la fiesta que estas Carnestolendas se hizo en el Buen retiro, palacio nuevo de su Majestad y décima maravilla del orbe, pues trata de ella con tanta gala y decoro como mereció tan gran fiesta, prevenida muchos días antes para divertimento de las majestades católicas. (Castillo Solórzano 1971: 66-67)

Esta dinámica de apertura del campo literario que posibilita el desarrollo creciente de la poesía femenina puede sintetizarse en los siguientes puntos: primero, la existencia de un público amplio y «un sistema de relaciones donde la jerarquía se diluye en favor de formas horizontales de cooperación y enfrentamiento»; segundo, la posibilidad de un beneficio económico; tercero, la presencia de las autoras en el espacio público, en el que van adquiriendo un lugar y un reconocimiento; y cuarto, la neutralización de las posiciones sociales, pues en la figura del autor confluyen «nobles de alta alcurnia, como Esquilache, figuras acomodadas como Bocángel, herederos de la tradición letrada como Faría y Sousa o individuos en quienes se integran marginalidad y profesionalización, como Miguel de Barrios» (Ruiz, 2009: 126). Solo estos cambios en el incipiente campo literario pueden explicar los tres hechos sobre los que venimos reflexionando en estas páginas: 1) el creciente número de poetas y de escritoras en general desde inicios del xvii; 2) el incremento de impresos (poéticos) femeninos desde la segunda década del xvii; y 3) la consolidación de trayectorias como las de Ana Caro.

Imágenes autoriales en el contexto europeo: el caso de Ana Caro y Aphra Behn

Ana Caro concentra en su poesía una serie de estrategias de afirmación autorial que explican por qué se convirtió en una escritora profesional³¹, lo que nos permitirá después trazar ciertos paralelismos con la figura de Aphra Behn en Inglaterra. Lola Luna (1995) ya fijó y estudió las claves que la convirtieron en una escritora de oficio, de los que ahora señalo algunos hitos. Si bien constituye un caso singular, muchas de las escritoras que he venido citando en este trabajo participan de estas estrategias aunque no en la completitud en que lo hace la sevillana.

31. La imprenta va imponiendo un grado de profesionalización de la creación literaria, al crear la figura del autor que vive de sus versos, el profesional de la escritura: «Aunque no faltan ejemplos aislados a lo largo de la segunda mitad del siglo xvi, es en sus años finales cuando comienza a generalizarse la figura de poetas ajenos a la aristocracia de sangre y al academicismo humanista, sin medios económicos destacables ajenos a los derivados de la escritura y, quizá por ello, frecuentadores de la imprenta, en cuyo cauce combinaban la edición poética con la de otros géneros más lucrativos como el teatro o la novela» (Ruiz 2009: 175).

El corpus poético de Ana Caro conocido son 4 relaciones impresas en 1628, 1633, 1635, 1637, las tres primeras en Sevilla y la última en Madrid, y cinco poemas sueltos en diferentes obras. A ello habría que sumar su producción teatral: dos comedias, una loa y un coloquio sacramental, amén de las noticias de obras perdidas³². Aunque no se conoce con exactitud cuándo empezó a escribir, lo cierto es que desde 1628 ocupa una posición consolidada en el campo literario, como demuestran los sucesivos encargos que recibió para escribir varias relaciones sobre sucesos relevantes del momento. A juzgar por estos, además de su capacidad creadora, debió moverse con habilidad por los círculos de la nobleza sevillana cercana al conde-duque de Olivares, pues fueron, sin duda, sus excelentes contactos los que le permitieron ganarse la vida con la escritura, sobre todo gracias al beneficio obtenido por estos encargos oficiales, demostrando, como comentábamos anteriormente, cómo el mecenazgo comparte espacio con el pujante mercado editorial. Sus poemas se pliegan claramente al discurso dominante y a los hechos religiosos y políticos más importantes del presente, que la autora ensalza, aprovechando el espacio de los prólogos, inicios y cierres de poemas para dejar constancia del sujeto que escribe y de su mirada sobre los temas que trata.

La décima preliminar de Diego de Ortega Haro en la *Relación de la grandiosa fiesta y octava que en la Iglesia parroquial del glorioso arcángel san Miguel...* deja constancia de que en 1635 su posición de cronista poética en el círculo sevillano estaba plenamente consolidada:

Lauro Apolo le aperciba
 en ocasiones como estas
 que se pueden hacer fiestas
 solo porque las escriba
 eterna y ufana viva
 de la Musa sevillana. (Caro 1635: 3)

Y la también décima de doña María de Haro ensalza el estatus de éxito de la autora, en el que la diferencia masculino/femenino queda diluida:

triunfos goza, adquiere nombres
 con que te admiren los hombres
 y te envidien las mujeres. (Caro 1635: 3)

Si bien el tono grandilocuente y narrativo del poema elimina cualquier marca del «yo lírico», Caro aprovecha el cierre para subrayar la autoría femenina del poema, engastando hábilmente la fuente autorial del poema con el elogio a la condesa de Salvatierra, a la que había dedicado el texto:

32. Datos extraídos de BIESES.

Y pues nació mujer, aunque divina,
 acepte de mujer estos borrones.
 Mi osadía disculpen mis acciones
 y mi yerro mi aliento;
 mi ignorancia, lo altivo del intento,
 su valor, mi rudeza;
 supla, pues, la grandeza
 de materia tan alta
 lo que a la obra y al estilo falta. (Caro 1635: 16v)

La autorrepresentación de Caro convive intencionadamente con la *laudatio* a la aristócrata y envuelta en el ya casi lexicalizado tópico de la retórica clásica, la *humilitas*.

Consiguió posicionarse sólidamente para alcanzar estos encargos que, sin duda, serían muy disputados y con los que se alzó por encima de otros aspirantes masculinos. Sus relaciones en verso no solo se imprimieron en Sevilla, sino también en Madrid, pasando de la periferia a la centralidad del campo literario, como muestra la *Relación* de 1637. El encargo de este texto le fue realizado desde la Corte. La autora viajó a Madrid para hacer la crónica poética de las suntuosas y reales fiestas con que la villa celebró la coronación del primo de Felipe IV, Fernando III de Hungría. Según ella misma declara en el prólogo *Al lector*, el proyecto de publicarlo surgió después, razón que aduce para explicar la atípica organización del impreso, estructurado en tres poemas yuxtapuestos que celebran estos festejos y cada uno de los cuales está precedido de una dedicatoria, el primero a la esposa de Carlos Strata, doña Agustina Espínola Eraso, la segunda al conde-duque de Olivares y la tercera a la misma villa de Madrid:

Lector caro: si lo fuere para ti este *Contexto*, mas por lo que te puede enfadar que costar, perdónale este pecado a mi ignorancia, advirtiéndole que lo mal razonado de él es haberse hecho sin intención de publicarlo y con diferente asunto como se conocerá en la remisión que he tenido para darle a la estampa. Hágolo ya mudándole el principio, causa de que vaya menos corriente, obligada o persuadida de algunos aficionados. (Caro 1637: 3r)

El resto de los poemas que conocemos de Ana Caro confirman su perfil autorial e inciden en similares imágenes de autorrepresentación. En 1633 dedicó un poema circunstancial, compuesto al calor de los hechos, a la *Grandísima vitoria que alcanzó de los moros de Tetuán Iorge de Mendoça y Piçaña*... Opta Caro por un *yo poético* no marcado desde el punto de vista del género, aunque el texto empieza con una declaración autorial plena mediante la metáfora de la pluma que, en cambio, le permite usar la marca de femenino que está ausente en el resto del poema.

La relación de naturaleza económica tanto con los dedicatarios de los poemas como con la actividad creadora fue documentalmente demostrada por Luna. Las crónicas poéticas de estas fiestas le aportaron una remuneración económica por la labor de composición además de financiar la impresión del texto:

«en los asientos contables de la Villa de Madrid, donde aparecen anotados los gastos de las fiestas reales, consta que Ana Caro recibió en pago de la obra la suma de 1.100 reales»³³. Tal como la autora hace constar en el paratexto citado, además de este pago, las instancias de poder en torno al conde duque o el mismo valido promovieron también la impresión de los poemas.

Paralelamente Caro entendió que posicionarse en el campo literario de la época pasaba por cultivar el género más popular del momento y el que granjeaba más éxito y beneficios materiales a los escritores: el teatro. La documentación de pagos del cabildo sevillano por su escritura teatral dada a conocer por Lola Luna³⁴ demuestra que entre 1641 y 1645 la autora cobró sostenidamente por sus autos sacramentales: 300 reales por el auto *La puerta de la Macarena* y otros 300 por el auto *La puerta de Castilleja*³⁵. Este beneficio sostenido la sitúa en el nuevo espacio que el campo literario había creado: el del escritor que vive de las letras. No solo presenta una posición autorial completamente consolidada sino que la profesionalización de su escritura la sitúa en un plano de igualdad respecto a los autores masculinos.

La trayectoria literaria de Caro, su lugar preeminente entre los escritores favorecidos por el poder, el cultivo tanto de la poesía como del teatro, y el beneficio económico que recibió por su sostenida labor creadora completan el perfil profesional de escritor que se estaba forjando en el incipiente campo literario del XVII, aunando el éxito profesional y económico, y abriendo el campo literario a la escritura femenina. Por estas razones, la figura de Ana Caro puede compararse con la de Aphra Behn, autora aún poco conocida en España, que escribió en la Inglaterra de la Restauración, entre 1670-1680. En los últimos años se ha hecho alguna traducción de sus novelas y una selección de su poesía³⁶, aunque se ha prestado mayor atención a su narrativa y teatro que a su producción poética. Las comparaciones que pueden establecerse entre las escritoras y los distintos campos literarios en el ámbito europeo iluminan notablemente tanto las particularidades de cada uno como las conexiones y constantes comunes que puedan fijarse.

La poesía es la faceta menos estudiada de Behn³⁷. Su producción circunstancial funciona en el mismo sentido de captación del público lector que en el ámbito barroco español, lo que permite establecer ciertos paralelismos en las estrategias de afirmación autorial. Son aún muy pocos los estudios sobre la autora en España y en lo que a poesía o comparación con escritoras de nuestro entorno se refiere aún menos: Nieves Romero (2008) ha explorado la relación de Behn con María de Zayas y se han establecido paralelismos con sor Juana

33. Luna (1995: 13).

34. Luna (1995, 16-17).

35. Véase Fox (2000: 40).

36. Balbina Prior (2004).

37. Para la edición de su poesía completa, véase Todd (1994).

aunque desde el punto de vista del sujeto colonial³⁸. La biografía de Aphra Behn es realmente fascinante. Fue poeta, novelista y dramaturga: publicó casi toda su obra en Londres entre 1677 y 1689, año en que murió. Fue totalmente autodidacta y destacada traductora del latín y del francés, además de activista política y espía en Flandes al servicio de la monarquía de Carlos II. Su obra poética la componen unos 100 poemas, muchos de temática amorosa y registro erótico, y otros de tema político, bastantes satíricos que circularon en pliegos sueltos por las tabernas y salones londinenses animando la causa *tory*.

En su poesía no solo adopta la perspectiva de un sujeto lírico femenino sino que defiende incansablemente este punto de vista, tema que ha centrado el interés de los estudios feministas sobre la autora. Son muchos los momentos de sus obras en los que se aprecia una explícita y reiterada conciencia autorial, cuya contundencia está muy lejos de las autoras españolas, por ejemplo en el cierre de la epístola dedicatoria a *La hermosa casquivana* donde se refiere a su creación poética:

¡Cuántos favores debo a vuestra bondad y generosidad, mi noble amigo y patrón de las musas! No trato de devolvérselo, ni mucho menos, con este pequeño regalo. Tampoco podría pagároslo con la fortuna del poeta, que es como una moneda que ya no circula en nuestra época, aunque quizás podríais apreciarla como apreciáis las condecoraciones que se exhiben en las vitrinas de la casa de un gran hombre. Si mi regalo pudiese ser una de ellas, la gloria más imperecedera a la que podría aspirar sería que llevara la siguiente inscripción:

«Soy,

Señor,

Vuestra servidora más humilde y agradecida,

Aphra Behn». (Behn 2000: 78)

Su trayectoria poética sigue una medida estrategia editorial encaminada tanto a consolidar su posición en el mercado editorial de la época como a conseguir rendimiento económico. De ahí que se imprimiera en antologías realizadas por ella misma —*The Convent Garden Drolery* (1672), *A Collection of Poems written upon Several Occasions* (1673), *Poems on Several Occasions* (1673), *Lycidus... Together with a Miscellany of New Poems by several Hands* (1688)—, pero también como prólogo o epílogo de sus obras de teatro, con una estrategia miscelánea similar a la diseñada, por ejemplo, por Lope de Vega. También Ana Caro lo hizo aunque no con la poesía, bastante escasa, sino con el teatro: *El conde partinuplés* se publicó en el *Laurel de Comedias. Quarta parte de diferentes autores dirigidas a don Bernardino Blancalana, ciudadano de la ilustrísima ciudad y república de Luca, criado de su Magestad y familiar del Santo Oficio* (Balbuena 1653: 135r-169v). Su posicionamiento profesional en el campo literario de la época también se refleja en el cultivo de los géneros. Así se explica, por ejemplo, el abandono del teatro por el cultivo de la narrativa, en la que se afana por dos motivos:

38. Véanse los trabajos de Couce Rivas (2007) y Kretsch (1992).

primero, el declive del teatro cuando empieza a perder audiencia y segundo las necesidades económicas, como comenta a su editor Jacob Tomson en una carta fechada en 1683³⁹. Si el hecho de que una mujer escribiera ya era motivo de suspicacias, mucho más lo era el escribir por dinero.

En los prólogos y epílogos a sus obras Aphra Behn defendió su posición en el campo literario con una obstinación y vehemencia mayor que sus colegas españolas. En muchos de ellos muestra una plena conciencia autorial, poniendo de relieve la escasez de mujeres en la historia literaria a la vez que reclamaba un lugar para sí en ella, como queda explicitado en el poema «Of plants», donde pide la inmortalidad y un lugar que sin duda ocupa por pleno derecho en la historia de la cultura:

Let me with Sappho and Orinda be
 O ever sacred nymph adorned by thee;
 And give my verse immortality
 [Déjame llegar a ser como Safo y Orinda
 ¡oh sagrada ninfa!, por ti alguna vez adornada
 y concédeles a mis versos inmortalidad]. (Todd 1992: 325-326)

Behn reclama su autocanonización en un decurso histórico en el que ya conviven con plena autoridad las *auctoritates* clásicas (Safo) con las primeras autoras que se incorporan al canon y al nuevo campo literario, el de la primera edad moderna, como no deja lugar a dudas la reivindicación de la también poeta coetánea Katherine Philips (Orinda).

En esta misma línea de un creciente grado de modelización discursiva de la autoconciencia poética, hay que entender el juego metaliterario muy presente en la poesía de Behn, que hace explícito en muchas ocasiones el concepto de que la lectura es un pacto de ficción entre la autora, que muestra plena conciencia de serlo, y su lector. Por ejemplo, cuando explicita los nombres reales que se ocultan bajo los nombres poéticos que emplea, en poemas como «To Mr. Creech (under the Name of Daphnis) on his excellent *Translation* of Lucretius» (*Poems upon several occasions*) o «A pastoral to Mr. Stafford, under the name of Silvio on his Translation of the Death of Camilla: out of Virgil» (*Miscellany*):

To Mrs. W. on her excellent verses (writ in praise of some I had made on the Earl of Rochester), written in a fit of sickness (fragments)

It did advance, and with a generous look,
 To me addressed, to worthless me it spoke:
 With the same wonted grace my Muse it praised,
 With the same goodness did my faults correct;
 And carefue of the fame himself first raised,
 Obligingly it schooled my loose neglect.

39. Son muy frecuentes las alusiones a los problemas económicos en el intercambio de cartas de Behn con su editor. Véase Prior (2016: 19 y 266).

[*A Mrs. W. sobre sus excelentes versos (escritos en alabanza de los que escribí al Conde de Rochester)*:

Éste, con generoso semblante avanzó,
a mí se dirigió sin ser digna hablándome,
con la misma habitual gracia alabó mi musa,
con la misma bondad enmendó mis defectos,
y en honor a su fama primero se eleva,
mostrándome mi extremo abandono cortésmente]. (Prior 2004: 165)

Por otro lado, su poesía es prolija en la presencia de numerosos personajes conocidos de todos los estamentos de la vida pública, desde los monarcas hasta políticos, hombres de religión y otras personalidades relevantes de la vida social del momento⁴⁰. En la poesía política de Behn convive su faceta de escritora profesional con la de su compromiso político, en un equilibrio bastante inteligente que le permitía combinar sus necesidades económicas con una postura ideológica personal: «In representing this professional dichotomy, Behn divides herself into poeta and Muse. This convention is present in many of her court poems an here Behn uses the división to differentiate between the profesional writer and the political subject»⁴¹. Hay también una búsqueda muy consciente de interlocutores del campo artístico y literario, pintores, escritores, editores, actores, como estrategia de afirmación autorial, pues a través de ellos Behn se está identificando a sí misma como escritora, igual que cuando se dirige al lector. Son ilustrativos a este respecto: la elegía a la muerte del poeta y amigo John Wilmot (1647-1680), conde de Rochester, famoso por su desafío a la moral de la época; la *Sátira del Dr. Dryden* (1631-1700); la *Carta a un Hermano Escritor Atribulado*, donde se lamenta que un autor de su círculo no pueda escribir un prólogo para su obra al contraer una enfermedad venérea; la respuesta a la poeta y escritora Anne Wharton, sobrina del conde de Rochester, que le escribió el poema *A Mrs. Behn sobre la Elegía al conde de Rochester*, donde le reprendía sobre el carácter deshinbido de su poesía, a lo que Behn respondió con *A Mrs. W. sobre sus excelentes versos (escritos en alabanza de los que escribí al Conde de Rochester)*; «On the death of Mr. Grinhil, the famous painter», en que habla sobre la inmortalidad del arte, el carácter sagrado de la pintura y la poesía y sobre la admiración que despiertan para la posteridad; «To the Honourable Edward Howard, on his comedy called The New Utopia»; «On the author os that Excellent Book Intituled The Way to Health, Long Life, and Happiness», o «To Henry Higden, Esq, on his Translation of the Tenth Satyr of Juvenal».

40. Los motivos más frecuentes a este respecto son: panegíricos dedicados a la familia real, especialmente a Charles II, a la llegada de la reina Mary a Inglaterra, al rey James II; elegía a la muerte de Charles II; nacimiento de descendientes reales; poemas de condolencia a la reina viuda, Catherine Dowager; u otras circunstancias del entorno real, como viajes.

41. Crompton (1996: 147).

Behn se sitúa en el mismo nivel que sus colegas masculinos, insertándose a sí misma en el campo literario y con plena conciencia de pertenecer a un grupo en términos de igualdad. En las autoras españolas estas estrategias se aprecian más matizadas, pero, en todo caso, encaminadas al mismo fin de autoafirmación autorial dentro de las diferencias que configuran los distintos campos literarios.

El corpus de poesía impresa escrito por mujeres en la primera edad moderna, si bien fragmentario, es indicio indiscutible de que las mujeres fueron adquiriendo a lo largo del siglo XVII un acceso amplio al mercado editorial y una plena conciencia de ello, de la que dejan testimonio principalmente los paratextos, en una carrera imparable que llega hasta hoy. El caso de poetas de oficio como Ana Caro es excepcional, pero se explica desde una actitud compartida que van mostrando otras poetas, aunque en grados distintos. Hay dos factores de especial incidencia en la escritura femenina: primero, la irrupción en el espacio público y, segundo, la posibilidad de percibir un beneficio económico, al que acceden muy pocas, bien es verdad, pero que existe, como Ana Caro en el caso español o Aphra Behn en la Inglaterra de la Restauración. Sobre estos dos factores se aprecia una creciente autoconciencia poética en consonancia con las directrices que van configurando el incipiente campo literario del siglo XVII. Esta conciencia se textualiza, como hemos mostrado, en una serie de estrategias de afirmación autorial: la automención; la búsqueda de interlocutores del campo literario; la defensa del punto de vista femenino; una retórica orientada a controlar la comprensión del lector dentro del código ideológico que forja la textualidad del poema; la presencia destacada de la poesía de circunstancias como cauce o forma de intervención en la vida pública, que cultivaron intensamente tanto Caro como Behn, la primera mucho más plegada a los cauces oficialistas que las baladas y sátiras de la inglesa; el reconocimiento en la época por autores canonizados en el campo literario de la poesía del XVII, como Lope, en el caso español, y Dryden, en el de Behn; o el diseño de una medida estrategia editorial del corpus poético encaminada a obtener beneficio económico por sus obras. E incluso parece que el factor de novedad en la presencia de la mujer como sujeto autorial se consolida como un elemento dinamizador del mercado editorial en el siglo XVII, de forma que la autoría femenina funciona como reclamo para el lector, subvirtiendo las leyes del mercado el orden social que situaba a la mujer en el espacio privado y dedicada a menesteres más propios de su sexo.

Bibliografía

- ALBERTI VEGA, Carlos, *La vida de San Alejo. Versiones castellanas*, estudio y edición de, Universidad de Salamanca, 1991.
- BARBEITO CARNEIRO, M.^a Isabel, «Gestos y actitudes ‘feministas’ en el Siglo de oro Español: de Teresa de Jesús a María de Guevara», *Literatura y feminismo en España: (s. XV- XXI)*, Lisa Wollendorf (coord.), Barcelona, Icaria, 2005, pp. 59-76.
- BIESES: *Bibliografía de escritoras españolas/ Bibliography of Spanish Women Writers*. Disponible en: <<http://www.bieses.net>>.
- BIESES: *Bibliografía de escritoras españolas/ Bibliography of Spanish Women Writers. Paratextos*. Disponible en: <http://www.bieses.net/tabla_paratextos>.
- BALBUENA, Diego de, *Laurel de Comedias. Cuarta parte de diferentes autores dirigidas a don Bernardino Blancalana, ciudadano de la ilustrísima ciudad y república de Luca, criado de su Magestad y familiar del Santo Oficio*, Madrid, Imprenta Real, 1653.
- BARANDA LETURIO, Nieves, «‘Por ser de mano femenil la rima’: de la mujer escritora a sus lectores», *Bulletin Hispanique*, 100.2 (1998), 449-473.
- , «Isabel de Vega, poeta con musa (Alcalá, 1558, 1568)», *Epos*, 30 (2014a), 99-112.
- , «Las razones del extraño autor. Mujeres escritoras y paratextos en la primera edad moderna española», *Paratesto. Rivista Internazionale*, 11 (2014b), 37-50.
- BEHN, Aphra, *The Works of Aphra Behn*, Janet Todd (ed.), Ohio State University Press, Columbus, 1992.
- , *Oronoko o el príncipe esclavo. La hermosa casquivana*, traducción, introducción y notas de Juan Jesús Zaro, Málaga, Universidad, 2000.
- , *Las fábulas del deseo y otros poemas*, traducción de Balbina Prior Barbarroja, Madrid, Sial, 2004.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 2002.
- CARO, Ana, *Relación en que se da cuenta de las grandiosas fiestas que en el Convento de N. P. S. Francisco de la Ciudad de Sevilla se han hecho a los Santos Mártires de Japón*, Sevilla, Pedro Gómez, 1628.
- , *Grandísima vitoria que alcanzó de los moros de Tetuán Iorge de Mendoça y Piçaña, general de Ceuta, quitándoles gran suma de ganados cerca de las mismas puertas de Tetuán*, Sevilla, Simón Fajardo, 1633.
- , *Relación de la grandiosa fiesta y octava que en la Iglesia parroquial del glorioso arcángel san Miguel de la ciudad de Sevilla hizo don García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra, marqués de Sobroso, Gentilhombre de la Cámara del rey, nuestro señor y del serenísimo Infante, caballero de la orden de Santiago, asistente y maese de campo general de la gente de guerra de Sevilla y su partido por su majestad*, Sevilla, Andrés Grande, 1635.

- , *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el Palacio del Buen Retiro. A la Coronación de Rey de Romanos y entrada en Madrid de la señora Princesa de Carinián*, Madrid, Imprenta del Reino, 1637.
- CASAS DELGADO, Inmaculada, *Romances con acento andaluz. El éxito de la prensa popular (1750-1850)*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza de Estudios Andaluces, 2012.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- COUCE RIVAS, Margarita, «El mundo colonial en Aphra Behn y Sor Juana Inés de la Cruz», *Proceedings of the 30th International AEDEAN Conference*, María Losada Friend (ed. lit.), Pilar Ron Vaz (ed. lit.), Sonia Hernández Santano (ed. lit.), Jorge Casanova García (ed. lit.), Universidad de Huelva, 2007. Recurso electrónico.
- CROMPTON, Virginia, «*For when the act is done and finish't cleane / what should the poet doe, but shift the escene?*: propaganda, professionalism and Aphra Behn», *Aphra Behn studies*, Janet Tood (ed.), Cambridge, University Press, 1996, pp. 130-153.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, «Polisystem studies». *Poetics Today*, 11.1 (1990). Disponible en: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, María (Marcia Belisarda), *Obra poética completa*, estudio edición y notas de Martina Vinatea Recoba, Nueva York, Idea, 2015.
- FERREIRA LACERDA, Bernarda, *Hespaña Libertada. Poema póstumo. Parte segunda. Por doña Bernarda Ferreira de la Cerda, sacada a luz por su hija doña María Clara de Menezes*, Lisboa, Juan de la Costa, 1673.
- , *Soledades de Buçaco*, Lisboa, Mathias Rodrigues, 1634.
- FOX, Dian, «'¡Qué bien sabéis persuadir!' Petrarch, Don Juan, and Ana Caro», *Calliope: Journal of the Society for Renaissance & Baroque Hispanic Poetry* 6.1-2 (2000), 35-51.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.
- GUADALAJARA MEDINA, José, «Dos romances del siglo XVIII sobre el Anticristo y el Juicio Final», *Dieciocho: Hispanic enlightenmen*, 28.2 (2005), 81-100.
- JUDE, Véronique, «Edición póstuma y legitimación de los textos de Teresa de Jesús», *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, A. Cayuela (ed.), Zaragoza, Pensas Universitarias, 2012, 17-57.
- KRETSCH, Donna Raske, «Sisters across the Atlantic: Aphra Behn and Sor Juana Inez de la Cruz», *Women's Studies: An inter-disciplinary journal*, 21.3 (1992), 361-379.
- LEFEVERE, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres, Routledge, 1992.
- LEYVA, Ana de, *Panegírico en alabanza de la serenísima alteza del gran Francisco de Este, duque potentísimo de Módena, etc...*, Madrid, Imprenta del Reino, 1638.
- LUNA, Lola, «Ana Caro, una escritora 'de oficio' del Siglo de Oro», *Bulletin of Hispanic Studies*, 72.1 (1995), 11-26.

- MARCO, Joaquín, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Taurus, 1977.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen, «Pliegos sueltos poéticos femeninos en el camino del verso al libro de poesía », *Bulletin hispanique*, 113.1 (2011), 239-267.
- , «Un emblema de Joannes Sambucus en el prólogo al Libro de Santa Ana (1601) de Valentina Pinelo», *Aún aprendo: estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*, Angeles Ezama (coord.), Zaragoza, Prensas Universitarias, 2012, 619-628.
- MARTOS PÉREZ, María Dolores. «La enunciación lírica en las *Rimas varias* (1646) de sor Violante do Céu», *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Nieves Baranda Leturio y María Carmen Marín Pina (eds.), Frankfurt-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2014, 423-438.
- , «Receptores históricos y conciencia autorial en paratextos de impresos poéticos femeninos (1600-1800)», *Criticón*, 125 (2015), 79-92.
- MENESES, Juana Josefa, *Despertador del alma al sueño de la vida en voz de un advertido desengaño*, Lisboa, Manuel Lopes Herrera, 1695.
- MORÓN, Isabel María, *Comedia nueva. Buen amante y buen amigo*, Madrid, Librería del Castillo, [s.a.].
- NIETO DE ARAGÓN, María, *Epitalamio a las felicísimas bodas del rey nuestro señor, por doña María Nieto de Aragón, que dedica a su amiga y señora doña Violante de Ribera y Pinto*, [s. l], [s. n], ¿1649?
- , *Lágrimas a la muerte de la augusta reina nuestra señora doña Isabel de Borbón...*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645.
- [OLMO ALFONSO, una hermana de Lucas del], *Nuevo Romance, en que se cuenta y declara la prodigiosa historia, y cautiverio del bizarro Don Luis de Borja, natural de la ciudad de Antequera, el cual por sus heroycas hazañas mereció ser embaxador de Turquía y reduxo a la ley de Dios a una hija del rey Moro, y se la trajo a España, y se casó con ella: con lo demás que verá el curioso Lector*, Madrid, Andrés de Sotos, [s.a].
- , *Verdadera relación, y curioso romance en que se declara la vida y muerte del Bienaventurado San Alexo*, Madrid, Imprenta de la Cruzada, 1764.
- , *Verdadera relacion, y curioso romance, en que se declara la vida, y muerte del bienaventurado san Alexo / compuesto por una hermana de Lucas del Olmo Alfonso*, Madrid, Librería de Andrés Sotos, [1764-1792].
- , *Verdadera relacion, y curioso romance : en que se declara la Vida, y Muerte del Bienaventurado San Alexo / compuesto por una hermana de Lucas del Olmo Alfonso*, Valencia, Agustín Laborda, [1767-1796]
- , *Verdadera relacion en que se declara la vida y muerte del Bienaventurado San Alexo / compuesto por una hermana de Lucas del Olmo Alfonso, natural de Xerez de la Frontera; primera parte*, [s.l.], [s.n.], [s.a.].
- , *Prodigiosa vida de san Alejo. Tercera parte*, s.a, Córdoba, Imprenta de don Luis de Ramos y Coria, [1790-1823].

- [OLMO ALFONSO, una hija de Lucas del], *Romance de la pureza de Maria Santissima Nuestra Señora. Compuesto por vna hija de Lucas del Olmo Alfonso*, [1725-1738] Sevilla, Imprenta de José Antonio de Hermosilla, [1725-1738].
- , *Romance, y rogativa que se haze a la Santissima Trinidad. Compuesto por vna hija de Lucas del Olmo Alfonso*, Sevilla, Imprenta de José Antonio de Hermosilla, [1725-1738].
- OSORIO, Francisca de, *Pronóstico burlesco. La musaraña del Pindo*, Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1756a.
- , *La musaraña del Pindo. Pronóstico burlesco, para el año de 1757*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1756b.
- , *La musaraña del Pindo. Pronóstico burlesco, para el año de 1758*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1757.
- PRIOR BARBARROJA, Balbina María, *Aphra Behn y las esferas del deseo: inicio de la poesía de género*. Tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2016. Disponible en: <<http://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/13251>>.
- ROMERO DÍAZ, Nieves, «Aphra Behn y María de Zayas: En busca de una tradición (im)propia», *Hispanic journal*, 29.1 (2008), 23-36.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad, 2009.
- SAN JERÓNIMO, Ana de, *Obras poéticas de la madre sor Ana de San Jerónimo, religiosa profesada del Convento del Ángel, Franciscas descalzas de Granada, recogidas antes y dadas a luz después de su muerte por un apasionado suyo*, Córdoba, Juan Rodríguez, 1773.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Mary Shelley y el Fénix: razones y espíritu de la 'Literary Life' de Lope de Vega (1837)», *Atalanta. Revista de las Letras BARROCAS*, 3.2 (2015), 21-36. Disponible en: <<http://www.revistaatalanta.com/index.php/ARLB/article/view/10.14643-32B/48>>.
- TRAMBAIOLI, Marcela, «El estatus intelectual y social de la escritora laica en el siglo de Oro», *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Manfred Tietz y Marcela Trambaioli (eds.), Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, 461-481.
- TODD, Jane (ed.), *The works of Aphra Behn*, Londres, Pickering and Chatto, 1992, vol. I, Poetry.
- ZAYAS, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, Zaragoza, Hospital Real y General de nuestra señora de Gracia, 1637.



